



2

0

0

1

ANUARIO GALEGO DE
**ESTUDIOS
TEATRAIS**



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

SECCIÓN DE MÚSICA E ARTES ESCÉNICAS
COMISIÓN TÉCNICA DE TEATRO

ANUARIO GALEGO DE ESTUDIOS TEATRAIS

2001

© Consello da Cultura Galega
Sección de Música e Artes Escénicas

Proxecto gráfico:
Manuel Janeiro

Pazo de Raxoi, 2ª planta
Praza do Obradoiro
15705 Santiago de Compostela
Tel.: 981 56 90 20
Fax: 981 58 86 99
Enderezo electrónico: correo@consellodacultura.org

Realización:
Táktika Comunicación
Vigo

ISSN: En trámite
D.L.:

2001

ANUARIO GALEGO DE ESTUDIOS TEATRAIS

DIRECCIÓN

Manuel F. Vieites

SECRETARÍA DA REDACCIÓN

Inma López Silva

CONSELLO DE REDACCIÓN

Héctor M. Pose
Anxo Abuín González
Francisco J. Sanjiao Otero
Dolores Vilavedra
Damián Villalain

CONSELLO EDITORIAL

Marvin Carlson
(College University de Nova York, Nova York)
Ian Herbert
(Theatre Record, UK)
Juan Antonio Hormigón
(Resad, Madrid)
Tadeusz Kowzan
(Universidade de Caen)
Jaume Melendres
(Instituto do Teatro, Barcelona)
Alexandra Moreira da Silva
(Universidade de Porto)
Eduardo Pérez-Rasilla
(Universidade Carlos III, Madrid)
Jesús Rubio Jiménez
(Universidade de Zaragoza)
Laura Tato Fontaíña
(Universidade da Coruña)
Kalina Stefanova
(Academia Nacional de Teatro e Cinematografía de Sofía)
Antonio Tordera
(Universidade de Valencia)
Luis Thenon
(Universidade de Laval, Canadá)
Juan Villegas
(Universidade de Irvine, UCLA)

SUMARIO

EDITORIAL

ESTUDIOS E INVESTIGACIÓNS

15-33 PATRICE PAVIS

Os estudos teatrais e a interdisciplinabilidade

35-49 JUAN VILLEGAS

De textos dramáticos, teatrais e espectaculares: o status do texto literario nos estudos teatrais

51-76 MARVIN CARLSON

Performance

77-87 TERESA CANEDA CABRERA

O motivo do *ars moriendi* en Beckett: Unha análise de *Endgame*

89-101 KALINA STEFANOVA

A crítica teatral británica

103-117 JULI LEAL

Tanatos, excusa para Eros. O teatro de Grand-Guignol francés

119-159 MANUEL F. VIEITES

Unha cidade para o teatro. A organización teatral nos Estados Unidos de América: as compañías residentes. Propostas de descentralización, democratización cultural e vertebración teatral

ARTIGOS E NOTAS

163-168 HENRIQUE HARGUINDEY BANET

Oralidade e escritura na traducción teatral

169-175 MIGUEL PÉREZ ROMERO

Teatro e traducción

177-191 RICARDO INIESTA

O herdo de Grotowski

193-207 AGAPITO MARTÍNEZ PARAMIO

Grotowski e a vía do coñecemento

209-215 GUILLERMO HERAS

O teatro e a súa relación con outras artes

217-221 FAKIYE ÖZSOYSAL CAVUS

As barreiras lingüísticas en teatro

RECENSIÓNS

225-227 JOSÉ PERES ESCALEIRA

Os bonecos de Santo Aleixo e a historia da
marioneta em Portugal

229-230 DOLORES VILAVEDRA

Historias do teatro galego

231-233 INMA LÓPEZ SILVA

As vangardas ou a revolución para o teatro

235-236 FRANCISCO SANJIAO OTERO

Sobre economía da cultura

237-240 MANUEL F. VIEITES

Tres libros sobre interpretación

241-246 XOÁN MANUEL GARRIDO VILARIÑO

A representación do holocausto

NORMAS PARA A ADMISIÓN DE ORIXINAIS

EDITORIAL

Nun traballo publicado en 1923, no número 184 de *A Nosa Terra*, e titulado "A Moderna orientación do teatro galego", Leandro Carré Alvarellos, un dos primeiros directores de escena con que contou o noso teatro, facendo unha análise diagnóstica da situación da escena galega, lamentaba, entre moitas outras eivas, a falta de dúas institucións certamente fundamentais na constitución, consolidación e desenvolvemento dun sistema teatral. Falaba de como en Cataluña funcionaba unha "Escola catalana d'art dramàtic", lembrando o seu carácter "oficial", e sinalaba igualmente como "varias revistas" contribuirían ó fomento e ó progreso da arte teatral. A súa queixa, como a de tantas outras persoas que naquela década dos anos vinte publicaron artigos e traballos en xornais e revistas, remataba cunhas consideracións que aínda hoxe semellan oportunas. Decía o director da Escola Dramática Galega: "En Galicia, nazonalidade perfectamente definida e que posee unha Literatura e unha Arte propias, carécese d'unha institución poderosa que labore pol-o engrandecemento e progreso da súa arte musical e dramática, e ninguén se preocupa d'esas cousas, obrigando así á moitos que poideran dar á súa terra días groriosos, á levar o froito do seu talento e da súa arte á arriquecer outros pobos".

Non deixa de resultar rechamante que aquelas compañías teatrais que máis se significaron no desenvolvemento do teatro galego sempre teñan unha referencia educativa na súa denominación: a Escuela Regional Gallega de Declamación que se crea na Coruña en 1903; a Escola Dramática Rexional ou Escola Dramática Galega, proxectos que tenta desenvolver Eduardo Sánchez Miño entre A Coruña e Ferrol e que funcionan entre 1908 e 1912; o Conservatorio Nazonal do Arte Galego que se presenta, tamén na Coruña, en 1919, con Fernando Osorio Docampo como director artístico, ou a Escola Dramática Galega que dirixe Leandro Carré Alvarellos a partir de 1922, vinculada como o Conservatorio á Irmandade da Fala da Coruña. Un indicio inequívoco dunha necesidade sentida e proclamada en decenas de ocasións, nalgún momento por voces tan autorizadas como a de Armando Cotarelo Valledor, catedrático da Universidade de Santiago, membro numerario da Real Academia Española da Lingua e da Real Academia da Historia e presidente do Seminario de Estudos Galegos.

No momento presente, aqueles mozos e mozas de Galicia que queren vincular a súa traxectoria profesional ás artes escénicas nos eidos da dirección de escena, a dramaturxia e a escrita dramática, a interpretación ou a escenografía, e deciden enfrontar previamente un período de formación

inicial cursando os estudos oficiais recoñecidos en todo o territorio do Estado, teñen que optar ás prazas que ofrecen as Escolas Superiores de Arte Dramática de Madrid, Barcelona, Valencia, Murcia, Sevilla, Córdoba ou Málaga. E así, setenta e nove anos despois daquela demanda de Leandro Carré, Galicia segue sen contar cun centro oficial onde o teatro galego se poida fornecer de creadores, de traballadores e traballadoras que incidan no seu pleno desenvolvemento e que contribúan igualmente á expansión da industria audiovisual, coa formación de intérpretes, directores, guionistas ou escenógrafos.

Contamos, sen embargo, con varias revistas, pois logo da andaina breve pero exemplar de *Don Saturio. Boletín de Información do Teatro Galego*, editado por Celestino Ledo e Francisco Pillado Mayor, que se publica entre 1980 e 1982, son xa catro as publicacións existentes, comezando pola *Revista Galega de Teatro*, de periodicidade trimestral e que vai polo número 30; *Escaramuza*, a revista da Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia, que vai polo número 10; *Casahamlet*, editada pola Deputación da Coruña, que vai polo número 3, e *Bululú*, a revista dos títeres que comezaba a súa andaina en 2001. Publicacións ás que hai que sumar *Ensaio, Revista de Teatro de Galicia e o Norte de Portugal*, que ata o de agora editou tres números. Un panorama que, sen dúbida, informa das posibilidades e potencialidades dun sistema teatral en proceso de configuración, pero coa riqueza necesaria para conformar unha certa variedade nos seus discursos fundamentadores e artísticos.

A posta en marcha dunha nova publicación obedece xustamente a esa necesidade de potenciar e desenvolver a capacidade discursiva no eido dos estudos e as investigacións arredor do feito teatral. Máis alá da divulgación, do tratamento preliminar ou máis pormenorizado de temáticas moi diversas, da publicación de textos ou de documentos históricos, entendemos que se fai preciso crear espazos de reflexión e debate arredor da multiplicidade de cuestións das que se ocupan os estudos teatrais ou as disciplinas artísticas máis relacionadas coa creación teatral, para afondar na produción e difusión de saberes directa ou indirectamente relacionados coa condición escénica do feito teatral.

Son varias, xa que logo, as especialidades de estudio que tentamos convocar e potenciar desde esta publicación, e todas elas se poden agrupar ó abeiro dos estudos teatrais, en tanto toman o teatro como obxecto de investigación. Dunha banda teríamos aquelas ciencias e disciplinas que, partindo do seu propio marco teórico e disciplinar, configuran unha sorte de subcampo a partir da consideración do teatro como obxecto de coñecemento, e así poderíamos falar de Socioloxía do teatro, Historia do teatro, Pedagogía teatral, Semioloxía do teatro, Estética teatral ou Antropoloxía teatral. Da outra banda, e situados no que se debería considerar como Teatroloxía, teríamos que falar dun amplo abano de áreas de coñecemento máis directamente centradas na creación teatral, entre as que figurarían a Teoría da interpretación, a Teoría da dirección de escena, a Escenografía, a Dramaturxia, a Teoría da expresión teatral ou a Teoría da expresión dramática, xunto cun grupo de disciplinas centradas nos aspectos teóricos, metodolóxicos, tecnolóxicos e prácticos que son propios dos procesos de creación, expresión, comunicación e recepción teatral.

Non han faltar voces, e agardamos que moitas, que discrepen da descrición do campo e da súa cartografía epistemolóxica, o que nos obriga a iniciar un debate verbo de como estruturar e fundamentar os estudos e investigacións sobre o feito teatral e nos sitúa, xa que logo, diante da necesidade de crear, desde Galicia, propostas que incidan no desenvolvemento de marcos teóricos e disciplinares desde os que abordar o coñecemento científico do feito teatral ou na constitución e xustificación epistemolóxica das disciplinas artísticas que inciden ou se ocupan da creación teatral. Mesmo sería posible imaxinar que Galicia se situase á fronte dun debate tan necesario como urxente, pois son diversas as maneiras de conceptualizar os estudos teatrais, a Teatroloxía e calquera outra área de coñecemento que tome como centro de interese as artes escénicas, nomeadamente o teatro. Dese xeito poderíamos pasar de ser unha comunidade dependente de elaboracións alleas a ser unha comunidade capaz de levar parte da iniciativa nun campo tan suxestivo como apaixonante.

Mais con independencia do debate epistemolóxico, que desde agora deixamos aberto, non hai dúbida de que nos últimos anos se vén producindo un considerable incremento dos estudos arredor do feito teatral, na súa dimensión escénica, sexa desde as tres universidades, desde as compañías de teatro ou en centros educativos, organismos privados e outras institucións. Con todo, o traballo que hai que realizar é inxente e quedan aínda moitas áreas por explorar, sequera nunha primeira aproximación, mentres existen liñas de investigación a penas esbozadas que precisan do apoio decidido das institucións responsables do seu recoñecemento. Falamos, en concreto, das propostas realizadas desde a Universidade da Coruña arredor da Historia do teatro galego ou arredor da Pedagogía teatral, da aposta da Universidade de Santiago por estudos que van da historia da recepción teatral e da economía da cultura ata as teorías da interpretación, ou dos encontros realizados na Universidade de Vigo que teñen como campo privilexiado a teoría do texto dramático e a teoría teatral. E cabo deses esforzos xenerosos non podemos esquecer o traballo que desenvolve un grupo reducido pero significativo de compañías, ora no eido da interpretación, da dramaturxia ou da posta en escena, ora na exploración de novas correntes escénicas. Finalmente, cómpre subliñar o esforzo igualmente xeneroso e tantas veces calado de mestres, profesores de instituto, animadores teatrais, coordinadores de colectivos de teatro afeccionado e outros grupos e persoas que pouco a pouco tamén contribúen a aumentar o coñecemento sobre o feito teatral e a incidir na súa divulgación.

Asentados pois, aínda que con dificultades e atrancos que cómpre solucionar con urxencia, unha parte dos piares sobre os que descansa a investigación sobre o feito teatral, non podemos deixar de recoñecer que aínda quedan moitas áreas por cubrir, moitas liñas de traballo por abrir, construír e consolidar, e quizais haxa dous sitios privilexiados para a realización deses novos traballos: as compañías estables e a ensinanza teatral.

Falamos de compañías estables e tamén de compañías residentes como dous modelos necesarios para regularizar a realización, a exhibición e a recepción teatral de xeito que o teatro pase a ser un fito central e permanente na oferta cultural de vilas e cidades e non un acto esporádico e circunstancial. Pero a estabilidade non só é unha garantía para mellorar subs-

tancialmente a calidade estética dos produtos e a súa adecuación a públicos identificables e definibles, senón unha excelente oportunidade para promover a formación no posto de traballo, a formación continuada e, sobre todo, a investigación. Investigación que se centra en aspectos teóricos, metodolóxicos, tecnolóxicos e prácticos relativos á interpretación, á dirección de escena, ó deseño teatral no seu conxunto, á dramaturxia, ás teorías do texto dramático, á estética teatral, á produción ou á xestión de públicos e espazos. Nese sentido a posta en marcha de medidas orientadas a favorecer a continuidade dos proxectos artísticos das compañías de teatro existentes e fornecer as compañías de nova creación cos instrumentos para a súa consolidación debería ser unha prioridade central nas políticas teatrais que desenvolven as diferentes administracións galegas: Xunta de Galicia, deputacións e concellos. E fronte ó medo á teoría que semella padecer un sector do mundo teatral, certamente minoritario, non está de máis lembrar que todos os grandes creadores no campo teatral destacan polas súas elaboracións teóricas, pola súa reflexión permanente e constante sobre a súa práctica e arredor dos máis diversos aspectos que afectan á creación artística: Stanislavski, Appia, Craig, Antoine, Dullin, Dalcroze, Vajtangov, Meyerhold, Tairov, Rivas Cheriff, Reinhardt, Gual, Piscator, Dieste, Brecht, Brook, Littlewood, Grotowski, Barba, Chaikin, Suzuki, Canfield...

Outro dos piares da investigación teatral debería ser a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, institución que non só non colisionaría senón que reforzaría outras iniciativas xa existentes, igualmente necesarias, pois a formación de actores, directores de escena, dramaturgos ou escenógrafos non é incompatible coa formación doutros moitos especialistas no feito teatral. O campo de colaboracións e proxectos comúns que se abriría concorda plenamente con todos aqueles campos e subcampos de investigación de que antes falabamos. Non se trata, xa que logo, de crear discursos totalizadores e dogmáticos en ningún caso e desde ningunha posición apriorística e excluín-te, senón de traballar desde a complementariedade e, sobre todo, desde a cooperación aberta e franca. Partindo desa comunidade declarada e recoñecible de intereses será máis doado que todas as persoas interesadas, e son moitas, poidan traballar sen exclusións, en harmonía e moito máis e mellor a prol de obxectivos previamente compartidos.

Nese contexto amplo e diversificado de experiencias de investigación teatral é onde queremos situar esta revista que nace como un *Anuario*, como un espazo onde acoller todos eses estudos e investigacións que será necesario desenvolver nese proceso de conformación dun cadro docente do máis alto nivel, como un marco para o debate e a reflexión pero tamén como un estímulo que os provoque, pois en ocasións hai traballos que morren na gabeta da mesa de traballo por falta de espazos para a súa divulgación, ou que se ven reducidos substancialmente para acomodar a súa extensión ás posibilidades desta ou daquela publicación. O *Anuario Galego de Estudos Teatrais* nace, pois, coa vontade de convocar nas súas páxinas a todas as persoas que se dedican á investigación arredor do feito teatral, mais entendendo o teatro como unha realidade escénica e non literaria, pois hai que considerar que na actualidade xa existe un número significativo de publicacións científicas que se ocupan da difusión de estudos literarios de moi diverso tipo. E aínda que non deixaremos de incluír nestas páxinas achegas intere-

santes no eido da teoría, a historia, a análise e a crítica de textos dramáticos, non podemos nin debemos ocultar o feito de ser o espectáculo teatral o noso referente fundamental, o obxecto central de estudo e investigación desde as múltiples e heteroxéneas perspectivas que, como estamos sinalando, queremos considerar.

Apostamos con decisión por unha publicación científica, subliñando o cualificativo, mesmo sabendo o reto que supón unha tal denominación, mais entendemos que non só é necesario apostar pola construción de coñecementos e saberes contrastados e falsables respecto do feito teatral, senón tamén como medio de promover o progreso das artes escénicas, a súa proxección social, a súa lexitimación e institucionalización. Entendemos, nese sentido, que o sistema teatral é un sistema complexo e só a partir da aceptación da complexidade do campo poderemos abordar o seu estudo e investigación, poderemos incidir, en suma, nas moi diversas variables tamén relacionadas coa produción e realización de espectáculos, que permiten ou favorecen a comprensión e apropiación práctica dos diferentes paradigmas da arte da interpretación, que estimulan a relación entre estética e deseño teatral ou condicionan a recepción dun determinado espectáculo.

Consonte a súa orientación escénica, o *Anuario* non quere limitar o seu discurso á realidade teatral galega, dado que xa existen publicacións específicas que se ocupan dela, senón que amplía o seu horizonte partindo da pluralidade fenomenolóxica, cultural, xeográfica e lingüística do feito teatral, mais mantendo a lingua galega como lingua oficial da publicación, pois pensamos que unha das mellores maneiras de normalizar e lexitimar unha lingua consiste en convertela en instrumento de reflexión, comunicación e debate científico, o que nos obriga a converter esta publicación nun referente no campo dos estudos teatrais. Unha tarefa certamente difícil que só poderemos conseguir desde a pluralidade, contando coa colaboración decidida de todas aquelas persoas que senten e pensan que Galicia tamén se fai no seu teatro.

Neste primeiro número incluímos algúns relatorios e comunicacións presentadas no Primeiro Congreso Internacional de Estudos Teatrais celebrado en Vigo en xuño de 1999, co patrocinio da Universidade e do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais. Unha mancha de traballos que non perderon vixencia, tanto aqueles que teñen un carácter máis teórico, como os que serviron para render homenaxe a Jerzy Grotowski, sen dúbida un dos directores teatrais de maior relevo do século XX; cabo deles situamos outras achegas máis recentes como as que realizan Kalina Stefanova ou Fakiye Özsoysal e que teñen especial interese pola actualidade dos temas que tratan, sobre todo en relación coas problemáticas e circunstancias do teatro galego. Tamén incorporamos un traballo de Juli Leal sobre o teatro de "grand-guignol" de sumo interese para coñecer unha corrente dramática e teatral cun certo impacto en Galicia, que procede dun relatorio presentado en Bilbao en xullo de 2001 nun congreso internacional sobre Eros e Teatro, ou a versión completa dun relatorio presentado por Manuel Vieites no X Congreso da Asociación de Directores de Escena de España. Complementamos este primeiro número con recensións de libros editados nos últimos dous anos e coas normas para a redacción de traballos dirixidos a este *Anuario*.

ESTUDIOS E INVESTIGACIÓN

OS ESTUDIOS TEATRAIS E A INTERDISCIPLINARIEDADE¹

Patrice Pavis

Universidade París 8

Se o teatro representa o mundo (que limita ou substitúe), non é sorprendente que poidamos estudialo con todas as disciplinas das que hoxe dispomos e que nos permiten coñecer mellor este mundo. O problema xa non radica, para os estudos teatrais, no feito de que durante bastante tempo non recorremos para o noso estudio ás humanidades, senón en que as utilizamos de maneira pletórica e anárquica. É un aspecto bastante delicado a selección da ou das disciplinas que poden axudarnos a esclarecer realmente o obxecto teatral sen facelo desaparecer ou danalo no proceso da súa observación.

Así mesmo, é necesario clarificar inicialmente a noción de interdisciplinariedade, que se emprega cada vez máis para designar indistintamente tanto as teorías e os métodos dos estudos teatrais, como tamén as prácticas artísticas ou mediáticas que, confrontadas entre si, teñen lugar no campo da fenomenoloxía teatral e espectacular.

¿De que interdisciplinariedade falamos hoxe cando nos referimos a ela no marco dos estudos sobre a arte do teatro? Podemos distinguir os seguintes tipos de interdisciplinariedade:

- A confrontación de disciplinas xa constituídas, nas ciencias humanísticas ou ben nas experimentais (a lingüística, a psicoloxía, etc.): interdisciplinariedade nun sentido estricto.
- O conxunto dos métodos de análise e a súa epistemoloxía.
- A confrontación de diversas teorías que proveñen de horizontes distintos.
- O encontro de artes diferentes nunha mesma representación teatral ou na *performance*: o terreo do interartístico.
- O teatro en contraste cos medios de comunicación de masas: a intermedialidade.
- O teatro e as artes prácticas espectaculares no marco dos *cultural performances* (prácticas culturais espectaculares): a interculturalidade.
- A aplicación ó teatro e ós espectáculos das metodoloxías utilizadas polos *cultural studies* (os estudos culturais), por exemplo "a historia dos *cultural studies*, xénero e sexualidade, nacionalidade e identidade nacional, colonialismo e poscolonialismo, raza e etnia, a cultura popular e o seu público, ciencias e ecoloxía, a política da identidade, pedagogía, política e estética, institucións culturais, a política da disciplinariedade, discurso e textualidade, historia e cultura nun sentido global na era posmoderna"².

1. Versión galega a partir da versión española realizada por Marta Prunés e revisada polo autor.

2. Cary Nelson, Paula Treichler, Lawrence Grossberg, (eds.), *Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1992, p. 1.

Os *estudios culturais*, procedentes de Inglaterra e dos Estados Unidos, multiplican os obxectos e os campos de estudio, mentres que a interdisciplinabilidade (que tivo o seu apoxeo nos anos 60 e 70) engloba aquelas disciplinas que mellor poden dar conta dunha maior cantidade de aspectos do fenómeno teatral (por exemplo: a lingüística para os textos, a kinésica para a xestualidade, a fonoloxía para a voz, etc.). Máis que unha suma de disciplinas externas ó teatro, a interdisciplinabilidade consiste nunha confrontación crítica (unha *critical theory*, dirían os americanos) de distintos métodos e teorías das ciencias sociais. Todas estas disciplinas das ciencias humanas non incorporan o teatro, nin rivalizan con el, senón que esclarecen distintos aspectos do seu funcionamento. Sen embargo, unha tal superabundancia de disciplinas, de métodos e de teorías non está exenta do perigo de que sexan utilizadas sen ningunha discriminación e sen un obxectivo claro.

A interdisciplinabilidade imponse sen problemas, pero obriga a que todas estas teorías se utilicen sen que ningunha delas se exclúa a priori, e sobre todo a que se utilicen sen caer no eclecticismo, en función dunha metodoloxía de conxunto concibida para estudar diversos aspectos particulares ou xerais da obra teatral. Nos anos 50 e 60, cando a interdisciplinabilidade se converteu no slogan académico dunha universidade por fin receptiva ó estruturalismo, toda disciplina que suxería que o teatro non era literatura era boa e era acollida con entusiasmo polos estudos teatrais, prontos en desmarcarse dos estudos literarios. Pero hoxe, e desde os anos 90, é o obxecto mesmo dos estudos teatrais o que convén someter a unha nova avaliación e tanto máis na medida en que a súa natureza interartística fai moi a miúdo merecedor ó espectáculo da apelación de *interdisciplinary performance*.

Neste sentido, cabe remarcar non obstante que é importante non confundir dúas cousas: a *interdisciplinabilidade* como método para utilizar as ciencias que permitan a análise dos compoñentes do texto e da representación; os estudos culturais (*cultural studies*) como un conxunto de estudos onde o literario así como a arte elitista xa non están no centro da observación, que hoxe está ocupado preferentemente polo conxunto de producións culturais de masas. Nada nos leva, ás portas do ano 2000, a dúbida da achega das ciencias humanas; o único debate que se formula consiste en saber se os *cultural studies* xeraron teorías aptas para analizar, de maneira diferencial, o teatro no sentido de práctica espectacular (ou *cultural performances*). O medo dos especialistas en estudos literarios ou teatrais radica no feito de que o teatro occidental, e, sobre todo, o teatro de arte e o teatro de texto non sexan descualificados como un teatro elitista e non desaparezan na masa dos espectáculos e das prácticas culturais de masas. Medo excesivo, probablemente, posto que seguramente poderemos seguir xogando no noso gueto, e estar seguros de que nos deixarán tranquilos e de que ninguén se vai interesar nunca nos nosos sorprendentes descubrimentos.

Todo isto condúcenos a unha necesaria reconsideración do obxecto dos estudos teatrais e das condicións da práctica teatral, a ter que cuestionarnos a pertinencia da noción de teatro para poder estudar espectáculos de todo tipo. O devandito obxecto é a experiencia teatral considerada á vez desde o punto de vista da súa produción (autor, actor, director, escenógrafo, etc.) e da súa recepción (espectadores, sociedade, teóricos), experiencia

intelectual e emotiva, pero tamén somática e kinésica. Trátase "simplemente" de analizar este obxecto cos instrumentos apropiados, de *copsar* a experiencia estética e de descompoñela en tantos campos de estudio como sexa necesario, sempre coa precaución de non limitalos en exceso, e de abordalos tanto desde unha óptica teórica como tamén práctica. Sen embargo a definición do obxecto e do campo dos estudos teatrais non o é todo, é necesario chegar aínda a un acordo sobre a epistemoloxía e a metodoloxía que utilizar para levar a bo termo o estudio deste obxecto ó que nos referimos, efémero (como a representación), complexo (como o texto dramático) e en certo modo invasor (como é o caso do papel que desempeñan as institucións no contexto da experiencia teatral); obxecto pois que tan pronto está en preparación (nos ensaios da posta en escena, e no proceso de escrita do texto), como en ebulición (no momento específico da posta en escena) ou en evolución (na recepción das obras dramáticas e escénicas). Pero, ademais, a elaboración dun programa de estudos teatrais, por moi racionalista e universal que sexa, obriga en certo modo a historiar o momento en que se impón esta reflexión, e na actualidade máis que considerar este momento como absoluto e definitivo trataríase máis ben de consideralo partindo das coordenadas históricas, do contexto xeográfico e cultural no que o estudio se efectuou.

A redefinición do momento histórico tería que trazarse por períodos de dez anos, se queremos seguir con certa fiabilidade o cambio de paradigma epistemolóxico no transcurso destes últimos trinta anos:

- 1958-1968: concepción máis ben logocentrista do teatro, a pesar da influencia da dramaturxia brechtiana.

- 1968-1978: comezos da semioloxía teatral e insistencia no discurso teatral e na intertextualidade.

- 1978-1988: prácticas significantes, deconstrucción e *performance*, baixo a influencia da teoría postestructuralista americana, de onde xurdiu o auxe do interartístico.

- 1988-1998: antropoloxía teatral (influencia de Schechner e de Barba), prácticas espectaculares e interculturalidade.

- 1998-2008: podemos arriscar un prognóstico optimista: rehistorización da investigación e da práctica. Escritura e lectura dos textos dramáticos, en función da nosa experiencia da práctica teatral.

Este percorrido retrospectivo é testemuño dos últimos decenios, 1978-1988 e 1988-1998, da época do "discurso teatral" ata a do teatro intercultural. Nesta fin de século, parece coma se práctica e teoría esgotasen todas as súas posibilidades: a teoría deixou atrás definitivamente a etapa filolóxica dos textos, para ocuparse da escena e da posta en escena, antes de volver ó texto, pero cun espírito totalmente distinto. O texto dramático experimentou día a día as dificultades e as insuficiencias dunha semioloxía nun principio demasiado escrava da discursividade (de 1968 a 1978) e posteriormente sometida en exceso ó relativismo das teorías e dos espectáculos (1978 a 1988), antes de fundirse no gran molde dos *cultural* e *performances studies*, dos estudos culturais aplicados ás prácticas espectaculares (1988-1998). Este percorrido remata co sentimento de que se está clausurando unha época, a da posta en escena como arte e como teoría, e de que se aveña un retorno heroico ó texto, sobre a base dunha teatralidade textual que

se desmarca da espectacularidade; son perspectivas que nos levan a revisións metodolóxicas e interdisciplinarias importantes.

Limitémonos aquí ó debate metodolóxico e constatemos que os debates teóricos hoxe en día máis relevantes xa non se ocupan na súa maioría da epistemoloxía e a metodoloxía, senón case exclusivamente de casos de estudio como as *performances*, a etnoscenoloxía ou a teatralidade. Territorio ilimitado, que ten un uso que parece estar en constante aumento xa sexa por xogo ou por unha metaforización incesantes, a noción de teatralidade estase aplicando case a todo (a rituais, prácticas da vida cotiá, artes plásticas, urbanismo, paisaxes, etc.).

Trátase dun uso que resulta máis pletórico na medida en que a teatralidade, engadida deste modo a todas as receitas culturais, non é máis que un pensamento metafórico que elude toda comprensión analítica, e que deixa de lado os obxectos analizados, imponéndolles unha designación banal e convida. É o que sucede por exemplo co caso das metáforas que o *land art* toma prestadas da teatralidade, a posta en escena e a espectacularidade. Todas as escenas, desde a escena dunha pelexa doméstica ata as paisaxes americanas transformadas pola *land art*, son cualificadas como teatrais baixo a mirada dun observador potencial; son *performances* que fabricamos nós mesmos e que nos levan a unha experiencia humana que se presenta coma se dun *espectáculo* se tratase. Pero aínda que se requírasen e inventariasen todos os territorios do espectacular, ¿proporcionáronse realmente os medios para a análise, formuláronse en profundidade as preguntas metodolóxicas e as reflexións epistemolóxicas pertinentes? Non, en absoluto. Un sorpréndese pola dificultade e o rexeitamento da etnoescenoloxía ou dos *performances studies* a escoller unha metodoloxía, baixo pretexto que "construír unha ciencia puramente descritiva ou simplemente interpretativa levaríanos de novo a manter a ilusión monomórfica"³. E, non obstante, a etnoescenoloxía tamén aspira a "practicar uns estudos híbridos, que combinen as "análises interiores" que parten dos criterios propios da cultura estudiada, e as "análises exteriores", baseadas nas nocións e os métodos científicos en uso"⁴; sabe que é fundamental e necesario multiplicar os puntos de vista, non para xustapoñelos, senón co obxectivo de elaborar uns sistemas complexos de intelixencia dos fenómenos"⁵.

Ó desconfiar dos métodos de análise das obras occidentais, recupera a complexidade das formas e da súa descrición. Para que a etnoescenoloxía, ou análise intercultural ou os *performances studies* se constitúan verdadeiramente como unha "nova disciplina"⁶, éles necesario, aínda que poida non gustarlles, inventar unha metodoloxía capaz de describir e interpretar os exemplos escollidos. De aquí a importancia que cobra a tradición hermenéutica *intracultural*, e por conseguinte non unicamente *occidental*, nos estudos interculturais. Na nosa preocupación por querer abarcalo todo, esque-

3. Jean-Marie Pradier, "Ethnoscénologie: a profondeur des émergences", *International de l'imaginaire*, n.º 3, p. 20.

4. *Ibid.*, p. 20.

5. *Ibid.*, p. 20.

6. *Ibid.*, p. 36.

cémonos de verificar como debería proceder a análise de todos estes espectáculos que son para nós novos e interculturais.

É, polo tanto, a vontade dunha reflexión epistemolóxica e metodolóxica a que debería guiar na actualidade a reflexión teórica. A crise da investigación universitaria, sobre todo histórica, dramaturxica, semiolóxica, nace seguramente da triste constatación de que estes modos de estudio non parecen interesarlle para nada á xente do teatro. É por iso que está baixo a nosa responsabilidade, a de teóricos e universitarios, inventar un novo uso da interdisciplinabilidade que non sexa un fin en si mesmo, senón unha axuda para que os artistas do teatro poidan reinventar inmediatamente na práctica teatral o que "a nosa" interdisciplinabilidade lles ensina. Máis que conceptos e coñecementos moi especializados acerca do obxecto teatral, necesitamos, para poder describilo coa distancia necesaria e de maneira universal, un proxecto global que contemple os casos locais e uns métodos aplicables a un traballo teatral concreto.

Isto obríganos, pola súa parte, a modificar a nosa concepción puramente teórica da interdisciplinabilidade. Trataríase en efecto de construír unhas teorías que poidan aplicarse a distintas disciplinas ou campos de estudio, e non tanto de practicar disciplinas demasiado compartimentadas ou pola contra demasiado abertas. No lugar dunha interdisciplinabilidade nun sentido estrito (que se aplique a coñecementos externos á obra teatral), propoñemos pór en relación os puntos de vista teóricos coas prácticas escénicas. Así pois, tentaremos conexións inesperadas, incluso quizais imposibles, a relación de universos teóricos e prácticos tradicionalmente e nun principio mutuamente exclusivos. Compararemos por exemplo a concepción do *xesto psicolóxico* de Michael Chéjov e a da *acción de esforzo* de Rudolf Laban, ou ben -relación aínda máis arriscada- o *xesto psicolóxico* e o *gestus* brechtiano. Trataremos, pois, de establecer a relación entre XP interior e propio ó actor, co que este traballa antes da creación escénica, unha *acción de esforzo* que optimiza a utilización do corpo en escena, e o *gestus*, ou maneira coa que o actor establece para el e para o espectador unha figuración das relacións sociais entre os personaxes en función dunha visión contrastada e contradictoria da vida social.

É necesario que tanto o actor como o teórico imaxinen unha serie de exercicios e de teorías, que aseguren a relación, verificando a compatibilidade dos estilos e das teorías. As teorías e as realizacións prácticas elabóranse precisamente cando se establece unha continuidade e unha transición entre os distintos campos de análise o entre aspectos que están normalmente separados. Pensar a declamación cun sentido, o tempo co xesto, o espazo coa acción rítmica, estas son por exemplo algunhas das conexións posibles: ¡aínda é necesario establecelas e xustificalas! É posible imaxinar estes exercicios de interconexión e de vectorización gracias a certas teorías, pero realízanse e xustifícanse realmente na práctica. De feito, nunca está de máis recomendar estes exercicios. Estas confrontacións provocadas non sen unha certa arbitrariedade son en todo caso unha boa ocasión para empezar a traballar nalgúns aspectos dos que imos dar aquí uns exemplos a propósito do actor e do texto.

Actor

1. Na universidade, como á fin e ó cabo na maioría das escolas de interpretación, non se lles asegura un adestramento actoral ós alumnos, senón que se deixa en mans dos mesmos actores. As tradicións orientais, así como algúns directores en occidente, fixeron delas a base da súa actividade. Sempre que o adestramento non se converta nun fin en si mesmo, pode procurar ós actores unha conciencia diaria dos seus progresos físicos e mentais, en particular da relación e da distancia que é necesario reducir entre corpo e espírito. Será entón o xardín secreto do actor, o seu barómetro cara a un progreso paciente en vías dunha formulación física das principais cuestións da estética e da estésica (ciencia do movemento).

2. A *partitura* do actor e a *sub-partitura* na que se apoia e que utiliza son dúas nocións que dan acceso ó traballo visible e invisible do actor. Permiten observar a constitución progresiva do papel, a construción do personaxe, o establecemento da fábula, a relación co resto da representación. Os actores aprendices teñen a posibilidade, e é este un principio que vale a pena fomentar, de experimentar estas nocións tanto desde o interior como desde o exterior⁷.

3. O *gestus*, noción brechtiana que non se refire soamente ó actor senón ó conxunto da presentación escénica, é unha ferramenta capital para observar a maneira coa que o corpo toma unha dimensión non só física e referencial, senón tamén política e simbólica.

4. O corpo pensante non é unicamente o estado cara ó que tende todo actor que se toma en consideración, é o quiasmo e o "saber práctico" (Bourdieu) que xorden case inesperadamente daquilo que os teóricos saben das series de signos e do que os actores propoñen para situarse e inscribir no espacio-tempo as súas accións escénicas. Quiasmo e momento tamén no que pode observarse como o teatro sitúa os corpos no espacio e fainos significar nun modo distinto do que significan as palabras. Así pois, trátase tanto sobre o papel como en escena de manipular un corpo para examinar como pensa e en que modo nos fai a nós mesmos pensar e sentir.

Texto

1. A dramaturxia dos textos (estudio da acción, dos personaxes, do espacio e do tempo) ten unha longa tradición, desde Aristóteles ata Michel Vinaver pasando por Corneille, Lessing, Brecht entre outros. Pola contra, o estudio máis microscópico dos mecanismos textuais, dos xogos da linguaxe e dos diálogos está só empezando. Así pois, é necesario afondar neste estudo sobre os xogos da linguaxe, adaptar a teoría dos mundos posibles e da ficción do implícito e dos presupostos, das citas e da reescritura ó estudio dos textos dramáticos. Despois da teoría do drama moderno de Szondi⁸ sobre a dramaturxia escrita entre 1880 e 1950, actualmente soñamos cunha poética das formas dramáticas e unha teoría da posta en escena no século

7.Sobre a noción da "vectorización do desexo", véxase P. Pavis, *L'analyse des spectacles*, París, Nathan, 1996.

8.P. Szondi (1978), *Teoría do drama moderno*, Barcelona, Destino, 1994.

XX, que tome en consideración a evolución histórica da relación entre actor e posta en escena. O século remata, os materiais sobre os que traballar están aí, só nos queda por construír a teoría que os explique...

2. Dicar o texto non é só probar a voz, liberala ou utilízala para berrar, gruñir ou salmodiar, senón restablecer a tradición da arte da dicción e da declamación. Agora ben, a declamación asimilouse e foi reducida, nos últimos anos de liberación vocal, ó uso case exclusivo da ensinanza actoral, mentres que esta antiga disciplina debería encontrar o seu prestixio e autonomía. De feito, si ten que evolucionar e abrirse como disciplina que sexa mellor cara á lectura, á comprensión e á interpretación dos textos. Porque a declamación dá a chave do texto, subliña a súa retórica e desemboca na posta en escena e a interpretación no sentido máis amplo do termo. Unha enteira tradición, inglesa con nomes como K. Linklater o C. Berry, francesa con Copeau, Dullin ou Jouvet ata Bernardy e Regnault⁹, converteu a dicción do texto no punto de encontro e interface entre o xogo escénico e a lectura individual dos textos. Todos os textos poden ser lidos, no sentido estricto do termo ler, é dicir, que poden pronunciarse e enunciarse de mil maneiras distintas, e con máis motivo o texto dramático en busca dunha voz e dunha interpretación. Existen moitos tipos de lectura ou en todo caso pódense inventar:

- A "*lectura cámara lenta*", que propón Michel Vinaver, "realízase parando en cada réplica, e empeza pola pregunta: ¿cal é a *situación de partida*? Cando esta se definiu márcanse progresivamente: a) os acontecementos, b) as informacións, c) os temas, para singularizar no texto o que é propiamente acción"¹⁰.

- A *lectura dramaturxica*, que se desprende da precedente, traduce en termos de accións físicas e na aposta por unha posta en escena determinada o que o texto propón.

- A *lectura escénica* é un exercicio que lles proporciona ós actores a posibilidade de escoitar o eco inmediato da súa réplica nun espacio que empeza a ser habitado por aqueles que participan no acontecemento escénico, un eco que propaga uns sons e uns matices inesperados. Esta lectura escénica empeza a miúdo, segundo a recomendación de Dullin, cunha triple lectura mecánica que articula claramente as palabras, logo trabállaa coa mandíbula inferior e finalmente realiza unha lectura pausada cunha "imposición" da respiración e segundo as regras da sintaxe¹¹.

3. O ensino da dramaturxia (quer da escrita dramática quer da análise dos textos con vistas a unha posta en escena) é o punto máis sensible do corpo teatral... Raramente proposta con acerto, ten o gran mérito de absorber todas as cuestións teóricas e prácticas que non deixan de aparecer desde

9.F. Regnault, J.-C. Milner, *Dire le vers*, Paris, Seuil, 1987. Véxase tamén K. Linklater, *Freeing the Natural Voice*; C. Berry, *The actor and the Text*.

10.Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Paris, Actes Sud, 1993, p. 896.

11.Charis Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Lieutier, 1946, p. 101.

que nos enfrontamos a unha palabra actuante que presenta un certo corte literario pero que non obstante se encontra sometida ás esixencias pragmáticas da escena.

Esta confrontación entre teorías e prácticas prodúcese sempre de maneira experimental, case lúdica. É neste sentido no que a interdisciplinabilidade se converte nunha vía de acceso á práctica escénica e á súa teorización. Na realización dunha posta en escena inténtanse formular as preguntas e os obxectivos coñecidos ou inéditos neste proceso de creación. A posta a punto dun espectáculo é o momento no que se delegan a cada membro as tarefas xa coñecidas (a interpretación, o vestuario, etc.) pero tamén as funcións inéditas ou experimentais. Así o *tempógrafo* será o responsable da xestión escénica do tempo; o *actancial* definirá as grandes funcións da acción; o *vectorizador* vai asegurar a relación entre signos e vectores; o *explicitador* decide sobre o grao de precisión do discurso da posta en escena; o *semiólogo* controla os traballos de vectorización xa finalizados. Cada membro do grupo pode inventar unha reflexión teórica creando unha nova función dentro do colectivo e aplicando sistematicamente á posta en escena as necesidades da súa función.

Estes experimentos medio-teóricos, medio-artísticos levan a unha inmersión na práctica que non exclúe non obstante un rigor teórico; restauran un certo poder da interdisciplinabilidade, pero con bos motivos. Os malos motivos consistían nun relativismo teórico e nun eclecticismo metodolóxico no que a última "linguaxe" de moda (dos editores americanos) convertíase por casualidade na linguaxe de referencia; os bos motivos, en cambio, consisten en que se recorre ás disciplinas humanísticas só para facer mellor o teatro que queremos facer, e é neste sentido que nos obrigan a revisar a relación entre teoría e práctica, teatroloxía e creación teatral.

Sen embargo, a dificultade encóntrase verdadeiramente na relación entre investigación universitaria e profesión teatral, que na actualidade seguen camiños distintos, e ignóranse mutuamente. É difícil encontrar un careo positivo entre as dúas: a ISTA de Eugenio Barba, algúns *stages* mantidos por artistas-pedagogos, algunha que outra experiencia universitaria. As escolas de interpretación, incluído o Conservatorio Nacional de Arte Dramática (*Conservatoire National d'Art Dramatique*), priorizan as clases de interpretación ás materias técnicas, o ensino teórico e histórico: os alumnos prefiren preparar unha escena baixo a tutela dun director famoso antes que seguir un curso de declamación ou de análise dramaturxica. As disciplinas ou as teorías citadas polos profesores destas escolas, eles mesmos a miúdo apaixonados pola teoría, como Lassalle, Mesguich ou Adrien, teñen unha importancia puramente anecdótica e decorativa. Incluso a universidade, arruinada e preocupada por unha pseudoprofesionalización, parece ter renunciado á formulación de novas metodoloxías, a recorrer a disciplinas que se están desenvolvendo na actualidade, e con toda evidencia carece dunha formación técnica o suficientemente sistemática e completa; como moito o que fai é intentalo tanto no plano teórico coma na vertente máis práctica, sen o prestixio da profesión nin do pensamento teórico.

En consecuencia, a interdisciplinabilidade perdeu, no curso dos últimos vinte anos, boa parte da súa soberbia, polo menos a interdisciplinarie-

dade que quería impoñer ós estudos teatrais unha disciplina piloto, xa se tratase da lingüística, a semioloxía, a deconstrución ou a antropoloxía. As ciencias máis "duras" como o cognitivismo, a pragmática, a análise da conversación, dificilmente se impoñen, dada a complexidade que presentan para o simple teatrólogo e tamén a causa do pouco interese que presentan en xeral para o artista do teatro.

En cambio, parece terse producido un desprazamento terminolóxico e conceptual da interdiscipliniedade ó campo do interartístico, a intermedialidade e a interculturalidade. O obxecto do intercambio xa non é a teoría nin a metodoloxía dunha ciencia, senón as prácticas artísticas, mediáticas ou culturais procedentes de distintos horizontes.

Pero podemos preguntarnos, ¿é pertinente falar aínda de interdiscipliniedade? Nun sentido estricto non o é. Sen embargo, no marco dunha linguaxe crítica fálase normalmente de "*interdisciplinary practice*", "de intercambios entre as distintas artes do espectáculo, como a *performance*, a danza-teatro, a música e o teatro"¹².

Esta "práctica artística" comprende, no seu sentido máis amplo, as categorías seguintes: interartística, intermediática, intercultural.

1º Interartístico

Que o teatro sexa o resultado de diversas artes que colaboran entre ela non é certamente un gran descubrimento. Pero hoxe estamos lonxe dunha fusión entre artes como sucedía na ópera wagneriana (a *Gesamtkunstwerk*) ou do seu recíproco distanciamento, como na representación brechtiana. Na actualidade, chegou o momento dunha confrontación de principios e de especificidades e da súa posta en interacción: trátase de experimentar o encontro entre artes, no que cada unha insiste en manter a súa identidade e os seus principios. Podemos velo no teatro musical dun Aperghis ou dun Goebbels, ou na danza-teatro dunha Pina Bausch o dunha Maguy Marin.

Así, por exemplo, Maguy Marin utiliza os principios fundamentais de cada arte e ponos en confrontación para destacar de cada unha delas as súas características máis singulares, sobre todo as do movemento coreográfico e as da situación dramática. O teatro, comprometido e radical, intervén neste caso na súa vontade mimética para "completar" a coreografía do puro movemento: observa os seres que actúan e que son actuados, sonda as súas motivacións, esclarece o seu universo interior e a súa alienación, en lugar de contentarse en facelos camiñar ou mover. Nisto, Maguy Marin insírese na tradición de Béjart: todo aquilo que se move está no fondo posto a disposición da historia que se vai contar, da situación que se vai establecer e desenvolver, da tese que se vai soste, do universo dramático que se elabore, gardando en todo caso unha coherencia e respondendo ós retos da nosa época. Os bailaríns son nun principio actores que crean os seus personaxes dramáticos, que constrúen o seu papel e afirman a súa identidade social. Máis alá de cada personaxe individual, pódese distinguir aínda (¿trátase dunha herdanza brechtiana?) un corpo colectivo, un mecanismo que só se

12. Maria Shevtsova, *Theater and Interdisciplinarity, Presentation for Theater Research International*, vol. 26, nº 1, 2001.

comprende no seu conxunto e que ten un *gestus* social que é sempre lexible: *gestus* da alienación, pero aínda así *gestus* social, posto que expresa a deshumanización, o gregarismo, un futuro sen saída, a mecanización dos comportamentos e das ideas.

Maguy Marin procede deste modo máis como directora que como coreógrafa. Pon en escena unha ladaíña de situacións que se interrompen con frecuencia, con paradas, silencios ou intervencións musicais; pasa constantemente dos individuos ós grupos, puntúa esta fin de partida con tempos fortes (música e danza) ou con rituais irrisorios (entrar/saír, quitar os zapatos, etc.) A intervalos regulares, un movemento de conxunto do grupo, unha danza sostida sobre unha música de charanga ou de orquestra sinfónica arrancan ó grupo da súa apatía dramática e lánzano nun movemento de conxunto extremadamente regulado que transporta ó espectador fóra da ficción teatral e cara á esfera da virtuosidade coreográfica.

Maguy Marin organiza admirablemente estas idas e vidas entre o teatro e a danza, *gestus* e movemento, imaxinario fantasmagórico e unha kinesia que se experimenta escenicamente. Marin escribe desta maneira un novo capítulo da historia da posta en escena occidental. Sen texto ou case sen texto, con algunhas alusións visuais que recordan a Beckett (a cadeira de rodas de *Fin de partida* ou o lazo de *Agardando por Godot*), sabe evocar a fin da humanidade, ilustrar con ironía a tese banal da fin da historia, inscribindo os seus personaxes na súa época, coas súas *humillacións*, os seus pequenos praceres, os seus rituais irrisorios. Pero este sentido do drama humano. Marin pon o servicio dun pensamento coreografiado, dunha extrema intelixencia do xesto que saca de repente ó ser humano da súa inmovilidade ordinaria, ponno en movemento, fai que se esvare, que respire, que xema, que se integre no grupo e que acceda así, pola súa vez, como espectador, a un baño de xuventude coreográfica. Marin pon en tensión a fealdade da figuración teatral e a beleza da coreografía dun coro en movemento. Volve sen embargo rapidamente á inmovilidade teatral, ós conflitos dramáticos, á ficción escénica na que os personaxes encontran de novo a súa espesura e a súa significación metafórica, ó retomar cada un o seu papel. A escena produce entón globalmente un efecto de metaforización, de cuestionamento e polo tanto de tensión dramática. Tratamos sen fin de encontrar o motivo secreto deste enigma: ¿quen son estes viaxantes enxesados? ¿Por que só se moven a golpe de asubío ou de tambor? ¿Que nos esconden? En teatro, sempre temos entre mans algún enigma, cando gozamos no momento do virtuosismo dos corpos en movemento; o teatro xoga co non-dito, a danza con situacións irónicas ou paródicas.

O interartístico reside na arte de utilizar o mellor posible o que cada arte achega de único, opoñendo a cada unha delas outra maneira de significar ou de representar, a incompatibilidade ou a diferenza produce un efecto de perspectiva que obriga a reconsiderar cada arte e a pensala na súa relación co outro.

2º Intermedialidade

Outra práctica interdisciplinaria, aínda hoxe en día pouco coñecida malia que xa fora estudada por teóricos como Walter Benjamin, e abordada polos *cultural studies*, a intermedialidade, impón a súa vontade de non

limitar os intercambios entre artes e entre espectáculos, senón de observar a evolución dos medios de comunicación aparecidos en distintos momentos da historia, así como o impacto que produciron uns sobre os outros, e, en consecuencia, na obra de arte. Cada medio de comunicación está relacionado cunha determinada tecnoloxía, e cun determinado estado da técnica e a ciencia. Esta ciencia dos medios de comunicación -medioloxía¹³ ou intermedialidade- baséase na hipótese, un pouco naíf, de que se van poder observar todos os exemplos posibles: desprazamentos, transferencias, préstamos, contaminación dun medio de comunicación co outro; e que todo isto se pode observar de maneira lineal e científica, coma se unha fixación da realidade xa non suscitase ningún problema de metodoloxía ou de epistemoloxía na descrición das influencias ou dos intercambios.

3º Interculturalidade e estudos culturais

O terceiro aspecto dos intercambios disciplinarios que teñen lugar no si da obra teatral é o da interculturalidade. O intercultural irrompeu en todos os campos da vida social e artística ó longo dos anos 90. Despois da euforia semiótico-estructural dos anos 60 e 70, despois do escepticismo e o cinismo declarados nos posmodernos anos 80, o milenario parece concluír cun fogo de artificios intercultural, pero co mesmo estrépito e a mesma escuridade postoperatoria... É por iso que se puido pensar que o interculturalismo era a nova norma, que nos conduciría automaticamente a unha mirada orixinal, distinta e diferenciada, que a súa metodoloxía e a súa facultade de análise acabarían por imporse. Pero o interculturalismo non é en si mesmo unha nova epistemoloxía, consideralo así significa confundir o obxecto analizado coa mirada científica que se apoia neste obxecto. Se as formas multi e interculturais e o razoamento sobre a alteridade influíron nas nosas ideas sobre o teatro e na súa análise, se puideron gorecernos un pouco do etnocentrismo e a súa clarividencia, non nos libraron sen embargo dun modelo epistemolóxico "última moda" aplicable á maioría das obras que se producen.

Os *performances studies*, os *cultural studies*, a etnoescenoloxía, o abuso xeral na aplicación da noción de teatralidade desdeñan a reflexión epistemolóxica en beneficio dunha extensión maximal dos obxectos de investigación, do parte de nacemento dunha nova disciplina, dun novo campo de estudio, coma se abondara con pasar o restrelo para abrir un pesado *sofá metódico*. Como resultado aumenta o campo de estudio das *performances*, pero tamén a renuncia á metodoloxía e á teoría.

Para esta masa de exemplos e de prácticas espectaculares fainos falta -a pesar de todos os estudos relativistas que están de moda- un *discurso do método*, unha perspectiva cartesiana sobre unha disciplina en realidade moi pouco disciplinada, impaciente e que pode terminar por anularse a si mesma. ¿Basta entón con declarar, como fai Schechner, que "o novo paradigma é a *performance* e non o teatro" e que "os departamentos de teatro

13. Régis Debray, "Qu'est-ce que la médiologie?", *Le Monde diplomatique*, agosto, 1999.

débense converter en departamentos de *performance*?¹⁴, ¿basta con constituír os *performances studies* como parte dos *cultural studies*, e con declarar a etnoescenoloxía como unha "disciplina fascinada"¹⁵ para resolver o problema da comprensión e da análise de todas estas producións culturais desde un punto de vista científico, é dicir, nin occidental nin oriental, senón simplemente coherente e razoable?

A transformación dos *drama studies* en *performances studies* non vaire solver os problemas duns nin doutros, xa que previamente sería necesario asegurar que do teatro occidental ás *performances* non europeas existe unha clara ruptura epistemolóxica e que as diferencias son reais; sería preciso subliñar tanto as semellanzas coma as diferencias. Se non é así, corremos o risco de atoparnos nunha situación parecida á de Don Juan, cando estendía a todo o universo as súas conquistas amorosas, ó bautizar como *etnodrama*, *performance* ou espectáculo *intercultural* calquera actividade espectacular que sexa capaz de espertar a curiosidade dos observadores occidentais máis enfatiados (posto que, *nota bene*, son aínda eles os que deciden o que pode ou non chamarse *cultural performance*). Estas conquistas amorosas e "fascinadas" teñen a súa razón para seducir, pero carecen de algo importante, de método.

Paradoxalmente, a extensión das prácticas espectaculares e dos estudos culturais incítanos, por reacción, a retomar a tradición occidental intercultural e metódica, a profundar nunha reflexión de orde epistemolóxica, a revisar os nosos coñecementos sobre historia do teatro, a reconstituír as representacións do pasado, a entender as mentalidades que dan forma a textos e espectáculos, a historiar as obras, tanto na súa creación como na súa recepción artística.

A interdisciplinidade xa non é o que foi. Nos anos sesenta, pensouse que as ciencias humanas cambiarían o mundo, polo menos o mundo universitario, ancorado no pasado. A cultura parecía conquistar todos os terreos da creatividade humana. Ó relativismo das disciplinas sucedulle o relativismo das culturas, dos métodos, dos interrogantes. A cultura cubriu a arte cunha capa de chumbo, baixo pretexto de igualdade teórica; perdemos a ilusión de apreciar, de avaliar, de vulgar, de intervenir na realidade.

O intercultural foi o mellor slogan dos políticos: un bo medio para eludirse do debate social e económico afirmando o dereito á diferenza, mentres se acentúan as desigualdades, os fanatismos, o irracional.

Aquí é onde chegamos nós, pobres sobreviventes dos campos (inter)disciplinarios: sentados no bordo da estrada, rompemos con método as pedras, pasamos o tempo matando as teorías, e hibridando as artes mentres o mundo se escinde en dous continentes que derivan un do outro. E aínda non determinamos de qué lado do precipicio nos conviría estar, antes de desaparecer nas súas profundidades.

De feito, estásenos ofrecendo a ocasión de probar esta reavaliación metodolóxica (que se produce como reacción ós estudos culturais) para aplicala ós textos dramáticos contemporáneos franceses, que na súa maioría recorren, agora máis que nunca, a unha referencialidade intercultural, intermediática e interartística. Estes textos reclaman, en efecto, un método de

14. Richard Schechner, "A New Paradigm for Theater in the Academy", *The Drama Review*, vol. 36, n.º 4, 1992, p. 9.

15. J. M. Pradier, op. cit., p. 41.

análise que está elaborando uns instrumentos propios que toma prestados da dramaturxia clásica, á que por outra parte pon a miúdo en crise e en *abîme*. O modelo resultante terá que presentar á vez unha certa universalidade transhistórica, explicitar a cooperación intertextual do lector e adaptarse á variedade das obras contemporáneas.

Teses para unha aproximación interdisciplinaria ó texto dramático

1. "Intertextualidade" remite á "escrita": a escrita, sobre todo a dramática, é a suma da textualidade (A), é dicir, da estilística do texto, e da dramaturxia, dunha actualización na ficción das estruturas discursivas (I), narrativas (II), actanciais (III) e ideolóxicas (IV).

Textualidade
(A)

Situación de
enunciación
(B)

(I) discursivo
(TEMÁTICA)

(II) narrativo
(FÁBULA)

(III) actancial
(ACCIÓN)

(IV) Ideolóxico e
psicanalítico

2. A escrita, sobre todo a escrita dramática contemporánea, reintegra na linguaxe todo aquilo que se estende nos vastos horizontes da cultura, dos medios de comunicación e das artes. Pódense atopar exemplos destes conxuntos de referentes extralingüísticos á vez na textualidade, no mundo ficcional e na relación que presentan as obras co mundo.

3. O intertexto é pois tan pronto visual, xestual, mediático ou cultural. O texto dramático sitúase no centro de distintas redes de intertextos que aínda que o laminaron tamén o enriqueceron. Así pois, o texto transfórmasse, ó encontrarse imbricado en distintos intertextos e ó atravesar por distintos contextos culturais, mediáticos ou artísticos. É máis, concentra, textualiza, acumula, amalgama unha serie de propiedades específicas que agora é necesario reconstituír e desenvolver nunha análise metódica.

O segundo esquema que propoñemos, inspirado no coñecido esquema de Eco sobre os "niveis de cooperación textual" do texto narrativo, formaliza a maioría dos aspectos que se consideran no proceso de lectura e análise dun texto.

Os estudos teatrais e a interdisciplinabilidade

| | A | B |
|-----|--|---|
| | <p><i>Textualidade estilística</i> ·¿De que fala? ·Música e materia das palabras ·Diccionario de base ·Cadro e isotopía ·Competencia intertextual RETÓRICA DA FRASE</p> | <p><i>Situación de enunciación</i> ·Condicións da comunicación e da enunciación ·Conciencia metalingüística ·Ritmización ·Marcas de teatralidade</p> |
| | TEXTO DRAMÁTICO | |
| I | <p><i>Mundo Ficcional</i> Estructuras discursivas TEMÁTICA: ¿de que fala? (temas, leitmotivs, tópicos) INTRIGA: ¿como relata? RETÓRICA DOS TEMAS</p> | <p><i>Mundo de referencia e posta en xogo</i> ·¿Que pode querer dicir? ·Hipóteses de lectura e de narración ·¿Que é o que sobresaia coa lectura ou o xogo?</p> |
| II | <p><i>Estructuras narrativas</i> CONVENCIONS ¿como representa? FÁBULA: ¿que relata? CRONOTOPOS (ESPACIO/TEMPO) DRAMATURXIA: ¿como actúa? ¿que representa? RETÓRICA DO RELATO ("figuras textuais")</p> | <p><i>Verificación das hipóteses</i> ·¿De que códigos dispomos? ·¿Que é o que confirma isto? TEORIA DOS XÉNEROS E DOS DISCURSOS ·¿Como se conta a historia?</p> |
| III | <p><i>Estructuras actanciais</i> ACCIÓN: ¿que sucede? ACTANTES: ¿quen actúa? RETÓRICA DOS ACTANTES</p> | <p><i>Estructuras do mundo</i> ·Accesibilidade do mundo posible desde o mundo de referencia do lector ·¿Que forzas están presentes?</p> |
| IV | <p><i>Estructuras ideolóxicas e psicanalíticas</i> TESES: ¿de que fala? IDEOLOXÍA: ¿que se sobreentende? INCONSCIENTE DO TEXTO</p> | <p><i>Ideoloxema</i> ·Implicito, sobreentendido, presuposto ·Contido latente</p> |
| | <p>DISCURSO CENTRAL LUGARES DE INDETERMINACIÓN ATMOSFERA RETÓRICA DO DISCURSO SOCIAL E DO INCONSCIENTE</p> | <p>MENSAXE ·Efecto producido sobre o lector ·¿Que tipo de lexitimación e interpelación do lector?</p> |

ESQUEMA 2

A manifestación lineal do texto, a súa "visibilidade" aparente, é o resultado tanto da súa textualidade (das marcas estilísticas) como da súa teatralidade (da situación de enunciación), características que proporcionan unha primeira descrición superficial do texto. Cabe dicir que a importancia desta superficie textual é capital no caso das obras contemporáneas.

Unha vez que xa é posible ler a superficie do texto, no proceso mesmo do seu desciframento, o lector empeza a actualizar o seu contido, a sondar as súas profundidades, é dicir, determina distintos niveis: o discursivo (I) para a temática e a intriga, o narrativo (II) para a fábula e a dramaturxia, o actancial (III) para a acción comprendida en profundidade, o ideolóxico (IV) para as teses, os ideoloxemas e a relación co mundo. Durante o proceso de inmersión no texto, afastámonos da superficie textual e discursiva, ó encontrar, a través destes niveis cada vez máis abstractos e escondidos, as estruturas do noso propio mundo de referencia (columna da dereita).

Na columna da esquerda podemos ver as cuadrículas do mundo ficcional e das súas propiedades lóxicas, independentemente da súa existencia no noso mundo de referencia. Este, na columna da dereita, é o lugar en que o lector interpreta o mundo e ó mesmo tempo o texto en cuestión, ó situarse ó nivel dun sentido global hipotético (I), dun relato e dunha maneira de narrar (II), dunha ideoloxía implícita que sustenta o texto e que encontramos a miúdo traducida nos ideoloxemas (III e IV).

Podemos partir deste esquema para adaptalo ó caso da análise dos textos dramáticos, posto que as pasarelas trazadas entre todas estas cuadrículas guían ó lector no seu percorrido, a través dunha orde das cuestións, que, particularmente no caso das obras contemporáneas, non vén nunca fixada nin imposta.

Comentemos brevemente este esquema a fin de sinalar as teorías ás que podemos recorrer e as disciplinas das que estas teorías proveñen.

A) Textualidade: ¿como o di?

1. Analizar un texto dramático non significa unicamente establecer cal é a súa fábula, reconstituír as súas accións, seguir as súas transaccións dialóxicas, senón que significa en primeiro lugar mergullarse na textualidade, na música e a materia do texto, experimentar a súa materialidade, reutilizar a lingüística.

2. O diccionario de base proporciona o léxico, a sintaxe, a prosodia e o ritmo das frases, propiedades textuais que a estilística e a poética nos axudaron a descifrar.

3. A correferencia é o sistema que, especialmente polo xogo dos pronomes persoais, das anáforas, dá coherencia á rede do texto. No caso dos diálogos de teatro encontrámonos co sistema da conversación (interlocución), de persoas, de marcas da subxectividade na linguaxe.

4. Coñecer o cadro (*frame*), o escenario, proporciona unha representación cognitiva do mundo que dá ó lector unha primeira orientación e axúdalle a escoller unha pista de lectura, unha isotopía entre outras.

5. A competencia intertextual consiste na facultade de asociarlle ó texto lido outros moitos textos que están relacionados con el de moitas maneiras posibles: tematicamente, xenericamente, estilisticamente, mediaticamente ou artisticamente gracias á influencia trazada neles por outras obras especialmente visuais.

Neste nivel da superficie material do texto sobresaen as figuras retóricas, os procedementos estilísticos, as características lingüísticas.

B) Situación de enunciación: ¿onde, cando, como e por que?

1. As condicións da comunicación teñen que ser reconstituídas a partir dunha situación concreta, dos seus locutores, das circunstancias dadas, das súas palabras e das súas accións.

2. Ás veces o texto fai referencia á súa propia enunciación, posúe unha *conciencia metalingüística*: fala do acto de falar, en lugar de representar o mundo.

3. A *ritmización* é o resultado do acto concreto de lectura, que compromete inmediatamente a comprensión do texto, entre outros aspectos a súa posible sintaxe, as estratexias da palabra e a identidade dos locutores.

4. As *marcas de teatralidade* no texto recoñécense gracias ós instrumentos de comunicación: a relación entre un *eu* e un *tú*; referencias ó tempo, ó espazo, á acción escénica, didascalias que se refiren á lectura e á interpretación do texto.

O contido actualizado do texto faise accesible para o lector desde o momento en que este vai máis alá da superficie máis perceptible da textualidade e a teatralidade, para sondar a obra en canto ós seus temas, intriga (I), dramaturxia (II), acción (III) e tese (IV).

(I) Estructuras discursivas

1. A *temática* é o conxunto dos temas, motivos, leitmotivs e tópicos que se poden recoñecer con facilidade no texto. Aínda non foi observada de maneira precisa (é dicir, nunha dramaturxia) e tampouco non foi formulada como unha tese.

O *tema* está presente en todo o texto; organízase a miúdo segundo un eixo de oposicións ou unha constelación de matices.

O *motivo* é o pano de fondo, a situación fundamental, o marco xeral, que se atopa no interior dunha ampla unidade narrativa. O tema é máis puntual, e cando se interpreta e se substitúe na dramaturxia e a ideoloxía de conxunto convértese nunha tese.

Temas e motivos non existen nun "estado puro", están inseridos nunha *intriga* (unha maneira de explicar); esta intriga enténdese en relación cunha fábula, é dicir, cun contido narrativo global reconstituíble segundo a lóxica causal e temporal dunha tese.

A temática interrógase desde e en relación co mundo de referencia do lector: este pregúntase qué significan os temas e qué hipóteses de lectura e de narración son as máis apropiadas para dinamizalas e ficcionalizalas, porque

estes temas permanecen, ata que non se conecten con outras cuadrículas, como "eleccións libres", impresións subxectivas e hipóteses por verificar.

A retórica dos temas tradúcese algunhas veces nun *leitmotiv* (tema recorrente) ou nun topos ou "configuracións estables de motivos que adoitan reaparecer nos textos literarios" (Curtius). A devandita retórica presenta unha temática codificada, ata incluso estereotipada, á espera dunha estruturación dramaturxica (que a acción teatral porá a proba) ou dunha confrontación e confirmación ideolóxica (dependentes do sentido e do discurso social).

(II) Estructuras narrativas

Nun nivel intermedio entre estrutura superficial e profunda, concreta e abstracta sitúase a dramaturxia da obra: a maneira coa que as convencións de tempo, lugar, espacio, etc. participan na representación do universo dramático e que estruturan a fábula cos cronotopos e accións humanas.

A alianza específica dun espacio e dun tempo (o cronotopo) leva a un conxunto de episodios da acción na que os personaxes están ó servizo da acción.

Os conflitos, sobre todo os verbais, entre personaxes abórdanse segundo unha tipoloxía de "figuras textuais" (Michel Vinaver), panoplia de figuras de intercambio entre personaxes, que se poderían asimilar a unha retórica do relato aplicada ó teatro, e sobre todo ós diálogos e ós monólogos.

A este nivel de abstracción, o lector ou o "dramaturgo" (aquele que realice a análise dramaturxica) comproba as principais hipóteses, para asegurarse de que o texto representa algo que a fábula confirma, en profundidade, ou que a intriga relata, que o texto responde ós criterios dun xénero ou dunha modalidade discursiva.

(III) Estructuras actanciais

Cando a obra xa se abordou desde o punto de vista da súa superficie textual, da retórica das figuras, dos temas e dos relatos, cando xa se confrontou o contido do relato (fábula) coa maneira de narrar (intriga), a lectura continúa a súa progresión do particular ó xeral, do concreto ó abstracto e alcanza ó fin un nivel actancial e ideolóxico profundo. O lector formula entón macroproposicións abstractas sobre a acción e os actantes, é dicir, sobre as forzas profundas que rexen o universo do sentido e da acción. Trátase de imaxinar que forzas actanciais entran en conflito, e como se reparten entre emisor/destinatario, suxeito/obxecto, coadxuvante/opoñente, segundo preceptos dunha retórica moi xeral e simple.

(IV) Estructuras ideolóxicas

Despois de remarcar os temas e a súa formalización (e de formación) dramaturxica, chegamos a formularnos preguntas de alcance ideolóxico como estas: ¿que é o que di? (¿que tese?), ¿que está sobreentendido e que está implícito?

O "discurso central", "o tema de base da obra e a relación que o personaxe mantén con el", non é unha mensaxe fixada e formulada como o sería a "mensaxe" evidente da obra; é máis ben unha estrutura virtual cara á que tende o lector, pero que nunca vai alcanzar.

Os lugares de indeterminación do texto tamén son basicamente móbiles, da mesma maneira que os efectos producidos sobre o lector son imprevisibles. O estudo da ideoloxía e do inconsciente está cheo destes lugares e destes efectos. Socioloxía e psicanálise operan xuntas na mesma perspectiva intercultural, intermediática, interartística e intertextual, que relativiza todos os enunciados e aborda o texto da maneira máis aberta posible, como unha práctica espectacular entre moitas outras.

A retórica do discurso social é unha disciplina fortemente indisciplinada que contempla o conxunto das manipulacións e dos intercambios que o lector efectúa e experimenta, ó analizar as accións simbólicas dos actantes e ó "acceder" ó mundo da obra desde a butaca do seu mundo de referencia.

Este esquema da cooperación textual só funciona realmente se non se cerran hermeticamente as distintas cuadrículas e se se establecen as pasarelas necesarias entre elas. Así, por exemplo, os temas (en I) son aínda tributarios da textualidade e da materia das palabras e só cobran sentido e realidade cando se insiren nunha forma dramaturxica (en II). No que se refire ós actantes (en III), atópanse divididos entre os efectos de personaxe, visibles na dramaturxia (III), e as forzas veladas do drama, bosquexadas a un nivel ideolóxico (IV).

A pasaxe realízase igualmente entre mundo ficcional e mundo de referencia. A retórica do discurso social, por exemplo, está fortemente ligada ó noso propio mundo, sobre todo a través da crenza, a evidencia e o efecto producido sobre o lector.

A cooperación textual obríganos a escoller un percorrido do sentido, que o lector leva a cabo ó decidir por cal cuadrícula (e por conseguinte con qué grao de abstracción) se vai volver empezar este percorrido.

O percorrido clásico (e sobre todo o da dramaturxia clásica) consistirá en descender cada vez un nivel desde a textualidade ata a ideoloxía, e logo remontar o esquema para comprobar os resultados abstractos obtidos en relación co discurso de superficie e coa textualidade.

O percorrido do texto contemporáneo vai ser basicamente subxectivo e aleatorio. En lugar de comezar á maneira clásica polos temas (I) e as formas dramaturxicas (II), demasiado relacionados coa figuración do sentido do personaxe, o percorrido contemporáneo partirá a miúdo da descrición da situación de enunciación (B), despois pasará inmediatamente pola cuadrícula ideolóxica (IV), antes de remontar a (III), e finalmente a (I) (temática). É só ó final do periplo cando se evoca a dramaturxia como macroestructura narrativa e os personaxes como actantes antropomórficos. No texto dramático contemporáneo, o percorrido obedece con frecuencia a unha selección aleatoria, co que se relativiza a pretensión a interpretar e retómase ata o infinito esta interpretación gracias a novas enunciacións do texto.

Tal é no fondo a diferenza entre a obra clásica (ou moderna) e o texto contemporáneo: a causa da distancia temporal e ideolóxica da nosa época, a obra clásica imponnos as súas restricións dramaturxicas e o seu percorrido a través dunha serie de obstáculos que aínda así nos levan a unha comprensión final. Pola contra, a proximidade do texto contemporáneo e a inmediatez das ideoloxías que o forman fan que o lector poida tomar todos os trazos posibles, posto que parece que todo camiño de lectura é admi-

ble, aínda que atope a súa lóxica na orixinalidade do texto e que este nos sorprenda. Este camiño será con certeza expeditivo, incompleto, gratuito, porque o seu obxectivo xa non é o de explicar, convencer ou encontrar.

A lectura do texto contemporáneo cambiou ademais de sentido: xa non pretende trazar un percorrido perfecto, senón que quere establecer case de modo arbitrario un dispositivo destinado a unir series distintas e case independentes (discursivas, narrativas, actanciais, ideolóxicas) en lugar de encadealas metodicamente.

En cada cuadrícula do esquema, trátase de desprazar a cuestión formulada pasando do clásico ó contemporáneo. Así, no referente á situación de enunciación podemos comparar a obra clásica co texto contemporáneo nos seguintes aspectos:

Obra clásica

- a) O dispositivo búscase no texto.
- b) A ritmización ten por obxectivo atopar unha puntuación verosímil.
- c) Encádranse todos os elementos agrupándoos sistematicamente.
- d) Intégrase a conciencia metalingüística no texto como un procedemento para unificar a lectura.
- e) A teatralidade é ante todo dramaticidade, e por iso vai unida á acción, ó conflito, ós personaxes.

Texto contemporáneo

- a) O dispositivo textual vén de fóra.
- b) A ritmización resulta a miúdo aberrante, pero produce os seus efectos de sentido.
- c) "Desencádrase" sistematicamente, e moitos elementos abandonáanse á súa sorte.
- d) A conciencia metalingüística é un procedemento que, en certo modo, chama a atención e que o lector activa cando deconstrúe o texto.
- e) A teatralidade é pragmática: vai unida ás peripecias escénicas, á dicción e ó ritmo.

¿Así, quizais, a interdisciplinarietà serviríanos á fin só para desprazar un pouco o noso punto de vista sobre os textos, e para decidir se son máis ben clásicos ou contemporáneos? Isto xa sería un resultado salientable, posto que nos demostraría que todo o rodeo trazado arredor dun coñecemento interdisciplinario e intercultural da escena foi necesario para modificar non só a escritura dos textos, senón tamén a súa recepción e a súa análise crítica.

Hoxe en día cando a renovación do teatro pasa, gústelle ou non, pola reinvencción de textos literarios, é necesario acostumarse de novo a ler literatura dramática, esquecendo todo o que aprendemos sobre a práctica escénica, dándoo por sobreentendido, e a ler inxenuamente, con pracer e na esperanza de atopar novos mundos que non pensabamos coñecer.

DE TEXTOS DRAMÁTICOS, TEATRAIS E ESPECTACULARES: O STATUS DO TEXTO LITERARIO NOS ESTUDIOS TEATRAIS¹

Juan Villegas

Universidade de Irvine UCLA

Director de Gestos

A afirmación xeral que podería proporse en relación co tema desta sección sería a seguinte: nos estudos sobre o teatro nos últimos cincuenta anos produciuse un evidente desprazamento de intereses dende o texto literario ou texto verbal do teatro cara ó texto espectacular.

Dito de xeito propio a un espacio académico actual: os discursos críticos hexemónicos sobre os discursos teatrais na cultura actual de occidente desprazaron o modo de ler ou modo de mirar dende o texto verbal como creación de arte literaria ós textos espectaculares como discursos, é dicir, como medios de comunicación e como produtos culturais en determinados momentos históricos. Dende esta posición, os suxeitos –emisores dos discursos críticos–, que sempre escriben dende unha posición ideolóxica e institucional, constitúen unha manifestación da cultura contemporánea. O discurso crítico da posmodernidade, ó reflexionar sobre a linguaxe, deconstruíu os fundamentos conceptuais da modernidade sobre a linguaxe, cuestionou a transparencia, a esencialidade e universalidade da linguaxe; afirmou, ademais, a súa historicidade, o seu carácter ideoloxizado e funcional á pragmática dos emisores dos discursos.

Como dixo o falante da "Introducción" ós *Milagros de Nuestra Señora*:

Senhores e aigos, lo que dicho avemos,
Palabra es oscura, esponerla queremos:
Tolgamos la corteza y al meollo entremos,
Prendamos lo de dentro, lo que fuera dessemos.

Este *tolgar a corteza* levaranos a comentar o tema xeral da validez das estratexias, a unha breve historia dos discursos críticos en relación cos textos literarios ou dramáticos e, finalmente, á demostración da proposta.

Das estratexias

As estratexias para a análise dos textos literarios ou teatrais cambian cos tempos. O principio básico é que as estratexias de análise e interpretacións dos produtos culturais son prácticas culturais sustentadas nos supostos dun sistema cultural historizado. Polo tanto, esas prácticas están interrelacionadas coa historicidade dos sistemas culturais e os despraza-

1. Traducción de Olga Fernández.

mentos ou substitucións dos poderes culturais. Estas transformacións, pola súa vez, explican os cambios na concepción do obxecto e a súa función na sociedade ou na cultura. Esta historicidade dá orixe á caducidade e transitoriedade dos "métodos" de análises literarias, a súa continua substitución por outros e obriga a preguntarse pola significación e as causas desta substitución. Obriga, á vez, a adquirir conciencia dos fundamentos e as consecuencias sociopolíticas ou culturais dos "métodos" ou "estratexias" empregadas e as connotacións dos termos empregados para describir os obxectos ou as prácticas culturais.

En virtude deste esquema, a pregunta correspondente ó tema do congreso viría a ser: ¿de que xeito afectaron ou se proxectaron estas transformacións á análise dos textos literarios chamados textos dramáticos ou textos teatrais?²

A hipótese xeral que quero propor é que nos últimos cincuenta anos produciuse un desprazamento do interese dos discursos críticos lexitimados desde o texto verbal –texto dramático– ó texto espectacular –verbal, visual, auditivo– e que este desprazamento é concomitante ou está en íntima relación con transformacións claves da cultura moderna ou posmoderna. A miña hipótese específica é que esta transformación está en correspondencia con cambios fundamentais na concepción da linguaxe, que, pola súa vez, determinan cambios na concepción do obxecto. O abandono do texto dramático, polo tanto, non ten que ver con algo "esencial" do texto dramático. Non se trata dunha estratexia "mellor" ou que "cale máis profundamente no obxecto de análise", senón de distintos modos de "ler" os obxectos culturais, condicionados por transformacións claves na cultura sustentadora dos discursos críticos.

Con respecto ó texto dramático, poderían considerarse tres tendencias, dentro das que se dan numerosos matices que non coinciden no tempo nin se suceden necesariamente de modo cronolóxico:

a) distínguese entre texto literario, texto dramático e texto teatral, e salientase a especificidade de cada un deles;

b) enténdese o texto dramático como un texto literario, non se apunta a súa especificidade como texto dramático e aplícanse as estratexias válidas ou lexitimadas para outros textos literarios.

c) non se salienta o estudio do texto dramático ou as estratexias que privilexian o texto espectacular, téndese a aplicar a mesma perspectiva e a mesma linguaxe técnica utilizada para describir outras prácticas escénicas ou visuais que, tradicionalmente, non se consideraban como teatro.

Neste ensaio, consideraremos especialmente a primeira e a terceira.

2. En realidade, a pregunta anterior sería: ¿Cales son os fundamentos da estratexia dende a que analizarei o tema? Respondela, sen embargo, conduciría a outro ensaio. Desenvolvin aspectos da estratexia en *Para un modelo de historia del teatro* (Irvine: Edicións de Gestos, 1997) e nos ensaios: "Pragmática de la cultura: el teatro latinoamericano". *Twentieth Century/ Siglo XX*. (1991-1992) 163-177; "Del concepto de cultura y de historia del teatro latinoamericano". *Teatro/ Celcit*, ano 4, nº. 5 (1995): 56-59; "De la teatralidade y la historia de la cultura", *Siglo XX. XXth. Century*. 1997: 163-192; "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria", *Gestos* 21 (Abril, 1996) 11-23. Os fundamentos da estratexia atópanse na pragmática e a teoría dos discursos.

A virtude específica do dramático, as esencias e o universal

a) *Texto dramático / texto teatral*

Ata o comezo da década dos sesenta en América Latina e España dominaba a posición que, entre outros, moitos anos antes, afirmaba Ortega y Gasset: porque o literario se compón só de palabras –en prosa ou en verso e nada máis–. Pero o Teatro non é só prosa ou verso... O teatro non é unha realidade que, como a palabra pura chega a nós pola pura audición. No Teatro non só oímos senón que, máis aínda e antes que oír, vemos. Vemos os actores moverse, xesticular, vemos as decoracións que constitúen a escena (*Idea del Teatro*, 36-37).

A posición de Henri Gouhier era semellante e comeza *La obra teatral* cunha frase lapidaria³: "A obra teatral créase para ser representada. O sentido desta palabra 'para' indica que a finalidade daquela supón un público, pois non será plenamente ela mesma senón coa presenza deste público" (17).

Fronte a esta dicotomía, nos anos sesenta a "nova crítica" do momento tendeu a aceptar a diferenza, pero, ó contrario de Ortega, buscou resaltar o texto literario, neste caso o texto dramático. A crítica, precisamente, buscaba asignarlle autonomía e o punto de partida adoitaba ser a súa diferenza co texto teatral. En 1970 propuxen que non só era válido estudar o texto dramático –o literario– como unha entidade en si, sen consideración do que non era⁴. A estratexia partía do suposto de que o texto dramático era un obxecto en si e non un obxecto en proceso de ser outro. Os seus fundamentos estaban no estruturalismo e o funcionalismo, que tiña como obxectivos aprehender as estruturas e a función das artes dentro desas estruturas. En canto ó texto dramático, aspiraba a describir a estrutura dramática esencial, ahistórica, describir a súa especificidade, tanto en canto virtude específica como estrutura, linguaxe e modos de comunicación do mundo. Noutros termos, a proposta implicaba que o texto dramático tiña a súa estrutura, características e funcións específicas. Implicaba que tanto a estrutura como os demais compoñentes cumprían unha función na realización desa especificidade⁵.

A partir dos anos cincuenta, a maior parte das estratexias de análise "literaria" no discurso académico deron preferencia ós textos dramáticos⁶. Dentro destas tendencias habería que nomear: as continuacións do formalismo ruso, a estilística, o estruturalismo. Os practicantes destes "métodos" en moitos casos levaron a cabo as análises dos textos dramáticos sen consi-

3. *La obra teatral* (Bos Aires: Eudeba, 1961).

4. *La interpretación de la obra dramática* (Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1970). Hai outras edicións posteriores con cambios substanciais. A última é *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (Ottawa, Canadá: Girol Books, 1991). Citarei por esta edición.

5. Na divulgación desta concepción foi importante *La estructura de la obra literaria* de Wolfgang Kayser, que influíu enormemente en varias teorías literarias da época. Kayser contribuíu á vez a divulgar as teorías de Roman Ingarden. Exemplos desta presenza advértense, por exemplo, en Cedomil Giçoic e Félix Martínez, especialmente *La novela hispanoamericana* do primeiro e *La estructura de la obra literaria* do segundo.

6. Refírome especialmente a América Latina e España. Un exame dos libros publicados na época verbo do tema nestes espazos evidencia o predominio suxerido.

deración á súa potencial posta en escena nin a súa contextualidade histórica ou teatral. Dentro desta mesma liña, con variantes que posteriormente se aplicaron ós textos teatrais, poderíanse incluír tamén o estruturalismo de Greimas e algunhas das prácticas da semiótica⁷. Os obxectivos destas estratexias variaron desde a busca da especificidade do dramático, a estrutura dramática, a linguaxe dramática ou a sintaxe do dramático.

En termos sintéticos pódese afirmar que os seus fundamentos son os seguintes:

a) O obxecto literario é unha "creación da linguaxe".

O concepto do obxecto e a súa función postulábase arredor de certos principios básicos da concepción da linguaxe do momento. A definición dos xéneros literarios fundábase en supostas funcións universais da linguaxe. Cada un dos tres "grandes" xéneros literarios sustentábase nas funcións básicas da linguaxe: expresiva, comunicativa, apelativa. Ó teatro correspondíalle a "apelativa", polo tanto o obxectivo do "método" consistía en analizar o funcionamento desa función dos textos dramáticos.

b) Concepción estética.

A estes principios vinculábase unha concepción da estética fundada na validez do canon dos discursos culturais dominantes. Uns e outros eran xustificadas no suposto dunha arte e unha estética "universal", o que implicaba demostrar a "universalidade" con textos canonizados pola cultura hexemónica de occidente.

Mirada retrospectivamente esta perspectiva é perfectamente explicable dentro das tradicións e contextos españois e hispanoamericanos, tanto polas preferencias culturais dos sectores hexemónicos como polas condicións históricas. A maior parte das publicacións teóricas lidas en América Latina proviña das edicións españolas, onde Gredos tiña unha enorme capacidade de distribución. En España nos anos cincuenta e sesenta case non se publicaban libros sobre teoría do teatro e os de teoría centrábanse na estilística ou a linguaxe dende unha perspectiva idealista, especialmente do idealismo alemán⁹. Esta modalidade era reforzada polas concepcións estruturalistas nas que se coincidía tamén coa existencia de universais: estruturas, motivos ou arquetipos universais, nos que unha vez máis non importaba tanto a súa actualización historiada ou historiable, coma a súa inserción no "universal"¹⁰.

Nesta perspectiva estruturalista ou universalista, desaparecían ou carecían de importancia algún aspectos ós que outras posicións da época lles daban importancia, pero que non alcanzaron gran significación dentro dos discursos críticos hexemónicos. Tal foi o caso da función social do teatro,

7. A semiótica, sen embargo, axiña derivou cara á análise ou descrición do espectáculo e, xunto coa teoría da recepción, concedeulle importancia ó proceso da comunicación teatral ou espectacular.

8. No mundo hispánico esta concepción foi moi divulgada polo libro de Kayser, *Interpretación y análisis de la obra dramática* e reforzouse coas sínteses incluídas en *Teoría literaria* de Aguiar e Silva.

9. Comentei este aspecto da cultura e a crítica en América Latina no meu libro *Ideología y discurso crítico en América Latina* (Minneapolis: Prisma, 1989).

10. Nesta perspectiva inclúense a actualización do libro de Souriau e outros libros dos sesenta e setenta. Entre estes últimos, ver Luís Díaz Márquez, Hatlen, Staiger.

especialmente sinalada polos estudos marxistas, ou os factores mediatizadores da posta en escena como apuntaban os "estudios teatrais" e, posteriormente, a semiótica do teatro.

O texto literario e o texto dramático como produto cultural

A preocupación do discurso crítico pola especificidade do dramático foi substituída nos estudos literarios por unha concepción na que o texto é fundamentalmente un obxecto cultural. Concibido así, o emisor do discurso crítico entende o texto como manifestación ou evidenciación da concepción da sociedade, o ser humano ou a función da literatura. En certo modo, o texto é un medio. En consecuencia, salientase o "cultural" e salientase o "literario" e non se amosa preocupación polo específico dramático.

Algunhas das "escolas" dentro desta modalidade son, por exemplo: os estudos marxistas, estudos sociolóxicos, de transculturación, feministas¹¹, coloniais ou poscoloniais¹², interculturais¹³, dos dereitos humanos¹⁴ ou, recentemente, culturais. O común nestas perspectivas é a ausencia de preocupación polo especificamente dramático e, en termos xerais, polas distincións ou especificidades de "xéneros" literarios.

Un exemplo desta modalidade, dentro das moitas variantes, poderíamos considerar, por exemplo, a teoría da dependencia. Esta parte do principio de que a cultura de América Latina é produto dunha sociedade economicamente dependente. Polo tanto, a súa cultura tamén o é. A análise "literaria" en consecuencia tende a demostrar cómo os textos específicos corresponden a manifestacións ou "produccións" desa cultura dependente. A teoría da dependencia foi substituída en América Latina pola "transcultu-

11.Sobre feminismo e teatro, ver en especial Aston, Elaine, *An introduction to feminism and theatre* (London; New York: Routledge, 1995); Case, Sue-Ellen, *Feminism and theatre* (New York: Methuen, 1988); Case, Sue-Ellen (editor), *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990). No espazo cultural español hai poucos libros sobre o tema, aínda que hai ensaios sobre teatro de mulleres e, especialmente, con respecto a dramaturgas latinoamericanas hai varias antoloxías. Un libro recente nesta dirección é o editado por Catherine Larson e Margarita Vargas *Latin American women dramatist: theater, texts and theories* (Bloomington: Indiana University Press, 1998). *Reescribir la escena*, editado por Laura Borrás Castanyer (ed.), 1ª ed. Madrid: Fundación Autor, 1998) é unha colección de ensaios presentados no Encontro de dramaturgas e investigadoras de teatro celebrado en Cádiz en 1997.

12.Unha excelente síntese das formulaicón é *Colonialism/Postcolonialism* (London and New York: Routledge, 1998) de Ania Loomba. Para algúns ensaios sobre o tema, ver *The Post-Colonial Studies Reader*, editado por Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (New York: Routledge, 1995). Sobre poscolonialismo e teatro, ver especialmente, Helen Gilbert e Joanne Tompkins, *Post-colonial Drama. Theory, practice, politics* (London and New York: Routledge: 1996), e os ensaios incluídos en *Imperialism and Theatre* (London and New York: Routledge: 1995).

13.Sobre teatro intercultural, ver o libro editado por Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader* (London and New York: Routledge, 1996) e o editado por Erika Fischer-Lichte, *The Dramatic Touch of Difference* (Gunter Narr Verlag, 1990). Ver tamén o número 24 de *Gestos*, no que se incluíron varios ensaios sobre o tema.

14.Ver Hernán Vidal, *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1994).

ración", que apuntaba a interrelación entre as culturas dos espazos centrais coas culturas dos espazos periféricos¹⁵.

Como no caso do estruturalismo comentado previamente, nestas estratexias hai tanto un concepto de linguaxe como unha fundamentación política e ideolóxica por parte do discurso crítico. O fundamento clave é a concepción saussuriana do signo lingüístico. O texto literario é unha produción da linguaxe. Polo tanto, a súa análise pode salienta o proceso de emisión, o emisor do signo, a mensaxe, o destinatario ou o contexto da comunicación. A selección da énfase pode ser tanto de principios filosóficos –culturais– como de posición política. A énfase no obxecto como signo lingüístico pode conducir á análise do signo en si en canto linguaxe. A linguaxe, sen embargo, no postestructuralismo derrideano perdeu a súa transparencia, o seu carácter de portador de sentidos sen influír no sentido. A énfase no signo en canto mensaxe leva a privilexiar o sentido. A semiótica, por exemplo, permite unha gama de análises que cobren practicamente todas as dimensións do proceso de comunicación. Polo tanto, a análise semiótica pode tanto facer volver ó texto como arredar do texto. As análises semióticas, sen embargo, conduciron á vez a un afastamento total do texto dramático. Isto xa corresponde á terceira tendencia.

Aínda que cada unha destas tendencias podería analizarse en profundidade e discutir os seus principios en relación coa posición do texto dramático, quero comentar brevemente a que se veu chamando "estudios culturais" e algunhas das súas consecuencias para o tema proposto.

Os estudos culturais, os estudos literarios e o texto dramático

Os estudos culturais trouxéronlles ós estudos literarios unha serie de perspectivas e temas, que levan á despreocupación polo texto literario ou a subordinación deste a outros factores na súa produción¹⁶. Precisamente, unha das críticas consistentes é a súa falta de interese polo "literario" e a súa valoración indiscriminada de textos ou obxectos culturais ós que a tradición crítica excluía ou descualificaba esteticamente. Os estudos culturais como disciplina son produto de tendencias postestructuralistas, entre as que se destacan as formulacións de Foucault e da deconstrución fundada prima-

15.Sobre a transculturación, o libro que serviu como punto de partida e referencia obrigada é o de Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (México: Siglo XXI, 1982), do que a primeira versión é do ano 1974. Diana Taylor en *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin América* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1990) dedica un capítulo a "Theatre and Transculturación: Emilio Carballido", pp. 148-180. Un ensaio polémico é o de Alberto Moreiras, "Transculturación y pérdida de sentido: el diseño de la postmodernidad en América Latina", [*Nuevo Texto Crítico*, II, nº. 6 (1990): 105-119]. Discuto o tema en "La estrategia llamada transculturación" (*Conjunto*, xullo-setembro, 1991: 3-7). A estratexia perdeu moitísima vixencia na actualidade como propia dos setenta.

16.Sobre "estudios culturais" ver as dúas visións xerais de *Cultural and Critical Theory* editado por Michael Payne (Oxford, UK: Bleckwell, 1997) e *Key Concepts in Communication and Cultural Studies* (London and New York: Routledge, 1994) editado por Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery e John Fiske. Unha das primeiras coleccións de ensaios nos que intenta definir os ámbitos é a de Lawrence Grossberg, Cary Nelson e Paula A. Treichler, *Cultural Studies* (New York/ London: Routledge, 1992).

riamente nas reflexións de Derrida. Algunhas das formulacións dos estudos culturais teñen grandes consecuencias para a consideración do estado do "texto dramático" ou "literario" nos estudos contemporáneos. Aínda que os aspectos de importancia son moitos, quero separar as posibilidades en dúas categorías e destacar algúns puntos clave para o tema proposto.

a) Con respecto ó discurso crítico

Os estudos culturais reforzaron a conciencia de que tanto a historia literaria como os discursos críticos constitúen discursos mediatizados pola ideoloxía, o imaxinario social e o sistema de valores dos emisores dos discursos. Dese modo, tanto a investigación literaria como a historia literaria corresponden a discursos ideoloxizados e en función de proxectos nacionais, sociais ou políticos. Unha das consecuencias importantes desde este punto de vista é aceptar a historicidade dos valores estéticos e a súa interrelación co exercicio do poder por parte dos practicantes das culturas dominantes. A aceptación desta historicidade implica recoñecer unha pluralidade de canons estéticos. En consecuencia, prodúcese a dilatación do obxecto texto ou destrúese o concepto de texto literario en sentido tradicional.

b) Con respecto ó obxecto

O concepto mesmo do obxecto "literario" chegou a ser tema de discusión; aínda máis, o tema clave de moitas das discusións do idealismo lingüístico e o estruturalismo –a ontoloxía da obra literaria ou a literariedade– son conceptos cuestionados e historiados. Deste xeito, a mesma definición de texto literario constitúese nun suposto do discurso crítico e non nunha "realidade obxectiva".

Polo tanto, a caracterización do texto e o texto mesmo son indicios da ideoloxía subxacente no discurso ou –no caso do texto– das condicións culturais, sociais ou políticas que conforman o contexto da súa produción. A súa "literariedade" importa menos que o seu ser indicio.

O teatro como construción visual e o abandono do texto

A terceira tendencia constitúe aparentemente unha continuación ou actualización dos chamados estudos teatrais ou daqueles que resaltaban o texto espectacular ou a posta en escena, como nos casos de Ortega y Gasset ou Gouhier mencionados previamente. Aínda que coinciden na despreocupación polo específico dramático en si e privilexian a dimensión do espectáculo, hai diferencias significativas.

Pártese do suposto de que o discurso verbal é un compoñente do discurso teatral, pero que non é o compoñente definitorio. Pola contra, acéptase que o texto teatral é predominantemente un proceso de comunicación no que o determinante é o compoñente visual. Os estudos teóricos sobre o teatro, especialmente a partir da semiótica teatral e as propostas sobre "performance" e "teatralidade", tenderon a privilexiar esta concepción. Aquí o texto literario ou texto dramático perdeu importancia e o que importa predominantemente son os modos de posta en escena. Resáltase o "teatro" como espectáculo ou como construción espectacular, diminuíndo a significación do discurso verbal.

Dende un punto de vista teórico, na actualidade, o teatro é entendido como un discurso, un medio de comunicación. A intención do produto do discurso teatral é comunicar e implícita e explicitamente configurar un imaxinario lexitimador ou deslexitimador de sistemas sociais. Este carácter comunicativo resalta o produtor do discurso, a súa intencionalidade con respecto ós seus potenciais destinatarios e o contexto da comunicación e os códigos empregados. Enténdese que o específico do discurso teatral é que é un medio de comunicación mediante signos verbais, auditivos e visuais, nos que a énfase ou códigos de teatralidade varía en diferentes sistemas culturais. É un proceso de comunicación interdisciplinario e utilizador da multiplicidade de medios visuais alcanzables no seu contexto histórico. O teatro non é só o texto, o literario, senón un obxecto cultural construído –oral e visualmente–. O discurso verbal só é unha parte do discurso teatral. Dentro desta concepción o literario é secundario.

Coma nos casos anteriores, en termos xerais, esta non é unha transformación exclusiva dos estudos teatrais. Cremos que constitúe a tendencia dominante na cultura contemporánea, tanto porque a cultura contemporánea se fixo predominantemente visual, alcanzou en tempos de globalización forte presenza das transnacionais e debilitamento das culturas nacionais. Os discursos críticos evolucionaron –polas mesmas razóns– cara a unha interpretación semiótica das culturas, non os textos literarios, na cal todo obxecto cultural é un signo.

Esta tendencia do discurso crítico foi á vez reforzada ou relaciónase con numerosos casos nos que a práctica teatral prestou pouca importancia ós textos dramáticos. Deste xeito, por exemplo, nalgunhas das tendencias do teatro moderno, especialmente cando se concibe o teatro como instrumento de subversión social, rexeitouse o texto como manifestación individual do autor para substituíla pola experiencia colectiva. En moitas ocasións, o texto acoutado, finito, desapareceu e foi substituído por certas liñas xerais que son plasmadas por un libreto creado –moitas veces de modo espontáneo– polos actores no mesmo momento da representación. O chamado teatro de guerrilla ou teatro da rúa sustentábase, precisamente, nestes principios¹⁷.

A esta tendencia de desaparición do autor e do texto habería que engadir algunhas tendencias de textos minimalistas nas prácticas de produción teatral. Este é o caso, por exemplo, dos textos de Rodrigo García en España, que ten uns textos que se limitan a unhas poucas notas que non constitúen case ningún indicio do que será o texto e do que a lectura en si mesma resulta practicamente incomprendible ou insignificante¹⁸.

Por outra banda, fíxose evidente a necesidade de novas estratexias capaces de aprehender aquelas dimensións dos discursos teatrais que agora se consideran significativos. Esta insatisfacción parecera ser máis evidente

17.Véxase Rine Leal, "Un teatro que ayude a transformar la realidad" en *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, 125-225; Gerardo Luzuriaga (Ed.), *Popular Theatre for Social Change in Latin America*, especialmente o ensaio de Domingo Piga, "El teatro popular: consideraciones históricas e ideológicas".

18.Sobre Rodrigo García, ver por exemplo, as súas "Obras Cómicas" en *Gestos* 21 (Abril 1996): 157-175.

nos textos teatrais contemporáneos, nos que se intensificou a utilización de instrumentos de expresión ou procedementos que, na tradición, correspondían a outras prácticas culturais, coma o mimo, circo, danza, cine. Aínda máis, nos últimos anos, técnicas ou códigos producidos pola televisión, polos sistemas de comunicación multidimensional, os espectáculos públicos masivos ou publicitarios proxectaron códigos e mecanismos de representación que afectaron profundamente as teatralidades representadas no teatro, as teatralidades sociais ou os modos de representación visual.

Dende o punto de vista da práctica teatral, unha breve referencia a algunhas postas en escena contemporáneas evidencia a inadecuación das estratexias que non consideren o visual como elemento clave do teatro e a competencia (familiaridade) do espectador en canto ós códigos da visualidade ou teatralidade do seu tempo.

Unha tendencia é a incorporación de formas escénicas nas que se silencia o discurso oral ou o corpo do actor ou actriz tenden a desaparecer como signo. Tal é o caso de representacións escénicas nas que se utilizan telas ou plásticos que ocultan o corpo dos actores. O grupo Funámbulos de Colombia, por exemplo, constrúe gran parte dos seus espectáculos coa transformación de formas proporcionadas por grandes teas que ocultan o corpo dos actores. Os xogos de luces que alteran as cores das teas e os plásticos e as formas cambiantes constrúen a historia. A mensaxe resulta das "construcións" de personaxes ou dunha historia por medio de xogos de formas e cores, que teñen unha interpretación condicionada pola competencia do espectador¹⁹.

Hai outros textos nos que a linguaxe verbal desaparece de todo, os personaxes nunca falan, só xestualizan, pero non usan os códigos retóricos do mimo. Dentro desta tendencia, un caso suxestivo é *Híbrido*, do grupo catalán Sémola Teatre, no que se nos configura unha España "posmoderna" e numerosas historias só por medio de procedementos visuais e os corpos e xestos dos actores como signo.

Unha tendencia recente foi o teatro producido por mulleres, algunhas interiorizadas dos discursos feministas que levaron á práctica teatral algúns principios feministas. Nos espectáculos destes grupos tende a desaparecer o discurso verbal e a resaltarse o corpo como a fonte da linguaxe.

Dentro das moitas variantes contemporáneas, aínda pode falarse do teatro-circo –non, circo entendido como teatro– en canto á inclusión no espectáculo teatral de numerosos elementos tradicionalmente adheridos ó circo. As formas escénicas denominadas "teatro-danza" ou "teatro-imaxe" constitúen desde hai anos espectáculos regulares de "teatros experimentais" ou que aspiran a estar á vangarda. A énfase, unha vez máis, adoita estar na construción da imaxe, son as imaxes as que narran a historia. En moitas ocasións prodúcese un desmembramento do corpo do actor ou actriz e un membro –unha man, un pé, a cabeza, un brazo– apodérase do escenario, e, por medio da iluminación ou outros procedementos, exclúese tanto o escenario como o corpo dos participantes.

Unha das formas teatrais de moda nos espectáculos do teatro Latino dos Estados Unidos e noutros sectores é a "performance", o que se entende

19. Vin o espectáculo en FITEI, 1992.

predominantemente como actuacións unipersoais, en xeral de mulleres, confesionais, con utilización de procedementos multimedia. Unha análise fundada no discurso verbal resulta totalmente insatisfactoria²⁰. Un exemplo desta modalidade é o espectáculo de Carmelita Tropicana, no que hai moito discurso verbal e cancións, que teñen un sentido que adquire maior significación polas proxeccións de diapositivas de escenas cubanas. A imaxe da Habana non se transmite polas palabras do personaxe senón pola imaxe proxectada na pantalla.

No presente, na dicotomía texto-espectáculo, o interese da investigación está dirixido ó espectáculo e é moito menor o número de ensaios ou libros que apuntan a análise dos textos dramáticos en canto textos dramáticos.

Esta transformación da mirada do discurso crítico e dos mesmos textos espectaculares levan á pregunta adecuada ó tema do congreso: ¿é posible volver á análise do texto dramático? ¿cal sería o ou os cambios fundamentais na análise dende a perspectiva do noso tempo?

O perspectivismo histórico, a superación da dicotomía subordinada ó estruturalismo e o retorno potencial ó texto verbal

O tema pode enfrontarse dende varios niveis de análise. Todos eles implican aceptar as transformacións experimentais nos discursos críticos e os supostos das novas estratexias.

Un nivel de análise implica aceptar a potencialidade do texto dramático para chegar ó texto espectacular, prescindindo do purismo xenérico e estrutural dos anos sesenta. En certo modo, significa volver á miña proposta de 1970. Nesa data propuxen no libro citado un aspecto estrutural que abría opcións diferentes e integradoras coas dos enfatizadores do teatral. En *Nueva Interpretación* facía notar:

A maioría dos autores escriben os seus textos coa esperanza de ser representados, esta intencionalidade real, práctica do autor, orixina características internas do texto. A esta potencialidade do texto de ser representado e á presenza dentro do texto de trazos que proviñan desa potencialidade denominabámola *virtualidade teatral*.

O concepto da *virtualidade teatral* viña dar conta da preocupación "esencialista" e "estruturalista" dado que aceptaba un trazo "esencial" de todas as obras dramáticas e que as facía diferenciadas doutros textos literarios. Deste xeito, implicaba a consideración de factores que, en maior ou menor grao, condicionaban o proceso creativo e o produto: o texto dramático.

20. Na práctica, o termo "performance" pode cubrir unha enorme variedade de espectáculos. Sobre "performance" ver Fabrizio Deriu, *Il paradigma teatral. Teoria della performance e scienze sociali* (Roma: Bulsoni Editore, 1988), e especialmente, o ensaio de Tadeusz Pawlowski, "El Performance", *Criterion*, 21-24, (I-1987-XII-1988): 154-179, traducido do polaco por Desiderio Navarro.

Dende unha perspectiva de hoxe, habería que postular que, xeralmente, hai unha íntima relación entre o modo de ser do texto dramático e as transformacións históricas experimentadas polos modos de posta en escena. Dese modo, o texto dramático confórmase de acordo cos códigos "dramáticos" lexitimados dentro dun sistema ou tradición cultural, pero ó mesmo tempo eses códigos son mediatizados ou transformados polas condicións de posibilidade da representación dentro dese sistema cultural ou social, que funcionan como mediatizadores. Algúns destes factores mediatizadores son, por exemplo, o tipo de escenario, a clase de iluminación, os edificios teatrais á súa disposición, as tradicións teatrais, a compañía que podería representar a súa obra, os actores dispoñibles, a capacidade económica da compañía. En moitos casos, facía notar, aínda ten habido autores/as que escriben textos dramáticos destinados a ser representados por actores ou actrices específicas²¹.

Dentro dos numerosos factores que mencionamos, hai algúns ós que o investigador "literario" estruturalista non daba ou daba moi pouca importancia ou non considera nos seus procesos de análise. Por exemplo, un caso tradicional e comentado é o dos grupos teatrais establecidos que, dun xeito ou doutro, determinan, polo menos, o número e os tipos de personaxes dos textos que esas compañías poñen en escena. No teatro clásico español e no teatro español do século XVIII, por exemplo, as compañías establecidas tiñan un persoal de actores e actrices limitados e con personaxes caracterizados de antemán: o 'velliño', o 'gracioso', a 'dama moza', etc. No período moderno, hai numerosos grupos que son constituídos por un grupo de actores determinados, de xeito que as obras que estean se limitan ás posibilidades dos actores e, polo tanto, determinan o texto que se ha pór en escena. Unha análise estruturalista silencia esta dimensión ou condicionamento.

Varios críticos destacaron os importantes cambios experimentados polo chamado teatro posmoderno, que non se refiren só á posta en escena senón tamén á estrutura mesma dos textos. ¿Podería existir o chamado teatro posmoderno sen os avances da tecnoloxía actual? Os usos dos vídeos, as escenas colgantes, as transformacións da iluminación, os regadíos no escenario, os cambios de escenarios, a tecnoloxía do son, etc. son compoñentes determinantes dos discursos teatrais posmodernos. A este aspecto non se lle concedía ningunha importancia.

Este é un aspecto inexplorado da historia do texto dramático. Non hai, ou hai poucos, traballos sistemáticos que impulsen a considerar as transformacións tecnolóxicas dunha época como factor determinante na estrutura dos textos dramáticos ou como un factor indispensable que hai que considerar na historia do teatro.

Polo tanto, en vez de establecer unha separación rotunda entre texto literario e texto teatral, habería que pensar en termos de que as transformacións da produción teatral e as condicións desta produción orixinan transformacións nas estruturas dos textos dramáticos e nos elementos intrínsecos destes.

21. Un dos casos interesantes neste aspecto é o de Federico García Lorca. Unha excelente análise dalgúns aspectos neste sentido é o de John K. Walsh, "The Women in Lorca's Theater", *Gestos*, II, 3 (1987): 53-66.

Se hoxe un quixera subscribir a posición estruturalista, tal vez podería pensar en que o texto dramático posúe algunhas características que a fan ser semellante á obra teatral e que suscitan a súa posibilidade de representación nun escenario real. A interpretación do texto dramático, en consecuencia, suporía a comprensión da intertextualidade como ocorre nos outros xéneros literarios e, ademais, a *contextualidade teatral* do texto dramático²².

En síntese, nos últimos cincuenta anos deuse un forte desprazamento dende o texto literario e a posta en escena, dende a linguaxe verbal á linguaxe visual; este desprazamento corresponde a transformacións no concepto do obxecto, que á vez corresponde a transformacións nas culturas e á función desas culturas no contexto nacional e internacional de poderes. Aínda que nunca é posible retornar ó pasado, xa que aínda que o retorno se trata en realidade dun retorno impregnado do sistema de valores ou dos supostos do presente do historiador, a análise dos textos dramáticos como dramáticos hoxe implica recoñecer o carácter historizado do concepto en si, os seus factores mediatizadores e a súa refuncionalidade dentro dos supostos da cultura actual.

22. Esta discrepancia en modos de entender o texto dramático é fundamental para a escrita das historias do teatro, porque unha historia que resalte o texto sen considerar a súa *virtualidade teatral* ou as postas en escena, en realidade, nunca é realmente unha historia do teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTON, ELAINE: *An Introduction to Feminism and Theatre*. London-New York: Routledge, 1995.
- CASE, SUE-ELLEN: *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- CASE, SUE-ELLEN (ed.): *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- BILL ASHCROFT, BILL, GARETH GRIFFITHS AND HELEN TIFFIN (ed.): *The Post-colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995.
- BORRÁS CASTANYER, LAURA: *Reescribir la escena*, editado por (ed.), 1ª ed. Madrid: Fundación Autor, 1998.
- CASTAGNINO, RADL: *Teorías sobre el teatro dramático*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.
- CASTAGNINO, RADL: *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1956.
- DE MARINIS, MARCO: *The Semiotics of Performance*. Indiana University Press, 1993.
- DÍAZ MÁRQUEZ, LUÍS: *Teoría del género literario*. Madrid: Ediciones Partenón, 1984.
- ELAM, KEIR: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen, 1980.
- FINTER, HELGA: "La cámara-ojo del teatro posmoderno", *Criterios*, nº. 31, 1-6 (1994) 25-47.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: *The Dramatic Touch of Diference*. Gunter Narr Verlag, 1990.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA.: *The Semiotics of Theatre*. Indiana University Press, 1992.
- FITZPATRICK, TIM.: "Playscript Analysis, Performance Analysis-Towards a Theoretical Model". *Gestos* I, 2 (1986): 13-28.
- GILBERT, HELEN E JOANNE TOMPKINS: *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. London and New York: Routledge, 1996.
- GOUHIER, HENRI: *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1956.
- GOUHIER, HENRI: *La obra teatral*. Buenos Aires: EUDEBA, 1958.
- HATLEN, THEODORE: *Orientation to the Theatre*. New York: Appleton Century Crofts, 1962.
- HUERTA, ELEAZAR: *Esquema de poética*. Santiago, Chile: Publicaciones de la Universidad Austral, 1962.
- INGARDEN, ROMAN: "The Functions of Language in the Theatre". Apéndice a *The literary work of art*. Evaston: Northwestern U.P., 1958: 377-96.
- KAYSER, WOLFGANG: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1970.

- KOWZAN, TADEUSZ: "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en Adorno, *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.
- LOOMBA, ANIA: *Colonialism/Postcolonialism*. London and New York: Routledge, 1998.
- LUZURIAGA, GERARDO (ed.): *Popular Theatre for Social Change in Latin America*. Los Angeles: UCLA, Latin American Center Publications, 1978.
- MARTÍNEZ, FÉLIX: *La estructura de la obra literaria*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1963.
- NAUDON, MARIO: *Apreciación teatral*. Editorial del Pacífico: Santiago, 1956.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- PAVIS, PATRICE: *The Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge, 1996.
- PAVIS, PATRICE: "Teatro y los medios de comunicación: especificidad e interferencia". *Gestos*, 1 (nov. 1986) 25-52.
- PAVIS, PATRICE: *Diccionario de teatro*. Traducción de Fernando de Toro. Barcelona: Edicions Paidós, 1984.
- PAVIS, PATRICE: *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- PAVIS, PATRICE: *Theatre at the Cross of Culture*. London and New York: Routledge, 1992.
- RIVERA-RODAS, OSCAR: *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1992.
- TORRES-RIVAS, Edelberto. *Procesos y estructuras de una sociedad dependiente (Centroamérica)*. Santiago, Chile: Ediciones Prensa Latinoamericana, 1969.
- VIDAL, HERNÁN: *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1994.
- VILLEGAS-SILVA, CLAUDIA: "España fragmentada, apocalíptica y posmoderna: *Híbrido de Sémola Teatre*", en *Del escenario a la mesa de la crítica*. Juan Villegas, Editor. Irvine: Ediciones de GESTOS, 1998.
- VILLEGAS, JUAN: *La interpretación de la obra dramática*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.
- VILLEGAS, JUAN: *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis, Ediciones Prisma, 1988.
- VILLEGAS, JUAN: *Nueva interpretación del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1990.
- VILLEGAS, JUAN: *Para un modelo de historia de teatro*. Irvine: Ediciones de GESTOS, 1997.
- VILLEGAS, JUAN: "Pragmática de la cultura: el teatro latinoamericano". *Twentieth Century/Siglo XX*. (1991-1992) 163-177.
- VILLEGAS, JUAN: "Del concepto de cultura y de historia del teatro latinoamericano" *Teatro/Celcit*, año 4, n.º. 5 (1995): 56-59.

VILLEGAS, JUAN: "De la teatralidad y la historia de la cultura". *Twentieth Century/Siglo XX*. 1997: 163-192.

VILLEGAS, JUAN: "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria", *Gestos* 21 (abril, 1996): 11-23.

WELLEK, RENE AND WARREN, AUSTIN: *Theory of literature*. New York: A Harvest Book, 1956. Third edition. Hai edición española, *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1953.

ZEA, LEOPOLDO: *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1974.

PERFORMANCE¹

Marvin Carlson

College University of New York²

Na década pasada o termo "performance," aínda que de ningún xeito novo nas artes en xeral ou no teatro en particular, acadou unha nova importancia e centralidade, particularmente nos Estados Unidos, pero en menor grao tamén en Inglaterra e Europa. Os principais xornais de Nova York ó listar os eventos culturais actuais baixo as categorías tradicionais de teatro, música, danza, cine e arte acaban de engadir outra categoría, distinta destas, chamada "performance". Agora aparecen regularmente algúns xornais académicos dedicados á "performance", xunto con importantes estudos críticos novos publicados por editoriais destacadas como Routledge. Así, na comunidade artística e profesional, a performance converteuse nun dos principais novos temas da década.

O principio esta nova atención ó termo performance pode estrañar, pois o termo hai moito que é unha parte familiar do vocabulario da arte e da cultura. En inglés adóitase falar tradicionalmente de teatro, música e danza como "performing arts" (artes representativas), é dicir, que son artes que implican o traballo de "performers" (representadores) en vivo, en oposición ás chamadas "artes plásticas" ou "artes visuais" como pintura, escultura ou arquitectura. En relación con este uso está a práctica habitual de referirse a un evento teatral, musical ou de danza como unha "performance". ¿En que se basea, entón, o *New York Times* na súa sección de Artes e Lecer para separar a "performance" da arte, da música e da danza, e por que lles pareceu importante a universidades como a de Nova York crear departamentos novos de Estudos da Performance cando xa posuían departamentos de música e teatro fortes e respectados? A resposta está nun cambio radical nesta fin de século na consideración da performance, que tamén implica non só como se considera o teatro e como se relaciona coa performance, senón como teatro e performance se relacionan co resto da cultura circundante. Trazar sen entrar en detalles algo desta nova perspectiva será o propósito das miñas observacións. Nunha única presentación non podo esperar cubrir toda as dimensións deste novo fenómeno. Non discutirei, por exemplo, como o concepto de performance construíu novas pontes culturais e intelectuais entre os estudos teatrais e as ciencias sociais, pero espero proporcionar unha orientación ó que tivo que ver na aparición dun novo xénero artístico, a performance, e como se relaciona e se distingue do que normalmente se chama teatro.

1. Traducción de Pilar Baltar Abalo.

2. Este artigo é parte dunha serie de conferencias que o profesor Carlson deu no Curso de Posgrao de Teoría e Práctica da Interpretación da Universidade de Santiago de Compostela do 8 ó 10 de marzo 2000.

Nos anos setenta varios novos tipos de experimentación artística, que se foron agrupando gradualmente baixo o título "performance" ou "performance art", comezaron a aparecer nas comunidades artísticas de Nova York e California. Aínda que tiñan certa relación co teatro, de feito non xurdiron de traballo experimental teatral, senón de novas aproximacións ás artes visuais na década dos 50 e 60 como "environments", "happenings" e arte conceptual. Nos primeiros anos do século XX artistas como Marcel Duchamp ofreceran un xeito alternativo de ver os fenómenos da arte e a creación artística. Duchamp sostiña que xa non se debería pensar no artista como un creador que forma un produto artístico a partir das materias primas tradicionais da arte senón máis ben como alguén que escolma material ou experiencia de calquera tipo para consideración estética. Esta proposta levou primeiro á súa exposición de obxectos preexistentes, os "readymades", e finalmente á consideración de actividades da vida real como arte.

Incluso artistas que continuaron a traballar con materiais tradicionais como pintura e lenzo, baixo a influencia de artistas e teóricos experimentais como Duchamp, a miúdo tomaron unha maior consciencia do proceso físico de crear o traballo e do rol dos seus corpos e mentes neste proceso. Baseándose nesta forma de considerar a creación artística, certos artistas como Allan Kaprow nos Estados Unidos, Gilbert e George en Inglaterra e Joseph Beuys en Alemaña seguiron a Duchamp ó estender o interese de crear arte a partir do material da vida diaria, a miúdo mirando o corpo humano e as súas actividades como potencial materia prima para exploración artística. A manifestación máis divulgada deste tipo de experimentación foron os "happenings" dos 50 e 60.

O acontecemento que a miúdo se acreditou como o que proporcionou o modelo para os seguintes happenings foi unha produción sen título que tivo lugar en 1952 no Black Mountain College, un centro americano para artistas experimentais de todos os campos que se establecera en 1933 e que tiña lazos particularmente próximos co movemento Bauhaus alemán. Dous dos principais espíritos creativos de Black Mountain daquela foron o compositor John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham, que co seu traballo coa composición casual e a introducción de material pouco convencional na danza e na música revolucionaron ambas as artes. Xunto co pintor Robert Rauschenberg e outros, Cage e Cunningham produciron en Black Mountain un acontecemento que recapitulou moitos dos motivos e prácticas dos experimentos en teatro, arte e música de principios do século XX. Os representantes aparecían entre e arredor dun público sentado nunha pista, con cada representación sincronizada ó segundo. Cage leu unha conferencia sobre o movemento experimental Dada de principios do século XX, proxecciónse películas no teito, Cunningham bailou nos corredores, seguindo dun can excitado, algo que non estaba planeado pero que foi entusiastamente incorporado á representación. David Tudor, que nunha famosa creación anterior de Cage sentara ante un piano varios minutos sen producir ningún son, botaba auga dun balde a outro.

Este acontecemento foi tomado como un modelo experimental por Cage no curso de música experimental que comezou a impartir na New School for Social Research de Nova York en 1956. Os pioneiros da arte de vangarda dos 60, pintores, músicos, poetas e cineastas atoparon inspiración

nestas clases, que axudaron a crear unha escena artística máis orientada cara á performance. Jim Dine competiu pola atención coas súas pinturas ó aparecer cun disface nunha inauguración en Nova York, Red Grooms creou unha pintura mentres o público o ollaba en Provincetown, Massachusetts, en 1958 e en 1959 un artigo de *Art News* proclamou a idea de que "o que conta xa non é a pintura senón o proceso de creación" e que este debería ser o obxecto da atención do público³.

A manifestación máis influente desta nova orientación foi a presentación en 1959 de *18 Happenings in 6 Parts* [*18 happenings en 6 partes*] de Allan Kaprow na Reuben Gallery de Nova York. Esta primeira manifestación pública estableceu o "happening" para o público e prensa como unha nova actividade de vangarda de importancia, de xeito que unha ampla gama de obra de performance nos anos seguintes foi caracterizada como happenings mesmo cando moitos creadores destes eventos rexeitaban o termo. O público dos *18 Happenings* estaba sentado en tres salas diferentes onde ollaban seis eventos fragmentados, representados simultaneamente nos tres espazos. Os eventos incluían diapositivas, tocar instrumentos musicais, escenas de poses, lectura de notas fragmentarias en pancartas e artistas pintando en paredes de lenzo. Nos meses seguintes Kaprow e outros crearon un gran número deste tipo de obras, algunhas delas construcións tridimensionais nas que o público podía entrar (estas serían chamadas despois "instalacións") e outras implicaban as actividades dun ou máis actores en directo. En *The Smiling Workman* [*O traballador risoño*] (1960) de Jim Dine o artista, vestido cun mandil vermello e coas mans e a cara pintadas de vermello, bebía de xerras de pintura mentres pintaba "Amo o que son" nun enorme lenzo, antes de tirar o que ficaba de pintura pola súa cara e atravesar dun salto⁴. Unha confluencia parecida e moito máis notoria da pintura e o corpo foi ofrecida en París nese mesmo ano, con *Anthropometries of the Blue Period* [*Antropometrías do período azul*] de Yves Klein, que presentaba modelos nus cubertos de pintura azul presionándose contra o lenzo coma pinceis vivos. En Milán ó ano seguinte, Piero Manzoni foi aínda máis lonxe ó converter corpos vivos en "auténticas obras de arte" e asinalos coma se fosen pinturas.

Kaprow escolleu o título happening con preferencia sobre algo como peza teatral ou performance porque quería que esta actividade fose contemplada como un evento espontáneo, algo que, nos seus termos, "só pasa que pasa"⁵. Sen embargo, *18 Happenings*, como moitos destes eventos, foi escrito, ensaiado e coidadosamente controlado. A súa auténtica partida da arte tradicional non estaba en realidade na súa espontaneidade, senón no tipo de material que empregaba e no seu modo de presentación. Parcialmente porque medrou dentro do mundo da arte, pero tamén polo tipo de material que empregaba, o happening foi considerado dende o principio distinto, e incluso antagónico, do teatro tradicional. Michael Kirby, que escribiu o primeiro estudio en formato libro dos happenings, distinguía entre happenings e teatro partindo da base de que os happenings non se ocupaban da lóxica tra-

3."Works", *Art News*, marzo, 1959, p. 62.

4.Goldberg, *Performance Art*, pp. 130-131.

5.Citado por Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology*, Nova York, OUP, 1965, p. 47.

dicional entre causa e efecto senón de accións "non matriciadas" e "compartimentalizadas". Segundo Kirby, no teatro tradicional os actores representan unha "matriz", que vén proporcionada polo personaxe e o contorno ficticio, mentres que os happenings son "non matriciados", é dicir, que son tarefas simples que se realizan no mundo real, non nunha situación imaxinaria. No teatro tradicional, ademais, cada acción ou acontecemento individual está relacionado cos outros e contribúe a un significado total. Nos happenings "compartimentalizados", por outra banda, cada acción ou acontecemento individual existe por si mesmo e está conectado co resto aínda que só sexa na mente do observador.

Os estudiosos do teatro tenderon a localizar os happenings e despois a performance na tradición teatral de vangarda do século XX, mirando cara a atrás para as producións experimentais de futuristas, dadaístas e surrealistas. É importante lembrar, sen embargo, que ningún destes movementos se orixinou realmente no teatro. Todos comezaron como movementos noutras artes, organizados por artistas non teatrais, que despois se expandiron ás representacións teatrais. O mesmo se pode dicir dos happenings e de feito Kaprow fai retrotraer a súa evolución histórica non ás representacións experimentais de dadaístas e surrealistas senón á pintura moderna. As colaxes cubistas, suxire, atacaron as harmonías clásicas ó introducir xustaposicións "irracionais" ou inharmónicas e "abriron tacitamente un camiño ó infinito" ó introducir material alleo á pintura. "Simplificando a historia da subseguinte evolución a un *flashback*, isto é o que pasou: as pezas de papel que saían do lenzo retirábanse da superficie para existir por si mesmas, solidificándose cada vez máis a medida que se convertían noutros materiais e, estendéndose cada vez máis pola habitación, enchérona por completo"⁶. Deste xeito o lenzo evoluciona a través da colaxe ata o "assemblage" e os "enviroments". Cando os enviroments se volven cada vez máis complexos e as actividades dos participantes neles, tanto espectadores como actores, se tornan máis reguladas e estruturadas, os enviroments convértense en happenings.

De feito, a Kaprow non lle gustaba e rexeitaba a orientación "teatral" que empezaron a desenvolver os happenings tan pronto como xurdiu un público. Segundo Kaprow, esta orientación "teatral" fixo que os happenings parecen ou unha forma "crúa" de vangarda ou un novo modo de entretemento popular, na tradición das "actuacións nos night-clubs, os espectáculos secundarios, loitas de galos e parodias de pavillóns de liteiras," en vez dunha "arte ou mesmo unha actividade cunha finalidade"⁷. Para intentar evitar estas impresións e manter os happenings distintos do teatro, Kaprow suxeriu un número de directivas, entre elas manter a liña entre a arte e a vida fluída e quizais indistinta, buscar temas enteiramente fóra do teatro e outras artes, empregar varios lugares e tempos descontínuos para evitar un sentido de "ocasión" teatral, representar os happenings unha soa vez e eliminar por completo o público pasivo tradicional⁸.

6. Alla Kaprow, *Assemblages, Enviroments and Happenings*, Nova York, H.N. Abrams, 1966, p. 1985.

7. *Ibid.*, p. 188.

8. *Ibid.*, pp. 188-96.

A pesar do intento de Kaprow de restrinxir o uso do termo happening, fíxose tan popular cos comentaristas culturais nos sesenta que case calquera tipo de representación non tradicional ou experimental podía chamarse happening. Chegando á fin da década, en 1968, o crítico Richard Kostelanetz tentou clarificar o asunto ó suxerir un termo máis xeral, o "teatro de medios diversos", que incluía os happenings e mais outros tipos de experimentación representativa relacionados pero diferentes, que desenfatiaban a linguaxe verbal para subliñar outros elementos como o son e a luz, os obxectos e o decorado, e/ou o movemento da xente e o atrezzo, a miúdo coa axuda de ferramentas técnicas como as películas, gravacións, radio e televisión⁹. Kostelanetz dividía o teatro de medios diversos en catro tipos: happenings puros, happenings en escena, representacións en escena e environments cinéticos. Os happenings puros estaban estruturados moi libremente, apóianse na improvisación, tenden a envolver o público e case nunca se fixeron en espazos teatrais tradicionais. Incluídos nesta categoría están os "eventos" privados, un xénero particularmente favorecido polos artistas asociados a Fluxus, un grupo de "performers" libremente asociado en Alemaña e nos Estados Unidos, dos que moitos estudiaaron con John Cage. Produciron unha das primeiras coleccións de arte performance, arte conceptual, estruturas de evento e material similar simplemente chamado *An Anthology* en 1963. Probablemente o artista de performance máis coñecido asociado a Fluxus foi o alemán Joseph Beuys, un escultor que se dedicou a eventos de acción cargados de simboloxía e a miúdo fisicamente rigorosos representados por si mesmo.

A segunda categoría de Kostelanetz, "os happenings en escena", eran eventos máis controlados, que ocorrían nun espazo fixo, a miúdo un espazo teatral, por exemplo *Variations V* (1965) de Cage/Cunningham, cun escenario cheo de postes verticais que xeraban un son electrónico cando os bailaríns se achegaban a eles. O desenvolvemento da "nova danza" en América nos sesenta produciu algunha das obras máis memorables deste tipo. Centrais para esta actividade foron as preocupacións do Judson Dance Group, onde artistas emerxentes como Yvonne Rainer, Simone Forti, Meredith Monk e Carolee Schneemann experimentaron coa composición casual, o movemento de non danza e espectáculos multimedia. Unha terceira categoría, "as representacións en escena", é a máis próxima ó teatro tradicional, pero diferénciase del en que pon menos énfase na fala e máis nos medios diversos¹⁰. Exemplos desta obra inclúen a maioría da actividade teatral de vangarda recente máis coñecida nos Estados Unidos: o Living Theatre, Robert Wilson, Richard Foreman, o Wooster Group e tamén a danza-teatro moderna –Meredith Monk e Martha Clark nos Estados Unidos, Pina Bausch e Johann Kresnik en Alemaña, Maguy Marin en Francia. O teórico americano Timothy Wiles, buscando un termo descritivo para caracterizar o que Kostelanetz chama "representacións en escena" suxeriu no seu lugar "teatro performance", recoñecendo, coma Kostelanetz, que este tipo de evento teatral "atopa o seu significado e esencia na representación, non na

9. Kostelanetz, "Mixed-Means Theater", publicado por primeira vez en *Contemporary Dramatists*, Nova York, St. James Press, 1977, reimprimido en *Innovative Performance(s)*, p. 3.

10. Kostelanetz, *Innovative Performance(s)*, pp. 5-7.

11. Timothy J. Wiles, *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, U. of Chicago P., 1980, p. 117.

encapsulación literaria"¹¹. A categoría final de Kostelanetz, "environments cinéticos", cae en realidade fóra do dominio do que actualmente se chama performance, xa que normalmente implica pouco ou nulo emprego do corpo humano en representación. Kostelanetz describe o "environment cinético" como un "campo pechado de actividade multisensorial no que os espectadores poden avanzar ó seu propio ritmo". A obra máis recente deste tipo, moito máis asociada coas galerías de arte ca cos espacios teatrais, é xeralmente categorizada como "arte de instalación".

Deste xeito, nos sesenta, varias pólas das artes visuais, especialmente a pintura e a escultura, da música e da danza experimental, das tradicións do teatro de vangarda e mais do mundo en evolución dos medios de comunicación e da tecnoloxía moderna, combináronse para ofrecer unha mestura extremadamente variada de actividade artística, da que moita se centraba en Nova York, que subliñaba a presenza física, os acontecementos e as accións, probando constantemente os límites da arte e a vida, e rexeitando a unidade e coherencia de moita da arte tradicional así como varias das características centrais do teatro tradicional, como a súa énfase na narración e a psicoloxía e, sobre todo, o seu status normal como realización dun texto literario discursivo. Aínda que se falaba dalgúñas destas actividades experimentais dos sesenta como performances, ese non era o termo que se empregaba normalmente para falar delas. De feito, algúns experimentadores como Kaprow rexeitaron especificamente o termo performance ó referirse á súa obra porque o consideraban demasiado asociado ó teatro tradicional. Os termos performance e arte da performance só comezaron a ser amplamente empregados despois de 1970 para describir moito do traballo experimental desa nova década que, aínda que expresaba novas preocupacións e seguiu novas direccións, tomou moitos dos seus métodos e inspiracións da complexa mestura experimental da década anterior.

Os happenings de artistas como Kaprow nos Estados Unidos e os eventos dos artistas neodadaístas de Fluxus como Joseph Beuys en Alemaña seguiron a Duchamp ó extender o interese polo proceso, pola percepción e pola revelación de material preexistente para as actividades do corpo humano como parte do contorno atopado ou construído. A principios dos setenta un desenvolvemento particularmente influente desta obra comezou a xurdir, principalmente en California, que, como se preocupaba en boa medida e a miúdo especificamente coas operacións do corpo, se chamou en xeral "body art" [arte corporal]. A revista californiana *Avalanche* no seu primeiro número (1970) ofreceu unha visión de conxunto de exemplos recentes do que chamaban "Body Works", aínda que salientaba que aparecían baixo distintas denominacións, entre elas "acción, eventos, performances, pezas" e mesmo "cousas". O que caracterizou esta clase de obra, como explicaba a revista, foi que presentaba "as actividades físicas, as funcións corporais ordinarias e outras manifestacións da *fisicidade* habituais e non habituais. O corpo do artista convértese no suxeito e no obxecto da obra"¹². Nesta obra o "verbo e o suxeito fanse un" e "o equipamento para *sentir* é automaticamente o mesmo equipamento que para *facér*"¹³.

12. Willowby Sharp, "Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof," *Avalanche*, 1970, vol. 1, p. 17.

13. Cindy Nemser, "Subject-Object: Body Art", *Arts Magazine*, 1971, vol. 46, p. 42.

Bruce Naumann foi un dos primeiros e segue a ser un dos máis coñecidos artistas corporais. Varios historiadores da arte corporal suxeriron que se inspirou para crear arte corporal por primeira vez polo acto de Marcel Duchamp de afeitar unha estrela na caluga en 1921¹⁴. Naumann comezou a mediados dos sesenta a facer gravación en vídeo de partes do seu corpo e en casete dos seus sons, a facer moldes de partes do seu corpo e a manipulalo ou movelo nunha serie de xestos repetidos. Logo creou eventos que chamou environments de performance ó escribir instrucións para unha serie de accións coidadosamente controladas e que requirían que os participantes as seguisen.

Case calquera tipo de actividade física foi explorada polos artistas corporais dos setenta. Algúns, seguindo a Kaprow, simplemente ofrecían exemplos de "actividade en tempo real" –camiñar, durmir, comer e beber, cociñar– presentadas de xeito directo e cun toque distintivamente lúdico, como no primeiro evento importante de Tom Marioni, unha festa da cervexa no museo de Oakland en 1969 co título inspirado polo Dada "The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art" [O feito de beber cervexa cos amigos é a forma de arte máis elevada]. Ó ano seguinte Marioni fundou o museo de arte conceptual en San Francisco, un centro importante para este tipo de experimentación. A zona da Baía de San Francisco converteuse por un tempo no centro da "arte viva", que implicaba enmarcar, intensificar ou simplemente amosar actividades cotiás. Bonnie Sherk realizaba accións como "Sitting Still" [Sentada quieta] (1970) e tomando unha "Public Lunch" [Comida pública] (1971) en lugares inesperados poñía un marco de performance arredor dalgunhas das súas actividades de cociñeira dun pequeno pedido en Andy's Donuts, como en "Cleaning the Griddle" [Limpiando a prancha] (1973). Howard Fried, educado para ser escultor, colocou marcos arredor dunha sesión de loita, un partido de béisbol e dunha lección de golf. Linda Montano e Marioni pasaron tres días en 1973 esposados xuntos para "acadar unha percepción acentuada dos seus patróns de conducta habituais"¹⁵. Algúns artistas de performance en Gran Bretaña tomaron de xeito bastante literal o concepto de facer dos seus corpos obras de arte a través do disfrace e a maquillaxe facial e corporal. Os máis coñecidos internacionalmente foron Gilbert e George, que na súa primeira "escultura que canta", "Underneath the Arches" [Baixo os arcos] (1969) se presentaban vestidos en traxe de negocios coas caras pintadas de dourado, movéndose mecanicamente coa letra dunha canción pregravada. A Gilbert e George tamén se lles atribúe a invención do "conxelamento estático" no que un actor mimo/robot chama a atención do público ó manter unha posición de tensión na metade dunha acción. Este tipo de performance chamouse "estatuas vivas" en América.

Unha parte importante da primeira performance dos setenta, sen embargo, e de certo a parte que máis chamou a atención dos medios de comunicación e do público en xeral foron as pezas que ían máis alá da actividade cotiá para levar o corpo a extremos ou mesmo facerlle sufrir un considerable risco ou dor. Os artistas máis asociados con este tipo de obra foron

14. Por exemplo, cf. *ibid.* p. 38.

15. Christine Tamblin, "Hybridized Art", *Artweek*, 1990, vol. 21, p. 27.

Chris Burden e Vito Acconci. A primeira peza de performance importante de Chris Burden, "Five-Day Locker Piece" [Peza de armario en cinco días] (1971), confinouno nun pequeno armario (de 2 x 2 x 3 pés) nunha galería de arte do campus, en lembranza dun confinamento similar nunha caixa que Beuys fixo con Fluxus en 1965. Para o seu "Shoot" [Disparo], un amigo disparoulle nun brazo cun rifle provocando a fascinación dos medios de comunicación nacionais. Nos seguintes anos xogou coa electrocución, o aforcamento, o lume e unha variedade de obxectos punzantes que cravaba na pel. Dous temas son recorrentes nas súas entrevistas sobre as súas pezas. Un é que tentaba empregar situacións corporais límite para inducir certos estados mentais. "A parte violenta non é tan importante en realidade", dixo en 1978, "é só unha cruz para que suceda o asunto mental"¹⁶. A outra é que estes actos non eran imitacións ou artificiais, como os que se amosan no teatro, senón que eran actos reais con consecuencias físicas reais –cortes reais, disparos reais. Despois de 1975 Burden deixou as obras que traballaban co seu propio corpo, pero a súa preocupación pola violencia e as estruturas de poder segue a conformar as súas últimas obras, como en "Samson" (1985), na Seattle Art Gallery, onde o torniquete da entrada estaba conectado por medio dun aparello con dous troncos xigantes de xeito que se pasaban suficientes persoas a fachada caería.

As obras corporais de Acconci, que tiveron lugar en Nova York mentres Burden estaba traballando principalmente en California, estaban fortemente influenciadas pola idea dos "campos de forza", descrita en *The Principles of Topological Psychology* [*Os principios da psicoloxía topolóxica*] de Kurt Lewin. Todas as obras de Acconci estaban entón implicadas en "crear un campo no que o público estivese, de xeito que se convertían en parte do que eu estaba a facer... formaban parte do espazo físico no que me movía"¹⁷. Como Burden, Acconci realizou algunhas pezas perigosas que rexeitaban violentamente o mundo de ilusión tradicional do teatro, pero a maioría eran menos espectaculares, e nalgunhas non era visible fisicamente para nada, coma na notoria "Seedbed" [Sementeira] (1971), na que se di que se masturbou baixo unha rampla sobre a que camiñaban os espectadores da galería.

A mediados dos setenta os happenings e as actividades relacionadas xunto cos distintos tipos de arte corporal e arte viva tiñan establecido un amplo campo de experimentación artística que implicaba as actividades do corpo humano. Cada vez máis o termo xeral que se aplicaba a este campo era performance. Non sorprende, entón, que ó medrar a popularidade do novo termo tamén o fixesen os intentos de achegar unha definición operativa deste e decidir que tipo de actividade artística era performance e que non o era. Probablemente o máis coñecido deses intentos foi un panel de discusión que tivo lugar en Washington en 1975 titulado "Performance e as artes". Incluídos no panel estaban algúns dos principais practicantes da nova aproximación artística, pero que representaban distintas orixes. O director era Allan Kaprow, o orixinador e o creador máis visible dos happe-

16. Robin White, entrevista a Chris Burden, *View*, 1979, citado por Carl E. Loegler e Darlene Tong (eds.), *Performance Anthology*, San Francisco, Last Gasp Press, 1989, p. 399.

17. Citado por RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to Present*, Nova York, Harry N. Abrams, 1988, p. 156.

nings. Vito Acconci era o representante prominente da arte corporal. Yvonne Rainer era a líder da nova danza e unha pioneira na performance feminista. Joan Jonas foi unha pioneira ó empregar a performance para explorar preocupacións étnicas, incorporando ás súas creacións elementos das cerimonias Zuni e Hopi da súa costa pacífica natal. Vindo dunhas orixes tan diversas, estes artistas tiveron dificultade para atopar unha definición común de performance, pero houbo acordo xeral sobre un punto, no que Kaprow insistira dende o principio do seu traballo cos happenings, que a performance tiña que ser claramente separada do teatro. O panel destacou, por exemplo, que o espacio empregado na performance "é máis a miúdo un espacio de traballo que espacio teatral formal" e que os artistas de performance inicialmente evitaban "a estrutura dramática e a dinámica psicolóxica do teatro e a danza tradicionais" para fixarse na "presencia corporal e nas actividades motrices"¹⁸. A "realidade" da performance estivo a miúdo aberta ás "ilusións" do teatro, ás que Chris Burden, por exemplo, se refire como "máis *sensibles*". "Parece que a arte mala é teatro", observou Burden en 1973. "Que che disparen é auténtico... Non hai ningún elemento de finximento ou ficción niso"¹⁹.

Esta orientación estaba certamente espallada na obra de performance dos primeiros setenta, especialmente debido á influencia de Kaprow e os happenings e os antecedentes nas artes visuais da maioría dos principais practicantes. O teatro non era, sen embargo, rexeitado tan facilmente. A mesma presenza do público ollando unha acción, por moi neutral, ou en termos de Kirby, non-matriciada, e presentada en calquera tipo de espacio non convencional que fose, inevitablemente, como se decatou Kaprow ben cedo na súa obra, evocaba asociacións co teatro que era difícil superar. O que é máis, mesmo se a performance emerxía como un xénero distinto a principios dos setenta, moitos dos que a practicaban empregaban técnicas claramente teatrais. A pesar da ampla variedade de práctica experimental da época, é posible agrupar estas performances máis "teatrais" en dous tipos xerais que ficaron ben distintos nos setenta, ata que se xuntaron na produción que se reconece que sinalou a emerxencia da arte da performance na corrente principal da consciencia cultural, *United States* de Laurie Anderson en 1980.

Por unha banda estaba a performance como se desenvolveu na súa maior parte en California e Nova York –a obra dun só artista, que a miúdo emprega material da vida cotiá e case nunca representa un "personaxe" convencional, enfatizando as actividades do corpo no espacio e no tempo, ás veces ó enmarcar a conducta natural, ás veces ó amosar habilidades físicas con virtuosismo ou ó pór en proba de xeito extremado as demandas físicas e ó mudar gradualmente cara a exploracións autobiográficas. Pola outra banda, estaba a tradición, que non se designaba a miúdo como performance ata despois de 1980 pero que logo se incluíu en xeral neste campo, de espectáculos máis elaborados non baseados no corpo ou na psique do artista individual senón dedicados a amosar imaxes visuais e auditivas non literarias, a miúdo incluíndo o espectáculo, a tecnoloxía e medios de comuni-

18. Andree Hayum, "Notes on Performance and the Arts", *Arts Journal*, 1975, vol. 34, p. 339.

19. Willoughby Sharp e Liza Bear, entrevista a Chris Burden, *Avalanche*, 1973, vol. 8, p. 61.

cación diversos. Ambas as aproximacións adoitaban ter lugar fóra dos espazos teatrais tradicionais, pero a performance en solitario tendía a preferir lugares "artísticos" como as galerías, mentres que os espectáculos máis grandes buscaban unha ampla gama de espazos de representación, tanto en lugares pechados como ó aire libre. Unha parte importante desta actividade deuse a coñecer nos oitenta como teatral "de localización específica" ou "ecoloxista".

A finais dos sesenta e principios dos setenta estes espectáculos orientados cara á imaxe foron recoñecidos como unha área importante da experimentación de vangarda e outorgáronselles distintas etiquetas, pero performance non estaba entre elas²⁰. O termo de Richard Kostelanetz, "o teatro de medios diversos", non acadou moita popularidade. Máis popular foi un termo empregado por primeira vez nun libro de 1977 de Bonnie Marranca, o "teatro das imaxes", para describir esta mesma tradición. Segundo Marranca, o "teatro das imaxes" rexeitaba o argumento, personaxe, localización e en especial linguaxe tradicionais para enfatizar o proceso, a percepción, a manipulación do tempo e o espazo e o *tableau* para crear "unha nova linguaxe escénica, unha gramática visual 'escrita' en sofisticados códigos preceptuais"²¹.

Kostelanetz e Marranca retrotraían a tradición deste novo teatro visual e auditivo a unha herdanza mesturada de vangardas artísticas e teatrais: a danza experimental, o cinema, a estética de John Cage, a cultura pop, a pintura experimental, os happenings, e os ismos artísticos de principios do século XX, especialmente o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo. A esta lista ecléctica pódesele engadir a primitiva arte de performance mesma, xa que varios dos practicantes máis influentes deste espectáculo, como Laurie Anderson e Robert Wilson, comezaron como artistas de performance traballando con medios moi simples.

Contemporaneamente ó desenvolvemento dos happenings e da primitiva performance nos Estados Unidos, algúns grupos en Europa estaban a experimentar con obras de performance que estaban aínda máis preto do que Marranca describía como "teatro das imaxes" que os americanos. Moita desta obra europea representábase ó aire libre e a miúdo cun interese en particular polos aparellos mecánicos estraños e complexos. Os artistas de performance británicos tomaron a dianteira desta obra a mediados dos sesenta, baixo a influencia combinada dos happenings americanos, un interese renovado polo Dada e outros teatros experimentais de vangarda e anárquica tradición cómica e paródica británica. O People Show, fundado por Jeff Nuttall en 1965 e caracterizado pola historiadora do teatro alternativo Sandy Craig non só como "o grupo artístico de performance máis antigo e aínda [1980] máis influente" senón tamén como "os posdadaístas do teatro británico"²², presentoulle ó público un novo tipo de experiencia aberta e divertida, ofrecendo colaxes de atmosferas, estados de ánimo e imaxes chocantes agrupa-

20.O primeiro crítico, creo, que xuntou a Robert Wilson, Richard Foreman e o Wooster Group baixo a rúbrica "teatro de performance" foi Timothy Wiles no seu *The Theatre Event* de 1980.

21.Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, Nova York, Drama Book Specialists, 1977, p. xv.

22.Sandy Craig, *Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*, Ambergate, Amber Lane Press, 1980, p. 97.

das arredor dalgún tema central. A pesar do seu título e formación no revolucionario ano 1968, *The Welfare State*, alomenos nos seus primeiros anos, non era abertamente político, senón que operaba nun espírito máis próximo ó carnavalesco *People Show*. O "*Welfare State Manifesto*" de 1972 afirmaba entre os seus obxectivos:

crear imaxes, inventar rituais, imaxinar cerimonia, obxectualizar o impredecible, establecer e realzar atmosferas para sitios, tempos, situacións e persoas particulares. Na terminoloxía actual fusionamos arte, teatro e estilo de vida, pero tentamos deixar obsoletas semellantes categorías e definición de roles²³.

Algo máis formalista era o *Theatre of Mistakes*, fundado en 1974 por Anthony Howell, un antigo membro do Royal Ballet, que, baixo a influencia de Artaud, o teatro Noh e recentes experimentacións en pintura e escultura, montou un taller de "arte da performance" para explorar a abandonada "arte da acción, a arte do que a xente fai"²⁴.

En América e falando en xeral no continente europeo, os primeiros artistas modernos de performance tendían a enfatizar os seus antecedentes artísticos e a rexeitar calquera conexión coa performance popular, pero moitos artistas de performance británicos dende o principio incorporaron conscientemente nos seus experimentos material de mimos da rúa, actuación de pallasos e o vodevil e a parodia tradicional, con certos artistas que mesmo se especializaron nestes materiais, aínda que cunha consciencia teórica ou de vangarda que os dotaba dun novo contexto e orientación. A boa vontade británica de mesturar o entretemento popular coa experimentación artística pode verse na popularidade de grupos como a primeira compañía de pose do mundo, fundada en Londres en 1972, que reviviu a tradición popular decimonónica dos "*tableaux vivants*" para presentar veladas extremadamente divertidas de *tableaux*, que na súa maioría se mofaban das pretensións do actual mundo artístico e social.

No mesmo período os británicos prestáronlle unha boa acollida a un grupo de performance relacionado con este de París, O Grand Magique Circus de Jérôme Savary. Savary foi un importante pioneiro internacional en mesturar o entretemento de variedades co espectáculo físico e en empregar o tipo de lugares que se asociarían co teatro de lugar específico. Como o termo suxire, semellantes producións non tiñan lugar en teatros convencionais, senón noutros espazos públicos, con producións creadas especificamente para encaixar na dinámica ou asociacións do lugar en particular. Nunha entrevista de 1970 na *Drama Review* Savary comentaba: "Creo fundamentalmente na maxia, na creación dunha atmosfera. Para animar as cousas empregamos lumes reais, fume de todas as cores e tipos, fogos de lucería, animais. Ás veces empregamos unha árbore pequena ou unha

23. Toby Coult e Baz Kershaw, *Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook*, Londres, Methuen, 1983, p. 217.

24. Anthony Howell e Fiona Templeton, *Elements of Performance Art*, The Ting, The Theatre of Mistakes, 1977, p. 17.

cadeira, só para divertirmos". Savary condenaba a vangarda francesa actual por ser demasiado intelectual, e de feito esa vangarda nunca respectou moito o traballo de Savary. El buscaba, sen embargo, o amplo público xeral, criado coa televisión e coas películas e interesado polas "formas visuais de entretemento"²⁵.

Despois de que a *troupe* de Savary visitase Gran Bretaña a principios dos setenta, suxerindo as posibilidades vangardistas de semellante entretemento, as habilidades circenses, a música en directo e números de variedades foron desenvolvidos por algúns colectivos de performance británicos máis novos como Incubus e Kaboodle e por grupos feministas como Beryl and the Perils e Cunning Stunts. Estes grupos coñécense colectivamente como os "Performance Art Vaudevillians". Un interese similar desenvolveuse máis tarde en América, onde o grupo ben ecléctico de actores en solitario na súa maioría ó que ás veces se chama os "New Vaudevillians" convertéronse nos oitenta nuns dos performers experimentais máis coñecidos do país.

O espectáculo ó aire libre a grande escala, a miúdo empregando fogos de lucería, vestiario e atrezo elaborados e producido nunha variedade case infinita de contornos naturais e construídos, converteuse nunha especialidade da compañía británica Welfare State nos setenta e na década seguinte foi un tipo importante de performance experimental en Europa e América. Warner von Wely, que traballou co Welfare State tres anos, inspirouse neste para fundar Dogtroep, a principal compañía de teatro ó aire libre de Holanda, que presentou alí, en Europa e en América performance innovadora que incluía elaboradas imaxes visuais, estrañas construcións mecánicas e fogos de lucería. O obxectivo, di von Wely, é "crear imaxes ambiguas, herméticas ás que podes dotar de contido, pero que non teñen significado por si mesmas... a estrutura dramaturxica é un pretexto para amosar as imaxes"²⁶.

Os oitenta tamén viron o desenvolvemento de certos artistas e grupos nos Estados Unidos que se especializaron en espectáculos multimedia de localización específica con elencos e compañías enormes. En California Lin Hixon montou enormes contornos como sets de películas, con desfiles de vehículos e coros ó estilo das películas musicais. O seu "Hey John, Did You Take the Camino Far?" [Ei John, ¿levaches o Camino lonxe?] de 1984 ocupou a zona de carga dun edificio industrial na parte baixa de Los Ángeles, pero os seus números musicais e de baile e os movementos das súas bandas adolescentes e dos seus coches estendíanse polas rúas adxacentes sen unha división clara entre a performance e a cidade. En 1985 Anne Hamburger fundou En Garde Arts en Nova York, que produciu unha variedade impresionante de eventos de localización específica en lugares por toda a cidade, en parques, en edificios abandonados, en Wall Street e na beira do río. Entre os máis ambiciosos estaba *Father Was a Peculiar Man* [O pai era un home raro] de 1990 de Reza Abdoh, unha serie de meditacións visuais e auditivas sobre *Os irmáns Karamazov* de Dostoievski e sobre a cul-

25. Bettina Knapp, "Sounding the Drum: An Interview with Jerome Savary", *TDR*, 1970, vol. 15, p. 94.

26. Citado en Bim Mason, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, London, Routledge, 1992, p. 84

tura pop americana dos cincuenta e sesenta, representada por sesenta actores e músicos nunha área que ocupaba catro bloques de rúas e almacéns do distrito depauperado de Nova York.

Nunha sección especial dedicada a arte de performance en *Artweek* en 1990, Jacki Apple suxeriu que a orientación da performance cambiou dende a súa primeira década:

Nos setenta a arte da performance era primordialmente unha forma artística visual baseada no tempo que estaba ó servizo da imaxe; a principios dos oitenta a arte da performance cambiara a unha obra baseada no movemento, co artista de performance como coreógrafo. A colaboración multidisciplinar e os "espectáculos", influídos pola tele e outros modos populares de entretemento, como na nova obra de Lin Hixon, marcan o ton da nova década²⁷.

Moitos destes novos "espectáculos", como xa vimos, seguían coa orientación antiteatral da performance primitiva ó buscar espazos non teatrais para o seu desenvolvemento, pero a pesar da visibilidade e popularidade das elaboradas performances de localización específica, especialmente en Europa, as demandas técnicas desta obra animaron a algúns dos performers da imaxe e medios diversos máis coñecidos a presentar o seu traballo en espazos teatrais máis convencionais. Isto é certo dos tres artistas examinados no libro de Marranca como os principais practicantes do "teatro de imaxes" –Richard Foreman, Lee Breuer e Robert Wilson. O *Ontological-Hysterical Theatre* de Foreman foi, dos tres, o que se desenvolveu de forma máis consistente en pequenos espazos experimentais de performance, pero estes estaban cheos do elaborado material visual e auditivo que caracteriza a obra de Foreman –*tableaux* de poses, unha mestura de obxectos estraños, bosquexos e fragmentos de palabras e frases, todo tipo de elementos para enmarcar e sinalar como caixas, fiestras, marcos e cordeis, gravacións, efectos sonoros raros, movementos repetidos –todo contribuindo a unha rica superposición que continuamente chama a atención sobre o constructo da obra de Foreman e sobre o proceso mesmo. Breuer e as Mabou Mines traballaron máis coa narración convencional, aínda que presentada nun estilo corista que acentúa as poses, o movemento, os chistes visuais e a incorporación de ecos visuais e auditivos dun amplo rexistro da cultura pop. A maioría da obra de Breuer, coma a de Foreman, presentouse en pequenos locais experimentais modestos, pero unha sección da súa épica continuada, *The Warrior Ant*, foi ofrecida na Brooklyn Academy of Music, un centro de traballo de performance a grande escala, e aproveitou totalmente as instalacións á súa disposición, con bandas e compañías de danza étnica, desfiles na rúa e monicreques grandes e pequenos.

A Brooklyn Academy tamén foi o local habitual americano para o creador de espectáculo de imaxes máis coñecido, Robert Wilson, co seu pri-

27. Jacki Apple, "Art of the Barricades", *Artweek*, 1990, vol. 21, p. 21.

meiro traballo importante, *The Life and Times of Sigmund Freud* [A vida e época de Sigmund Freud], estreado aquí a finais de 1969. Wilson comezou como artista de performance, bailarín e deseñador nos sesenta, moi influído polos happenings e primitivo traballo de performance desa época. O seu *Sigmund Freud* foi inmediatamente recoñecido como un enfoque novo significativo na performance experimental, especialmente por espectadores agradecidos como Richard Foreman, que escribiu no *Village Voice*:

Wilson pertence ó pequeno grupo de artistas que parecen ter aplicado unha estética diferente ó teatro— unha actual entre os pintores, músicos, bailaríns e cineastas avanzados —unha estética non manipulativa que vería a arte crear unha situación "de campo" dentro da que o espectador pode examinarse a si mesmo (como perceptor) en relación coas descubertas que fixo o artista dentro do seu medio... Os corpos e as persoas emerxen como os impenetrables obxectos (sagrados) que son en realidade, máis que como as habituais ferramentas do virtuoso empregadas para proxectar as enerxías e significados predeterminados dalgunha obra²⁸.

As óperas visuais de Wilson dos setenta, especialmente *Deafman Glance* [O ollar do xordo] (1970), a de 168 horas de duración *Ka Mountain and Guardenia Terrace* [O monte Ka e a terraza Guardenia] no festival Shiraz de 1972 en Irán, *A Letter for Queen Victoria* [Unha carta para a raíña Victoria] (1974) e *Einstein on the Beach* [Eisntein na praia] (1976) situárono como un dos principais artistas teatrais da súa xeración, un posto que aínda mantén. A súa manipulación do espacio e do tempo, a súa fusión de artes visuais, musicais e interpretativas, o seu emprego de técnicas casuais e de colaxe na construción, o seu uso da linguaxe polo son e a evocación en vez do polo significado discursivo, todo amosa a súa relación próxima co primeiro traballo experimental en teatro, música, artes visuais e danza. Falando de *Einstein on the Beach*, Wilson aconsella: "Non tes que pensar na historia, porque non a hai. Non tes que escoitar as palabras, porque as palabras non significan nada. Só tes que gozar o decorado, os arranxamentos arquitectónicos de tempo e espacio, a música, os sentimentos que todo evoca. Escoita as imaxes"²⁹. Entre 1973 e 1980 Wilson creou alomenos un proxecto por ano con Christopher Knowles, un adolescente con danos cerebrais que serviu de importante fonte de inspiración para Wilson e o seu teatro coas súas aproximacións pouco convencionais á percepción, á linguaxe e á performance, reflectidas especialmente na estrutura e no uso da linguaxe en *A Letter for Queen Victoria* e *The \$ Value of Man* [O valor en dólares do home] (1975).

Os espectáculos de performance e medios diversos con base no teatro apareceron como unha parte moi visible da escena experimental de performance en moitos centros teatrais fóra dos Estados Unidos tamén neste

28.Richard Foreman, "The Life and Times of Sigmund Freud", *Village Voice*, 1 xan. 1970.

29.Citado por Laurence Shyer, *Robert Wilson and His Collaborators*, Nova York, TCG, 1989, p. xv.

período. O mesmo Wilson comezou estreando a maioría das súas obras a grande escala no estranxeiro, en particular en Alemaña, e o seu traballo inspirou a moitos artistas novos europeos e xaponeses (partes do monumental proxecto internacional de Wilson *The Civil Wars* (1984) desenvóléronse nos Estados Unidos, nos Países Baixos, en Alemaña, Italia e Xapón). Obras de tipo Robert Wilson convertéronse nunha parte tan importante da escena experimental italiana para ser considerada un novo xénero, a "Nuova spettacolarità" [a nova espectacularidade] ou "o teatro dos media". Os espectáculos visuais de Jan Fabre en Bélxica, como *The Power of Theatrical Madness* [*O poder da tolemia teatral*] (1986), dos viscerais Fura dels Baus en España, que aterrorizaron ó público internacional co seus *Suz/o/Suz* (1990), ou o francocanadense Robert Lepage en performances como *Needles and Opium* [*Agullas e opio*] (1992), *The Seven Streams of the River Ota* [*Os sete afluentes do río Ota*] (1996) e o máis recente *Geometry of Miracles* [*A xeometría dos milagres*] (1999) estenderon este tipo de performance imaxinativa internacionalmente.

Certos coreógrafos importantes dos setenta e oitenta traballaron en direccións semellantes. O mesmo Wilson traballou con bailaríns e coreógrafos importantes (con Lucinda Childs e Andrew de Groat en *Einstein on the Beach*, por exemplo). Outros coreógrafos contemporáneos desenvolveron distintas combinacións de danza, teatro e arte de performance. Entre eles están Martha Clarke en América, que co seu pictórico *Garden of Earthly Delights* [*O xardín das delicias*] e *Vienna: Lusthaus* (1986) produciu os principais eventos de danza e performance do período, e Maguy Marin en Francia, que a miúdo bebe de fontes españolas e surrealistas e mais da obra de Samuel Beckett en pezas como *May B* (1981). A moderna danza-teatro (Tanztheater) conseguiu particular importancia en Alemaña, dirixida pola obra de Pina Bausch, que co seu emprego do *shock* e da violencia sexual, como no seu *Bluebeard* [*Barbazul*] de 1984, contribuíu á súa asociación co expresionismo alemán. Tamén ten moito en común visualmente coas óperas visuais máis frescas e abstractas de Robert Wilson no seu amor polas obras a grande escala, con secuencias hipnóticas e contorno físico monumental, como o escenario asolagado e os seus hipopótamos paseando en *Arien* (1984).

Mentres a performance orientada cara á imaxe e multimedia desenvolvía os elaborados espectáculos visuais e as exploracións do tempo, o espacio e a percepción variadamente representadas nas óperas de Wilson, as producións ontolóxico-históricas de Foreman, e os despregamentos de localización específica, de danza-teatro e de medios diversos en Europa e América, a performance orientada ó individuo a pequena escala non declinou de ningún xeito en interese ou popularidade; de feito en América acabou sendo a forma máis habitual de arte de performance, pero seguiu a cambiar no seu carácter. A arte corporal, especialmente o tipo que enfatizaba a exhibición física do corpo ó xeito de Burden ou Acconci, deixou paso a outras formas de exhibición.

A arte corporal dos sesenta foi case por completo obra de homes. A única excepción importante foi Yoko Ono e as súas obras tiñan unha dimensión diferente e máis persoal cás dos seus compañeiros. A súa *Cut Piece* [*Peza de corte*] de 1964, por exemplo, mira cara a estudos de performance

feministas posteriores que tratan da violación e da violencia. Nela senta pasivamente nunha habitación mentres membros do público lle cortan a roupa. O ascenso do movemento feminista a finais dos sesenta produciu moita máis performance deste tipo, especialmente no sur de California, e foi alí onde a arte corporal se transformou en arte de performance, que trataba en boa medida especificamente das preocupacións sociais e persoais das mulleres. Eleanor Antin, unha das líderes deste movemento, dixo nunha entrevista en 1978: "Creo absolutamente que o movemento feminista no sur de California afectou ó resto do mundo da arte e creo de verdade que as mulleres practicamente inventaron a performance no sur de California"³⁰.

De certo, as galerías de arte e universidades do sur de California a principios dos setenta foron un apoio para a arte de performance, especialmente a performance feminista, que non tivo paralelo en ningures. En 1970 estableceuse un programa de estudos da muller na universidade de Fresno State, seguido por outro en 1971 en Cal Arts, que contaba coas mesmas artistas, entre elas Judy Chicago, Faith Wilding e Suzanne Lacy. Para todas a performance era central nos seus programas universitarios. Como explicaba Chicago: "A performance pode estar alimentada pola ira dun xeito que a pintura e a escultura non poden. As mulleres de Fresno facían performances case sen ningunha técnica, pero eran performances poderosas porque viñan de sentimentos auténticos"³¹. As afirmacións persoais e psicolóxicas ían a miúdo unidas na primeira performance feminista a accións físicas específicas e repetidas, como na coñecida *Waiting [Esperando]* (1971) de Faith Wilding, na que Wilding se arrolaba cara adiante e cara atrás monotonamente, recitando unha ladaíña da experiencia da espera das mulleres dende o nacemento ata a morte. En 1972 Sandra Orgel e Chris Rush realizaron repetida e obsesivamente actividades convencionais femininas como pasar o ferro e fregar para chamar a atención sobre a monotonía e automatismo destes labores.

Outras performances buscaban non tanto amosar a carga do traballo tradicional feminino como chamar a atención ás súas vidas persoais como mulleres. *Home Endurance [Soportando no fogar]* (1973) de Linda Montano "enmarcaba" seccións da súa vida cotiá. Durante unha semana ficou na casa, pediulles ós amigos que a visitasen e recolleu coidadosamente todos os seus pensamentos, a comida que comeu, as visitas e as chamadas telefónicas³². Gran parte deste tipo de performance, directa ou indirectamente, buscaba unha identificación emocional coa experiencia das espectadoras. Na súa *Ordinary Life [Vida ordinaria]* [1977], Barbara Smith adoitaba preguntarlle ó público "para ver se as súas experiencias podían iluminar a miña e romper o illamento da miña experiencia"³³. Como as populares sesións de despertar de consciencia da mesma época, estas performances tentaban darlles unha oportunidade ás mulleres de compartir e falar das súas experiencias como mulleres.

30. Citada por Leo Rubinflen, "Through Western Eyes", *Art in America*, 1978, vol. 66, p. 76.

31. Citada por Moira Roth, "Autobiography, Theatre, Mysticism and Politics: Women's Performance Art in Southern California", en Carl Loeffler e Darlene Tong (eds.), *Performance Anthology*, San Francisco, Last Gasp Press, 1989, p. 466.

32. Linda Frye Burnham, "High Performance, Performance Art and Me", *TDR*, 1986, vol. 30, p. 40.

33. Barbara Smith, "Ordinary Life", *High Performance*, 1978, vol. 1, p. 47.

A performance feminina dominou a performance en solitario en América nos setenta, unha década na que as preocupacións feministas estaban fortemente marcadas na vida cultural e intelectual americana. Esta performance foi o suceso dun libro de 1983, *The Amazing Decade* [A década abraiante], de Moira Roth. Roth suxeriu que aínda que había moita variedade nesta obra pódese dicir que tiña tres orientacións principais. A primeira era a performance relacionada coa experiencia persoal das mulleres, que dominou a performance de principios dos setenta e incluíría os exemplos que dei ata agora. A segunda eran as obras que trataban do pasado colectivo das mulleres. A terceira, as obras que exploraban as estratexias dunha acción política específica feminina. As performers que traballaban co pasado colectivo das mulleres podían empregar nos setenta un corpo crecente de investigación sobre a bruxería medieval, as prehistóricas e non-occidentais e as figuras de fertilidade e as culturas matriarcais antigas. Donna Henes creou performances baseadas nos mitos indios americanos, e particularmente na muller araña do sudoeste, mentres que Mary Beth Edelson se baseou no culto europeo á deusa, ofrecendo imaxes do seu corpo "en substitución do da deusa" e viaxando a unha cova neolítica da deusa en Iugoslavia en 1977 para realizar un ritual privado alí³⁴. Outras performers buscaron relacionar o material mítico coa experiencia persoal, como se pode ver en gran parte da obra de Rachel Rosenthal, desde *The Death Show* [O espectáculo da morte] (1978) ata *Pangea* [Panxea] (1991) ou en *Education of a Girl-Child* [Educación dunha meniña] (1972) de Meredith Monk. Deste último traballo, Sally Banes observou: "A súa estraña tribo de mulleres poderían ser deusas, heroínas, xente normal ou distintos aspectos dunha mesma persoa"³⁵.

A performance ritualizada, relacionada co mito, ou mesmo de política directamente feminista, foi menos común desde os setenta, mentres que a relacionada coa autobiografía e outra experiencia persoal segue a ser a máis común, e para moitos a orientación máis típica da performance feminista e de feito da arte de performance en xeral. Moira Roth deulle a esta performance o título de "confusión persoal e a persistencia dos sentimentos", citando un momento memorable da arte da performance moderna. En *Interior Scroll* [Rolo interior] (1975) unha Carolee Schneemann núa tirou un texto da súa vagina que leu en voz alta. Contaba como un "cineasta estruturalista" explicaba como a pesar de que lle gustaba Schneemann non podía ollar as súas películas, porque o perturbaba a súa "confusión persoal" e "persistencia de sentimentos". De feito os artistas e teóricos estruturalistas e modernistas que dominaron a arte experimental e mais o cinema experimental nos setenta non simpatizaban co traballo que trataba do eu, da imaxe propia e da imaxe social, pero estas eran precisamente as preocupacións centrais do emerxente movemento das mulleres do mesmo período, e este movemento atopou na performance un campo importante para a súa expresión. Como o describe Eleanor Antin, a performance feminista "foi máis unha cousa social, política e psicolóxica sobre o que significa ser muller

34. Mary Beth Edelson, "Pilgrimage/See for Yourself", *Heresies*, Primavera, 1978, pp. 96-99.

35. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, Boston, Houghton Mifflin, 1980, p. 156.

nesta sociedade, unha muller en concreto, unha artista... cuestións políticas moi reais se consideran a miúdo"³⁶.

Unha das primeiras manifestacións de performance feminista, e aínda un enfoque importante, empregaba material especificamente autobiográfico, como Antin suxire, coa consciencia das dimensións sociais e políticas dese material. En *The Story of My Life [A historia da miña vida]* (1973) Linda Montano subía costa arriba nunha roda de hámster durante tres horas mentres recitaba a súa autobiografía por un megáfono³⁷. Yvonne Rainer entreteceu material autobiográfico e ficticio na súa *This is the Story of a Woman Who...* [*Esta é a historia dunha muller que...*] (1973), que posteriormente habíase converter nunha importante película feminista.

Falando en xeral, o traballo de performance que se constrúe con material autobiográfico segue a ser en solitario, presentado diante de públicos pequenos con pouco decorado e atrezo mentres o performer conta a narración da súa vida. Esta obra pódese considerar unha extensión da anterior arte corporal, excepto que agora o performer amosa non só o seu corpo físico senón tamén a súa personalidade e historia vital. Aínda que esta obra está primordialmente asociada coas performers feministas, o performer autobiográfico máis coñecido de América é Spaulding Grey, quen teceu os seus soños, memorias e reflexións nunha serie fascinante de historias orais, que relata sentado simplemente fronte a unha mesa con notas e un vaso de auga. En 1977 Gray axudou a fundar o Wooster Group, que agora é probablemente o grupo de teatro experimental máis coñecido de América. As primeiras producións deste grupo dependían moito do material autobiográfico desenvolvido por Gray, pero despois duns anos co grupo, Grey deixou-no para converterse nun artista de performance en solitario e agora case cada temporada en Nova York se pode ver unha nova peza autobiográfica creada por el, normalmente tomando material da súa vida dende a última performance. A máis coñecida destas, *Swimming to Cambodia [Nadando a Camboia]*, tamén apareceu como película.

Aínda máis influente que Grey foi a obra de Laurie Anderson, especialmente a súa produción de 1983 *United States*, de moitos xeitos un evento central na performance moderna. Levou o concepto de arte da performance por primeira vez ó gran público, como testemuñan xornais de circulación masiva como *Time*, que o chamou "o exemplo máis grande, ambicioso e de éxito ata agora do híbrido vangardista que se chama arte de performance"³⁸, e *People*, que observou que Anderson era "a única practicante deste xénero peculiar e de forma libre chamado 'arte de performance' que foi catapultada á cultura pop"³⁹.

Ademais da atención pública que *United States* trouxo á arte da performance, sen embargo, foi unha obra clave para xuntar varios enfoques da performance bastante distintos: o traballo de performers individuais que se centran no corpo, o dos outros performers que presentan material autobio-

36. Citada por Rubinflen, "Through Western Eyes", p. 76.

37. Cf. Linda Montano, *Art in Everyday Life*, Los Ángeles, Astro Artz, 1981, sen paxinación.

38. M. Walsh, "Post-Punk Apocalypse", *Time*, vol. 121 (21 feb. 1983), p. 68.

39. M. Small, "Laurie Anderson's whizzbang techno-vaudeville mirrors life in these United States", *People Weekly*, vol. 19 (21 marzo 1983), p. 107.

gráfico en monólogos e os medios diversos do "teatro das imaxes", tres elementos que claramente estaban presentes nesta e noutras obras seguintes de Anderson. A propia carreira de Anderson estivo influída con claridade por importantes practicantes de ambas as aproximacións. A principios dos setenta interesouse pola obra corporal de Vito Acconci, que patrocinou en 1974 unha obra conceptual de Anderson, *O-Range*. Despois disto explorou o tema autobiográfico presentado en medios diversos e coa axuda de aparellos coma un violín que se toca só, que suxiren os recursos dadaístas de grupos de performance contemporáneos británicos como The People Show. En 1976 asistiu a *Einstein on the Beach* de Philip Glass e Robert Wilson, que a inspirou para transformar as súas pezas a pequena escala en producións multimedia maiores e complexas, que a levarían pola súa vez a *United States*, un "retrato en performance do país" de sete horas de duración que combinaba historias, cancións, proxeccións de diapositivas, películas e, nunha especie de homenaxe á tradición da arte de performance, un solo de percusión tocado no cranio de Anderson conectado a amplificadores. *People Weekly*, consciente do atractivo populista de Anderson, caracterizouno como un "tecno-vodevil proxectil". As cancións e historias xorden dos soños e experiencias de Anderson, pero como na obra máis minimalista de Spaulding Gray (para o que Anderson creou bandas sonoras), estas fantasías persoais reverberan a través dun momento cultural. Anderson é ben consciente disto, e recalcou:

Se eu só estivese a expresarme a min mesma,
non penso que a xente estivese moi interesada.
Tento escoller cousas que fagan á xente dicir,
"Eu pensaba niso hai dous días; non o dicía
exactamente así pero tiña esa idea"⁴⁰.

Aínda que Grey pode tratar, e de feito trata, asuntos sociais e políticos, estes non son centrais na súa performance e isto distingue o seu traballo do da maioría da performance autobiográfica recente. Este foi creado principalmente por membros de varios grupos en desvantaxe cultural, primeiro as mulleres, logo os afroamericanos, logo os performers gays e lesbianas e membros doutras minorías étnicas. A finais dos oitenta a artista negra Robbie McCauley desenvolveu unha serie de performances, *Confessions of a Black Working Class Woman* [*Confesiões dunha negra de clase traballadora*] empregando a fisicalidade do seu corpo (quizais de xeito máis chocante como unha escrava espida no bloque de poxa en *Sally's Rape* [*A violación de Sally*], 1989) para explorar os efectos persoais e sociais do racismo na súa propia historia vital e na dos seus entregos⁴¹. No mesmo ano que *Sally's Rape* de McCauley, Dan Kwong presentou en California os seus *Secrets of a Samurai Centerfielder* [*Segredos dun centrocampista samurai*], explorando a súa vida como o fillo gai dunha parella chinesa-xaponesa loitando contra as expectativas da cultura dominante e dos roles sexuais.

40. John Howell, *Laurie Anderson*, Nova York, Thunder's Mouth Press, 1992, p. 75.

41. Cf. Raewyn Whyte, "Robbie McCauley: Speaking History Other-Wise", en Hart e Phelan, *Acting Out*, pp. 277-93.

A importancia do material que trata da identidade sexual e étnica para a arte da performance chegou á atención pública e dos medios en 1990, cando o National Endowment of the Arts retirou o financiamento que lles prometera a catro importantes artistas de performance: Tim Miller, Holly Hughes, Karen Finley e John Fleck. Aínda que o traballo destes catro performers é moi diferente, os catro tratan dalgún xeito de temas sexuais. Holly Hughes en *World Without End [Mundo sen fin]* (1989) contaba historias da tensión de medrar sendo lesbiana no medio oeste americano. John Fleck apareceu como home e muller no seu *I've Got the He-Be-She-Be's* (1986) [Teño os El-sexa-Ela-Sexa's] (1986). Tim Miller, nunha serie de pezas desde o seu *Sex/Love/Stories [Sexo/Amor/Historias]* de 1991 ata o seu recente *Glory Box [Caixa de gloria]*, falou das súas experiencias como gai na época da SIDA, das lembranzas da infancia, de manifestacións activistas, de encontros sexuais, de amigos xa mortos. Karen Finley, a única heterosexual do grupo, podería por esa razón parecer máis aceptable para o público xeral, pero de feito foi a máis escandalosa, xa que o seu material sexual gráfico, o seu tratamento de temas como o incesto, e o seu ataque aberto á posición sexual de submisión da muller rodearon a súa obra e carreira de escándalo.

En 1989 Tim Miller e Linda Burnham, a editora fundadora de *High Performance*, a principal crónica de América da arte de performance, cofundaron o Highways Performance Space en Los Ángeles, un local central para a obra en performance nos noventa. Burnham comparou recentemente o traballo alí co tipo de arte de performance que se facía nas galerías de arte nos setenta e nos pequenos espazos experimentais nos oitenta:

Agora a maioría da xente que presentamos aquí traballa en solitario e non vén da arte visual. Son na súa maioría escritores e xente de teatro e uns poucos bailaríns. Máis da metade do que vemos en Highways trata da identidade individual. Trata sobre xente de moitas culturas distintas que tropezan en L. A. e preséntanse uns a outros⁴².

Esta combinación de estudio da identidade individual e de culturas diferentes, con particular atención ós grupos oprimidos, excluídos ou en desvantaxe –gais e lesbianas, os minusválidos, os anciáns, os pobres, e mais as minorías étnica e raciais, –caracteriza a maioría da obra de performance máis imaxinativa e provocativa de América a principios dos noventa. Dado que a obra trata de experiencias minoritarias, en xeral a súa énfase cae menos en darlle voz a un eu silenciado do que en empregar o material autobiográfico para fins políticos. O material autobiográfico non se emprega porque si, senón para comentar asuntos sociais e culturais actuais. Como notou un escritor recente sobre Tim Miller, o que está en xogo en Miller non é "tanto un rexistro da súa vida como un desprazamento deliberado da súa vida a través da performance"⁴³, un desprazamento con claras implicacións

42.Citada en Mifflin, "Performance Art", p. 87.

43.David Román, "Performing All Our Lives: AIDS, Performance, Community", en Janell Reinelt e Joseph Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, U. of Michigan P., 1992, p. 215.

políticas. A obra máis recente de Miller, *Glory Box* (1999), foi esencialmente a historia do seu intento fracasado de traer o seu compañeiro australiano ós Estados Unidos, un privilexio rutineiro concedido a membros de parellas heterosexuais. Á fin da performance, Miller puxo a disposición dos membros do público peticións para protestar por esta discriminación.

O "desprazamento" de material autobiográfico a preocupacións políticas e sociais comeza a trasladar o material fóra da experiencia vital real e cara ó real da ficción tradicional e, por tanto, do teatro. Outro tipo de performance autobiográfica que se desenvolveu nos setenta móvese aínda máis claramente nesta dirección. Este tipo de actividade, ás veces chamada arte de performance de personaxe ou de "persoa" non traballaba con autobiografía ou experiencia da vida real, senón coa exploración a través da performance de identidades alternativas, imaxinarias e mesmo míticas. Os performers aparecían en roles imaxinarios, coma os actores tradicionais, pero estes roles, ó contrario que os dos actores tradicionais, non eran creados por outra persoa, un dramaturgo, senón que eran desenvolvidos como proxeccións das súas propias personalidades. A fotógrafa Martha Wilson comezou un tipo de obra posteriormente asociada a Cindy Sherman, ó explorar diferentes posibles imaxes propias en fotografías. Nos setenta comezou a traballar coa artista de performance Jacki Apple. Crearon unha identidade fantástica composta, Claudia, unha "persoa" que Apple adoptaba en situacións públicas. Unha persoa de fantasía máis elaborada e detallada, "Roberta Breitmores", foi representada entre 1975 e 1978 en California por Lynn Hershman. Roberta, co seu propio carné de conducir, conta no banco, terapeuta e antecedentes ficticios pasou polos moitos problemas e conflitos persoais dunha muller de mediados dos setenta antes de ser soterrada en Italia⁴⁴.

Unha das artistas de persoa máis coñecidas é Eleanor Antin, que se chamou a si mesma unha "artista posconceptual" preocupada "pola natureza da realidade humana, en específico pola natureza transformacional do eu". O seu traballo sobre o eu a principios dos setenta, aínda que relacionado coa arte corporal masculina contemporánea, foi tamén claramente feminista na súa orientación e preocupacións. En 1972 fixo unha exposición que afirmaba "redefiniría os vellos termos" da metodoloxía e a historia da arte, principalmente empregando o seu propio corpo e experiencia como materia prima. O seu primeiro vídeo, chamado *Representational Painting [Pintura figurativa]*, amosábaa maquillándose coa cámara como espello, mentres que unha obra que a acompañaba, chamada *Sculpture [Escultura]*, amosaba fotografías diarias dela espida tomadas nun período dun mes no que perdeu oito libras [3,6 quilos], ó cambiar o seu corpo para presentar unha identidade diferente ó mundo⁴⁵.

Despois das transformacións específicas do seu corpo a través das estratexias femininas tradicionais dos cosméticos e a perda de peso, Antin interesouse pola cuestión máis complexa de "definir os límites de min mesma, é dicir, movéndome fóra de, dentro de, arriba de, debaixo das fronteiras de min mesma. As axudas tradicionais para a autodefinición –sexo, idade, talento, tempo e espazo– son meramente limitacións tiránicas da

44. Moira Roth, *The Amazing Decade*, L.A., Astro Rtaz, 1983, pp. 17, 20, 102.

45. Marilyn Nix, "Eleanor Antin's Traditional Art", *Artweek*, 1972, vol. 3, p. 3.

miña liberdade de elección"⁴⁶. As exóticas e imaxinativas versións alternativas da súa identidade que explorou Antin incluían un rei, unha bailarina, unha estrela do cinema e unha enfermeira, desenvolvéndoas todas nuns anos a través dunha variedade de performances. Cada unha destas "personae" desenvolveu unha complexa vida fantástica de seu; a enfermeira, por exemplo, apareceu como Florence Nightingale e creou unha complexa serie de relacións con personaxes da súa propia vida imaxinaria representados por bonecas de papel. O rei desenvolveu o seu "personaxe" ó moverse maquillado e disfrazado entre os seus "súbditos" de Solona Beach preguntándolles "qué tal van as cousas" polo reino⁴⁷. É importante lembrar, sen embargo, que as *personae* representadas por Antin, Apple ou Wilson non son "personaxes" no senso escénico tradicional, papeis separados de si mesmos e escritos por outros. Unha exposición de 1976 de Los Ángeles sobre o traballo de Antin e outros sete artistas "autotransformacionais" foi axeitadamente titulada "Autobiographical Fantasies"⁴⁸.

O rei deambulante de Antin e a Octavia de Best teñen unha relación próxima a un tipo de actividade europea de performance que os británicos chaman "walkabout" [deambulante], na que performers disfrazados improvisan interaccións co público, aínda que sen as implicacións especificamente autobiográficas da performance de "persoa" americana. Algúns tentan mesturarse co ambiente, a miúdo buscando estimular divertidas confusións. O trío La Compagnie Extrêmement Prétentieuse finxen ser camareiros obsequiosos pero incompetentes en cafés da rúa franceses. Théâtre Décale está composto por detectives divagantes parecidos a pallasos que miran na equipaxe da xente, inspeccionan os escaparates das tendas, paran os ciclistas que pasan e logo marchan con distintos obxectos. Un dos grupos máis coñecidos e conscientemente subversivos é o Natural Theatre, que saudaron a Margaret Thatcher como *nannies* que empuxaban coches de bebe na Expo, que apareceron como policías fumando porros no festival de Glastonbury e parodiaron as manifestacións de protesta ó manifestarse con roupa normal, aínda que algo pasada de moda, contra as bicicletas. Outros grupos atraen a atención ó asumiren roles públicos interesantes. O Scharlatan Theater finxiu ser o equipo dunha película a punto de rodar. Os actores do Trapu Zaharra [Teatro Traperero] de España aparecen como pacientes mentais aparentemente inofensivos e apampados coa cabeza vendada, que solicitan consolo dos viandantes ata que o que parece ser unha ambulancia auténtica os recolle e os leva. Outros performers deambulantes son aínda máis excéntricos. O Natural Theatre apareceu como alieníxenas con testas ovoides e o trío alemán The Crazy Idiots percorren as rúas da cidade con disfraces de pingüín, enfrontándose e mesmo atacando ós viandantes⁴⁹. A maioría da obra "walkabout" é representada por un, dous ou tres performers, pero o Natural normalmente traballa con máis, como a compañía de Amsterdam Tender, que xa se converteu nunha parte tan familiar da paisaxe intelectual local que

46. Citada por Linde Frye Burnham, "Performance Art in Southern California: An Overview", en Loeffler e Tong, *Performance Anthology*, p. 406.

47. Eleanor Munro, *Originals: American Women Artists*, Nova York, Simon, 1979, p. 427.

48. Marcia Traylor, "Catalog: Autobiographical Fantasies", *Laica Journal*, 1976, vol. 10.

49. Estes exemplos de "walkabout" están tirados de Mason, *Street Theatre*, especialmente a sección "Walkabout", pp. 166-77.

os cidadáns de Amsterdam a miúdo asumen, correctamente ou non, que calquera ocorrencia rara nas rúas é unha performance de Tender.

Este tipo de performance na rúa de orientación visual foi menos común en América ca en Europa, pero outro tipo de performance altamente física e principalmente non literaria foi moi evidente nos oitenta. Bebe das tradicións de performance pública popular do pasado, como a maxia, os malabaristas, os funambulistas e os números de pallasos, pero dota a estas actividades dunha conciencia moderna do acto representativo, irónica e reflexiva. Os artistas deste tipo ás veces son chamados os "New Vaudevillians", lembrando a súa relación co entretemento tradicional popular de variedades. Ron Jenkins, que lles deu tamén os termos de "pallasos modernos" e "performers cómicos", escribiu o primeiro estudo en formato libro deste tipo de arte de performance en 1988 *Acrobats of the Soul* [*Acróbatas da alma*]⁵⁰. Jenkins inclúe entre estes performers a Paul Zaloom, que manipula obxectos rexeitados –xoguetes, utensilios de cociña, cartóns de leite e caixas, partes de coches–, nun "teatro do lixo" socialmente satírico; os performers pallasos dalgúns dos principais circos contemporáneos o Big Apple, O Cirque du Soleil e o Pickle Family Circus; os magos pallasos Penn e Teller; os Flying Karamazov Brothers, especializados en facer malabarismos con case calquera obxecto imaxinable, e dous pallasos en solitario, Bill Irwin e Avner o Excéntrico. Bill Irwin é probablemente o máis coñecido do grupo e é, para moitos, o exemplo central do "novo vodevil" ou da performance moderna de pallaso. A formación de Irwin inclúe aprendizaxe de danza moderna, performance de pallaso tanto cos tradicionais Ringling Brothers como coa contemporánea Pickle Family, e en teatro de vangarda con Herbert Blau, e esta mestura diversa conforma as súas performances de moitos niveis. *The Regard of Flight* [*Ollar voar*] (1982) de Irwin mesturou rutinas cómicas tradicionais dos *clowns* con tentativas continuamente frustradas de establecer unha nova aproximación de vangarda ó teatro e co continuo acompañamento dun crítico do público que comentaba a obra. En *Largely New York* [*Principalmente Nova York*] (1989) Irwin aparecía como "un imbécil posmoderno" que tentaba en van absorber as complexidades dunha variedade de estilos de danza moderna para acabar atrapado no interior dun televisor.

Claramente o rexistro de actividade que se agrupou baixo o paraugas da performance nos últimos vinte anos é notablemente variado. A maior parte do público americano pensa que a arte da performance conta cun só performer, máis probablemente muller, presentando material que creou de seu cun uso mínimo de atrezzo e contorno escénico (o vestiario é máis común). O termo, sen embargo, tamén se aplica a pequenos grupos de artistas, no estilo dos novos vodevilianos, pero tamén a producións que implican a dúcias, mesmo centos de persoas. O atrezzo e decorado mínimos empréganse moito en performance, pero as performances da tradición de medios diversos tenden a ir na dirección contraria. As creacións de Robert Wilson e Laurie Anderson están entre as máis elaboradas e ambiciosas do teatro mundial hoxe, requirindo os medios técnicos máis avanzados e con non pouca frecuencia introducindo as novas innovacións técnicas na esce-

50. Publicado por Theatre Communications Group, Nova York..

na. A arte da performance pode ter lugar en case calquera tipo de local, nas salas da xente, en teatros convencionais, en galerías de arte, en fábricas abandonadas, nos recunchos das rúas. Obviamente, ó contar cun abano de actividades tan vasto e variado, a miúdo coincide parcialmente coa área do que tradicionalmente se chamou teatro, mesmo se a práctica de definir a performance en boa medida en oposición ó teatro tradicional aínda é común. Quizais o mellor xeito de pensar na relación entre teatro e performance como se distinguen hoxe sexa en termos de énfase. A performance tende a enfatizar o acontecemento mesmo e a actividade que entra na súa creación. Non depende normalmente, coma o teatro, dun texto preexistente, creado noutro contexto pero que une o contexto e o acontecemento. Relacionado con isto está o concepto de mímese, central para o teatro tradicional desde Aristóteles. No teatro os actores finxen ser personaxes imaginarios, involucrados nunha acción ficticia. Na performance hai unha tendencia moito máis forte (a partir dos happenings, a arte corporal e a performance autobiográfica) a que os actores neguen ou desenfatizen a mímese, para presentar algo que realmente está a suceder e implica as súas identidades cotiás.

A énfase da performance en presentar a un público un evento ou actividade menos involucrada coa mímese e a narración preexistente que o teatro tradicional fixo que os teóricos da performance a relacionen non só cos seus claros antecesores como a arte corporal e os happenings, e os máis remotos como o Dada e outros experimentos de principios do século XX, senón tamén cunha longa e rica tradición de actividades culturais que normalmente se excluían dos estudos teatrais tradicionais. Estas inclúen entretementos populares como o circo, a maxia, a parodia, o vodevil e o cabaré, e máis desfiles e festivais, entretementos da corte e torneos. Os novos departamentos de estudos da performance das universidades americanas estenderon o seu interese non só a actividades deste tipo senón tamén ó rexistro completo de eventos públicos que implican actividade estruturada, performers e público –incluíndo eventos deportivos, prácticas rituais, mesmo convencións políticas e execucións públicas. De feito o teatro tradicional tende a converterse nunha área moi especializada dentro do campo potencialmente enorme de estudos culturais representado pola performance.

Ó mesmo tempo, cando o interese polos estudos de performance segue a crecer en América e Europa e os seus límites seguen a expandirse, a práctica actual da arte da performance parece estar achegándose cada vez máis ó teatro tradicional, en contra do cal se definiu convencionalmente a performance. Os artistas corporais e os artistas de performance que presentaban material autobiográfico podían afirmar o rexeitamento da mímese, pero mesmo o arranxamento artístico de material autobiográfico comezou a adquirir carácter mimético, e cando os artistas de performance empezaron a crear identidades alternativas a división entre actor e personaxe fíxose aínda máis feble. Algúns dos artistas máis populares de performance actuais en América, entre eles Eric Begosian e Anna Devere Smith, van aínda máis alá, ó presentar programas nos que presentan unha serie de monólogos dramáticos de personaxes que non se afirma que sexan identidades alternativas senón exemplos da cultura en que viven. Obviamente a mímese funciona aquí tanto coma no teatro tradicional. As únicas diferencias son que os per-

sonaxes foron creados directamente polo performer, non por un dramaturgo, e existen só en monólogos, non nunha acción dramática de múltiples personaxes. Non sorprende, pois, que artistas como Bogosian e Smith sexan considerados por algúns como actores de teatro tradicionais, por outros como artistas de performance. O mesmo Bogosian comentou a súa posición ambigua:

A xente do teatro veu e dixo, "Iso non é teatro"... Os artistas de performance viñeron e dixeron "Iso non é arte de performance". Pero a min non me importa como lle chaman. O que importa é o efecto⁵¹.

A pouca disposición de Bogosian para preocuparse por esta distinción é unha actitude cada vez máis común cara á arte da performance nos noventa. A xeneralizada oposición inicial da performance ó teatro foise evaporando regularmente. Do mesmo xeito que a arte da performance se implicou máis coa mímese, tamén puxo cada vez máis énfase na palabra falada. A énfase inicial da performance no corpo e no movemento nos setenta, deu paso gradualmente a unha performance centrada na imaxe nos oitenta, pero que mantivo unha indiferencia xeral cara á linguaxe dramática discursiva tradicional ata os noventa, cando a influencia da performance autobiográfica e de orientación social e política apoiou unha volta xeral da linguaxe. Á finais dos noventa, Jacki Apple documentou nunha enquisa sobre a arte da performance moderna na revista *Artweek* que a palabra se convertera "no factor dominante" da performance, co artista de performance a se converter nun "poeta, contacontos, predicador, *rapeiro*, cunha imaxe ó servizo do texto"⁵².

Este cambio está claro, visto desde calquera óptica, en case toda a performance recente. A performance en solitario, aínda que construída arredor da presenza física do performer, depende moito da palabra e moi a miúdo na palabra como revelación do performer, como na performance autobiográfica. Isto é certo se se considera a obra dun minimalista visual como Spaulding Grey ou as elaboradas producións de medios diversos de Laurie Anderson. Mesmo os novos vodevilianos de orientación física como Bill Irwin, Paul Zaloom, Avner o Excéntrico ou os Flying Karamazov Brothers, dependen en boa medida da linguaxe para proporcionarlle unha dimensión intelectual, e a miúdo política, á exhibición física.

O chamado "teatro das imaxes", especialmente nos Estados Unidos, tamén aceptou a palabra como parte importante da súa actividade. Isto sempre foi certo de Richard Foreman e Lee Breuer, por exemplo, pero mesmo Robert Wilson, despois dunha especie de transición na que non se empregaban palabras para nada, ou se empregaban como elementos casuais, dende finais dos oitenta dedicouse cada vez máis á posta en escena de obras da tradición verbal –Chejov, Ibsen, Eurípides, Büchner, Shakespeare. Wilson tamén deixou os enormes espectáculos multimedia que estableceron

51. Janice Arkatoy, "Bogosian's One-Man Bunch: Bouncing Ideas off Funhouse Walls", *Los Angeles Times*, 5 abril 1985, sec. 6, p. 2.

52. Jacki Apple, "Art of the Barricades", *Artweek*, vol. 21 (3 maio 1990), p. 21.

a súa reputación para ofrecer no verán de 1995 a súa adaptación en solitario de *Hamlet* para o Serious Fun Festival do Lincoln Centre.

Os termos performance e arte de performance seguen a ser populares e válidos para caracterizar unha ampla variedade de eventos artísticos cunha orientación que segue a ser algo diferente da do teatro tradicional, pero a performance xa deixou esencialmente o mundo das artes visuais e uniuse ó da súa forma irmá tradicional, o teatro. Neste proceso adoptou algunhas das características desa forma, pero o teatro tamén se beneficiou de novas estratexias, técnica e percepcións absorbidas deste novo desafío. Como os dous esforzos artísticos se achegaron, beneficiáronse mutuamente e quizais un dos grandes beneficios para o teatro fose unha consciencia crecente de canto máis amplo e interesante como campo de estudos culturais pode ser o teatro do que foi antes que o moderno concepto de performance o botara dos seus límites intelectuais.

O MOTIVO DO *ARS MORIENDI* EN BECKETT: UNHA ANÁLISE DE *ENDGAME*

Teresa Caneda Cabrera
Universidade de Vigo

As consideracións sobre a natureza perecedora da existencia humana así como as reflexións sobre o carácter transitorio da vida, sen dúbida constitúen un tópico de excepcional magnitude na nosa cultura occidental, o que fai que atopemos, ó longo da historia, diversas manifestacións, que varían dependendo unicamente da corrente filosófica ou relixiosa do momento concreto. A morte tense convertido no tema principal de moitas das representacións artísticas máis características no contexto da traxectoria da arte occidental. A indagación no sentido da vida, contemplada desde a perspectiva da fragilidade e caducidade ineludibles, ten inspirado a autores de todos os tempos e orixinado un gran número de disquisicións sobre o paradoxo do devir humano que ben poderíamos resumir con aquela frase coa que o autor irlandés James Joyce nos fai recapacitar no *Retrato do artista cando novo*: "a reprodución é o comezo da morte".

Curiosamente, a obra narrativa e dramática de Samuel Beckett, admirador e mesmo colaborador de Joyce, ben se podería estudar á luz desta máxima. Educado na austeridade do protestantismo e quizais influído polos seus estudos sobre Dante, a obra de Beckett aparece sempre vinculada dun xeito ou doutro á súa particular percepción da morte, e obviamente mediada polo seu forte sentimento de pesimismo fronte á vida. Como se dun monxe medieval se tratase, Beckett amosa o seu interese pola contemplación da evolución da vida humana, pero, no seu caso, el afróntao coa desesperanza e o pesimismo de quen non atopa lugar para a redención. Os seus protagonistas, metáforas sobre o escenario da situación dos homes e mulleres no mundo, son sinalados xa desde a primeira escena como seres culpables, abocados á fin desde o momento en que articulan a primeira frase dos seus diálogos.

O propio Beckett refírese ós seus personaxes dramáticos como condenados polo pecado de ter nacido, un pecado para o que non hai expiación posible. Tal e como Pozzo, un dos personaxes de *Agardando por Godot*, nos lembra:

[. . .] one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more. (58)

Como veremos, a obra dramática de Beckett comparte coa obra narrativa esa preocupación que o leva a explorar as complexidades do que

poderíamos denominar o tema da existencia en continxencia co tempo. Deste xeito, o seu interese pola morte está lonxe de querer representar a esta como evento, o que demostra o feito de que os personaxes non morren, é dicir, non deixan de existir fisicamente sobre o escenario. Pola contra, a Beckett interésalle a existencia como proceso irreversible, e nese sentido como proxecto de morte.

A idea da morte como final, baleiro ou silencio está ausente das súas obras. O seus personaxes vense obrigados a continuar de xeito ininterrompido procesos que necesariamente desembocarán neses finais, baleiros ou silencios, pero tales eventos non chegan a ocorrer na escena. Polo tanto, os seus protagonistas pasan o tempo que se corresponde coa representación inmersos na espera do que nunca chegará. Este é o caso de Estragon e Vladimir en *Agardando por Godot*, ou dos personaxes de *Endgame*, ocupados na contemplación da dexeneración e senectude e relegados a convertérense en seres decrépitos e dependentes que, ironicamente, co avance da vida regresan a unha especie de infancia, como nos lembran as repetidas súplicas de Nagg polo seu pai: "Me pap!" (9).

En liñas xerais, poderíamos dicir que o motivo do *ars moriendi* relaciónase co xeito de interpretar o sentido da vida na idade media. Unha interpretación que leva ós homes e mulleres a asumir a fragilidade do mundano para iniciar así a preparación cara a esoutra vida despois da morte que é o único que importa. Esa preparación caracterízase polo abandono dos intereses materiais, un desfacerse do mundano necesario para favorecer o acceso a ese nivel espiritual que se atopa trala morte. O *ars moriendi* crea un contexto que subliña repetidamente o tipo de vida que deberá ser contemplado como modelo. Destacaríamos como o máis significativo a idea de que a morte acaba por igualar todas as condicións e idades.

Símbolos como o da danza da morte, na que esta se aparece representada por un cadáver que, a través do seu baile, pretende lembrar como ha de ser o futuro para todos, ilustran a importancia que a través do *ars moriendi* se concede a ese necesario rexeitamento do material porque é van. A este aspecto refírese o crítico medievalista Johan Huizinga como "o sentimento materialista" (141) e explica como a concepción de que "toda a beleza e a felicidade son desprezables porque están chamadas a finalizar pronto" (141).

A través dunha especie de acto que poderíamos entender como de diálogo coa tradición occidental, Beckett apropia o motivo do *ars moriendi* para establecer no contexto do escenario un espazo novo de reinterpretación e mesmo de asalto a esa tradición do pasado. O seu xesto constitúe unha especie de reescritura paródica, unha estratexia subversiva de recreación do pasado característica da cultura posmoderna. Deste xeito, atopamos en *Endgame* unha reelaboración dos conceptos medievais do *comptentu mundi* e *vanitas vanitatis*, que Beckett reutiliza de forma secularizada no contexto da súa propia filosofía sobre a morte.

No seu estudio sobre a idade media, Huizinga lémbraos que ese "sentimento materialista" co que el se refire á chamada ó desprezo polas glorias terreas, propio do sentir da época, acabou por orixinar o xurdimento dunha serie de imaxes e símbolos macabros destinados a advertir sobre a fragilidade e vaidade do mundano. Neste sentido, tanto a aparición de gro-

tescas representacións de cadáveres putrefactos nas manifestacións pictóricas e escultóricas da época como as múltiples referencias á futura degradación de toda beleza humana que atopamos nas composicións líricas medievais, tiñan por obxecto chamar a atención sobre a importancia desoutra vida trala morte, precisamente mediante o establecemento dun forte contraste entre a anunciada eternidade e a presente caducidade.

Beckett, que como vimos rexeita outorgar calquera mínimo asomo de esperanza despois da morte, concéntrase no que atinxe ós aspectos meramente físicos da vida humana, para recrearse sobre todo na grande impotencia dos seres humanos fronte ó conflito de non poderen loitar ou rebelarse contra unha existencia que os transcende pero que eles non poden chegar a transcender.

O feito de que Beckett rexeite a aceptación de calquera posible esperanza despois da morte fai que o seu interese se concentre obsesivamente nos aspectos especificamente físicos da existencia humana. En *Endgame* atopamos unha máis ca deliberada celebración deses elementos físicos e biolóxicos, o que constitúe o tema por excelencia da obra. Aquí o autor non só describe o proceso de decadencia ó que nos referiamos con anterioridade. É máis, recréase na presentación de aspectos escatolóxicos para lembrarnos precisamente que a existencia humana é meramente física e que todo desaparece cando o corpo se desintegra.

HAMM:
A flea! Are there still fleas?
CLOV:
On me there's one.
(*scratching*)
Unless it's a crablouse
HAMM (*very perturbed*)
But humanity might start from there all over
again! Catch him, for the love of God!
[. . .]
CLOV:
What about that pee?
HAMM:
I'm having it.
(7-8)

A existencia, tal e como se representa en *Endgame*, significa precisamente ser conscientes da nosa corporeidade. Sen embargo, Beckett transforma de xeito paródico a esixencia de desfacerse do mundano que estaba no ánimo do *ars moriendi* do pensamento relixioso medieval. Agora, tal e como o amosa a obsesión dos personaxes, o único modo de reafirmar a propia existencia é a través da acumulación de obxectos materiais. As posesións, lonxe de supoñeren unha barreira da que deberiamos liberarnos para acceder ó nivel do espiritual, tal e como promulgaban as máximas do *contemptu mundi e vanitas vanitatis*, convértense en *Endgame* no único xeito de construír a identidade.

Endgame 1957 (*Fin de partie* 1955) fai alusión ó tema da espera interminable, que é precisamente o que constitúe o motivo por excelencia da trama da obra *Waiting for Godot* 1953 (*En attendant Godot* 1952). O título (o final da partida) remítenos ó xogo do xadrez e é precisamente a través desta imaxe como se articula unha vez máis a idea da espera. A referencia implícita ó xogo como o modo de manter ocupados ós participantes ata que chega o momento inminente da fin preséntase neste senso como unha metáfora da existencia humana. Como amosan as seguintes declaracións, o propio Beckett comentou no seu momento con respecto a *Endgame* que o xogo xa está perdido desde o comezo e que os personaxes só tratan de adiar a inevitable fin:

Hamm is a king in this chess game lost from the start. From the start he knows he's making loud senseless moves as only a bad player would. A good one would have given up long ago. He is only trying to delay the inevitable end. Each of his gestures is one of the last useless moves which put off the end. He is a bad player (152)¹.

Como sucede con outras parellas que aparecen noutras obras de Beckett, por exemplo Pozzo e Lucky en *Agardando por Godot*, Hamm e Clov parecen ter fundada a súa relación na mera necesidade mutua de terse que lembrar un ó outro que seguen vivos, que existen porque aínda son quen de responder ás preguntas recíprocas e ós estímulos físicos:

HAMM:
[. . .] What time is it?
CLOV:
The same as usual.
HAMM (*gesture towards window right*)
Have you looked?
CLOV:
Yes.
HAMM:
Well?
CLOV:
Zero
[. . .]
HAMM:
Apart from that, how do you feel?
CLOV:
I don't complain.
HAMM:
You feel normal?
CLOV (*irritably*):
I tell you I don't complain.
HAMM:
I feel a little queer. (4-5)

1. Citado en ruby Cohn, *Back to Beckett*. Princeton University Press, 1973.

Os dous protagonistas, preséntanse desde o comezo conscientes de que a súa actividade está condenada a terminar, e polo tanto é unicamente esa espera do momento final o que os mantén vivos:

CLOV (*fixed gaze, tonelessly*):
Finished, it's finished, nearly finished, it must
be nearly finished.
(Pause)
Grain upon grain, one by one, and one day,
suddenly there's a heap, a little heap, the
impossible heap.

A peza dramática presenta, neste sentido, un paralelismo co que ocorre na obra narrativa *Malone Dies* (*Malone meurt*, 1951), na que se nos presenta ó protagonista no proceso de agardar a súa morte, atrapado nun espazo pechado, onde o único que pode facer é manterse ocupado escribindo o que estamos a ler mentres dura a súa lenta agonía. Como sucede en *Endgame*, o tempo non pasa - "The same as usual" (4) - senón que son os personaxes os que deben pasar o tempo. Deste xeito, a solución que acaban por adoptar é a das reproducións mecánicas, é dicir, repetir situacións unha e outra vez sen que realmente se poida recibir ningunha sensación de que tales accións repetidas fructifiquen nalgún tipo de significado:

CLOV:
Why this farce, day after day?
HAMM:
Routine. One never knows.
[. . .]
HAMM:
We are not beginning to . . . to . . . mean something.
CLOV:
Mean something! You and I, mean something!
(*Brief laugh*)
Ah, that's a good one!
(33).

A idea de que a rutina é o que outorga o único sentido á vida, tal e como manifestan os personaxes, preocupados pola posible significación da súa repetición de hábitos, é unha constante na obra de Beckett. Como el mesmo explica nun dos seus ensaios:

Breathing is a habit. Life is a habit. Or rather
life is a succession of habits, since the individual
is a succession of individuals [. . .] The creation
of the world did not take place once and for all
time, but takes place every day (18-19)².

2. Ver Samuel Beckett, *Proust and the Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder, 1965.

O que é o mesmo, o tempo existe en tanto en canto os personaxes son conscientes desa dexeneración e decrepitude que lles vai afectando, malia que non teñen conciencia deste como continuidade. De feito cada día é exactamente unha copia do anterior e do que virá despois:

CLOV:
All life long, the same questions, the same
answers.
[. . .]
HAMM:
It's the end of the day like any other day, isn't it
Clov?
CLOV:
Looks like it.
(pause)
HAMM (*anguished*):
What's happening, what's happening?
CLOV:
Something is taking its course
(5-15)

Se en *Agardando por Godot* a única trama que podemos rastrexar é a que xorde coa espera dunha entrada, unha chegada que nunca ten lugar, *Endgame* pódese ler como a espera dunha saída, unha despedida que tampouco vai ocorrer. Nesta obra, unha vez máis, Beckett arremete de xeito obvio non contra as concepcións tradicionais fortemente enraizadas no teatro clásico, como a noción do tempo. Pero ademais, o autor recrease na subversión dese principio clásico para ofrecer unha problematización de cuestións metafísicas como a continxencia da existencia humana coa temporalidade.

En *Endgame* o futuro nunca chega, o presente non existe porque é contemplado só como tránsito, e o pasado necesita ser inventado:

CLOV:
What is there to keep me here?
HAMM:
The dialogue.
(Pause)
I've got on with my story
(Pause. *Irritably*)
I've got on with it well.
Ask me where I've got to.
CLOV:
Oh, by the way, your story?
HAMM (*surprised*)
What story?
CLOV:
The one you've been telling yourself all your
days.
HAMM:
Ah, you mean my chronicle?
(58).

Como tamén sucede en *Malone Dies*, Beckett está a reflexionar en *Endgame* sobre a idea do final desde unha dimensión dobre: por un lado fai un comentario metaliterario sobre a noción dos finais que, tanto na peza dramática coma na narrativa, non se sinalan como tales. A subversión da noción tradicional de obra pechada con principio e fin (aquí a fin anúnciase xa ó principio pero nunca chega) é un motivo obvio que as dúas obras comparten, pero, ademais, ambas as dúas obras presentan unha mensaxe existencial mediante a identificación do final coa morte.

Endgame, no máis puro estilo metateatral, constitúe un asalto ós acordos tácitos do teatro clásico que se establecen entre a obra e o espectador ou lector. A peza dramática existe simultaneamente como teatro e á vez como un comentario sobre o teatro. E tamén simultaneamente, do mesmo xeito que se cuestiona a estrutura dramática de tradicións previas, a obra encarna, no seu rexeitamento do mimético, o abandono de formas previas de pensar e reflexionar sobre a vida, a existencia e a morte.

A grande innovación de Beckett é o xeito en que rompe coa ilusión do teatro clásico para facer experimentar repetidamente ó espectador e ó lector o carácter artificioso do que está a ver e ler. Constantemente chámase a atención sobre o feito de que estamos ante un texto que debe ser interpretado -"Hamm: Me-to play" (2); "Clov: What is there to keep me?, Hamm: The dialogue" (58); "Clov: Let's stop playing" (77); "Hamm: An aside, ape! Did you never here an aside before? I'm warming up for my last soliloquy" (78).

O teatro de Beckett non aspira a que o espectador acabe por esquecerse da distancia entre o escenario e a butaca. Polo contrario, a súa obra dramática artículase dun xeito autoconsciente a través do que se presentan como fragmentacións caóticas, pausas e, en xeral, un uso da linguaxe que está lonxe de intentar comunicar de xeito transparente:

CLOV:
Unless he's laying doggo.
HAMM:
Laying! Lying you mean. Unless he's lying
doggo.
CLOV:
Ah? One says lying? One doesn't say laying?
(34).

Como é típico das obras de Beckett, aquí a linguaxe quere obrigar ó espectador a reflexionar sobre a dependencia da comunicación humana fronte a formas impostas a través de códigos e estruturas artificiais.

Neste senso, *Endgame* emerxe no contexto da literatura do século XX sinalando a transición do modernismo ó posmodernismo. Polo seu carácter autorreflexivo, a súa parodia das preocupacións filosóficas e relixiosas transcendentais así como a presentación dunha fragmentación formal, a obra amosa unha clara conexión co espírito xeral doutras manifestacións artísticas características da posmodernidade.

No contexto concreto da estrutura dramática, a obra abandona as esixencias do teatro clásico no que se refire á exposición, o clímax e a conclusión, para adquirir unha estrutura que podíamos denominar cíclica, ou

de espiral. Esta espiral caracterízase polo feito de irse encollendo ou reducindo pouco a pouco.

As personaxes de *Endgame*, como Malone, observan a súa extinción nun ambiente de excepcional inmovilidade e constricción, e mesmo claustrofobia. Clov non pode moverse do cuarto, Hamm está impedido nunha cadeira de rodas e Nell e Nagg están en senllos caldeiros do lixo. O único contacto co exterior chégalles a través das fiestras. Neste espacio reducido, o corpo, tamén reducido, é o primeiro e último resorte do que o ser humano dispón para continuar existindo no mundo. O recoñecemento da dependencia do corpo implica o recoñecemento do factor físico ó que os personaxes deben a súa existencia.

Existir convértese meramente na experiencia do físico, que é o único que nos lembra que estamos vivos. Deste xeito, en *Endgame*, vivir significa percibir sensacións físicas concretas -[HAMM] "I feel a little queer" (4) -sufrir- "[HAMM] I haven't made you suffer too much? [CLOV] Yes!" (7) -sangrar- "[CLOV] Have you bled?" (7) -respirar- "[HAMM] But we breathe" (11) -e por suposto, chorar- "[CLOV] He is crying, then he is living" (62).

A vida represéntase como unha agonía de estricto carácter biolóxico, como unha perda gradual de atributos físicos que parecen apuntar en último termo ó final:

HAM: We lose our hair, our teeth! Our bloom!
Our ideals! (11).
[. . .]
NAGG: I've lost me tooth.
NELL] Can you see me?
NAGG: Hardlly [. . .] Our sight has failed.
[. . .]
NAGG:
Our hearing hasn't failed
NELL:
Our what? (15).

O mundo destes personaxes é un universo minguante que avanza inexorablemente en sentido descendente pero onde a fin nunca chega e o único refuxio posible está na repetición das accións e palabras dun mesmo e doutros. Este é o único xeito de pasar o tempo e darlle así significado a unha existencia que verdadeiramente non ten significado.

Clov e Ham lémbrennos dende o principio que estamos xa na fin -"Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished" (1)- e que a fin ten de feito o mesmo senso que o principio -"the end is on the beginning and yet you go on" (69). Ademais, a traxectoria duns corpos que se van reducindo, onde as mans pasan a converterse en tocos e os sentidos se van perdendo pouco a pouco, ilustra o que se corresponde cunha visión da vida como proceso de desintegración: a totalidade vaise fragmentando ata desaparecer.

A obsesión coa fisioloxía da materia amósase unha e outra vez a través do que os personaxes como seres biolóxicos experimentan e perciben. A existencia queda relegada á categoría das funcións fisiolóxicas pero, ade-

mais, o dominio do físico cobra relevancia polo xeito en que os personaxes buscan desesperadamente vincularse con obxectos diferentes. Beckett subverte o motivo do *ars moriendi* no que se corresponde coa chamada a desprezar bens materiais para evitar o apego ó mundano.

En *Endgame*, como sucede en *Malone Dies*, o ser constitúese precisamente a través da acumulación de moreas de posesións que delimitan o marco físico gracias ó cal os personaxes poden recoñecerse a si mesmos –“attributing myself things” (78).

Cando a obra finaliza, os espectadores asociarán claramente a Hamm co can, e a Clov co telescopio. Pero ademais, ó establecer a orde material das cousas como Clov fai, replicase a propia orde do mundo:

CLOV:
Putting things in order.
(*He straightens up. Fervently*)
I'm going to clear everything away!
(*He starts picking up again*)
[. . .]
I love order. It's my dream. A world where all
would be silent and still and each thing in its
last place, under the last dust.
(57).

Os personaxes de Beckett son conscientes de que se atopan nunha situación sen saída, problematizada no texto nesa dobre dimensión dramática e existencial. No seu particular tratamento do *ars moriendi*, as consideracións sobre a vida como tránsito cara á morte adquiren unha dimensión metaliteraria, e, deste xeito, o propio texto chama a atención sobre o proceso de desintegración que el tamén representa.

Se a permanencia do corpo é a testemuña da continuidade da existencia, na obra é o diálogo o que mantén vivos os personaxes. A representación do diálogo como a propia vida transfórmase nun proceso de espera que ninguén, nin os personaxes nin os seres humanos, poden chegar a transcender.

Hamm e Clov son actores dunha acción inexistente e espectadores da súa propia decadencia sobre o escenario, un espacio que non poden abandonar. Deste xeito, actuar convértese contradictoriamente nun proceso simultáneo e fatigoso de xeración e dexeneración. Na súa apropiación do tema do *ars moriendi*, Beckett dismantela as asuncións de tradicións precedentes sobre a vida como camiño de preparación para o momento da morte. O transcorrer da existencia humana paródíase sobre o escenario, onde os personaxes fican atrapados nunha agonía que se prolonga, como unha continuidade infinita:

CLOV:
Do you see how it goes on?
HAMM:
More or less

CLOV:
Will it not soon be the end?
[. . .]
HAMM:
I don't know.
(Pause)
I feel rather drained
(Pause)
The prolonged creative effort
(61).

B I B L I O G R A F Í A

- ABEL, LIONEL: *Metatheatre: A New view of dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1964.
- BECKETT, SAMUEL: *Endgame*. New York: Grove Press, 1958.
- BECKETT, SAMUEL: *Malone Dies*. New York: Grove Press, 1956.
- BECKETT, SAMUEL: *Waiting For Godot*. New York: Grove Press, 1954.
- BLOOM, HAROLD: *Samuel Beckett*. New York: Chelsea House Publishers, 1985.
- BRATER, ENOCH: *Beckett at 80/Beckett in Context*. Oxford: O.U.P., 1986.
- FLETCHER, JOHN: *Beckett: A Study of his Plays*. New York: Hill and Wang, 1972.
- The Novels of Samuel Beckett*. New York: Barnes and Noble, 1970.
- GONTARSKI, S. E.: *On Beckett*. New York: Grove Press, 1986.
- HUIZINGA, JOHAN: *The Waning of the Middle Ages*. New York: Doubleday Anchor Books, 1954.
- LYONS, CHARLES R: *Samuel Beckett*. New York: Grove press, 1983.
- NOGUCHI, REI: "Style and Strategy in *Endgame*." *Journal of Beckett Studies*: 9 (1984): 101-13.
- TOYAMA, J.Y.: "*Malone*: The Unoriginal Centre." *Journal of Beckett Studies*. 9 (1984): 89-99.
- WORTON, MICHAEL: "Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text". En John Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: C.U.P., 1994.

A CRÍTICA TEATRAL BRITÁNICA. UNHA INTRODUCCIÓN Ó MODELO DA CRÍTICA TEATRAL BRITÁNICA COMPARADO CO MODELO CRÍTICO NO TEATRO DOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA¹

Kalina Stefanova²

Academia Nacional de Teatro e Cinematografía, Sofía, Bulgaria

Abonda con seguir a crítica teatral na prensa diaria e semanal de Inglaterra e dos Estados Unidos de América durante uns meses para poder diferenciarlas sen a máis mínima dúbida. E non é que haxa grandes diferencias entre elas. Xusto o contrario. Nas súas características fundamentais o modelo americano de crítica teatral e o modelo británico son sorprendentemente similares. En ambos os casos a crítica é, por riba de todo, unha interpretación emocional do teatro que ten como primeiro obxectivo achegar esta arte ós lectores. Nos dous casos a avaliación desempeña un papel secundario porque a crítica non está considerada como unha ciencia senón como unha especie de arte. Finalmente, en ambos os dous casos, un dos criterios básicos da profesionalidade dun crítico é o de estar ó día en relación coas tendencias sociais e políticas do seu tempo, así que sempre vai situar o obxecto da súa crítica no contexto do mundo contemporáneo... E o que fai que a crítica norteamericana e británica sexan totalmente diferentes unha da outra son os matices en todas estas similitudes; matices que derivan directamente das diferencias entre o teatro británico e o norteamericano (tanto en termos históricos como actuais), así como das diferencias existentes, inicialmente, entre a cultura británica e a cultura norteamericana.

"Canto mellor o facemos (na nosa profesión), maiores oportunidades hai para converter un pracer momentáneo nunha posesión permanente", afirma un dos decanos da crítica británica, Irving Wardle³, que desenvolveu o seu labor en xornais como *The Times*, edición de Londres, ou *The Independent on Sunday*.

Cando se trata de explicar o segredo deste proceso "metafísico" na crítica teatral británica, os críticos en activo a miúdo acoden a dous termos: "descrición" e "describir". Así, Jane Edwards, crítica e editora de *Time Out*, sinala: "debes ofrecer unha descrición e o aroma do que viches, poñelo nal-

1. Traducción para o galego de Manuel F. Vieites.

2. Nota da redacción: Este artigo está escrito a partir dun capítulo do volume *British Theatre Criticism: Model and characteristics*, do que é autora Kalina Stefanova, editado en 1999 polo Servicio de Publicacións da Universidade St. Kliment Ochridski, e doutros materiais da mesma, xa editados ou en proceso de elaboración.

3. WARDLE, Irving (1992): *Theatre criticism*. Londres, Routledge.

gún tipo de contexto e presentar unha opinión" (KS)⁴. Paul Allen, crítico de radio e un vello colaborador do programa Kaleidoscope da BBC, sinala que "o teatro é algo inmediato e ese sentimento que se ten cando se sae da sala é o máis xenuíno que un pode ter. Describir e expresar ese sentimento é unha das funcións do crítico... Somos mellores describindo o que vimos e o que sentimos alí naquel momento preciso" (KS). Pola súa banda, John Groos, crítico en *The Sunday Telegraph*, entende que "un dos dons dos críticos é ser capaz de evocar a representación, describila... E Tynan⁵ foi... un home que por riba de calquera outra cousa sabía como describir unha representación, a sensación física que deixaba" (KS). Kate Bassett, crítica en *The Daily Telegraph*, opina que "a longo prazo, os críticos describen un evento efémero para a posteridade".

Cando definen as súas expectativas en relación coa crítica, os criticados (dramaturgos, directores, actores e produtores) tamén acostuman facer referencia ás palabras "descrición e describir". Así, en opinión do dramaturgo David Edgar, "en termos xerais, os críticos son representantes da audiencia perfecta... Están alí para describir un evento... Os críticos poden observar e describir desde unha particular situación de coñecemento a relación entre unha realidade en transformación permanente e a tradición, e as expectativas que suscita esa tradición" (KS).

Todas estas repeticións da palabra "descrición" e dos seus derivados non son accidentais. Na crítica británica a descrición ocupa un lugar central porque é o método fundamental para recrear o espectáculo teatral, e así ocorre na interpretación da arte teatral, algo que, como xa dixen, é o fito central da crítica británica. Agora, cando se define o obxectivo básico da crítica nos Estados Unidos de América, tanto os críticos como os creadores teatrais tenden a mostrar preferencia pola frase "captar o momento" ou a maxia dese momento. Isto tampouco é accidental.

O talento para describir o misterio do teatro invariablemente sitúase no primeiro lugar da lista das calidades máis imprescindibles dos críticos británicos. Mentres, a habilidade para captar o momento en toda a súa xenuína frescura foi recoñecida, sen dúbida ningunha, como a maior calidade dos colegas norteamericanos. De feito, a interpretación da arte teatral na crítica norteamericana tamén se realiza por medio da descrición. E, noutra perspectiva, a descrición na crítica británica persegue reflectir o momento da experiencia teatral.

A primeira vista, semella que tan só se trata de usar diferentes clixés para definir un mesmo proceso. De feito, os diferentes modos de nomealo

4.Nota do traductor: Todas as citas rematadas coas iniciais (KS) proceden de entrevistas realizadas pola autora deste traballo a críticos e artistas. Para maior información pódese consultar a obra de Kalina Stefanova, *Who Keeps the Score on the London Stages?*, publicada en 1999 por Harwood Academic Publishers. Outras referencias que non aparecen indicadas con (KS) tamén pertencen a ese libro.

5.N. do T.: Referencia a Keneth Tynan (1927-1980), un dos críticos máis valorados e respectados do teatro británico, que desenvolveu o seu labor no *Evening Standard*, no *Observer* e no *New Yorker*. Recolleu os seus traballos en varios volumes como *He That Plays the King* (1950), *Curtains* (1961) e *The Sound of Two Hands Clapping* (1975).

son expresión da maior diferenza na natureza deste proceso en Inglaterra e nos Estados Unidos de América, unha diferenza que resulta mellor definida exactamente cos matices da palabra "descripción" e da frase "captar o momento". "Captar o momento" ten un significado vencellado á reportaxe, mentres "describir" engade unha profundidade adicional ó proceso da reportaxe.

Tanto a crítica británica como norteamericana teñen unha natureza impresionista porque a súa tarefa fundamental é conxelar a realidade tridimensional dun espectáculo teatral nunha folla branca de papel de dúas dimensións e comunicar o impacto da súa experiencia teatral ós lectores. Pero a crítica norteamericana é impresionista nun senso similar á pintura de Claude Monet: efémera como unha ilusión, despreocupada, chea de ledicia, liberada da pesada carga das cores saturadas. A crítica británica é máis parecida á pintura de Eduard Manet, unha combinación entre realismo e impresionismo, moito máis pegada á terra, cunha maior preocupación en relación cos dramas humanos que se reflicten no espectáculo. "Cando é boa, a crítica británica fai case o mesmo que a interpretación británica, esa especie de verdade psicolóxica chea de significados", sinala Paul Allen (KS). Esta frase, penso eu, recolle a mellor definición do tipo de impresionismo ó que sería equivalente a crítica teatral británica: non só tridimensional en tanto capaz de captar o espazo da realidade teatral, senón igualmente tridimensional á hora de captar a fondura psicolóxica dos dramas que acontecen na escena, é dicir, unha verdade significativa tanto do punto de vista visual como psicolóxico.

A descripción da crítica teatral británica ten outra característica única que é completamente diferente da descripción por medio da cal a crítica norteamericana "capta o momento" da experiencia teatral: posúe un tipo especial de enerxía, que podería ser descrita como "a enerxía dunha emoción transformada".

No centro deste fenómeno hai que situar o famoso pragmatismo británico. Como unha nación que colocou nos pedestais antes o sentido común que as personalidades, os británicos son persoas ás que lles gusta ter os pés na terra, que só cren no que ven cos seus propios ollos. En canto constitúen unha audiencia lectora con ese tipo de predisposición, non son en absoluto lectores "fáciles" ou crédulos, e a prensa británica ten que proporcionarlles unha prosa escrita que teña unha forza de convicción especial. Por tanto, os críticos británicos, que non son unha excepción a esta mentalidade, desenvolveron e chegaron a dominar unha aproximación especial verbo da substancia irracional da maxia teatral. Isto é: na descripción da súa experiencia teatral eles conseguen transformar as emocións subxectivas da súa propia percepción sensorial nunha sucesión de feitos aparentemente incontestable. O modo narrativo tan característico da súa escrita axúdalles moito nesa tarefa: cada unha das súas recensións pódese ler como un testemuño e todo o que se describe nestas "historias verdadeiras" preséntase dunha forma tan plausible que ós lectores non lles resulta difícil esquecer que o que están lendo tan só é unha descripción de algo que viu e sentiu outra persoa. A destreza para presentar as emocións dunha forma pragmática, isto é, para transformar as emocións nunha reportaxe aparentemente obxectiva é unha característica única da crítica británica. É este extraordinario talento crítico o que fai que cada recensión considerada exemplar en

Inglaterra se pareza á brillante alegación dun avogado que sempre se apoia en feitos e non nas emocións. A diferenza é que mentres os avogados converten os feitos en emocións que amolecen o corazón, os críticos británicos converten esas emocións que amolecen en feitos convincentes. Os enfoques poden ser diferentes mais os resultados, sen embargo, son similares: unha interpretación da realidade chea de emoción pero moi pragmática na súa aparencia, que persegue amolecer e convencer os xuíces, e os xuíces resultan ser os lectores no noso caso. Esa é a razón pola que, aínda que a primeira vista a crítica británica semella menos emocional que a norteamericana, á fin vén resultando ser a máis persuasiva xustamente porque o seu impacto provén tanto das emocións directas como da "enerxía da emoción transformada" que contén.

En Inglaterra, como nos Estados Unidos de América, a crítica teatral na prensa diaria e semanal está escrita e dirixida a unha audiencia lectora masiva (un público en principio potencialmente espectador) máis que a creadores teatrais ou a especialistas en teatro. Esta orientación e a mesma prioridade non foi cuestionada por ninguén. Como subliña Nicolas Kent, director artístico do Tricycle Theatre de Londres, "o bo crítico debe comunicar a excitación do momento, e el/ela debe facelo de tal xeito que alguén que non tivo a oportunidade de ver o espectáculo, sinta dalgunha maneira que debería ter ido" (KS). Para ser quen de cumprir esta tarefa, o crítico en Inglaterra, como os seus colegas norteamericanos, precisa desenvolver e dominar a capacidade de ser parte activa no diálogo invisible cunha ampla audiencia de lectores integrada por milleiros e milleiros de persoas. En poucas palabras: o que precisa o crítico é un talento especial para a comunicación.

A comunicación dos críticos de teatro británicos cos seus lectores, sen embargo, ten unha natureza completamente diferente á que se produce entre a crítica americana e a súa audiencia. A razón principal ten que ver coas diferenzas entre o público lector nos dous países. A audiencia teatral británica é unha audiencia integrada por entendidos. O mesmo ocorre co público lector, a diferenza do dos Estados Unidos de América. Non importa se o británico pertence ou non á categoría de "espectador habitual de teatro", el ou ela normalmente está interesado en saber o que acontece no teatro en xeral e por iso acostuma ler as críticas, pois o teatro, en Inglaterra, é algo parecido a unha "paixón" nacional. É difícil atopar a un británico que non participase e/ou subise á escena nunha produción afeccionada cando menos unha vez na vida, fose como actor, director, iluminador, electricista..., e que non estea, en consecuencia, enganchado sentimentalmente ó teatro. E todo isto crea unha situación especialmente favorable para unha comunicación a grande escala entre o crítico e o público lector; comunicación que dalgunha maneira se establece nun contexto amigable, como un diálogo de amigos.

A primeira consecuencia visible desta situación é que os críticos británicos non precisan loitar para gañar a atención dos lectores. Teñen iso ó seu favor. Así, a diferenza dos seus colegas norteamericanos, non teñen que ser agresivos na súa comunicación coa audiencia. Non precisan transformar a súa crítica nunha especie de espectáculo, como ocorre nos Estados Unidos de América, onde cada recensión ten que comezar por gañar a atención dos lectores. A crítica dos Estados Unidos de América precisa dunha maquiaxe

máis forte, os seus xestos son máis amplos, a súa mímica máis expresiva. Hai moitas razóns para explicar todo isto pero entre as máis importantes está o feito de que os propios críticos loitan desesperadamente por estar no centro da noticia. En Inglaterra, sen embargo, o crítico traballa máis relaxado, máis tranquilo, pois a súa opinión ten demanda e non precisa atraer a atención con efectos especiais. Isto permite que os críticos británicos teñan a oportunidade de ser tanto brillantes desde un punto de vista do estilo, como pensadores reflexivos. O diálogo cos seus lectores prodúcese tanto no nivel da información e da reportaxe como nun nivel máis profundo, onde se debate o estado do teatro ou o estado de cuestións de relevo da realidade.

A segunda consecuencia dese rico pouso teatral que posúe o público lector en Inglaterra é que os críticos poden permitirse o luxo de omitir explicacións aburridas cando hai que facer referencia á historia do teatro, algo que os colegas norteamericanos non poden evitar facer. Sen ningún tipo de reparos á hora de entrar en territorios que serían *terra incógnita* para os lectores norteamericanos, a crítica británica constantemente recorre a numerosas referencias e a comparacións sobre a base da biografía teatral dos textos, espectáculos, directores, personaxes ou actores sobre os que están escribindo. A linguaxe especialmente accesible na que escriben sobre calquera cousa tamén os diferencia, por outra parte, dos seus colegas da Europa continental, pois estes traballan cun discurso crítico cheo de terminoloxía especializada e un corpus teórico moi abstracto, dúas barreiras comunicativas nos medios de comunicación en todo tempo e lugar. O resultado é que a crítica británica é menos pedagóxica que a norteamericana e, dalgunha maneira, menos sublime que a europea. Pero de ningún modo deixa de cumprir, con suma eficacia, a súa función educativa.

Isto non quere dicir que a lectura da crítica británica non sexa divertida, pois ese é un dos primeiros mandamentos dos críticos ingleses. O respecto por esa norma considérase como unha condición necesaria para unha boa comunicación cos lectores, como subliñan diversos analistas teatrais. Jack Tinker, no seu día crítico no *Daily Mail*, considera que "o único crime que un crítico non pode cometer é ser aburrido", mentres Irving Wardle sinala que "un crítico que non é bo contando chistes é como un caricaturista que non sabe debuxar mans e pés". Nick Curtis, que escribe crítica en *The Evening Standard*, opina que "moita xente non parece valorar que para cumprir o seu rol como xornalista (ou crítico) hai que ser divertido. Sempre penso que a miña primeira responsabilidade é ser capaz de entreter. A miña segunda responsabilidade, relacionada coa anterior, é dicirlle á audiencia xusto o que penso da forma máis clara e sinxela que poida. A miña terceira responsabilidade é ser honesto, xusto e preciso co mundo teatral, co espectáculo que estou comentando, co dramaturgo ou co director. Ó mesmo tempo tamén está a responsabilidade de ser esixente" (KS).

Charles Spencer, crítico en *The Daily Telegraph*, sinala nese mesmo sentido: "A principal condición da crítica é que debe ser tan entretida para o lector como sexa posible. As mellores crónicas teatrais deben constituír un pasatempo en si mesmas sen que teñamos que ter visto o espectáculo. Cando era un estudante, meu pai sempre me falaba de teatro, dicindo que este espectáculo era bo e aquel non. E eu dicíalle que nunca ía ó teatro e el contestábame que tiña razón, que non ía, pero que lía o que Billington escri-

bía" (KS). E John Peter, que traballa como crítico para *The Sunday Times*, falando dos críticos británicos comenta que "a diferenza dos críticos do continente europeo, nós somos conscientes das necesidades do lector. Acostuman evitar termos técnicos complicados, teorizacións e explicacións. Os lectores británicos adoitan ser receosos cando se fala con demasiada seriedade de algo que lles gusta" (KS).

Sen embargo a idea do entretemento para os críticos británicos é moi diferente da que teñen os seus colegas norteamericanos. O humor dos británicos, por exemplo, é menos destrutivo. É un humor feito de paradoxos, con xogos de palabras. Lembra a maneira en que ría Buster Keaton. O enxeño forma parte da comunicación da crítica británica da mesma maneira que tamén forma parte da vida diaria dos ingleses. É unha provocación enxeñosa que tamén espera unha resposta do mesmo calibre. Non é casualidade que a crítica teatral británica estea chea de aforismos e de frases que son citadas de memoria non só polos críticos senón tamén polos creadores teatrais e polo público en xeral.

Resumindo, e en relación coa natureza da comunicación coa súa audiencia lectora, a crítica británica está xunta nesa marabillosa "terra media" entre a crítica norteamericana e a crítica da Europa continental. Mentres os norteamericanos se colocan, por dicilo dalgunha maneira, no rol dos actores que desde un escenario tentan chamar a atención da audiencia, e os europeos, pola súa banda, son como profesores que desde detrás dunha mesa pronuncian unha conferencia chea de teoría e termos especializados, en Inglaterra a crítica teatral é como unha conversa entre amigos.

Quizais esa sexa a razón de que a linguaxe coa que a crítica teatral británica "fala" cos seus lectores sexa moi sinxela e moi sensual, feita coa mesma carne e co mesmo sangue que esa linguaxe que utilizamos para falar uns cos outros na vida real; sen entrar xamais, por suposto, no ámbito coloquial. A linguaxe da crítica teatral británica ten a sinxeleza dunha conversa mais sen aceptar ningún tipo de xerga. Pero da mesma maneira e coa mesma convicción os críticos británicos tamén rexeitan a xerga dos especialistas en teatro. Por iso os seus traballos son tan doados de ler. Para Kate Bassett esa é "unha das virtudes da crítica británica" e engade: "algunha crítica continental a miúdo padece a carga da xerga académica. Eu prefiro o estilo coloquial dos críticos británicos combinado con esa mirada incisiva e intelixente". Michael Billington, crítico en *The Guardian*, ten unha opinión similar, pois declara que "a forza da crítica británica radica en que todos nós somos xornalistas antes que académicos. Non quero parecer rudo cos académicos pero como colectivo nós temos a habilidade de saber como dirixirnos ó lector e non acabar esmagados pola teoría. En Francia ou en Alemaña os críticos teñen unha inclinación teórica máis forte ca nós. Somos moito máis pragmáticos" (KS).

Isto non quere dicir que os críticos británicos non estean ben informados. Mais a súa provisión de información, sen embargo, tamén ten unha natureza pragmática comparada coa dos colegas continentais. E é así porque o seu coñecemento, dalgunha maneira, é de primeira man, non só derivado da lectura sobre teatro, senón fundamentalmente de asistir ó teatro, e normalmente teatro de calidade. Consecuentemente, a súa rica cultura teatral é totalmente auténtica. Non ven os espectáculos a través do prisma da teoría,

e así poden trasladar a súa experiencia teatral, con toda a súa frescura, ós seus lectores. Como dicía Sir Cameron Mackintosh, o célebre produtor teatral, "entendo que os críticos que acabaron por ser bos críticos cos anos son aqueles que aínda aman o teatro e aínda van ó teatro como se fosen cativos" (KS).

Quizais esta sexa a explicación da admirable flegma da crítica británica. Hai un tipo especial de sabedoría que non se consegue só a través da lectura, senón que hai que desenvolver por medio da experiencia. É o mesmo tipo de sabedoría que John Dryden, o pai da crítica británica, detectaba en Shakespeare. "El (Shakespeare) era ilustrado por natureza", escribiu Dryden, "pois non precisaba o prisma dos libros para entender a natureza; el miraba dentro, e encontrábaa alí"⁶. Este tipo de intelixencia e sabedoría a miúdo entretécese con esa lingua sinxela e natural propia da crítica, unha combinación que tamén constitúe un trazo diferencial e distintivo, unha especie de marca rexistrada.

Na súa comunicación cos lectores, os críticos británicos utilizan moitas comparacións entre aspectos do teatro e aspectos da vida diaria. Xustamente a través destas comparacións eles poden "traducir" a linguaxe do teatro á linguaxe da vida. Como sinala Lynn Gardner, que traballa para *The Guardian*, "a crítica debe ser exactamente como o teatro: algo excitante, algo que suscite o interese" (KS). Creo que esta é unha excelente definición dun dos principios nos que se basea o diálogo cos lectores. Unha parte moi significativa da crítica estaría constituída por unha especie de "carta" dirixida a un "amigo", os lectores, para comentar ou debater aspectos relativos ó teatro. Desde esa perspectiva fala Tom Morris cando sinala que en Inglaterra "hai unha relación real entre os críticos e os seus lectores, e parécese fantástico. Hai moita xente que merca *The Guardian* para ler a Michael Billington". E John Gross engade que iso é así debido a que a crítica, "nun nivel máis profundo, é unha negociación entre seres humanos: pois estase dicindo algo acerca do que á outra persoa lle interesa realmente".

E como ocorre nunha conversa entre amigos, unha historia interesante e contada coa emoción suficiente non precisa dun sumario didáctico nin dunha seca conclusión analítica porque a moral e a posición do contador están codificadas na propia historia. Ademais a penas existe unha análise máis convincente da "vida do espírito humano" (por usar a famosa frase de Stanislavski) que unha historia ben contada. Do mesmo modo, na crítica británica a valoración non é "algo" separado, está presente na descrición. Vexamos agora algunhas cuestións relativas a esta función.

Para Ian Shuttleworth, crítico de *The Financial Times*, "Un crítico é alguén que ten unha opinión e que debe ser quen de expresala con convencemento, con amenidade, e cunha cantidade razoable de argumentos e referencias á experiencia. A crítica tamén é unha descrición do que acontece na escena. E a opinión do espectáculo debería emerxer de forma natural desa descrición". Para Kate Bassett, "a crítica é unha descrición e unha valoración que idealmente sempre van xuntas" (KS).

Á valoración, sen embargo, foi colocada definitivamente nun segundo plano. E canto máis cumprida ten o crítico a súa responsabilidade principal, isto é, describir o espectáculo, menos necesidade hai de parágrafos

6. BILLINGTON, Michael (1993): *One Night Stands*. Londres, Heinemann.

específicos para formular a valoración. Pois a conversa entre os críticos do teatro británico e os seus lectores ten unha natureza completamente democrática. A finalidade da crítica non é impoñer a súa opinión. A prioridade central da descrición fronte á valoración xa é un sinal da súa tolerancia.

Os lectores teñen completa liberdade para formar unha opinión do espectáculo en cuestión. Como sinala James Christopher, un crítico que colabora en diversas publicacións, "un aspecto importante acerca deste traballo é que a túa opinión é secundaria á hora de levar un determinado espectáculo á páxina impresa. Os lectores deben ter unha idea xeral do que acontece, deben poder sentir o aroma. Se fas ese traballo, eles poderán ler entre liñas e construír a súa propia opinión" (KS).

Neste sentido, parécese moi interesante un dos numerosos brillantes aforismos de Kenneth Tynan, que sinalaba que un crítico bo é aquel que é capaz de dicirlle ós lectores o que acontece na escena, pero un gran crítico é o que tamén sabe como dicirlles o que non acontece. Pois só nese caso os lectores poderán ter unha imaxe completa do espectáculo e dese xeito poderán chegar ás súas propias conclusións e tomar as decisións oportunas.

Cando a crítica é de tal calibre, pode iluminar o teatro, non só para os lectores senón tamén para os creadores escénicos. Como indicaba o produtor Peter Wilkins, "Teño visto espectáculos e quedar coa sensación de non entendelos de todo. Despois lía a Michael Billington ou a Irving Wardle no día seguinte e eles explicaban o que vira. Iso é o que a crítica pode facer cando é realmente boa. Pode iluminar o que vimos, e cando esa iluminación é trasladada ó lector, este pode realmente decidir se ten que ir ver o espectáculo ou non" (KS).

Segundo Mat Wof, un norteamericano que traballou máis dunha década como crítico en Londres, un dos aspectos interesantes da crítica norteamericana é que a lectura das recensións pode ser tan interesante antes como despois de asistir á función. E engade que "un crítico debería facer que os lectores pensasen sobre algo que non esperaban, sinalar algo sorprendente ou darlles unha nova perspectiva sobre algo que eles pensaban que sabían ou entenderan" (KS). Isto podería dicirse non só en referencia coa mellor crítica británica senón tamén en relación coa maioría dos críticos dos principais xornais de Inglaterra. E esta é precisamente unha das características que salientan unha gran parte dos creadores teatrais norteamericanos, cando subliñan que Londres é o lugar onde a crítica teatral máis se aproxima ó que eles consideran un modelo ideal.

Sen embargo, non só é o talento do escritor ou a capacidade de comunicación o que explica a habilidade da crítica británica para recrear a súa realidade teatral en toda a súa complexidade. A terceira explicación é a súa actitude cara ó teatro como un proceso permanente, considerando que todas as súas partes ou fases deben ser tratada a partir do seu lugar no proceso global e a súa interrelación co que antecede e co que vén despois. O resultado deste enfoque é que os críticos británicos normalmente colocan a produción que eles están analizando, o espectáculo, a dirección de escena, a interpretación, etc., no marco da traxectoria xeral do artista en cuestión. A diferenza entre os británicos e os norteamericanos neste sentido é realmente grande: os segundos a miúdo consideran cada espectáculo en si mesmo, como unha entidade independente, separada.

En boa medida, esta diferenza é unha consecuencia da actitude diametralmente oposta dos norteamericanos e dos británicos respecto do éxito. Nos Estados Unidos de América o éxito non só é o obxectivo fundamental na vida dunha persoa, senón que se conxuga en presente: un artista é bo ou malo segundo o seu último traballo. Vivir dos éxitos pasados é imposible; os vellos loureiros non implican dividendos para un novo traballo. En Inglaterra, sen embargo, a arte, e a mesma vida, enténdese como un proceso permanente no que un fracaso é parte dun desenvolvemento maior, mesmo un paso cara ó éxito, e unhas cousas derivan das outras.

Esa é a razón de que os críticos británicos se parezan máis a médicos de cabeceira, responsables da saúde permanente do seu teatro. Levan anos coñecendo a súa situación e é a súa responsabilidade considerar todo iso á hora de facer o diagnóstico nun momento concreto. Mentres, os críticos norteamericanos son máis como un médico especialista de pago, que se consulta unha vez e que coa emisión do diagnóstico pon fin á súa responsabilidade no caso.

Vexamos de seguida como algúns creadores teatrais británicos valoran esa posición. A directora de escena Katie Mitchel, pensa que "os mellores críticos son os que lembran as túas tres últimas producións e entenden que o que están a ver só é unha secuencia do traballo... A crítica teatral británica ten unha plena comprensión acerca do contexto histórico en que se realiza o teatro británico. Iso é fantástico. Tamén hai un desexo xeral de tentar comprender como se fai o teatro. Temos unha mancha de críticos moi sensatos que che conceden o dereito a equivocarte ou dar un paso atrás, sen ter que estar sempre ó máximo nivel" (KS). O tamén director Trevor Nunn, sinala que "a forza da crítica británica radica en que varios críticos levan visto varias xeracións traballando. Levan escribindo crítica máis de 20 ou 30 anos e consecuentemente teñen unha perfecta comprensión da tradición e do contexto. Sempre poden botar man da súa propia memoria" (KS).

Os creadores escénicos norteamericanos, pola súa banda, consideran a crítica británica como un soño feito realidade, do seu ideal de como afrontar a lectura crítica dos artistas e do seu traballo. Sen embargo, neste aspecto a crítica británica non só é diferente da norteamericana. Tamén é moi diferente se a comparamos coa da Europa continental, que xusto camiña na dirección oposta. Mentres os norteamericanos acostuman "esquecer" os seus artistas se o seu último traballo non está ó nivel daqueles que os fixeron famosos, na Europa continental teñen a propensión a "pechar os ollos" diante dos erros actuais de artistas que gozan de fama e prestixio polo seu pasado. Os británicos semellan situarse xusto no medio destes dous modelos de conducta: respectan moito ós artistas polo seu pasado pero de ningunha maneira os alagan gratuitamente, como acontece en Europa continental.

Como mostra desta filosofía, a crítica teatral británica non trata a ninguén como un intocable e non crea culto arredor das personalidades dos creadores teatrais. Como sinalou John Peter, "a forza principal da crítica británica é esa mirada práctica verbo de como se realiza o traballo. Non acostumamos reverenciar a ninguén, mentres nos países continentais a crítica ten o aspecto dun culto ó heroe. Hai actores e directores que a penas son criticados e sempre de forma tanxencial. Os críticos británicos son máis

tranquilos, menos inhibidos e teñen bastantes menos preconceitos. Podemos chegar a dicir que un espectáculo é moi bo, pero que o último parlamento é longo de máis. Os críticos británicos non queren ser escravos dos conceptos. Eles son máis abertos, sinceros e prosaicos" (KS).

A modo de resumo, a crítica británica sente entusiasmo polo teatro como arte, pero non por feitos teatrais concretos, por artistas determinados. E esa maneira de entender e considerar o teatro é o punto de partida para o seu exercicio crítico. A súa visión ideal do teatro é a fonte da que extraen a súa enerxía, pois, como salienta Michael Billington, "sempre debemos ter un ideal platónico dun teatro perfecto polo que debemos loitar con paixón"⁷.

Este podería ser considerado como o credo dunha boa parte dos máis importantes críticos británicos, e pode ser "lido" entre as liñas dunha boa parte dos seus traballos. Na maioría das súas recensións, especialmente nas edicións dos domingos, os críticos dedican espacio a analizar cuestións de carácter xeral e problemas do teatro contemporáneo británico. Ás veces o espectáculo que están comentando pasa a ser o punto de partida para unha análise en profundidade dun determinado tópico. Por exemplo, un espectáculo baseado nun texto clásico pode ser o detonante para unha completa revisión do modo en que se están a considerar os textos clásicos no teatro actual. E isto non quere dicir que neses casos os críticos realicen análises asépticas. Mesmo cando están tratando cuestións tan relevantes e teóricas, a súa prosa é alegre e desenfadada e está chea de referencias ás cuestións máis prosaicas da vida cotiá.

A preocupación real polo teatro, algo que os creadores escénicos norteamericanos quixeran ver nos Estados Unidos de América, forma parte, en realidade, dunha sorte de código cultural xa tradicional que é inherente ó exercicio da crítica. O *Essay of Dramatic Poesie* de John Dryden, que supón o inicio da crítica teatral británica no século XVII, non é máis que unha brillante alegación en defensa da literatura dramática e do teatro do país, e da súa tradición, contra todos os que daquela defendían o neoclasicismo e as súas normas. Pero a preocupación da crítica británica polo teatro non é incondicional, nin gratuíta. Os críticos británicos teñen dese xeito un dobre sentimento de profesionalidade, pois esa preocupación constante polo estado do teatro e o feito de seren totalmente alleos ó negocio teatral, permítilles, en principio, unha certa obxectividade. Para min iso significa un tipo especial de conciencia, quizais un código moral, que permite que a crítica poida ser unha das garantías dun futuro mellor para o teatro, claro que só cando se aplican eses criterios racionais e firmes.

Outra diferenza importante entre a crítica británica e norteamericana á hora de analizar os espectáculos concretos consiste en que, no primeiro caso, os críticos non se deixan impresionar facilmente pola dimensión visual das producións (a escenografía e os efectos visuais), como ocorre no segundo caso. Foi en 1962 cando Kenneth Tynan avisou respecto dos perigos que se agochaban no crecente protagonismo dos decorados. En 1966, nunha panorámica xeral da tempada, Michael Billington escribía: "moitas producións de clásicos parecían máis atentas á exposición de decorados

7. BILLINGTON, M.: *Ibidem*.

que á exploración do significado⁸. En Inglaterra a compoñente textual segue a ter considerable relevo na lectura crítica. Así, o seu traballo ten maior fondura, é máis analítico que o norteamericano. O que máis lles interesa é o texto e a interpretación. Noutras palabras: o que lles preocupa é a vida na escena e o que lle comunica á xente no teatro, en relación coa súa propia vida e cos tempos que están a vivir.

A crítica británica, como a norteamericana, sempre considera o teatro no contexto da vida contemporánea. Como sinalaba Robert Gore-Langton, "a crítica ten que considerar que no mundo suceden outras cousas. Interésame o teatro en tanto que ten que ver coa vida diaria, ver como se alimenta dela e como inflúe no que acontece no mundo" (KS). Michael Billington vai máis alá, cando propón que "o divertido da crítica non é falar só dos espectáculos, senón da cultura en xeral, que ten de bo e que ten de malo. Porque a crítica tamén é unha lectura social" (KS). Esta visión social da crítica británica transfórmaa nunha especie de lectura especial non só do estado do teatro senón tamén do estado da cultura e da sociedade. Dese xeito, a crítica británica dalgunha maneira pode chegar a cumprir funcións propias da culturoloxía.

Moitos críticos norteamericanos tamén desexarían que a crítica tivese esa función máis global de analizar a cultura e a sociedade en xeral. Alisa Solomon, por exemplo, comentaba que "canto máis hiperbólica, maiores posibilidades. A crítica teatral debe facer o mundo mellor, e iso non se consegue necesariamente facendo o teatro mellor, senón construíndo un discurso crítico. É unha idea dalgunha maneira brechtiana: se a xente exerce un pensamento crítico en relación co mundo, cando vaian ó teatro, falen de teatro ou pensen sobre o teatro, entón poderán igualmente pensar o mundo co mesmo espírito crítico... pois a crítica é parte dun discurso dinámico da emoción e o intelecto que ten dimensión pública"⁹. Sen embargo, mentres as ideas dos críticos norteamericanos verbo da influencia da crítica na cultura e no mundo contemporáneo en principio semellan un pouco utópicas por mor da condición periférica do teatro nos Estados Unidos de América, o rol central do teatro en Inglaterra ofrécelles ós críticos a oportunidade de exercer unha influencia considerable e real na sociedade no seu conxunto. Neste sentido, semella moi indicativa a opinión de Ian Herbert, editor de *Theatre Record*, quen sinala: "Teño gran confianza no poder do teatro, como un instrumento educativo, social e político. Con el podes facer cousas realmente fantásticas. Se es un crítico, ti tamén estás á fronte deste medio certamente importante para mellorar a calidade de vida" (KS).

Mais a obrigaón de colocar o teatro no contexto da contemporaneidade, que comparten os críticos británicos e norteamericanos, ten matices certamente diferentes cando se aplica nos dous países. Estes matices derivan das diferencias na actitude que uns e outros teñen diante da realidade.

Os norteamericanos están predispostos a aceptar e ver a realidade sen concepcións previas, tal e como é. Dado que o éxito para eles é o pri-

8. BILLINGTON, Michael (1995): artigo en *The Guardian*, 27 de decembro.

9. STEFANOFA, Kalina (1994): *Who Calls the Shots on the New York Stages?* Amsterdam, Harwood Academic Publishers.

meiro obxectivo na vida, a fascinación que acompaña o éxito é parte da realidade tal e como eles queren que sexa: cun resplandor adicional e nun envoltorio rechamante. Sen estes atributos a única realidade existente é a do fracaso. A necesidade de darlle brillo á realidade, a loita por presentarse a un mesmo na mellor das formas (¿non é unha norma dos norteamericanos evitar as queixas sobre os problemas ou a saúde propia?), é parte da adición norteamericana ó éxito. Para os británicos, tan pragmáticos, a realidade é o que é, con todas as súas arestas, feas e fermosas. O interesante da vida radica na súa propia imperfección. O éxito efémero non ten entidade suficiente para converterse na paixón dos británicos. A súa paixón son as paixóns da vida.

Estas actitudes diferentes fronte á realidade nas dúas sociedades aparecen reflectidas de modo moi diferente na maneira en que a crítica se escribe en Inglaterra e nos Estados Unidos de América. Os críticos deste último país teñen a tendencia a elevar os decibelios da súa recensión: tanto cando gaban un traballo como cando o censuran, eles fano cunha intensidade maior da que en realidade se precisa. Por iso mesmo a súa crítica se presentou tantas veces marcada por unha actitude fortemente dual: branco ou negro, sen espazos intermedios. Esa sonoridade e xestualidade excesivas son unha máis das razóns polas que a crítica norteamericana semella e soa máis teatral e emocional que a británica. Pola contra, os críticos británicos raramente se sitúan nos extremos. Como ocorre coa propia vida, a miúdo sitúanse xusto no medio. Como resultado desa actitude a súa crítica ten menos corpo. Como ocorre coa vida. Así, mentres a crítica nos Estados Unidos de América parécese máis a unha película de gran formato, chea de cor e mesmo excesiva, a crítica británica pareceríase máis a unha película neorrealista italiana, que reflectise por igual a vida e o teatro tal e como son.

Para concluír imos presentar de seguida un resumo dos trazos máis importantes que definen o modelo crítico británico e que o permiten identificar facilmente, especialmente se o comparamos con outros modelos existentes como o norteamericano ou o da Europa continental. Serían:

1. *Natureza e calidade da descrición.* A principal característica da natureza da descrición da crítica teatral británica é que reflecte con fidelidade psicolóxica o momento; por exemplo, as imaxes teatrais que os críticos van debuxando nas súas descricións das súas experiencias teatrais son máis impresionistas que realistas. A segunda característica que define a descrición como trazo esencial da crítica británica é o feito de estar chea da "enerxía da emoción transformada"; é dicir, a emoción que se transforma en pragmatismo: que a emoción estea, por dicilo así, "codificada" en feitos outórgalle á crítica británica ese aire especial de plausibilidade, facendo dela unha interpretación moi razoable da realidade teatral.

É a través da calidade da descrición, xustamente, como a crítica teatral británica tamén se aproxima ó ámbito da literatura.

2. *O talento para establecer unha comunicación entre iguais cos lectores, como se se tratase dunha conversa entre amigos.* En relación coa comunicación cos seus lectores, a crítica británica constitúe esa "terra media" entre a crítica norteamericana e a crítica continental europea. Debido á considerable cultura teatral dos británicos, en principio os críticos non teñen que procurar a

atención e o interese dos lectores, nin tampouco teñen que explicar todas as referencias de carácter histórico que utilizan, ó contrario dos seus colegas norteamericanos. Ó mesmo tempo, utilizan unha linguaxe totalmente accesible, evitando conscientemente o uso dunha xerga especializada de carácter teatral ou académica; xerga que na Europa continental constitúe unha barreira certa na comunicación da crítica coas audiencias. Os críticos británicos non esqueceron que "ser entretidos" é un dos seus dez mandamentos. Todo isto, finalmente, permite un equilibrio considerable entre un estilo brillante e a análise exhaustiva. Nese sentido, os críticos británicos son notables estudiosos das máis importantes figuras do teatro británico, entre eles Shakespeare, cunha obra que é unha proba de que só no gume entre o espectáculo e a filosofía pode un alcanzar unha comunicación total co público.

3. *Combinación entre intelixencia innata, sabedoría e un estilo sinxelo.* A extraordinariamente rica cultura teatral dos críticos británicos é en boa medida auténtica, pois consiste predominantemente nun coñecemento de primeira man adquirido fundamentalmente a través da asistencia a moitas funcións de teatro de calidade e, noutro plano, a través do lido e aprendido nos libros. Esta escala de prioridades reflíctese na linguaxe que a crítica teatral británica utiliza para "falar" co público, sinxela, coloquial e sensual, como a linguaxe da vida, mais sen chegar a converterse en xerga de rúa ou taberna.

4. *A valoración aparece na descrición.* Os críticos británicos son moi tolerantes respecto dos seus lectores. O principio é: canto mellor sexa a descrición dun espectáculo menos necesidade haberá para realizar valoracións concretas e máis específicas. Deste xeito os lectores poderán tomar mellores decisións.

5. *A análise do espectáculo e do personaxe, da interpretación, do texto..., réalízase a partir do contexto máis amplo da traxectoria dos diversos creadores.* Esa é outra característica que converte a crítica británica nesa "terra media" de que falaba antes. Os críticos británicos senten un verdadeiro entusiasmo polo teatro e non por creadores particulares ou famosos. Ó mesmo tempo non acostuman crear mitos a partir do pasado dos creadores, senón que analizan a carreira como un proxecto permanente de traballo.

6. *A análise do espectáculo tamén se fai en referencia coa realidade social e cultural do momento.*

Ata aquí algúns dos trazos diferenciais da crítica teatral británica, aínda que habería que considerar outros aspectos non menos salientables relacionados co exercicio da crítica ou coa diversidade de voces presentes nos medios de comunicación, xunto coa xa mencionada considerable formación intelectual e teatral, aspecto no que coinciden unha inmensa maioría dos creadores escénicos británicos, ou a cantidade de espectáculos que ven ó longo do ano e non só en Inglaterra senón en toda Europa, Asia ou América.

TANATOS, ESCUSA PARA EROS. O TEATRO DE GRAND-GUIGNOL FRANCÉS

Juli Leal

Universidade de Valencia

O primeiro contacto que tiveron co Grand-Guignol foi a sensación que me provocaba escoitar a expresión popular "C'est du Grand-Guignol" coa que se define, sempre con connotacións negativas, algo excesivamente truculento, sen saber con exactitude o seu verdadeiro alcance. A relación implícita, ou máis directa -se se quere- se non se está iniciado na cultura teatral ou se é parisiense, -e aínda así-, co mundo do *guignol* é inmediata. Ata que, ó atopar de novo o termo en Valle Inclán, Brossa, ou Baudelaire, se desvelou o misterio de todo un tipo de teatro oculto baixo ese epígrafe. Un local, un espazo, un xénero, unha maneira de contar a realidade, o resultado dunhas influencias. Un repertorio consistente en torturas, violacións, crimes, experimentos médicos, transgresións varias, a condición de facer explícito calquera detalle sanguento, escatolóxico ou cruel para procurar a dose de morbo conseguinte. Poderíamos engadir que hoxe hai unha especie de volta -hoxe, época de decadencia, como a falsamente chamada Belle Époque- a este tipo de proposta escénica desde varias fronteas.

Hai dúas compañías parisienses especializadas no antigo repertorio do *guignol*, citas-homenaxes, como a do *Théâtre de Vampyres* na famosa *Entrevista con el Vampiro* de Ann Rice (1976, película 1994), a moda do cine para adolescentes chamada *Scary Movie*, sen esquecer o estilo "gore" que ten como finalidade superar marcas de medo por segundo coa axuda do departamento de efectos de maquillaxe, tripas, sangue a chorros, membros que se descompoñen, etc., en detrimento non só da sensibilidade, senón da intelixencia, xa que os personaxes son como debuxos animados. A diferenza co *Grand-Guignol* é fundamental. En principio, o marco contextual, que converte o xénero nunha moda-necesidade para certo público, moi numeroso por outra banda, e sobre todo, os textos. A gran sorpresa, ó consultar o repertorio de cincuenta e cinco obras rescatadas por Agnès Pierron no seu libro *Grand-Guignol ou Théâtre du Crime et de l'Épouvante*, o *Théâtre des Peurs de la Belle Époque*¹ xorde cando se atopan textos de sólida estrutura dramática e unha serie de recursos e trucos para a visualización do terror de enorme interese, utilizados despois polo cine.

Autores cualificados, como Mirbeau ou Lerroux, e directores como Antoine colaboran co *Guignol*. De 1897 a 1962, no só se converte nun referente do terror popular, senón que o seu nome vai ligado a un determinado sentido do erotismo, chegando a converterse, a finais dos cincuenta,

1. Pierron, Agnès: *Le Grand-Guignol, théâtre des peurs de la Belle Époque*. Bouquins Laffont, Paris, 1995.

principios dos sesenta, nun elemento turístico para amosarlles ós xaponeses e americanos, xunto coa Tour Eiffel e *La Cantatrice Chauve* de Ionesco. Cremos que a súa importancia reside no feito da súa falta de pretensións transcendentais, xa que, pouco a pouco, o Guignol contentábase con ser un teatro popular cun estilo propio. A súa grandeza estriba niso. Créase un xénero que tradicionalmente se considera *menor*, híbrido de varias influencias, cunha maneira persoal e, a miúdo, máis parateatral que teatral, onde, coa escusa do terrorífico, se formulan cuestións como o sexo, o erotismo oculto non confesado, a degradación e a violencia como espectáculo, de xeito, ata daquela, impensable nun teatro oficial, *Avorter, vomir ou s'évanouir*, como di Agnès Pierron, lembrando a tradición das mulleres gregas que ían ver *As Euménides* para abortar², concluíndo cunha magnífica síntese:

Le sang qui coule met l'estomac des spectateurs
sens dessus dessous et les fait tourner de l'oeil,
Mais, s'évanouit - on parce que le spectacle est
insupportable ou par peur de jouir? S'évanouit
- on parce qu'on ne peut plus voir ou parce que
la jouissance serait trop grande?³

E a nosa pregunta sería: ¿Por que nunha cidade famosa polo seu aperturismo sexual, polos seus espectáculos de erotismo explícito, triunfa durante ese tempo a marca *Grand-Guignol*? Cremos que se debe, pouco máis ou menos, ó triunfo do poder do subterfuxio para provocar, insinuar, transgredir. Porque, recoñezámolo, non é o mesmo mostrar unha encantadora corista do Follies Bergère espida, que unha actriz do Guignol espida pero torturada, ou nun quirófano sospeitoso de manobras perversas. E aquí é onde entra a orixe, o espacio propio, e o espectador típico do *Grand-Guignol*. En 1897, Oscar Méténier (1859-1913), *chien de commissaire*⁴, merca un teatro ó fondo da calella sen saída Chaptal, en Montmartre, segundo Guy Sabatier "pour gagner de l'argent afin d'entretenir la 'Belle Lanterne'", unha moza de cabaré. O local fíxose sobre un pequeno convento, do que se gardou a estrutura e os famosos palcos prosceñios, recordo dos locutorios de clausura; palcos enreixados para que o público aristócrata que ía a *s'encanailler* a Montmartre non fose recoñecido, e tamén para favorecer o achegamento entre a dama e o seu acompañante en total impunidade, aínda que na publicidade dicían que a súa finalidade era evitarlle as salpicaduras de sangue ó espectador de primeira.

Durante longo tempo, a sala e o xénero irían relacionados con este tipo de situacións. J. Méténier, amigo de Aristide Bruant e cliente do seu cabaré, coñece os baixos fondos e os bistrots parisienses e, tamén amigo de Antoine e seguidor de Émile Zola e as súas teorías, propón un tipo de reper-

2.Pierron, Agnès: "Avorter, Vomir ou S'évanouir". *Rev. Europe*, 835-36. Paris, 1998, pp. 101-107.

3.Pierron, Agnès: "Avorter, Vomir, S'évanouir". *Op. Cit.* Pp. 102.

4.Chamábaselle *chien de commissaire* ó policía encargado de axudar os reos de morte no último intre, así como de asistir ás execucións. Parece ser que Méténier coñecía, ademais, os crimes de Montmatre dos que utilizaba temas e personaxes.

torio novo, tal como o anuncia na súa revista *Le Grand-Guignol* da que se publicarían sete números: "Guignol s'est établie à Montmartre au pied de la butte sacrée, et c'est de là qu'il va travailler et défendre de toutes ses forces la cause de la liberté de l'art"⁵.

O primeiro espectáculo ofrecido foi unha adaptación de *Mademoiselle Fifi* de Maupassant (1897) que presentaba unha prostituta reivindicativa, sen reberetes posrománticos nin coartadas, como protagonista. A incorporación do argot da rúa impresionou, logrando unha boa resposta do público. A obra, xa representada anteriormente no Théâtre Libre de Antoine, foi prohibida no Guignol. A aureola da prohibición non fixo máis que subliñar a súa popularidade. O termo *Grand-Guignol* identifícase pouco a pouco coa liberdade de expresión, ata ir, posteriormente, ligado ó repertorio da sala, aínda que hai dúbidas sobre a súa orixe. Méténier, en loita contra a censura e amante do realismo, afirmaba telo elixido en homenaxe a Guignol, personaxe lionés de marioneta, de tamaño maior que o corrente, creado por Laurent Mourguet, e convertido en personaxe voceiro dos tecedores lioneses en loita contra Napoleón III⁶.

Non esquezamos que, ademais das intencións de Méténier, a sala convértese nun teatro-emblema de Montmartre, que naquel intre é o barrio conflictivo e canalla de París. Todo o contrario do Odeon, por exemplo. É o barrio de *Casque d'Or*, da *Bande à Monnot*⁷, dos chulos e dos camelos, onde unha señora só pode ir acompañada. E, se ben o repertorio empeza sendo reivindicativo⁸, será coa obra *Lui!*, estreada en novembro de 1897, coa que se consiga a clave. É unha obra breve, xa que hai que ter en conta que os programas constaban de catro pezas diferentes. En *Lui!* aparece por primeira vez o submundo de Montmatre, o mesmo que o espectador atopa na rúa cando sae do teatro, cos seus personaxes auténticos: o asasino, a puta e a *madame* dunha casa de citas de pouco pelo. Como en tódalas obras do Guignol, a acción empeza *in media res*, é dicir, en pleno conflito, como case sempre, para chegar ó paroxismo. Un asasino fuxiu. A prostituta non sabe que o cliente é este. Cando o intúe debe seguir finxindo, con detalles de tenrura, ata que consegue facelo durmir. A policía chega e detén o asasino. Violette, entón, reacciona caendo nun ataque de histeria: *J'ai peur! J'ai peur!*⁹. O mundo dos marxinaos toma o seu lugar, coa súa mesma linguaxe. A presenza da morte, e a tensión provocada pola súa proximidade e pola ameaza da vinganza, supuxeron unha innovación. Pensemos que, polas razóns de programación citadas, a acción estaba condensada en a penas vinte e cinco ou trinta minutos.

5.Méténier, O.: *Le Grand - Guignol*. Citado por A. Pierron. Op. cit p. IV.

6.Thomasseau e Pradier propoñen como raíz posible o termo *guign'oeil*, do que derivaría a acepción *guignon*, mala sorte, termo utilizado por Baudelaire e Mallarmé. *Europe*, op. cit. Pp. 98-99.

7.Célebres bandas de delinquentes, ladróns e asasinos. As súas liortas foron comentadas por autores como Goncourt, ou Colette, quen trata de relacionar a orixe e contexto dos delinquentes co seu destino.

8.Por exemplo, é famosa a obra de Méténier *En Famille*, que foi prohibida ata que se volveu representar no mesmo teatro dez anos despois.

9.Méténier, O.: *Lui!* En Pierron, Agnès: *Le Théâtre du Grand-Guignol*. Op. cit. Pp. 1-13.

A iluminación de gas, tenebrosa, e a interpretación crispada fixeron o resto. Méténier, amante dos desherdados e coñecedor dos recunchos policiais, pon en escena o seu mostrario sen contemplacións, iniciando, desta maneira, a galería de obras que farían célebre a súa sala. O seguinte paso importante é *Son Poteau!*, tamén de Méténier, en colaboración con Raoul Ralph. Jules e a súa amante, Joséphine, pónense de acordo para roubarlle á patroa de Joséphine, Lina, unha puta de certo nivel, aproveitando a súa saída cotiá para visitar o seu amante. Ámbolos dous están na habitación de *Madame*, á que temos visto gabar sen parangón ó seu chulo¹⁰. *Madame* Lina volve antes do previsto. Lina sorprende o ladrón agachado no armario. Resulta que ámbolos dous son vellos coñecidos de cando *Madame* era a *Chatte de la Villette*, muller de Georges, o seu grande amor, morto na cadea e amigo de Jules. Jules cóntalle a Lina como matou, en vinganza, ó asasino de Jules. Sen escatimar os detalles de violencia, conta os síntomas físicos das torturas e agonías da vítima. Lina revólvese na cama con réplicas como estas:

Jules.- On joait sa peau, tu sais... Mais comme il sortait une langue comme ça j'ai eu une idée!... Le copain s'est entourée la main avec le mouchoir du sergent. Il a tiré et moi j'y ai planté dedans une longue épine d'acacia... (...) Ah! c'est qu'il groumait, le frère!

Lina.- (*les yeux brillants et d'une joie sauvage, et couchée à plat ventre sur le lit.*) Comment qu'il faisait, dis? Comment qu'il faisait? Dis - moi tout, tout! (...) Et ça a duré longtemps?¹¹

Unha vez rematado o relato, Lina, no límite da excitación, cólleo polo pescozo, despide a criada e méteo na súa cama ó berro canalla de *Au Pieu* (¡ó catre!). O castigo da inocente, o triunfo da maldade, o argot, complétanse co engadido da excitación sexual da violencia física, subliñada polas didascalias que suxiren a caída dun tirante, un nudismo involuntario pero non emendado, ou unha relación sobre unha cama. O tándem violencia-sexo produce o seu efecto. Pero, ¿cales son os elementos do contexto que propician este tipo de teatro? Sería doado remontarse ás *petites maisons* do XVIII que aínda perduran no XIX, onde, coa escusa de representacións de marionetas ou de intermedios de intención social, se representaba unha especie de sainetes sen trama dramática, ou como mínimo, como escusa, para amosar sexo en directo. A participación, o gusto polo directo, chegará a manifestacións esporádicas, por ilegais, en lugares concertados, onde se chegan a representar *tableaux vivants* sobre os crimes do momento:

10. O texto de Lina recorda dalgunha maneira ó de *Madame* en *Les Bonnes*, de Genet (1947). *Mes gants! Où sont mes gants!* É o seu panexírico do chulo.

11. Méténier, O. e Ralph, Raoul: *Au Poteau!* Pierron, Agnès. Op. cit. Pp. 45-46.

Un sergent de ville a pendu sa femme par les pieds et, pris d'une curiosité malsaine, il lui pratique une section dans le ventre, voulant voir des choses qu'il ne comprenait pas. Le sang coule à flots, du vrai sang. Comme couteau le stilet de mon maître est fiché dans la plaie (...) tout le public aidé des pompiers, procède à l'arrestation du criminel, qu'on conduit immédiatement en prison...¹².

A muller espida e morta, o sangue, a impresión de realidade, o lume que incendia a falsa prisión, implican xa un gusto polo morbo sexual da situación límite. Temos referencias de representacións semellantes en Canadá e Inglaterra, aínda que se trata dun terreo aínda pouco estudado. O certo é que o Guignol, influído ou non por estas manifestacións, tamén conta co desexo de realidade, polo que os actores non deben mirar o público, e desta maneira tamén se evita a evidencia do esaxerado da xesticulación, e recupera os espazos pequenos ou claustrofóbicos. Isto non debe impedirnos buscar precedentes noutro tipo de teatro baseado na situación límite, como o melodrama popular, que tamén vai evolucionando de maneira transgresora ata chegar ó extremo do permisivo co personaxe de Robert Macaire da man de Frederick Lemaître. O bandido xa non é só o malvado da función. *Robert Macaire* (1834), secuela do célebre -por insólito- *L'auberge des Adrets*³, explica, entre ironías e risas, que o malvado é un produto social. A policía é estúpida e está comprada, e como nova alternativa humanízase ó *malo*, ó desafiuzado, ó delincuente, creando o prototipo do *clochard-mangui* que acaba tendo a simpatía do público.

O argot tamén conta. *Le chiffonnier* de Paris (1845) de Jean Pyat leva a provocación ó máximo, tamén da man de Lemaître. Polo tanto, temas e personaxes xa tiñan carta de existencia no melodrama que, durante a fin de século, se diversificará en subxéneros. A orfíña desvalida, ameazada, o marxinado, o tolo, o vicioso, o medo, o sangue, o crime, as prisións, os cemiterios, etc. son coñecidos do público popular. De feito, algúns destes melodramas son representados no Guignol, e pezas do Guignol, na Porte Saint-Martin, templo do melodrama. En canto ó ambiente, recordemos que, despois da Commune, os necesitados, a marxinación, refúxianse en Montmartre, foco de *faits divers*, de roubos e da hampa parisiense. Méténier móvese como peixe na auga, como xa dixemos. Á vez, será unha zona fervedoiro de cafés-concerto, de *music-hall*, de circos e pequenos teatros. O *Grand-Guignol* é o referente máximo ata os anos corenta. A evolución dos temas e das conductas propostas sobre o escenario pouco a pouco van incidindo no tándem xa aludido, erotismo + tensión / violencia física signo do

12. Tassart, François: *Souvenirs de Guy de Maupassant par François son valet de chambre*. Plon, 1911. Citado por Agnès Pierron en *Le Grand-Guignol*. Op. cit. Pp. XI.

13. *L'auberge des Adrets*, melodrama de Antier, Lacoste e Chapponier, famoso pola transgresión que efectuou o actor Frederick Lemaître ó cambiar o texto e a intención a noite da estrea creando a imaxe do canalla simpático. A súa secuela, dedicada ó personaxe que sería popularísimo en *Le boulevard du crime* sería xa *Robert Macaire*, é dicir, o réprobo concienciado e contestatario.

seu éxito, converténdose ademais nun termómetro do ambiente. Así, se os cemiterios e prisións son substituídos profusamente por quirófanos, manicomios, interiores burgueses ou baixos fondos será por necesidade de reflectir a realidade actual.

A Belle Époque é unha época conflictiva realmente, sen entrar en detalles históricos; é o momento do racionalismo, do positivismo, da herdade biolóxica e dos descubrimentos sobre a psique, como a histeria ou a importancia do sexo na conducta. Freud, Charcot antes na Salpêtrière, e despois Binet, que inventa a palabra *fetichismo* en 1877 e será o segundo gran autor en compañía de De Lorde, do Guignol, investigan novos campos considerados insólitos do cientifismo. Ó lado, a fragilidade do momento incide en todo o contrario. É un gran momento para todo o esotérico: o espiritismo, a superstición aplicada á medicina, o descubrimento de novas maneiras de comunicarse co alén, de novos venenos, as drogas, sobre todo o opio e a *grifa*, enfermidades como a rabia, ou a sífilis; todo iso vai conformar o repertorio do guignol, con obras estudiasas ó milímetro, onde os *coup de théâtre* están distribuídos con precisión, cada x minutos unha sorpresa ou un susto, e a apoteose final, que rara vez acaba en arrepentimento.

O *Grand-Guignol* coñeceu, durante a súa andadura, oito directores que marcan a programación e mesmo nalgúns casos se encargan da escenificación. Méténier foi o creador, crendo facer un tipo de teatro naturalista, ó ir fixando o estilo. Enfermo, ós tres anos cédelle o seu posto a Max Maurey, quen o dirixe de 1899 a 1914, elixindo, retocando e montando os espectáculos ata fixar o modelo do xénero. Maurey e o seu sucesor, Camille Choisy, constitúen a idade dourada do Guignol, con autores esporádicos pero tamén con equipos fixos que obterán auténticos éxitos, os cales quedarán como clásicos do xénero que se repoñen ata o momento final e dos que algúns foron levados ó cine posteriormente. Segundo Agnès Pierron había tres categorías de autores no Guignol: "des inconnus que l'on ne recontre qu'une seule fois, même s'ils ont été déterminants pour le genre, des célébrités que n'on produit qu'une pièce pour le genre, et des fournisseurs agréés."

Entre estes últimos é importante fixarse no tándem máis representativo, André de Lorde e Alfred Binet. André de Lorde, bibliotecario do Arsenal, fillo de médico, e pianista, coñece a Méténier e proponlle textos. Autor prolífico de comedias para os teatros parisienses, escribe para o *Grand-Guignol* con ou sen colaboradores pero sempre coa súa marca persoal. Alfred Binet, especialista en psicoloxía fisiolóxica, alumno de Charcot, coñecedor das prácticas hipnóticas para o tratamento da histeria, epilepsia e outras manifestacións, entra en contacto con André de Lorde con motivo da realización dunha enquisa sobre os autores dramáticos. Ó coñecer a de Lorde esquece a súa enquisa e proponlle escribir xuntos. O repertorio do Guignol e a súa desorde interésanlle a Binet de maneira especial. Desa colaboración xorden obras que, sen esquecer os requisitos do xénero, o macabro, o erotismo, etc., presentan un teatro médico onde os quirófanos, os instrumentos médicos, os procesos mentais, a relación enfermo-morte, a figura do médico, as intervencións, as enfermidades..., todo cobra matices inquietantes ó estar avalado por teorías fundamentadas. Entre as súas obras destacan: *L'Obsession* (1905), *Une leçon à la Salpêtrière* (1908), *L'Horrible Expérience* (1909), *L'Homme Mystérieux* (1910), *Les Invisibles* (1912) e *Un crime dans*

une maison de fous (1925). Os temas tratados por de Lorde e Binet quedarán, con independencia do estilo propio dos autores, como imprescindibles no Guignol, sobre todo a tolemía, a dor-pracer da tortura, o inaprensible dos adiantos técnicos para o espectador medio, que envolve a medicina moderna dun halo esotérico e fascinante, o medo á morte, as drogas e o sadismo. Valla como mostra o argumento de *L'Obsession*: Desmaretts consulta a un célebre alienista. Descríbelle o caso do seu cuñado -por non dicir que se trata del mesmo- que sofre de monomanía suicida. O médico non acerta a clarexar nada concreto sobre o caso. De volta á casa, Desmaretts, levado por un impulso maníaco, mata o seu fillo. O médico non soubo ver no seu paciente, nin no caso relatado, o homicida misterioso que, ceibe pola rúa, constitúe un perigo¹⁴.

A descrición dos detalles máis truculentos, máis íntimos, forma parte do morbo que acentúa o final aberto. Podemos atoparnos cun homicida semellante na rúa ou no espectador da súa beira. Unha das máis representadas foi *L'Horrible Expérience*, onde un doutor obsesionado coa resurrección experimenta con cadáveres ós que lles dá tratamentos de descargas eléctricas. Cando a súa querida filla morre en accidente de coche non dubida en experimentar co seu corpo que, ó alcanzar a rixidez, reacciona coas descargas e aférrase ó pescozo do seu pai estrangulándoo. O sabio tolo, a vítima vingadora, a superación do meramente imaxinario (a man da morta vese na escena pero nunca sabemos se é certo ou só a ve o doutor), o somnábulo, o zombi ou o morto vivo configurarán un imaxinario frecuente no *Grand-Guignol* que, se ben podemos atopalos noutros referentes románticos -*Drácula*, *Frankenstein* ou os *freaks* de barraca de feira-, aparecerán de novo, pasados polo filtro do *Grand-Guignol*, en obras posteriores, como o célebre filme *El Gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene (1920)¹⁵. Maurey, como director da sala, tiña ademais gran sentido da mercadotecnia. Por exemplo, tiña contratados dous médicos permanentemente na sala para curar os desmaiados. Publica anuncios nos xornais que relatan os desvanecementos e os coñecementos que se fan de galantes cabaleiros que atenden as damas desmaiadas. Chistes sobre o costume de abrazar o compañeiro de butaca no momento do clímax, etc., e remata pola visita ou fotos do departamento de ferramentas do teatro, onde se almacenaban os litros de sangue que todas as mañás fornecían os carniceros de Montmatre, así como o depósito de membros humanos trucados, ollos, brazos, carmín líquido para simular feridas, hematomas falsos, etc.

Todo un aparato mítico para a primeira época, favorecida polas tebras da iluminación con gas e a distancia, aínda que cremos que, a partir dos anos 20, o guignol, sempre espello, deformante ou non, das modas pertinentes, cultiva un repertorio que, aínda conservando as liñas clásicas de sempre, entra nun terreo onde o obvio é substituído pola perversión, ache-

14. Pierron, A.: *Le Grand-Gignol*. Op. cit. Pp. 144.

15. Resultaría prolífico enumerar os exemplos do cine expresionista dos anos 20 que se inspiran, ou, alomenos, utilizan a estética e temas semellantes ós do *Grand-Guignol*. Á inversa, unha versión teatral de *Caligari* representouse no Guignol. Como director especializado neste tipo de personaxes é obrigado citar a Tod Browning (*Freaks*, 1932, ou *Garras Humanas*, 1927, entre outras).

gándoo a unha mentalidade distinta. As representacións organizábanse a partir da fórmula chamada *Douche écossaise*, isto é, na alternancia dunha comedia, un drama, unha comedia e un drama, para alixeirar a tensión acumulada. Como dato significativo, as comedias, breves polo xeral, trataban sobre o mesmo tema que o drama anterior ou posterior, só que en clave de humor lixeiro. Nesta liña chegábase a casos curiosos como o de *La Veuve*, de Héros e Abric (1906), que pode ser interpretada segundo a clave en que se interprete, con independencia de que se trate dun exemplo perfecto onde se amosa a combinación terror-sexo cun ton que acada perfectamente o vitriólico: o Museo dos Horrores de París enriquecese coa adquisición dunha guillotina auténtica¹⁶. *Madame Palmyre*, muller dun dos empregados, cita o seu amante na sala da guillotina para seren os primeiros privilexiados en contemplar, en solitario, a devandita sala. Resulta que *Madame Palmyre* só pode gozar sexualmente en situacións de perigo e en lugares sinistros, unindo tenebrismo e luxuria, como se se tratara dunha obra emblemática do xénero... Palmyre, excitada ante a vista da guillotina, trata de convencer o seu amante contándolle a historia dunha moza revolucionaria que, durante o Terror, bica a boca do seu home mentres ten a cabeza no buraco da guillotina. Confesará, na súa vellez, despois de ter sido unha cortesá famosa, que ese bico, cal moderna Salomé, foi o máis saboroso de toda a súa vida. Lecardon negase e, ó final, acepta diante da ameaza de ser regado con vitriolo segundo a moda da época¹⁷. A situación complicase, pois, ó poñer a cabeza na *lunette* da guillotina, frenesí de Palmyre ó imaxinar cousas: *figure-toi que le couteau tombe...* Pero estrágase o mecanismo e non pode retirar a cabeza de dentro. Chega un empregado, turistas que a toman por un modelo auténtico, ata chegar o marido, empregado da casa, quen está disposto a axudar, xa que só el coñece a clave. Palmyre aproveita para pedirlle o divorcio contándolle os seus hábitos amatorios, tal como antes lle ten relatado o anterior empregado:

Palmyre - Ah! Ce cachot!... (*Face à la guillotine*)
cette lugubre machine, avec son couteau menaçant qui reluit... quel endroit divin pour aimer...

Lecardon, à Millet.- Ça y est!

Palmyre.- Ah, monsieur, la joie d'échanger des caresses dans des recoins bizarres et impressionnants, nous adorns ça, votre ami Lecardon et moi...

Lecardon.- Oui, elle adore ça...

Millet.- Des goûts et des couleurs...

Palmyre.- Si vous saviez en quels endroits charmants ont resonné nos baisers!... Un jour ce fut un thé intime dans les catacombes!

Lecardon.- Oui... Il y avait des tas d'ossements autour de nous!

16. *Veuve*, en argot, significa, ademais de viúva, guillotina.

17. Recollida polo Guignol tamén en títulos como *Le Baiser dans la nuit* de Maurice Level (1912).

Palmyre.- Un autre fois, grâce à un infirmier de nos amis, nous avons diné sur la table de dissections, à l'amphithéâtre de Lariboisière.
Millet.- Charmant!

Lecardon.- N'est - ce pas?
Palmyre.- Et notre goûter dans le four crématoire?¹⁸...

Finalmente, o marido, á vez, coñece unha Palmyre morbosa e diferente que o excita. Provócaa e ela abandona un amante covarde por un novo marido disposto a todo. O tema, típico do guignol, é subliñado por un ton completamente amoral. Gracias a que, despois de Méténier, a censura toma o Guignol por un teatro de xénero popular e non se molesta en supervisar, menos cando as escenas de truculencia son xulgadas excesivas. A veda ábrese e comeza o xenuíno Guignol. Citando de novo a Pierron:

Effectivement, le Grand-Guignol est du théâtre érotique sous couverte d'épouvante. La Belle Époque établit les liens qui existent entre érotisme et sadisme. Quand le genre est fasciné par le thème de la guillotine, il dévoile son goût pour les histoires de stigmates et de "petite mort". Un visage qui chavire, bouleversé par le passage d'un état à l'autre, les seuils, voilà l'affaire du Grand-Guignol. André de Lorde a bien vu ça dans *Magie Notre*: c'est son amant qui l'a tuée, un blanc... Il avait remarqué que, lorsque... enfin-en certains moments - ses yeux se révélaient de façon étrange... Et il aimait cela. Il s'est demandé si, en la faisant mourir juste à ce moment - là, en lui couplant la gorge, vous voyez...il n'obtiendrait quelque chose de beaucoup mieux pour le mouvement et l'expression des yeux, quelque chose de tout à fait bien. Et il l'a obtenu..."

(...) Au Grand-Guignol, la jouissance est à l'ordre du jour. L'enjeu, impasse Chaptal, n'est pas aveuglement militant. Par contre, il est toujours sexuel. C'est ceci que importe: Le spectateur de l'impasse Chaptal fréquente le théâtre de sa jouissance. Il sort bouleversé, chaviré, dans un autre état¹⁹.

18. *La Veuve*, Herós e Abric, 1906. A. Pierron, *Le Grand-Guignol*. Op. cit. Textos Grand-Guignol. Pp. 215.

19. Pierron, Agnès: *Le Grand-Guignol*. Op. cit. Pp. 664.

Non se pode expresar de maneira máis rotunda a natureza última e íntima establecida entre a proposta do Guignol e o seu público fiel. Esa frase *En certains moments...* da obra de André de Lorde permítenos lembrar que a posible tradución española de *petite mort* é orgasmo. Non é terreo da nosa incumbencia neste artigo de pura divulgación, pero sería moi interesante entrar no eido da relación intrínseca que hai entre a proposta de Guignol e as teorías de Freud, e sobre todo, de Bataille, sobre o erotismo latente e patente no repertorio do terror.

En *L'Atroce Volupté* (1919) de Maurey e Neveux, Djana, ex-bailarina exótica, hindú para máis datos, casada cun marido rico pero aburrido, reduce a este a un estado hipnótico no que a vítima se ve impedida da fala e do movemento, pero non da consciencia. A finalidade: a perversa Djana goza dobremente facendo o amor co seu amante nos fuciños do seu marido hipnotizado. En presenza do seu marido e, o que é máis importante, do público. Crueldade, *voyeurismo*, sadismo e masoquismo polo mesmo prezo. E, por riba de todo, sexo. Djana explícalle ó seu amante a raíz freudiana dos seus arrebatos. Tras contar detalladamente como martirizaba de pequena as súas pobres pombas, facéndoas morrer de morte lenta, Robert, o amante, espantado, trata de comprender:

Robert.- Voyons, Djana!
Djana.- Non, Robert...
Robert.- Mais, c'est affreux!
Djana.- Oui... Affreux... Et moi - même, je souffrais ardemment... Et la douleur me grisait au point... De me faire éprouver tous les bonheurs de l'amour...²⁰

Outras frases definitivas serían:

Djana.- Embrasse - moi. J'aime tes lèvres quand ils ont peur.
Robert.- Réponds - moi, tu n'as pas commis ce crime?
Djana.- Il n'y a rien de si bon que les baisers dans l'épouvante...²¹

Ou cando planea a sombra do asasinato final do marido, despois de volver facer o amor diante del, Robert, asustado, pregunta:

Robert.- Et j'ai été assez stupide pour m'imaginer que c'est parce que tu m'aimais!
Djana.- Mais oui, je t'aime... et tu verras que l'effroi et la cruauté ajoutent quelque chose de divin aux minutes d'amour...²²

20. Neveux e Maurey: *L'Atroce Volupté*. Pierron, Agnès. Op. cit. Pp. 732.

21. Neveux e Maurey: *L'Atroce Volupté*. Op. cit. Pp. 733.

22. Neveux e Maurey: *L'Atroce Volupté*. Op. cit. Pp. 734.

En xusto castigo, a forza mental do hipnotizado apodérase da mente do amante que acabará esganando a Djana. Así que, ó caer o pano, o que goza como último efecto é o marido, e con el o espectador que se ten deleitado por partida dobre coas transgresións emocionais e visuais, e coa vinganza, procurándose, deste xeito, unha catarse erótica ó alcance do seu peto, sen esquecer a habilidade da construción das obras, máis interesante do que se poida considerar a primeira vista. De feito, cando o xénero empeza a decaer durante a segunda Guerra Mundial, repóñense clásicos de eficacia indiscutible. Un deles sería *Une nuit au bouge* (1919) de Méré, onde o príncipe Attalunga só goza sexualmente en compañía de mozas aristocráticas levándoas a tugurios infectos onde fan o amor no medio da sucidade, as prostitutas, o perigo e o crime. A necrofilia e a catalepsia, o medo a ser enterrado ou a enterrar a persoa amada viva, son tamén temas recorrentes. *L'Homme de la Nuit* (de Lorde, 1921) é a historia dun amante de cadáveres, tema desenvolvido nunha película holandesa recente, *El vigilante nocturno*, e en *Devant la Mort* (1905). Resulta interesante a escena final de *Devant la Mort*, onde o marido vingado, entolecido, bica apaixonadamente a boca da súa muller morta, sen poder reprimirse, mentres cae o pano, final que recorda o de *La cabeza del Bautista* (1924) de Valle Inclán, sobre o que volveremos. Interesantes resultan tamén as incursións en episodios da vida de personaxes históricos, ou a seriedade e respecto co que se adapta a Stevenson, Allan Poe ou Mirbeau, como *Le jardin des supplices*, (1992) que acadou un notable éxito e propón un verdadeiro mostrario de escena e temas saborosos: a lepra, pipas de opio, exotismo orientalizante, torturas, excitación sexual ante a vista destas, lesbianismo suxerido, e unha frase para o recordo: "je veux t'aimer dans le sang et dans la mort..."²³.

Como cita obrigada, polo personaxe en cuestión, falemos de *Le marquis de Sade*, de Charles Méré, estreada en 1921. A obra ten un elenco de vinte actores, feito insólito no Guignol, o que, engadido á ambientación histórica, segundo as críticas coidada ó máximo, con luxo de detalles e rico vestiario da época, fai pensar que se trataba dunha montaxe espectacular para a sala. Dividida en dous actos, amósanos, no primeiro, a Sade nun *ménage a trois* con espidos e ambientación pertinente. Sade, coa súa amante, tortura á moza Fanchon de forma sanguenta. A policía irrompe na casa, detén a Sade, e, ó rescatar a moza, comprobamos que se volveu tola. No segundo acto, Sade, no Hospital de Charenton, utiliza o teatro como terapia cos enfermos mentais. O clímax final amósanos ó Marqués que recoñece nunha das enfermas á moza Fanchon, tola de todo, que resulta ser a súa filla. Como dato curioso, Méré, autor da obra, amósanos a Sade segundo o rexistro agardado para o gran público, pero mostrando a súa ideoloxía revolucionaria e a súa sensibilidade e cultura. No prólogo do texto escribe reflexións interesantes que amosan a súa intención de escapar -na medida do posible-; a Méré interésalle, pois "L'homme tel qu'il fut, mélange étonnant de cynisme et de tartufferie, de violence éffrénée et d'onction, de scélératesse et de douceur"²⁴. Tamén sinalaremos que é a primeira vez, da que teñamos noción, na que Sade, per-

23. De Lorde e Chaine, segundo a novela de Mirbeau. *Le Jardin des Supplices*. *Le Grand-Guignol*, op. cit. Pp. 935.

24. Méré, Charles: Prólogo a *Le Marquis de Sade*. Citado por Agnès Pierron, *Le Grand-Guignol*, op. cit. Pp. 777.

sonaxe, aparece como técnico de teatro, rol que recollerá máis tarde Peter Weis na súa célebre obra teatral *Marat-Sade* (1964).

Para rematar co percorrido polo repertorio, reservamos a que nos parece a obra máis interesante por varios motivos; a súa estrea foi un escándalo entre a crítica, e, polo mesmo, un éxito de público. Trátase de *Les Détraquées*, (*As trastornadas desequilibradas*) (1921) de Palau e Olaf. Os autores, aglutinando varios temas explosivos para o momento e explicitando escenas lésbicas e de paidofilia (lésbica), droga, asasinatos e intriga conseguen o repudio da crítica e o entusiasmo de xente como André Breton²⁵. *Les Fauvettes* é un internado de señoritas da alta sociedade dirixido por *Madame* de Challens, viúva, retirada da vida social para consagrarse á pedagogía, famosa pola súa abnegación e amor ás súas alumnas, moitas delas, fillas de antigas amigas. Máis tarde saberemos que *Monsieur* de Challens morreu dunha sobredose de opio. Cada ano celebra un baile de fin de curso, para o que contrata a Solange, profesora de baile chegada de París. Segundo narra o conserxe, o ano anterior morreu, supostamente afogada no pozo do colexio, unha nena de trece anos. O conserxe sospeita de Solange, polo que non pode disimular a súa sorpresa ó vela aparecer de novo, polas mesmas datas. Unha vez a soas, as máscaras caen. Intimidade erótica, conversa sobre fumadores, e no clímax da escena, Solange, presa da síndrome de abstinencia abre o bolso, prepárase unha dose de morfina e inxéctase. O espectador asiste a unha serie de provocacións en cadea. A naturalidade coa que se fala e se amosa todo é a chave da obra. Solange, que comparte con *Madame* o amor polo alumnado, pregúntalle: "Elles sont intéressantes les petites, cette année?"²⁶, ó que *Madame* de Challens responde coa súa declaración de amor por Lucienne, unha nova e fermosa alumna de trece anos. Unha vez exposta a sexualidade das protagonistas, as súas preferencias, etc., extasiáanse contemplando as nenas no recreo, mentres Challens lle conta a Solange que a nai de Lucienne está morrendo devorada pola morfina. Dúas nenas estanse a pegar. Solange deleita:

Solange.- Marthe, regarde là, sous les arbres! La grande qui bat la petite blonde. (*Rageuse*) Oui, oui, frappe, frappe, encore ¡Tu vois, la petite pleure. Elle se débat. (*Criant*) Plus fort! Plus fort! Ah!. Pourquoi cette femme vient les séparer! (Elles sont serrées l'une contre l'autre, frémissantes)²⁷

O primeiro acto finaliza cunha elipse das que amosan unha boa carpintería teatral. A pequena Lucienne, temerosa, pero como hipnotizada, entra a recoller a pelota perdida e acode á chamada de *Madame*. A didascalia é diáfana:

Lucienne paraît, preque d'une marcue automatique. Mme de Challens étand les bras dans sa direction. L'enfant avance toujours, tandis que le rideau baisse très lentement²⁸.

25. Breton, André: *Nadja*. Ed. J. I. Velázquez, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 136.

26. Olaf e Palau: *Les Détraquées*. En *Le Grand-Guignol*. Op. cit. Pp. 825.

27. Olaf e Palau: *Les Détraquées*. Pp. 826.

28. Olaf e Palau: *Les Détraquées*. Pp. 826.

A elipse fará exclamar a Breton:

É, sobre todo, a falta de indicios suficientes acerca do que ocorre trala caída da pelota, acerca tamén do que poden ser exactamente Solange e a súa interlocutora, para que se convertan neses soberbios animais de presa, o que mantén confuso²⁹.

O segundo acto comeza cos feitos consumados; a nena xa desapareceu. O espectador convértese en cómplice ó saber-intuír cal foi o final da pobre Lucienne. O final, un tanto precipitado, non escamotea o efecto sorpresa obrigado, coa repentina aparición do cadáver. A mesma *Madame*, que non recorda nada do asasinato xa que estaba baixo os efectos da morfina, abre o armario e atopa aforcada a súa vítima cabeza abaixo. O criminal nunca gaña, para tranquilidade do público, pero Breton fala no seu texto da seducción que exercían as dúas amantes sobre o público. Protestas, entre elas, a de Colette, e devoción. Internado-espacio que máis tarde será explotado polo teatro e o cine, instrumentos de tortura sofisticados (as plumas de escribir das nenas), lesbianismo, pederastia, crime, droga explícita, para un imaxinario coidado ó extremo, xa que, tralo nome de Palau, un dos autores, agachábase nada menos que Joseph Babinski, neurólogo famoso, alumno de Charcot que, á hora de xulgar o lesbianismo como unha lacra, segundo a policía, fai intervir ó médico alter ego cun razoamento insólito para a época:

Le commissaire.- Pervertis, invertis, c'est tout comme.

Le docteur.- Pas de tout. Ça n'a aucun rapport.

Le commissaire.- Ah?

Le docteur.- Mais non.- Si dégradant qu'elle soit, l'inversion sexuelle est encore une forme d'amour, puis qu'elle se limite à un acte physiologique entre individus du même sexe³⁰.

A obra tivo unha adaptación cinematográfica, *L'araignée de Satin*, dirixida por Jacques Baratier en 1985, sen repercusión especial. O repertorio clásico venceu sempre ó posterior dos anos 50, quedando como residuo dunha maneira de facer e escribir. De todos os xeitos, o Guignol, como temos dito, convértese nun referente teatral onde o público cotián pode relacionarse coa realeza de toda Europa que pide incluír no protocolo a asistencia ó Guignol. A decadencia do xénero, segundo o consenso das opinións contrastadas, podería fixarse a finais dos anos 40, cando o aínda máis difícil impón un exceso de trucos e complicacións da trama que resulta inverosímil, polo que sempre hai que confiar nos vellos títulos por riba das innovacións. De feito, coa competencia do cine, algúns finais e efectos habería que representalos sutilmente para non provocar a risa, como ocorreu na

29. Breton, André: *Nadja*, Op. cit. 136.

30. *Les Détraquées*, Olaf e Palau. Op. cit. Pp. 833.

representación dirixida por Ratinéau en 1958, da que a crítica dixo: "Son travail était particulièrement délicat. Le moindre ratage, et le public riait aux larmes au lieu de frémir d'horreur"³¹. O outro golpe mortal constituiríao a Segunda Guerra Mundial: os horrores das torturas nos campos de concentración fan parecer un xogo de nenos as propostas do Guignol, tal e como testemuña nos seus diarios Anaïs Nin³². De feito, os militares nazis frecuentaban a sala.

Unha vez rematada a guerra, as novas tendencias teatrais, os avances do psicoloxismo, o existencialismo, crean outras fronteiras. Despois da guerra todo é posible, e aínda peor. Pensemos tamén que a fórmula *Grand-Guignol* ía ligada a unha interpretación exasperada e xesticulante, a un tipo de iluminación e a uns trucos e efectos que resultan inxenuos coa chegada do cine, aínda que, curiosamente, o cine incorpora títulos clásicos do Guignol, cando non, temas e referentes. En canto ó teatro, é de salientar a influencia que tivo o xénero ó ser exportado a Estados Unidos e Inglaterra, onde se especializan salas ó estilo de París, con traducións dos clásicos franceses, ou, no caso de Inglaterra, creando un estilo propio con temas autóctonos e actores especializados, con títulos importantes como o famoso *Sweeney Todd, El barbero maléfico de Londres* (1935), e actores como Tod Slaughter. Posteriormente, hai intentos esporádicos de volver ó xénero ou de homenaxealo. Desde o punto de vista da representación, habería que citar a compañía Chiche Théâtre, que traballa sobre repertorio do Guignol, ou a de Roger Maria. Tamén temos noticia da montaxe, en xaneiro de 2001, de *El far malaït (Gardiens de phare)* dirixida por Hermann Bonin, no Espai Joan Brossa, con regular resposta de público. Entre os autores contemporáneos poderíamos citar o xa nomeado exemplo de Valle Inclán que no seu *Retablo de la Avaricia, Lujuria y Muerte* e sobre todo en *La Rosa de Papel* e *La Cabeza del Bautista* (1924) utiliza o crime popular como inspiración, filtrado despois pola súa xenial técnica do esperpento, onde a truculencia está ademais ó servizo da sátira implacable, con finais míticos onde o sexo e a morte se unen fatalmente. Do éxito que tivo o xénero entre os surrealistas, salientaremos o texto citado por Breton, o *Gran-Guignol* de Joan Brossa, peza de teatro poético³³, así como, xa nos nosos días, o interesante texto de Rodolf Sirera *Bloody Mary Show*. Sirera, que nunca ocultou o seu interese polo *Grand-Guignol*, leva a cabo unha brillante homenaxe en sketches de cabaré vitriólico, onde o sexo vai da man da morte en pezas tan logradas como o diálogo *El ventríloc d'Alzira*, *El mite de Prometeu*, ou o delirante striptease da moneca do ventrílocuo³⁴.

Entre os exemplares do teatro francés destacaremos exemplos actuais como *Une répétition au Théâtre du Crime* (1997) de Jacques Mauclair, ou o guiión cinematográfico *Grand-Guignol* (1987) de Jean Marboeuf, aínda que o mellor exemplo, en calidade e repercusión, son as obras, parodia e homenaxe ó xénero á vez do xenial dramaturgo Copi, sobre todo *La Nuit de Madame Lucienne* (1958) que sucede no mesmo teatro, en clave de humor

31.Citado por A. Pierron en *Le Grand-Guignol*. Op. cit. Pp. 1089.

32.Citado por A. Pierron. Op. Cit. Pp. XXXIII.

33.Brossa, Joan: *Gran-Guinyol. Teatre Complet. Poesía escénica* - Barcelona, Edicións 62, pp. 279-262.

34.Sirera, Rodolf: *Bloody Mary Show. El Galliner*. N.º 554. Ed. 62, Barcelona, 1980.

macabro, e, sobre todo, a súa obra póstuma *Une visite inoportune* (1987), onde pon en escena a súa propia agonía na habitación do hospital. O cine, sen embargo si ten sido gran compañeiro de viaxe, cando non, debedor do Guignol. En internet aparece xa unha lista de 33 adaptacións, entre as que non aparecen dous clásicos emparentados directamente co noso teatro do crime; trátase da famosa *Les yeux sans visage*, de Georges Franju (1958), versión de M. Renay, representada no Guignol no 62, o seu último ano, e sobre todo *Les diaboliques*, de Clouzot (1955), onde se dan cita morte, lesbianismo, internado, colexialas, resurreccións, e todo o aparato esixido para un filme que lle puxo os pelos de punta á miña xeración, sen esquecermonos doutros dous exemplos extraordinarios, debedores do terror *guignoliano*, como son *Psicosis*, de Hitchcock (1960), con trama freudiana incluída, e *¿Qué foi de Baby Jane?* (1962) de Robert Aldrich.

Como conclusión, recordemos *La Residencia*, de Ibáñez Serrador, debedora de *Les Diaboliques*, e *Les Détraquées*, onde o terror -mortes, torturas, sexo, lesbianismo- aparece como subterfuxio para burlar a férrea censura franquista anti-erótica do momento (1969), exemplo seguido por directores como Jesús Franco, Paul Naschy e outros, digno tema de ser estudado por si mesmo. Sería a famosa productora inglesa *Hammer Productions*, co director Roger Corman e despois Terence Fisher, quen tomaría o relevo do Guignol con títulos míticos como o *Drácula*, de 1957, onde o terror vai unido a unha alta voltaxe erótica, sendo a primeira vez onde aparece ligada explicitamente a famosa dentada coa *petit mort* antes citada. Títulos como *El cerebro de Frankenstein* ou *Las novias de Drácula*, ou *The Blood Beast Terror* (1967) onde se representa unha escena de *L'Horrible expérience*, de de Lorde, hoxe xa son clásicos. As formas cambiaron, e, polo tanto, os contidos. Como di Pierron, hoxe o auténtico substituto popular do *Grand-Guignol* é o cine *gore* (sangue coagulada), cos seus tocos e litros de sangue salpicado sen a penas trama dramática. Eu engadiría a recente moda do *Scary movie*, onde mozos de corpo perfecto e mente precaria se ven envoltos en crimes e ondas de *gore*. *Scream*, *Sé lo que hicisteis el último verano*, *The Faculty*, etc. son exemplos senlleiros. Perdeuse en imaxinación, en misterio e en sexo. Co cal saímos perdendo en todo.

UNHA CIDADE PARA O TEATRO. A ORGANIZACIÓN TEATRAL NOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA¹: AS COMPAÑÍAS RESIDENTES. PROPOSTAS DE DESCENTRALIZACIÓN, DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL E VERTEBRACIÓN TEATRAL²

Manuel F. Vieites
IES Número 1. Vigo

Comezarei dicindo que non son un especialista en Historia do teatro e moito menos en Historia do teatro en, ou, dos Estados Unidos de América, país no que conviven múltiples teatros, uns xenuinamente americanos e outros máis situados na periferia dos sistemas (político, cultural, económico, teatral...) ou no territorio amplo da marxinalidade. Píddolles pois desculpas anticipadas a quen non encontre neste traballo a suficiente riqueza e densidade expositiva ou ós que non atopen respostas ás diversas cuestións que o tema suscita.

A miña curiosidade diante do teatro dos EUA nace do meu interese por explicar a xenealoxía das compañías residentes, como modelo de organización da produción, a exhibición e a distribución teatral que pode ter especial relevo en proxectos de creación e vertebración do tecido teatral, como os que se tentan impulsar en Galicia desde diversas instancias. Iniciativas que, en boa medida, nacen a partir da celebración dos Encontros de Teatro de Galicia e o Norte de Portugal (Teatragal) durante 1996, 1997 e 1998 en Cangas e Viana do Castelo. Se ben a proposta de residencia que se implanta en Portugal a partir da Revolución do 25 de abril tiña como modelo inmediato o proxecto francés de descentralización teatral, non é menos certo que o concepto de compañía residente tamén se pode documentar, con esa denominación precisa (*resident theatre*), no proceso de descentralización que ten lugar nos EUA durante os anos cincuenta e sesenta. A descentralización non é pois un fenómeno francés en exclusiva, pois nos EUA tamén se sente esa necesidade, aínda que as causas e os resultados son diferentes (Londré, 1999).

Sinalo isto último para precisar determinadas lecturas pexorativas da cultura americana e para situar determinadas afirmacións que cuestionan o modelo teatral norteamericano a partir da súa identificación co teatro de

1. En todas as traducións substituímos os termos "America" ou "American" por Estados Unidos de América (EUA) e norteamericano/a, respectivamente, por entender que son as denominacións correctas, desde un punto de vista xeográfico, histórico, cultural e político.

2. Este relatorio foi presentado no X Congreso da Asociación de Directores de Escena de España, celebrado en Zaragoza en decembro de 2001. Unha versión reducida do mesmo foi publicada na revista *ADE/Teatro* que edita a citada asociación.

Broadway (sexa *on*, *off* ou *off-off*), marco onde se estrearon espectáculos a partir de textos de Miller, Albee ou Mamet, pois non todo o teatro que alí se crea e presenta ten carácter musical.

A organización teatral dos EUA invitaría a unha análise prolixa en múltiples direccións e con non poucas arestas, obxectivo que non podemos abordar agora, tanto por coñecementos como por cuestións de espacio. Sería tanto como tentar describir a situación do teatro europeo, pois non podemos esquecer que os EUA ocupan un espacio similar a toda Europa, de Lisboa a Moscova ou de Derry a Constantinopla, en extensión e número de habitantes. Creo, sen embargo, que hai temáticas e cuestións de grande interese e que poden ter especial relevo no noso caso, como a aparición dos monopolios que durante máis de medio século converteron Broadway no único centro teatral do país, eliminando calquera competencia a escala estatal ou local. E unha das institucións teatrais que maior interese poida ter para nós, tanto en España como en Galicia, quizais a máis transcendental neste momento, sexa a das compañías residentes, que nacen xustamente como reacción fronte ó monopolio exercido desde Broadway (aquí Madrid ou Barcelona) e fronte á consecución de todo o territorio federal nun ermo teatral denominado *the road*, cando menos na perspectiva do teatro profesional.

En consecuencia, non quero deixar de sinalar que neste traballo optamos por unha lectura cualitativa, centrada en aspectos fundamentalmente teóricos, mais sen esquecer aquelas cuestións de carácter metodolóxico ou práctico que poidan ter interese para contextualizar, explicar e interpretar a transcendencia do modelo, sexa no país de orixe sexa a partir das súas posibilidades de transferencia a outras realidades. Transferencia que só terá sentido a partir da súa correcta adecuación ás circunstancias específicas do contorno sociocultural *meta*. Por iso, o cuantitativo perde relevo e parte da súa significación, aínda que son as premisas filosóficas que sustentan un determinado paradigma de política cultural e teatral as que informan das súas finalidades e posibilidades ou da súa idoneidade nunha determinada xeografía, diante dunha idea concreta de teatro.

Falamos, no título, de descentralización, de democratización cultural e de vertebración teatral, tres liñas de actuación fundamentais á hora de situar a creación teatral no centro mesmo da vida comunitaria e establecer unha relación dinámica entre creadores e receptores (Fernández Prado, 1991). Tamén para que o teatro se converta nun referente artístico para toda a cidadanía e se instale no seu imaxinario sociocultural. Liñas de actuación que ata o momento actual non foron desenvolvidas nin dende unha perspectiva estatal nin nas políticas culturais das comunidades autónomas. Veláí elementos comúns á hora de reclamar políticas culturais e teatrais tamén comúns.

Comezamos este traballo en setembro de 2001, durante unha estada de quince días no Graduate Centre da City University of New York, convidado polo Programa de Doutoramento en Literatura Española e Luso-Brasileña e polo meu querido amigo Xoán González-Millán, profesor e investigador no Hunter College de CUNY. Unha estada que tamén debo agradecerlle ó Departamento de Filoloxía Inglesa, Francesa e Alemana da Universidade de Vigo, do que formei parte entre marzo de 1997 e setembro

de 2001, e, por suposto, á organización deste X Congreso da Asociación de Directores de Escena de España e, moi especialmente, a Juan Antonio Hormigón, por darme a oportunidade de afondar aquí na reflexión sobre un tema que a todos debería ocupar e preocupar.

Unha reflexión que tenta mostrar que a vertebración teatral dun país non é privativa de países como Francia ou Alemaña, ou que o modelo de compañías residentes non está tirado da realidade portuguesa, senón que hai moitas outras xeografías nas que a regularización da actividade teatral, a creación dun tecido teatral sólido e estable tamén pasa pola posta en marcha de unidades de produción pensadas para crear unha oferta teatral plural e dirixida ós diferentes públicos que conforman unha cidade, e sempre partindo da necesidade de enmarcar a creación das compañías residentes nunha política cultural e teatral que promova con similar intensidade outras iniciativas de creación e difusión teatral. Nese sentido, paga a pena insistir no feito de que o discurso sobre a residencia non é un discurso totalitario ou totalizador, pois tamén reclama para outros discursos o que pide para si.

1. DEFININDO TERRITORIOS. A coñecida obra de Stephen Langley, *Theatre Management in America. Principle and Practice* (que na súa primeira edición data de 1974), ten un subtítulo sumamente significativo á hora de situar os diferentes territorios do teatro norteamericano: *Producing for the Commercial, Stock, Resident, College and Community Theatre*. En efecto, esas serían cinco das grandes liñas de produción e realización teatral nos EUA, ás que habería que sumar o que se coñece como "alternative theatre", unha corrente que aparece a principios do século XX co movemento dos pequenos teatros (os *Little Theatres*) e que se vai desenvolver máis tarde, fundamentalmente a partir dos anos sesenta.

No relato da súa peripecia histórica, Felicia Hardison Londré fai un interesante reconto das moitas prohibicións que padece o teatro en América do Norte, nos territorios do que hoxe é Canadá, Quebec ou os EUA, censura da que nin sequera se libraron os colexios da Compañía de Xesús, co seu teatro didáctico e evanxelizador. Sen embargo, os teatros e as representacións teatrais comezaron a regularizarse durante o século XVII en cidades como Williamsburg (estado de Virxinia), Charleston (Carolina do Sur), Annapolis (Maryland) ou Nova York, e moi especialmente en Filadelfia, cidade onde, en 1766, a coñecida como *The American Company* constrúe o Southwark Theatre, considerado o primeiro teatro permanente dos EUA. O seu promotor, o actor e director inglés David Douglass, construíría varios teatros na costa este.

Coa independencia da nova nación, chegaron as dificultades económicas e as restricións e prohibicións de actividades como o teatro, que se percibía como unha frivolidade e sobre o que volveron caer os prexuízos morais dunha sociedade na que se deixaba sentir a sólida pegada do puritanismo inglés. Sen embargo, a presión comeza a desaparecer a partir de 1789, o que supuxo a creación de novas compañías e a construción de novos teatros na franxa atlántica, a costa que vai de Nova York a Charleston, e mesmo a cidade de Boston contará cun teatro a partir de 1794, se ben a primeira das cidades xa comezaba a situarse como a capital teatral dos EUA, desprazando pouco a pouco a Filadelfia.

A expansión do territorio cara ó oeste, por medio de compras, guerras, ocupacións ou limpeza étnicas, ofrecía novas posibilidades ás ofertas de entretemento, co que apareceron compañías especializadas en realizar xiras para actuar nos lugares daquela máis insospeitados, como a de Samuel Drake, que en 1815 visita cidades nos estados de Kentucky, Ohio, Indiana, Tennessee ou Missouri. A mellora das comunicacións, a creación de novas cidades, o incremento constante da poboación permitiu unha rápida expansión da actividade teatral, e para finais do século XIX as máis importantes cidades do país tiñan, cando menos, un teatro. Nas situadas na costa atlántica, os locais ampliaban a súa capacidade; así, o Bowery Theatre de Nova York, construído en 1826, tiña 3.000 butacas. Oscar G. Brockett e Franklin J. Hildy sinalan nese sentido (1999: 367):

Tamén se crearon novas compañías. En 1825 había arredor de vinte grupos residentes nos EUA, e en 1850 trinta e cinco. Ademais había numerosos grupos circunstanciais ou itinerantes. Nas cidades máis importantes do este, a expansión seguiu un patrón fixo. Normalmente creábase un segundo teatro, funcionando como anfiteatro ou circo, que ocasionalmente ofrecía unha produción teatral, ata conseguir un repertorio teatral completo.

Esa época, a que vai de 1815 a 1850, foi fundamental para o desenvolvemento do teatro norteamericano, se ben non foi allea a moi diversas controversias e debates. Unha época na que comezan as xiras de actores ingleses moi famosos, como Edmund Kean, que chegaban ata Nova Orleans e que provocaron a aparición dun sistema de produción e exhibición baseado na presenza de primeiras figuras para os papeis principais, que anos despois terá consecuencias especialmente graves para a supervivencia das compañías locais que comezaban así a padecer os primeiros envites do que logo se coñecerá como *show business*. O mesmo tempo, xa se deixan sentir as primeiras tensións entre a inevitable atracción que exercía a cultura europea, sinónimo de calidade e refinamento, e a creación propia, a miúdo infravalorada. Prexuízos, tendencias e apetencias que tamén afectaron o desenvolvemento dunha dramaturxia propia, na que triunfa o melodrama e na aparición de novas formas como o vodevil ou a extravagancia burlesca, tan presentes na escena inglesa (Styan, 1996). E aquí habería que lembrar o nome e a traxectoria de William Dunlap (1766-1839), que desde a dirección ou a xerencia do Park Theatre de Nova York promove unha dramaturxia propia, e a tradución e apropiación de textos doutros sistemas literarios, mais sempre como tentativa de potenciar unha escrita que nas súas temáticas e na súa dimensión formal se sumase ó proceso de construción da nación.

En 1850 abría as súas portas o primeiro teatro de San Francisco, e de 1869 data a primeira liña ferroviaria continental. O mapa teatral dos EUA ía así enchendo os moitos ocos aínda presentes no territorio, a medida que unha industrialización acelerada se estendía por toda a Unión, de xeito que entre 1850 e 1870 o número de compañías locais aumenta considerable-

mente. Falamos de compañías que habería que agrupar baixo a denominación máis precisa de *stock resident theatre*, como compañías de repertorio capaces de ofrecer un amplo abano de espectáculos, que ían desde as producións con textos de Shakespeare ás baseadas en obras de dramaturgos locais, sen esquecer outros divertimentos escénicos. Sen embargo, a partir de 1852, despois do éxito do espectáculo *Uncle Tom's Cabin*, que realiza máis de 300 funcións, comeza aquel xiro transcendental nas pautas de produción e de distribución de que falabamos e que desembocará na aparición dos monopolios teatrais a finais do século XIX. Así comezaba a época da *long run production*, ou de exhibición intensiva, que substitúe a exhibición a partir dun repertorio que vai rotando. E así, na tempada de 1852-53, a compañía Boston Museum presentaba un total de 68 producións diferentes, mentres que en 1893 o seu número descendía ata 15 espectáculos, co que a explotación intensiva dun espectáculo acabaría por desprazar a configuración de repertorios permanentes.

Paralelamente, a partir de 1870, nacen as *combination companies*, que aproveitaban as facilidades ofrecidas polo transporte ferroviario. Estas compañías facían xira coa produción completa, substituindo un modelo anterior no que a compañía viaxaba cos actores e actrices principais do espectáculo, e procuraban a participación de elencos e compañías locais para a interpretación de pequenos papeis ou para figuracións, e mesmo para a preparación de elementos da escenografía. Moitas figuras da escena europea como Henry Irving, Sarah Bernhardt ou Coquelin sumáronse á moda e no ano 1886 había arredor de 282 compañías viaxando por todo o territorio dos EUA, o que acabou por provocar unha grave crise nas compañías locais, que inician o seu declive definitivo.

A precitada Boston Museum desaparece en 1894, e con ela moitas outras. Esa progresiva desaparición das compañías locais, propiciada polo rápido desenvolvemento das compañías en xira que presentaban un cartel con primeiras figuras capaces de provocar o fervor do público de vilas e cidades de toda a Unión, rematou por converter a cidade de Nova York na meca do teatro, punto central de produción, realización e distribución, como tamén sinalaban Brockett e Hildy (1999: 455):

Para os programadores de fóra de Nova York, a programación converteuse nun gran problema, pois normalmente tiñan que viaxar a Nova York para preparar a súa tempada de atraccións. Se querían programar unha tempada de corenta semanas, a miúdo tiñan que negociar con corenta produtores diferentes, cada un dos cales estaba negociando con moios outros programadores locais. Ademais, os produtores con frecuencia esquecían os seus compromisos, co que os teatros locais tiñan que facer fronte a cancelacións non esperadas.

Nesas circunstancias, non debe sorprender o nacemento de *The Theatrical Syndicate*, unha asociación de produtores que se poñía en mar-

cha en 1896 co obxectivo de ofrecerlles as mellores producións ós circuitos solidamente constituídos, que garantisen condicións óptimas para as xiras, sen deixar de botar man dos máis diversos recursos para eliminar calquera tipo de competencia. En 1900 *The Syndicate* controlaba o teatro norteamericano case na súa totalidade, fomentando unha deriva comercial que aínda hoxe constitúe unha divisa fundamental en Broadway, se ben non é a única. Loxicamente, o férreo control de *The Syndicate* encontrou unha forte oposición en directores e produtores concretos, como David Belasco ou Minnie Fiske, pero sobre todo nunha nova productora creada polos irmáns Shubert, que pasado un tempo xa rivalizaba con *The Syndicate* na súa visión igualmente monopolista do mercado teatral, establecendo unha relación directa entre demanda e oferta.

E así, aquela estrutura local que se fora creando ó tempo que se construía a Unión (como unha semente que agromaba por toda a súa xeografía), tamén ía desaparecendo, nun rápido refluxo, a medida que Nova York e Broadway desenvolvían un sistema de produción, exhibición e distribución baseado no que se denomina *star system* e na explotación intensiva dos espectáculos, tanto en Broadway como no que xa se coñecía como *the road*. A produción profesional de carácter local desaparecía e o repertorio convertíase nun signo de tempos pretéritos, tan só reivindicado por algúns colectivos de afeccionados locais, en ocasións vinculados ás universidades. Principiaba así unha nova etapa no desenvolvemento teatral, coa creación dos *Little Theatres*, pequenos colectivos non profesionais creados seguindo o exemplo dos teatros, libres, pequenos ou independentes europeos, tamén no que fai referencia á súa escolla artística, sempre relacionada coa renovación e coa mellora da calidade estética e escénica, coa busca de novos camiños na realización.

Facendo agora un salto temporal de cincuenta anos, obrigados pola rapidez expositiva, imos situarnos a mediados dos anos sesenta, xa en pleno século XX, momento no que, segundo Theodore Shank (1988), habería que distinguir as seguintes correntes de creación teatral nos EUA:

1. As compañías de teatro que formaban parte ou estaban asociadas ós programas de formación das universidades e que comezaran a súa actividade a principios do século XX. Nese sentido, cabería sinalar a creación, en 1924, da School of Drama da Universidade de Yale, iniciativa que tería continuidade na regularización progresiva das ensinanzas teatrais, tanto na universidade como noutros niveis educativos (McCaslin, 1985).

2. O teatro afeccionado, que presentaba diversas orientacións, desde as puramente recreativas, ata o teatro comunitario, centrado no desenvolvemento persoal e colectivo dos integrantes dos elencos e das comunidades de referencia, sen esquecer a transcendencia do teatro escolar ou do teatro para a infancia e a mocidade.

3. O teatro comercial profesional de Broadway, cunha indubidable dimensión económica, dado que o éxito de público, crítica e venda de billetes aseguraba non só a tempada en Broadway senón unha xira posterior polas maiores cidades do país.

4. O teatro de Off-Broadway, que mantíña a súa existencia con salarios baixos ou con actores e actrices que desempeñaban traballos alternativos, e que nas súas orixes nacía como unha saída fronte ó teatro comercial (Shank, 1988: 2): "A finais dos corenta e principios dos cincuenta estes teatros non só se crearon en Nova York, senón en Dallas, Houston, Washington D.C. e San Francisco. Ó principio estes teatros eran a vangarda da época, presentando producións a partir de autores do absurdo como Genet, Ionesco e Beckett, ademais de obras novas americanas e obras do repertorio clásico que, debido ó público reducido que convocaban, non tiñan interese para os teatros de Broadway".

5. O chamado teatro rexional, residente ou de repertorio, que inicia unha andaina nova, ben como unha alternativa necesaria fronte á comercialización de Broadway e á forte centralización da creación, ben como saída posible para moitos colectivos afeccionados, vinculados ou procedentes do movemento dos *Little Theatres*, que tentaban establecer un novo marco de realización artística. Theodore Shank descríbese así (1988: 2): "Comezando en 1963 coa creación do Guthrie Theatre en Minneapolis, creáronse importantes teatros rexionais de repertorio nas principais cidades dos EUA para producir textos do repertorio clásico e de Broadway. Nun primeiro momento estas producións estaban subvencionadas polos concellos e por fundacións privadas, pero en 1965, coa creación do National Endowment for the Arts, comezaron a recibir apoio federal. Foi o primeiro apoio do goberno dos EUA ó teatro desde 1939, cando se conxelaron os fondos para o Federal Theatre Project". Un teatro rexional que presentaba diferentes liñas de traballo, como habemos ver, pero que se constituía como un complemento ou como unha alternativa á produción comercial centralizada ou á distribución teatral centralizada.

A estas cinco correntes habería que sumar a do "teatro alternativo", sobre a que tanto Theodore Shank como Marvin Carlson (2000), entre outros, ofrecen interesantes aproximacións. Shank (1988) distingue diferentes momentos, asociados a diferentes colectivos: *Primary Explorations* (The Living Theatre, The Open Theatre), *Theatre of Social Change* (The San Francisco Mime Troupe, El Teatro Campesino), *Environmental Theatre* (The Performance Group, The Bread and Puppet Theater), *New Formalism* (Robert Wilson, Michael Kirby, The Structuralist Workshop de Michael Kirby), *Self as Content* (Richard Foreman, The Wooster Group). Analizando as claves do movemento (1988: 1) sinalaba:

A axitación social nos EUA durante a década dos sesenta e setenta non só deu lugar a un novo movemento cultural á marxe da cultura dominante; tamén xerou un movemento teatral alternativo. Inicialmente, o novo teatro era a expresión dos que militaban nos diversos movementos sociais da época: dereitos civís, liberdade de expresión, hippys, antinucleares, contra a guerra en Vietnam, ecoloxista, femi-

nista e homosexual. Era unha alternativa ó teatro dunha sociedade dominante, dunha clase media compracente, que adoitaba perpetuar o seu *status quo* na súa estética, na súa política, cos seus métodos de traballo e as súas técnicas. As compañías de teatro alternativo dirixíanse a novas audiencias, a miúdo a sectores específicos como intelectuais, artistas, radicais, traballadores, persoas de cor, chicanos, mulleres ou homosexuais. Exploraban novos métodos de traballo, novas técnicas e novos principios estéticos que concordasen coas súas conviccións e puidesen servir para expresar novas concepcións teatrais.

A finais dos anos setenta, o teatro norteamericano presentaba, en consecuencia, unha considerable e crecente diversidade de manifestacións, sobre todo con relación a cuestións tan importantes como o xénero, a raza, a relixión, a orientación política e as súas finalidades. Sen embargo, no referente ó seu funcionamento económico, a inmensa maioría dos colectivos existentes, naquela altura e agora, seguen o esquema que Stephen Langley presentaba no seu libro sobre produción: *Commercial, Stock, Resident, College* e *Community Theatre*, pois os diferentes tipos de compañías, máis aló da súa consideración de empresa con ánimo de lucro ou sen el, do seu financiamento, da contía dos seus presupostos ou da existencia de convenios específicos, seguen un modelo similar de funcionamento económico.

2. A DESCENTRALIZACIÓN. O movemento coñecido como Off-Broadway nacera como unha posibilidade para facer fronte a uns custos de produción que aumentaban un ano tras outro de forma considerable (50.000 dólares en Times Square fronte a 5.000 nos teatros alternativos a finais dos cincuenta), para crear novos repertorios ou espectáculos concretos máis atentos á dimensión temática dos textos, e, lóxicamente, para conquistar novos públicos a partir dunha redución considerable da distancia física entre o actor e o espectador, optando por salas de capacidade reducida que tamén permitían prezos máis axustados. Sen embargo, pouco a pouco foi perdendo o seu carácter innovador ó aceptar os inevitables envites do campo comercial, polo que a finais dos cincuenta se abren novos locais que configuran un novo movemento, chamado Off-Off Broadway (alternativo ós alternativos), que supoñía unha nova proposta descentralizadora nunha cidade na que a vida teatral se circunscibía a un número de rúas moi reducido.

Principiaba así un proceso de descentralización que se entendía en diversos niveis (artístico, xeográfico, económico, literario) e que non se circunscibía á cidade de Nova York, pois había outras voces que desde tempo atrás viñan reclamando e defendendo unha estrutura teatral diferente, en consonancia co nivel de desenvolvemento dunha nación que xa se convertera nunha das primeiras potencias mundiais.

En efecto, xa en 1935, o Congreso dos EUA creaba a *American National Theatre and Academy*, co obxectivo de distribuír teatro de calidade por toda a nación, se ben os seus logros foron tan escasos como a súa actividade. Nese mesmo ano ponse en marcha a idea do *Federal Theatre Project*, do que falaremos despois. Pouco despois, en 1941, o produtor e escritor Norris Houghton sinalaba a importancia de iniciar un proxecto para asentar novos teatros en todo o territorio nacional. En outubro de 1945, Robert Porterfield e Robert Breen publicaban un artigo na revista *Theatre Arts*, "Toward a National Theatre", no que se reclamaba a potenciación de compañías residentes, teatros rexionais ou centros cívicos teatrais cos que poder estender a difusión e a recepción teatral a toda a cidadanía, en total un noventa por cento da poboación que xamais tivera a oportunidade de gozar do feito teatral. Velaquí, sen dúbida, un proxecto de extensión cultural que partía de principios moi similares ós que informan da posta en marcha en Francia dun proxecto de descentralización cultural, e os citados autores invocaban exemplos europeos para lograr unha maior implicación das administracións, como a creación en Inglaterra do CEMA, *Committee for the Encouragement of Music and the Arts*. Catro anos despois, a mesma revista publicaba un novo traballo, asinado polo senador Irving Ives e o congresista Jakob K. Javits, no que insistían en razoamentos similares, sinalando que o teatro e a súa necesaria promoción constituía unha sorte de cuestión nacional. Como salienta Martha LoMonaco (2000), estas propostas foron creando unha de opinión favorable á posta en marcha dun amplo movemento, sobre o que Julius Novick, no seu libro sobre a alternativa descentralizadora, sinalaba (1968: V): "hai dez anos sería imposible un libro coma este pois moitos destes teatros non existían. Só recentemente as comunidades de todo o país comezaron a descubrir que o teatro pode ser unha institución, non simplemente un ben inmobiliario".

Mais á hora de presentar antecedentes desta proposta descentralizadora que finalmente rematará por callar con forza, habería que considerar diversas experiencias que teñen lugar nos EUA dende principios do século XX, na mesma época en que os monopolios do teatro comercial controlaban o mercado da produción, a distribución e a exhibición. Falamos de experiencias sumamente interesantes que dan conta doutros teatros, de moitas outras voces, doutras inquietudes e compromisos que contribúen a clarificar moitos dos tópicos cos que a miúdo se infravalora ou ignora a tradición teatral norteamericana. Nun traballo tan clarificador como suxestivo, Arnold Aronson (2000: 88) indica:

Resulta difícil imaxinar a remates do século vinte ata que punto o teatro foi unha vez un elemento central na vida social e cultural dos EUA. Os anos entre as dúas guerras mundiais considéranse agora como a época dourada do teatro e a literatura dramática norteamericana. Na primeira metade do século, o espectáculo musical adquiriu plena madurez, por primeira vez na historia dos EUA apareceu un bo número de dramaturgos significativos, a comedia

volveuse sofisticada e rechamante, un teatro afroamericano relativamente sólido comezou a desenvolverse, os entretementos populares melloraron, e o teatro de vangarda comezou a emerxer. Nesta época tamén se estendeu por todo o país o movemento do Teatro da Arte ou dos Pequenos Teatros, presentando ás audiencias dos EUA os dramas, ideas e técnicas da vangarda europea nas décadas de 1910 e 1920, e as propostas políticas de axitación e propaganda e os dramas sociais nos anos trinta.

Non sabemos moito en Galicia respecto destes movementos tan transcendentais, ou pouco se ten falado deles na esfera pública, a pesar do seu indubidable interese para contextualizar a importancia do modelo da residencia teatral. Nun traballo recente, Colette A. Hyman analiza a importancia do teatro dos traballadores (*Workers' Theatre*) como un movemento social e politicamente insurxente que buscaba que os participantes analizasen, dende unha perspectiva diferente, as súas vidas e a acción colectiva, ó tempo que promovía a educación política das audiencias, propostas que terían continuidade anos despois no traballo de colectivos como *The San Francisco Mime Troupe* ou *El Teatro Campesino*. Dous grupos destacaban particularmente polo seu traballo, o *Prolet Buehne* (ou *German Revolutionary Workers' Theatre Group*), dirixido polo director alemán John Bohn, e o *Workers' Laboratory Theatre*, os dous radicados en Nova York e que ademais asumían a edición do *Workers' Theatre Magazine*, revista que aparecía en abril de 1931 e onde se ofrecía unha información moi variada e completa, pois, entre outras cousas, atopamos reportaxes de grupos soviéticos tan importantes como Os Gardapós Azuis, especializados en espectáculos de agit-prop. Stuart Cosgrove (1980: 207) sinala que en 1931 existían 200 compañías de axitación e propaganda nos EUA e máis de 400 en 1934, e explica como a transferencia daquela experiencia singular do agit-prop europeo tivo de adaptarse ó contexto sociocultural norteamericano, adoptando a forma dunha sorte de vodevil revolucionario, no que propaganda e entretemento puideren convivir.

Sinalaba Ira A. Levine (1985), nun traballo sobre a teoría dramática e teatral destes colectivos, situados na esquerda marxista, leninista ou anarquista, que o seu obxectivo era contribuír á realización dunha revolución socialista nos EUA, e, aínda que o seu obxectivo non se logrou, cando menos as súas actividades cumpriron outras finalidades, se consideramos a implantación social que chegou a ter aquel movemento teatral dos traballadores, sobre todo analizando as relacións evidentes con aquel proxecto xa mencionado, o *Federal Theatre Project*, tan importante para crear e atender novas audiencias. En calquera caso, hai que sinalar que a actividade destes colectivos sempre estivo condicionada pola política exterior dos EUA, e así, a entrada da Unión na Segunda Guerra Mundial fixo calar aqueles movementos que tentaban mostrar e demostrar as contradicións do soño norteamericano, particularmente a voz daqueles discursos artísticos que facilmente se poderían cualificar como antiamericanos diante dalgún comité de conducta patriótica, cos perigos evidentes que iso implicaba e dos que a Historia nos ofrece exemplos abundantes. Arnold Aronson (2000: 93-94) sinala:

A entrada dos EUA na guerra afectoulles de forma inmediata ós contidos e ó estilo das producións. As obras de orientación política así como a investigación social que tanto caracterizaba os espectáculos nos anos posteriores á Primeira Guerra Mundial pareceron evaporarse dun día para outro. A política establecíase agora segundo as alianzas militares, a ambigüidade moral transformouse en patriotismo fervente, e as diversións poñíanse ó servizo do esforzo bélico. Era importante que a nación se mostrase como un corpo unido; prestar atención a grupos específicos da sociedade, insistir nas diferencias ou cuestionar a esencia da vida norteamericana considerábase contraprodente, e mesmo antipatriótico.

Jane de Hart Mathews (1967: vii) relata que, nos seus inicios, o *Federal Theatre Project* nace como unha iniciativa da *Works Progress Administration* (*Work Projects Administration* a partir de 1939) para crear postos de traballo para os desempregados das artes escénicas, ó abeiro do *New Deal* do presidente demócrata Franklin Delano Roosevelt, e tamén sinala:

A finalidade desta nova aventura artística era dobre: preservar o talento dos actores, directores, deseñadores e traballadores da escena que estaban en paro e levarlle os froitos dese talento a unha audiencia integrada por cidadáns dos EUA ós que non chegaba o teatro comercial. Creado por individuos comprometidos cun teatro de base rexional e baseado en textos socialmente relevantes, podería seguramente converterse na base dun teatro nacional permanente.

O FTP nace, pois, nun período de forte recesión económica, provocada polo desastre do mercado de valores en 1929. A finais de 1932 os actores de Nova York, espazo no que malvivía unha porcentaxe considerable da profesión teatral, agrupábanse arredor do *Actors Dinner Club* de Nova York para comer e acudir ó *Stage Relief Fund* en busca de roupa. Eran só unha parte dos centos de miles de desempregados que tentaban sobrevivir á gran depresión. En 1933, Harry Hopkins aparece á fronte da *Federal Emergency Relief Administration* en Washington e dende alí pon en marcha algúns proxectos interesantes. Convencido da importancia do talento e da arte, Hopkins impulsa pequenas iniciativas para recolocar os traballadores e traballadoras do espectáculo: actores, músicos ou escenógrafos, que atopaban empregos ocasionais en funcións para escolas ou en espectáculos ocasionais.

Cabo desta idea compensadora, tamén cabía pensar na formulación dun teatro nacional, pero non entendido como unha compañía específica unida a un edificio único e concreto, senón como todo un conxunto de

compañías unidas a edificios teatrais de todo o país, para que puidesen estender a cultura teatral por toda a xeografía da Unión. A directora do proxecto, Hallie Flanagan, no seu relato da experiencia, publicado en 1940, analizaba os aspectos teóricos que configuraran un dos proxectos pioneiros de descentralización. Sinalaba que a posibilidade dun teatro rexional fora formulada en diferentes ocasións por diversas persoas e destacaba a importancia de crear un movemento profesional (1965: 22):

Agora, por primeira vez, o teatro profesional poderíase considerar igualmente no ámbito rexional. ¿E non poderían colaborar, baixo un plan federal, todos os nosos diversos teatros, o comercial, o educativo, o comunitario, no leste, no oeste, no norte e no sur? A forza de tal unión permitiría que cada rexión puidese mellorar os niveis de calidade unindo experiencias, e todos xuntos, de común acordo, poderían decidir que liñas de traballo reforzar.

A idea de establecer grupos de traballo a escala rexional e de fomentar a cooperación entre os diversos axentes era fundamental, pero non era menos importante a idea de ofrecerlles novas oportunidades ós traballadores e traballadoras da escena. Nese sentido, Hallie Flanagan comezaba o seu libro cunha introducción titulada "Danger: men not working" ("Perigo: homes sen traballo"), onde informaba de que un dos obxectivos iniciais do proxecto foi crear postos de traballo, se ben admitía que os outros obxectivos foron formulados ou foron aparecendo no horizonte a medida que o proxecto se desenvolvía (1965: 19):

Os proxectos artísticos iniciáronse para atallar necesidades físicas, mais ¿non había outro tipo de necesidades diante das cales nos tiñamos que posicionar, a necesidade de música, de espectáculos, de obras de arte ou de libros, que padecían millóns de norteamericanos? ¿Non eran esas dúas necesidades parte da ecuación que nós tiñamos que resolver?

Nun estudio titulado *Regional theatre. The Revolutionary Stage*, Joseph Wesley Zeigler (1973: 9) valora positivamente a experiencia e comenta:

Ó crear unidades de produción en cidades importantes de todo o país, o Federal Theatre conseguiu darlles traballo a máis de quince mil profesionais nos períodos de maior actividade, e producira máis de mil espectáculos en corenta cidades a mediados de 1939, cando unha caza de bruxas de extrema dereita do Comité Dies de Actividades Antiamericanas forzou a

cancelación do seu financiamento e afogou o proxecto. Así morreu un teatro que superara as fronteiras rexionais para dirixirse a toda unha nación en crise. Entre as evidencias do seu éxito están as protestas do público cando contemplaba o seu pasamento en Washington. Ademais de acadar a súa finalidade básica de crear postos de traballo, o Federal Theatre tamén sumou dous importantes obxectivos: estimular o crecemento dun crecente grupo de traballadores do teatro que coñecían a escena norteamericana no seu conxunto e identificar novos públicos para un teatro serio e socialmente comprometido.

En efecto, na definición do proxecto, os seus promotores analizaran a organización teatral de países como Inglaterra, Noruega, Suecia, Dinamarca, Rusia, Francia, Alemaña ou Checoslovaquia, de onde nace a idea dun teatro nacional descentralizado e estendido por toda a xeografía da Unión, e a proposta dun teatro residente asentado nunha cidade concreta. Hallie Flanagan (1965: 22), tamén lembraba algunhas das propostas non realizadas:

Á fin, o plan debería incluír a construción dun teatro metropolitano en cada área e os traballadores serían contratados pola propia Work Project Administration; nestes teatros as compañías residentes ofrecerían novas obras e un repertorio clásico, e todo aquilo que os teatros comerciais xamais poden tentar; as compañías de cada un destes teatros farían xiras pola rexión, con funcións nun circuíto de teatros máis pequenos; os teatros universitarios e comunitarios traballarían con estes teatros gobernamentais para potenciar a aparición de novos dramaturgos, que poderían crear unha literatura dramática específica de cada rexión.

En todo o proxecto, cando menos no ámbito das formulacións teóricas, deixábase sentir a necesidade de vertebrar un territorio amplo, de crear unha estrutura teatral sólida e aberta, de asentar o tecido productivo en función do seu contorno, das súas necesidades e posibilidades e, en ocasións, o seu *modus operandi* pode parecer semellante á experiencia das Misións Pedagóxicas da Segunda República, ou ás Misións educativas e culturais que operan en México, se ben desde unha perspectiva máis relacionada coa educación e a cultura populares. Durante a súa curta existencia, realizáronse producións para a infancia e a mocidade, en italiano e en yiddish; presentouse un espectáculo a partir do *Juan José* de Dicenta, en Boston, o 12 de setembro de 1937; creouse unha sección de *negro drama* para *negro*

companies, que xerou un total de 21 espectáculos específicos entre 1936 e 1939. No cómputo total, realizáronse máis de 63.728 funcións para un total de 30.398.726 espectadores. Hallie Flanagan conclúe o seu estudo lembrando (1965: 372):

O maior logro destes teatros públicos foi a creación dunha audiencia de moitos millóns de persoas, unha audiencia expectante. Esta audiencia demostrou a transcendencia do teatro. Ou ben as artes non son necesarias no desenvolvemento dun importante número de cidadáns norteamericanos que non poden pagalas, e nese caso o goberno non ten por qué ocuparse delas, ou ben as artes son fundamentais para formar mellores cidadáns, mellores traballadores, mellores individuos en suma -que é despois de todo a finalidade dunha democracia-; nese caso o goberno debería comprometerse moito máis na súa promoción. E no noso país o teatro tampouco debería entenderse como un luxo. É unha necesidade, porque para que a democracia funcione a participación do pobo debe aumentar; e non poderán participar a menos que saiban como; e o teatro é un dos medios para aprender como facelo.

No seu libro sobre o *Federal Theatre Project*, e no capítulo titulado "Politics versus Theatre: The Dies Committee Investigation", Jane de Hart Mathews (1967) explica o proceso contra o *Federal Theatre Project*, acusado de ser un instrumento de propaganda comunista. No capítulo que leva por título "Politics Versus Theatre: Congress Kills Pinocchio" e conta como en 1939 o Congreso suspendía o proxecto cunha disposición na que o goberno federal declinaba calquera responsabilidade no financiamento das artes, especialmente do teatro, pois, como lembraba o congresista ultraconservador Robert R. Reynolds, de Carolina do Norte, a escena, financiada cos impostos dos cidadáns, estaba a ser utilizada para derrubar os cimentos das institucións norteamericanas. A mala nova aparecería nas primeiras planas dos xornais o 30 de xuño de 1939, mentres no Ritz Theatre de West 48th Street o *Federal Theatre Project* presentaba por última vez *Pinocchio*, o último espectáculo, a función derradeira.

Os chamados *Little Theatres* tamén tiveron singular importancia nese longo proceso de descentralización e de procura de alternativas artísticas ó imperio de Broadway. Un movemento nacido de diversas necesidades e que recoñecía influencias varias. Entre as primeiras habería que subliñar o desexo, sempre lexítimo, de crear sociedades dramáticas orientadas á práctica dun teatro diferente, máis atento ós contidos e á busca de novas formas dramáticas e/ou escénicas, en función do descubrimento da dimensión socioeducativa e sociocultural do teatro, ou partindo da crecente posta en valor e importancia das capacidades creativas e expresivas dos indivi-

duos e dos grupos, como instrumentos para o desenvolvemento persoal e comunitario. Entre as segundas temos que salientar, por exemplo, a fonda pegada deixada polo *Abbey Theatre* de Dublín ou as novas dos teatros independentes e dos diversos teatros de arte que agromaban en Europa. Trátase dun movemento de teatro afeccionado que xa comeza en 1897, cando Jane Addams, Laura Daintly Pelham e Ellen Gates Starr crean en Chicago a compañía *Hull House Players*, que mesmo chegaría a realizar espectáculos para a ensinanza da lingua inglesa e que vive un considerable crecemento entre 1909 e 1920, ano en que existían máis de cincuenta colectivos similares en toda a Unión.

A importancia deste movemento non radica tan só na renovación dos repertorios, na presentación de novos autores, fundamentalmente europeos, ou na exploración dunha visión non comercial da creación teatral, afondando na dimensión artística, senón no feito de que algúns daqueles colectivos poñerían en marcha as primeiras experiencias de residencia teatral. Ese é o caso, entre outros, da denominada *The Cleveland Play House*, que en 1921 se transforma nunha compañía profesional e en 1927 conta cun teatro con dúas salas e un elenco de 25 actores e actrices; o caso, igualmente, do *Hedgerow Theatre*, creado na comunidade rural de Moylan-Rose, Pensilvania, por Jasper Deeter e que funcionaba como unha cooperativa, ou o do *Barter Theatre* creado por Robert Porterfield, que se establece en Abingdon, Virxinia, cun proxecto teatral cunha orientación comunal e comunitaria.

Nalgunhas universidades tamén se crearan compañías de teatro afeccionado, asociadas ós programas de ensinanza teatral, que igualmente participan na promoción do movemento. En 1969 nace a *University/Resident Theatre Association* co obxectivo de potenciar a creación de compañías profesionais nas universidades ou de fomentar a relación e os proxectos comúns entre estas e as compañías profesionais no ámbito local. Nese sentido poderíamos sinalar, a modo de exemplo, a relación entre a Universidade de Connecticut e o *Connecticut Repertory Theatre*, ou entre a Universidade de Minnesota e o Guthrie Theatre. Analizando o rol das universidades no desenvolvemento dun teatro nacional, Julius Novick (1968: 245) tamén sinalaba:

Moitas contratan compañías en xira; existe na actualidade un circuíto consolidado para producións de Off-Broadway integrado case na súa totalidade por auditorios universitarios... Outras facultades establecen acordos con teatros residentes locais, e envían os seus estudantes para facer prácticas, ou contratan persoal do teatro como profesores especialistas... E algunhas universidades -só unhas poucas- crearon a súa propia compañía residente...

A modo de conclusión parcial poderíase dicir que o teatro residente nace de diversas necesidades, pero sobre todo dun desexo de extensión da creación e da recepción teatral a toda a cidadanía, tanto no plano xeográfico, como no plano dos diversos públicos e non-públicos (como públicos

que conquistar), sen esquecer, por suposto, a importancia da renovación, a actualización e a diversificación da oferta, no ámbito textual e no escénico. Como sinalaba Gerald M. Berkowitz (1997: 93), coa implantación das compañías residentes, por primeira vez no século XX o sintagma "teatro norteamericano" deixaba de ser sinónimo de "teatro da cidade de Nova York".

3. AS COMPAÑÍAS RESIDENTES. O DESENVOLVEMENTO DUN MODELO. Máis que proseguir co reconto histórico que temos iniciado, e que considero necesario para contextualizar e explicar o movemento descentralizador que se xera diante do monopolio exercido desde Nova York e que ameazaba con converter o resto da Unión nun ermo teatral, centrarei agora a miña exposición na análise dos aspectos teóricos e programáticos que acompañan o nacemento das compañías residentes.

Necesariamente temos que comezar a nosa exposición recuperando un excelente traballo de Margo [Margaret] Jones, unha directora de escena notable e unha loitadora incansable pola regularización, lexitimación e institucionalización do feito teatral, sen renunciar xamais á independencia artística e á liberdade creativa. Comezara a súa carreira na *Pasadena Playhouse*, unha importante institución teatral de carácter comunitario creada en 1917, na cidade californiana, por Gilmor Brown, que desenvolvía unha actividade artística e executiva ben salientable, e que conseguía construír un teatro en 1925, crear unha escola de formación de actores en 1928 e abrir unha pequena sala, o *Playbox Theatre*, en 1928. Despois de crear, en 1936, a *Houston Community Players*, Margo trasládase a Dallas para poñer en marcha un novo proxecto que se presenta en 1947 e que se considera como a primeira compañía sen ánimo de lucro, residente e de repertorio nos EUA. Como sinalaba Gerald M. Berkowitz (1997), o verdadeiro relevo daquela experiencia non radica no feito de ser a primeira compañía de tales características, senón na filosofía teatral que a sustenta, no proxecto que desenvolve e que explica por escrito na súa obra fundamental, *Theatre-in-the-Round*, cun título que exemplifica a dimensión comunitaria e participativa da proposta. Un traballo no que podemos ler (Jones, 1951: 201):

O meu soño para o futuro é un teatro que sexa parte da vida de todos, como o ferrocarril ou o avión, un teatro en cada cidade que entreteña e illustre ó público e que lles proporcione ós traballadores do teatro unha vida digna e os máis altos ideais artísticos.

Sen dubida, un soño que aínda hoxe está lonxe de cumprirse, como moitas outras das propostas que realiza, como a promoción dun teatro nacional entendido como a suma de múltiples unidades de creación establecidas por todo o país, ou cando menos nas cidades de cen mil habitantes. Margo Jones tamén formulaba as premisas básicas para o funcionamento das compañías residentes, que serían segundo ela:

1. Plena dimensión profesional dos elencos, con dedicación exclusiva.
2. Mantemento dos elencos durante toda a tempada, o que desembocaría na formación dun elenco básico con carácter permanente.
3. Dedicación dun mínimo de tres semanas para os ensaios de cada novo espectáculo.
4. Renovación de repertorios e presentación de clásicos. Fomento da nova dramaturxia. Así, entre as súas produccions, cabe citar espectáculos creados a partir de textos de Ibsen, Chejov, Shakespeare, Tennessee Williams ou William Inge.
5. Separación dos roles de director artístico e director executivo, aínda que ela asumía ambas as funcións, o que, pasado o tempo, provocaría a desaparición da compañía despois da súa morte.
6. Canto á exhibición das produccions, establece a rotación dos espectáculos, a partir da permanencia en carteleira de cada un deles durante dúas, tres e mesmo seis semanas.

As súas propostas, que publicaba en 1951, constituíron unha guía fundamental no desenvolvemento de novas experiencias, e tiveron continuidade no traballo de dúas das súas primeiras colaboradoras: Nina Vance, que en 1949 crea en Houston o *Alley Theatre*, e Zelda Fichandler, que crea en Washington o *Arena Stage*, en 1950. Foi así como se iniciou un proceso que en moi poucos anos ofrece resultados fóra de toda dúbida ata o punto de que a revista *Variety* admitía, en 1966, que había máis actores traballando fóra de Broadway que dentro, o que supoñía finalmente o recoñecemento explícito das posibilidades do novo movemento, sobre o que Julius Novick (1968: 3) tamén comentaba:

Estes teatros teñen como obxectivo converterse en institucións permanentes. Normalmente tentan reunir unha compañía residente de actores que traballan xuntos en varios espectáculos durante toda unha tempada de corenta ou trinta semanas, ou durante parte dela, con intérpretes convidados para os papeis que non poden ser asumidos pola compañía. Habitualmente manteñen un elenco fixo de actores dunha tempada a outra, coa finalidade de crear un colectivo estable. Sempre existe unha certa continuidade na dirección e na orientación, unha tentativa de crear algo máis que produccions concretas, independentes, sen relación ningunha, algún esforzo por permanecer, aínda que sexa

tímido ou provisional. Por citar unha vez máis a analogía inevitable, estes teatros existen para proporcionarlle un servizo público ás súas comunidades, como a biblioteca local, a galería de arte ou a orquestra sinfónica. Algúns ofrecen unha ampla variedade de recursos teatrais: producións experimentais (a noite dos luns, ou nun auditorio máis pequeno); espectáculos especiais para a infancia e a mocidade; cursos de interpretación e sobre outros ámbitos do teatral; asesoran a grupos afeccionados; imparten conferencias sobre teatro sempre que se presenta a oportunidade; ofrecen espectáculos de rúa nos parques, e todo o que faga falta. Pero na maioría dos casos a oferta fundamental consiste nun abono para as funcións que se crean e ofrecen no mesmo teatro.

As experiencias pioneiras de Margo Jones e as ansias de renovación e desenvolvemento dun considerable número de colectivos espallados por todo o territorio da Unión, sumadas á necesidade crecente de atender as demandas de consumo cultural dunha poboación en aumento, e que gozaba da bonanza económica da posguerra, e ó crecente interese dos poderes públicos por crear espazos para a creación e a difusión cultural, contribuíron a que, desde finais dos anos cincuenta a mediados dos sesenta, un número significativo de compañías residentes, cun alto grao de heteroxeneidade, se estableza por todo o país. Unha vez máis, Joseph Wesley Zeigler (1973: 1-2) ofrece unha panorámica do proceso:

Despois de décadas de insistencia por parte de directores e visionarios, finalmente temos nos EUA unha alternativa ó teatro de Broadway. É o teatro rexional, unha rede de grupos profesionais localizados nas cidades máis importantes do país: Washington, Baltimore, Nova Haven, Providence, Cincinnati, Milwaukee, Minneapolis, Seattle, San Francisco, Los Angeles, Houston, e moitas outras. A "Actors' Equity Association", o sindicato dos actores profesionais, traballa aproximadamente con corenta destes teatros, cando hai dúas décadas a penas había unha ducia... De feito, unha nova xeración de xente de teatro preferiu o ámbito rexional antes que as "luces de neón" de Broadway. Esa xente instálase en cidades medias, merca casas, crea familias, faise socia da PTA³, participa na vida política, e xeralmente ocupan lugares de responsabilidade como membros das

3. Asociación mixta de pais e mestres.

súas comunidades. O seu compromiso viuse correspondido co recoñecemento das propias comunidades. Cada ano, centos de miles de persoas nos EUA compran abonos anuais ó principio de cada tempada. Os seus fillos van en autobús ó teatro para ver como se condena Fausto, como acoitelan a César ou como "se doma una fera pequecha"⁴, en vez de ler esas escenas na aula.

Cómpre salientar que, cando menos naqueles primeiros anos de bonanza descentralizadora, hai un aspecto fundamental, en todo este proceso, que ten que ver coas actitudes das propias comunidades en relación con eses teatros, pois, como sinalaba Joseph Wesley Zeigler (1973: 2), "O desenvolvemento das compañías de teatro rexional parte do concepto de teatro como institución, antes que como un fenómeno empresarial", orientado ó beneficio económico, como ocorría en Broadway. O teatro pasa a ser agora unha institución oficial da cidade, do condado, da rexión, do estado. O teatro comeza a ser entendido, en consecuencia, como un verdadeiro servizo público, como se destacaba anteriormente. Julius Novick (1968: 6) tamén fala de prestixio social cando subliña determinadas conductas da cidadanía:

Mesmo se un empresario xamais vai ó teatro, seguramente estará contento ó comprobar que non está construíndo a súa fábrica nun deserto cultural e que pode utilizar a existencia do teatro para conseguir novos empregados. Un teatro confire "categoría" a unha cidade, e a categoría ademais do seu valor intrínseco tamén pode xerar beneficios a longo prazo. E así aconteceu o inesperado: grupos de cidadáns, sobrios e sen inclinacións artísticas -en Seattle, en Filadelfia, en Providence-, decidiron, de motu proprio e sen que mediase presión da xente de teatro, unirse, recadar fondos e contratar un director de Nova York para poñer en marcha un teatro propio.

É importante sinalar que a reiteración da palabra "teatro" nos textos citados, fronte ó termo "compañía", obedece ó feito de que, como logo habemos ver, o edificio teatral foi un dos elementos centrais en todo este proceso, unhas veces para dotar de contido estruturas xa existentes, e noutras, dado que se crearon esas estruturas para asentar experiencias que reclamaban, pola súa proxección e aceptación, espazos acordes coa súa dimensión social, cultural e artística. Falar de teatro implicaba, xa que logo, falar tanto do edificio como da compañía que traballaba nese edificio, co que contedor

4. Referencia á obra de William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, e ó programa de literatura inglesa.

e contidos formaban parte dunha mesma unidade estrutural. Na mesma liña, Joseph Wesley Zeigler (1973: 3) reconece a importancia do público en todo ese proceso, sobre todo na lexitimación e a institucionalización efectiva do movemento:

O público, por suposto, representa a pedra basal da institución do teatro rexional. En función do seu interese polas funcións de teatro e do seu apoio a través de contribucións económicas determina se un teatro poderá manterse ou non, e o interese e o apoio do público son directamente proporcionais ó compromiso do teatro e á súa habilidade para servir ó público. O concepto de servizo público supón, en boa medida, unha póliza de seguro para a institución do teatro rexional. Como servizo, espera crear para si e para o seu público unha alternativa ás tendencias do teatro comercial e á súa procura compulsiva do éxito. Os teatros rexionais desexan demostrar que o teatro profesional nos EUA pode ter carácter institucional e manterse como tal.

O concurso e o apoio decidido de certas institucións influentes foi fundamental na lexitimación do movemento. En 1957, a Fundación Ford reúne en Nova York, coa coordinación de W. MacNeil Lowry, un grupo de directores e directoras de compañías residentes, entre os que están Nina Vance, Zelda Fichandler, Herbert Blau, Joseph Papp ou Jules Irving, co obxectivo de elaborar un informe e establecer unha política de axudas orientada á formación e á coordinación de experiencias; en 1962, a fundación concédelles axudas, por valor de seis millóns de dólares, a seis compañías residentes, cantidade que se incrementaría nos anos próximos. Unha iniciativa á que tamén se sumaba a Fundación Rockefeller, que en 1965 publicaba un informe titulado *The Performing Arts: Problems and Prospects*. Comezaba así un período no que un número significativo de fundacións e outras entidades privadas colaboraron activamente no fomento das artes, proceso que se consolidará a escala oficial coa creación, en 1965, do *National Endowment for the Arts*, un organismo federal coa finalidade de protexer e promover a creación artística.

Paralelamente, en 1966, a fundación *The Twentieth Century Fund* presentaba en Nova York un libro dunha importancia radical en todo aquel proceso de potenciación institucional e gobernamental (local, estatal ou federal) da creación e a difusión artística. A finalidade última do estudio, realizado polos profesores William J. Baumol e William G. Bowen, alleos á actividade teatral, o que garantía unha certa obxectividade, estaba ben clara, e así o admitía August Heckscher, director da fundación, na presentación do volume (Baumol e Bowen, 1966: viii-ix):

Coñecer as dimensións dun problema é o primeiro paso para enfrontalo; e un non pode senón crer que o pobo dos EUA, cos seus numerosos recursos e coa súa capacidade para entender as artes como un elemento crucial nunha sociedade digna da súa fortaleza, saberá mellorar o estado de desatención e precariedade que ata o de agora ten sido tan característico da maioría das institucións artísticas. Sen pretender establecer as responsabilidades financeiras, suxiro que as cifras contidas neste informe xustifican unha contribución sensiblemente superior do goberno. O National Endowment for the Arts comezou cunha achega anual de dez millóns de dólares (a cantidade foi posteriormente rebaixada a oito millóns e medio). Pero a experiencia do Endowment xa ten mostrado que son moitas as necesidades, e deben ser satisfeitas a través dun programa gobernamental que nin limite a liberdade creativa nin diminúa a súa calidade. A suma destinada ó National Endowment for the Arts parécenos especialmente baixa...

Unha aposta tan decidida polas axudas estatais e federais, nun país cunha sólida tradición de non intervención, non era doada, polo que o esforzo hai que valoralo na súa xusta medida, como avance significativo á hora de definir o rol das administracións no desenvolvemento das artes escénicas en particular.

Así, o estudio non só mostraba e demostraba a importancia do apoio gobernamental para un campo de actividade humana fundamental no progreso social, cultural, artístico ou económico da nación, senón que establecía, con absoluta claridade, o carácter deficitario das artes escénicas, un carácter derivado da súa propia especificidade: a estrutura económica que implica cada representación e a conseguinte permanencia dos custos de produción durante o período de explotación do produto, efecto que Baumol e Bowen definiron como "cost disease", e que foi traducido en Europa como "fatalidade dos custos" ou "doenza dos custos". A diferenza do cine, a televisión, ou mesmo a música, que poden ser reproducidos en diversos soportes e medios, as artes escénicas implican unha re-presentación, unha actualización permanente, polo que ós custos de realización hai que sumarlles os custos permanentes de recreación do produto na súa distribución e exhibición, co que a suma das recadacións por venda de entradas en moi poucos casos cobre o presuposto de produción e mantemento que entraña un espectáculo na actualidade. E non se trata dun problema temporal senón dun problema crónico e, por iso, Baumol e Bowen sinalaban, na introdución do seu estudio, que a crise permanente é un modo de vida nas artes escénicas. O profesor José Escaleira (1998) explicaba o aparente paradoxo nos seguintes termos:

Na produción de una obra de espectáculo ao vivo, sector esencialmente de traballo intensivo, non se tem assistido ao longo do tempo, por razóns intrínsecas ás características propias do sector, a ganhos apreciábeis de produtividade que permitan baixar os custos unitarios de produción. É costume presentar o famoso exemplo do quarteto de cordas que toca una peza de Mozart durante 40 minutos. Em 1780, os quatro instrumentistas de cordas levavam 40 minutos a tocar esa composición; hoje, levam precisamente o mesmo tempo.

Resultaría sumamente interesante analizar agora o proceso de implantación das compañías residentes nos EUA, que na actualidade suman un total de case 300, e estudar as diferentes tipoloxías e os contornos nos que se establece cada unha delas. Igualmente importante podería ser a consideración pormenorizada dos seus éxitos e dos seus fracasos, pois non poucas compañías tiveron que botarlle o peche ó teatro debido a problemas financeiros, a conflitos internos, á falta de apoio do público, á interferencia dos patrocinadores, a unha institucionalización excesiva, ós conflitos entre a súa dimensión artística e a súa dimensión comunitaria, ou a unha longa suma doutros factores diversos, ás veces mesmo relacionados con presións e tentativas de comercialización, razón pola que Zelda Fichandler recordaba constantemente a necesidade de non confundir ou mesturar "o negocio de facer arte, coa arte de facer negocios" (LoMonaco, 2000: 237). Dispoñemos de pouco espacio, polo que deixamos sinaladas cuestións de relevo para futuros traballos, mais neste momento renunciamos a ese relato diacrónico que informe do proceso de implantación, aínda que non deixaremos de ir debullando algunhas das claves que provocaron éxitos e fracasos.

Se a década dos 60 se despedía con arredor de 40 compañías, nos setenta o seu número sobe a 175, un amplo conxunto de colectivos que se agrupan na *League of Resident Theatres* e que son recoñecidos pola *Actors's Equity Association*, o sindicato de actores creado en 1913 que vixiaba o cumprimento dos diferentes convenios en vigor. Sen embargo, a chegada dos anos oitenta coincide coa presidencia de Ronald Reagan e cunha considerable diminución do apoio público ó teatro. Esta redución, por veces dramática, de fondos non só lle afectou ó *National Endowment for the Arts*, que a mediados dos noventa contaba cun presuposto similar ó que manexaba nos setenta, senón tamén ós *State Arts Councils*, ou Consellos Estatais para a promoción das Artes, e ás corporacións locais. Mesmo as fundacións tradicionalmente vinculadas á promoción teatral, como a Ford ou a Rockefeller, comezaron a recortar drasticamente as súas subvencións. Así, o estado de Nova York reducía o seu presuposto para promoción teatral de 4,7 millóns de dólares, en 1990, a 2 millóns en 1996, mentres, desde a NEA, anunciábanse moitas dificultades para financiar proxectos para toda unha tempada e optábase por conceder axudas a proxectos concretos.

Todo iso provocou a desaparición dalgunhas compañías, mentres outras tiñan que adecuar o seu proxecto artístico ás novas circunstancias,

reducindo elencos e realizando produccions con gastos de persoal igualmente reducidos. Así, na tempada 1990-1991, a compañía Washington Arena Stage presentou un conxunto de espectáculos no que se contabilizaba un total de 120 personaxes (sen contar figuracións), mentres que, seis anos despois, na tempada 1996-1997, a cifra se reducía case á metade, só 70. As cifras anuais presentadas polo *Theatre Communication Group*, un organismo promovido pola Ford Foundation en 1961 para apoiar o proceso de asentamento e desenvolvemento do teatro residente (e que fixera un traballo exemplar en ámbitos como a coordinación ou no fomento da cooperación entre compañías), reflectían con claridade a magnitude da desfeita provocada pola redución de custos e a conseguinte recesión. Con todo, as cifras, no seu conxunto, informaban da validez da experiencia, como refiren Felicia Hardison Londré e Daniel J. Watermeier (1999: 378):

Segundo o informe fiscal anual da TCG, *Theatre Facts 1995*, estes teatros representaron para unha audiencia de case vinte millóns de persoas na tempada 94-95, realizando cerca de sesenta mil funcións dun total de dúas mil seiscentas produccions. Ademais, os teatros residentes empregaron máis de 32.500 actores, directores, deseñadores, dramaturgos e persoal técnico e administrativo. No seu conxunto, a finais dos noventa os teatros residentes sen ánimo de lucro constituían o sector máis importante do teatro norteamericano.

Tampouco podemos esquecer que, aínda que o incremento da poboación axudara á consolidación destas compañías, a finais dos setenta prodúcese unha migración importante das clases altas, medio altas e medias a zonas residenciais situadas na periferia das cidades, o que afectou ós seus hábitos de consumo cultural. Esa reconfiguración dos espazos urbanos, unida á renovación cíclica das audiencias e á aparición de novas opcións de ocio e tempo libre, puxo en perigo o vello sistema de abonados, que tan bos resultados dera en anos precedentes. A enorme vantaxe do sistema de abono radicaba en que a compañía podía dispoñer dunha cantidade fixa anual que garantía unha programación básica; unha cantidade que non estaba suxeita ás fluctuacións da venda de billetes que aparecen cando o abonado anual pasa a ser substituído polo espectador puntual.

Poderíanse considerar outros factores non menos importantes, aínda que a crítica reconece que a calidade artística das compañías residentes xamais deixou de ser un referente esencial no teatro norteamericano, un dos instrumentos fundamentais na súa renovación e apertura, ou como banco de probas de novas liñas de traballo. Como conclusión ó seu estudo sobre o proceso de descentralización, Gerald M. Berkowitz establece unha serie de feitos que considerar á hora de proxectar o futuro e de facer fronte ás presións inevitables do mercado e da dimensión comercial das relacións teatrais, nun país tan pouco propenso a apoiar calquera posibilidade de contar cun sector público. Principios que son moi discutibles e que mesmo poden

resultar un pouco duros (mesmo violentos) desde a nosa perspectiva, pero que teñen plena validez no contexto norteamericano (1997: 232):

1. Nunca hai diñeiro suficiente. Un dos problemas do teatro residente foi a ausencia de criterios de control económico para equilibrar gastos e ingresos, mesmo nas épocas de maior bonanza.

2. As subvencións non son para sempre. Ninguén está abonado para sempre ás axudas oficiais, polo que é necesario traballar a partir desa premissa, diversificando as fontes de ingresos.

3. O que paga manda, sexa quen sexa o que paga, co que pode decidir investir o seu diñeiro en moitas outras causas igualmente nobres ou igualmente necesarias. Ese é o caso daquelas fundacións que decidiron diversificar a súa acción social, sobre todo despois da aparición de fenómenos tan impresionantes como a SIDA, a violencia doméstica ou os sen fogar.

4. A arte, como a política, tamén é local, co que as axudas tamén se deben xestionar nese nivel, sobre todo cando as partidas estatais e federais diminúen. Pero, conseguir apoio local vai moito máis alá de sumar fondos do concello, de fundacións, de entidades ou de particulares da cidade, senón que consiste en converter a compañía nun referente comunitario, de xeito que a comunidade sexa a valedora principal do teatro.

5. Hai que satisfacer o público, pois unha das causas dos fracasos máis notables radica en que nin se soubo darlle ó público o que este quería, nin se soubo como traballar cos espectadores para que aceptasen aquilo que se lles ofrecía. Un dos problemas evidentes das compañías en cuestión radica nunha sorte de fatídica e case inevitable endogamia artística e na perigosa autorreferencialidade á que pode conducir a falta de consideración do público como parte fundamental da comunicación teatral. Tamén por considerar o teatro desde unha perspectiva esencialmente creativa e expresiva, que engade novas doses de autorreferencialidade en relación con discursos artísticos que poden conducir a un verdadeiro autismo, renunciando a explorar cuestións relativas á comunicación e á recepción teatral, cada vez máis substanciais e significativas se consideramos a forte competencia doutras manifestacións artísticas e doutras ofertas para o tempo libre.

6. Un traballo de calidade pode facerse con calquera presuposto, e a historia do teatro mostra como moitos dos avances significativos se realizaron por compañías e con producións de presupostos baixos ou reducidos, o que non debe entenderse como unha defensa da precariedade.

Estas consideracións de Berkowitz invitan a unha longa reflexión, dado que introducen temas de indubidable interese á hora de analizar as relacións entre os creadores, os públicos e as administracións, sobre todo se consideramos que a razón última para que estas financien a creación teatral radica nas súas obrigas respecto dos dereitos da cidadanía con relación ó uso e consumo de bens culturais. A promoción das artes realízase máis en fun-

ción do público que dos artistas, por iso estes deben considerar en todo momento que tipo de relación establecer con aquel, sobre todo, porque o papel do público, dos cidadáns en suma, pode ser determinante nos procesos de vertebración teatral. E nese sentido parécenme moi oportunas as palabras de Carlos P. Otero (1995) cando dicía:

Como la historia muestra abundantemente, los derechos existen en la realidad, y no sólo en el papel, cuando han sido establecidos de hecho como parte de la vida de la comunidad por un número decisivo de ciudadanos organizados (como bien muestra la historia del movimiento obrero), y cuando al menor intento de coartarlos choca de inmediato con la indomable resistencia de no pocos.

Ese é un dos retos do teatro, converterse nun referente fundamental na vida comunitaria, ocupar un lugar no imaxinario sociocultural da cidadanía.

As subvencións e as axudas poden aparecer e desaparecer en función de moi diversas circunstancias, como unha crise económica ou unha crise política, mais os feitos culturais arraigados na comunidade, e que a comunidade sente como propios, son moito máis difíciles de deturpar. Veláí unha das diferencias entre un modelo de política teatral asentado na defensa das subvencións e axudas, como o que impera agora en Galicia e en todo o Estado, sen que moi poucas voces o cuestionen e mesmo ofrezan alternativas mellorables, e un modelo baseado no concepto de tecido teatral, na consolidación, en suma, dun verdadeiro sistema teatral, con todas as implicacións que ese tal modelo leva consigo (Vieites, 2001b).

5. AS COMPAÑÍAS RESIDENTES. ASPECTOS TEÓRICOS. Na súa denominación, os nomes destas compañías inclúen vocábulos como *resident*, *regional* e *repertory*, aínda que a denominación xenérica do movemento máis aceptada é *resident*, e así o facía explícito Stephen Langley no seu estudio anteriormente citado. En calquera caso, as tres denominacións serven para expresar algunhas das características e pautas de actuación básicas do modelo. "Rexional" dado que se distribúen polos estados da Unión, nun empeño descentralizador e como alternativa ó monopolio de Broadway. De "repertorio" xa que moitas destas compañías crean un repertorio propio e específico a partir dese proxecto artístico e das necesidades manifestas ou latentes da comunidade e os seus públicos. "Residente" xa que o seu traballo se vincula a un teatro e a unha comunidade, pero tamén na medida en que conta cun elenco que reside nese teatro e nesa comunidade, dando sentido e continuidade a un proxecto artístico específico para o contorno. Esta é, sen dúbida, a definición que mellor expresa as súas finalidades e funcións, posto que o termo *resident* designa a persoa que vive nun lugar determinado, durante un período de tempo, e esa, e non outra, é a vocación da residencia teatral: establecer dinámicas de permanencia e de continuidade no quefacer cultural e teatral dun territorio concreto, sen exclusivismos nin tendencias totalizadoras.

Aquí temos que recuperar, sen dúbida, o concepto de cidade creadora como unha aposta diferenciada, fronte a aquelas políticas culturais que apostan pola cidade receptora. A cidade como un espazo de creación, difusión, encontro e comunicación, fronte á cidade como escaparate, e, por moito que as antinomias non sempre acerten a reflectir a realidade en toda a súa complexidade, non é menos certo que o segundo dos paradigmas, a cidade como receptora, é o que, nesta altura, sequera no eido das artes escénicas, define as políticas teatrais dos concellos dunha boa parte dos territorios autonómicos e da xeografía estatal. A idea das compañías residentes nace, por suposto, do segundo dos paradigmas, da defensa da cidade como creadora e difusora da súa propia cultura, o que, por outra parte, facilita e fai máis razoables os intercambios (Marcé, 1996; Puig, 1997; López de Aguilera, 2000).

Sen ánimo de exhaustividade, e mesmo asumindo o perigo dun certo reduccionismo, analizaremos, a continuación, algúns dos aspectos máis importantes do modelo desenvolvido nos EUA, seguindo a pauta dos traballos de Stepehn Langley (1990), Joseph Wesley Zeigler (1973, 1994), Felicia Hardison Londré (1999) e Gerald M. Berkowitz (1997). Partindo da heteroxeneidade de experiencias, mesmo nunha perspectiva diacrónica, entre os trazos máis salientables e característicos do concepto de "residencia teatral" habería que considerar os seguintes:

1. Esa dimensión de permanencia da que vimos falando constitúe a primeira das características que máis, e mellor, definen o proxecto descentralizador e vertebrador que supón o propio concepto de residencia. Non se trata de producións teatrais en xira, nin de producións realizadas en contextos concretos, senón de potenciar que a cidade, a comarca ou a rexión (mesmo o estado), poidan xerar a súa propia cultura, co que, dunha cidade receptora, pasamos a unha cidade productora, que, ademais, pode intercambiar as súas creacións con outras cidades. Este é un feito fundamental, non só para a cidade e para a súa imaxe pública, senón para os cidadáns xa que non só mellora a súa calidade de vida senón que pode xerar dinámicas de mobilización de recursos, ideas e iniciativas sumamente interesantes. Pensemos, por exemplo, nas dificultades que atravesan moitas vilas, comarcas e cidades nas que o tecido productivo se perde, e nas propostas de rexeneración económica que se formulan. Ademais da recuperación do tecido productivo, habería que incidir no fortalecemento do tecido social, asociativo e cultural para xerar dinámicas capaces de afrontar a necesaria posta en valor desa cidade ou comarca.

2. O edificio teatral constitúe un dos elementos esenciais da residencia, xa que permite realizar unha identificación inmediata entre compañía e teatro, pero, ademais, resulta imposible concibir un proxecto de residencia sen contar, cando menos, cun local de referencia. Bastantes proxectos de residencia pónense en marcha debido á necesidade de dotar de contido unha mancha de contedores baleiros ou infrautilizados, pero sobre todo debido á necesidade de crear espazos para a recepción cultural. Nese sentido, hai que destacar o feito de que grupos de cidadáns, con maior o menor representatividade, decidan impulsar proxectos orientados a crear o seu "propio teatro" entendido como un servizo á comunidade e ó seu público.

O teatro pasa a ser un dos símbolos da cidade, ata o punto de que, como sinalaba Gerald M. Berkowitz (1997: 94), "Os públicos de Nova York e das compañías en xira van ver espectáculos e intérpretes concretos; os públicos das compañías residentes van ó teatro".

3. O repertorio é unha das cuestións máis características das compañías residentes, e moitas delas levan o vocábulo *repertory* na súa denominación. En efecto, como sinalara Robert Cohen (1997: 314), "estas compañías sen ánimo de lucro presentan unha variedade considerable: algunhas producen clásicos, outras parten dun repertorio internacional contemporáneo, outras optan pola nova dramaturxia norteamericana".

O concepto de repertorio, que en si mesmo xa existe múltiples investigacións e estudos de carácter histórico, pero tamén teórico, vén sendo utilizado dende moi diversas ópticas, ás veces para denotar cuestións moi diferentes. Nos EUA, o sintagma *repertory theatre* tense utilizado para designar unha modalidade de exhibición teatral consistente na presentación alternativa de varios espectáculos durante unha tempada, por oposición a outro modelo baseado na explotación intensiva, denominada *long run theatre*, tan propia de Broadway, onde un espectáculo permanece en carteleira só mentres a súa exhibición resulta rendible. Pero, como sinalaba Patrice Pavis (1990: 421), por repertorio tamén podemos entender dende o conxunto de obras dun mesmo estilo ou época, ata o conxunto de obras producidas por unha compañía nunha tempada ou ó longo dun período determinado. Dende unha lectura sistémica do feito teatral, serían interesantes as achegas que Itamar Even-Zohar realiza no seu estudio da literatura como polisistema, nas que analiza o concepto de repertorio desde perspectivas sumamente suxestivas para a teoría teatral, cuestión que deixamos anotada (Iglesias Santos *et alii*, 1999), sen esquecer as referencias igualmente necesarias a outros enfoques sistémicos propios das ciencias humanas e das ciencias da conducta e do comportamento (Martínez, 1989) e que a miúdo se esquecen desde o campo dos polisistemas.

Máis alá da idea de repertorio como unha proposta específica de exhibición teatral, interéranos particularmente analizar as dinámicas de creación e de realización das compañías residentes xa que sinalan camiños de especial relevo. A diferenza dunha compañía estable, que camiña nunha ou dúas direccións segundo unha orientación estética determinada polo grupo ou polos seus directores e directoras, a residencia teatral traballa desde a perspectiva de atender as necesidades de todos os públicos dunha cidade, vila ou comarca (de crealas, e de crealos), o que non implica necesariamente ceder ás súas esixencias ou expectativas. Pero, ademais desa vocación comunitaria non excluín-te, a residencia teatral non pode perder de vista a necesidade de manter un determinado nivel de ingresos na venda de billetes, co que a súa oferta se diversifica en función dos públicos manifestos, emerxentes, latentes ou desexables. Dicia Gerald M. Berkowitz (1997: 94):

O repertorio dunha compañía residente reflicte os gustos do seu director artístico (e, en ocasións, do seu padroado), as capacidades e lími-

tes dos seus actores e dos seus recursos, e o nivel de sofisticación e aventura da súa audiencia... En moitos casos o teatro sentiu a obriga- ción de cubrir as carencias da audiencia en rela- ción cos clásicos, ó tempo que lle presentaba novos textos, e a necesidade de atraer e manter abonados requiría a inclusión de espectáculos sinxelos ou coñecidos, mesmo nos repertorios máis arriscados.

Así, un dos maiores desafíos da dirección artística consistía, e con- siste, en atopar un equilibrio sempre difícil entre as necesidades do público e as necesidades da compañía, de modo que poidan chegar a ser compati- bles. Tradicionalmente, o repertorio dunha compañía residente inclúe espectáculos realizados a partir das seguintes propostas textuais: clásicos como Shakespeare, Marlowe ou Ben Jonson; clásicos europeos como Ibsen, Pirandello, Chejov ou Shaw; clásicos propios como Miller, Wilder ou Williams; clásicos contemporáneos como Ionesco, Pinter ou Albee, e, por suposto autores norteamericanos de éxito, habitualmente aqueles que triun- faron en Broadway. Pero, ademais, hai que incluír programas específicos para a infancia e a mocidade, festivais de vacacións, producións escollidas para xiras ou para centros escolares, lecturas dramatizadas e outras moitas iniciativas, como programas de formación teatral que inclúen a produción dunha mostra de traballo.

Esta diversificación da produción a miúdo implica a xestión de diversas salas con capacidades axeitadas ós diferentes públicos. Así, o *Repertory Theatre of Saint Louis*, compañía creada en 1966 e vinculada á Webster University, conta cun teatro de 733 butacas, un estudio con 125 e un laboratorio con 75, mentres que a *Alliance Theatre Company* de Atlanta, que nas súas mellores épocas chegou a contar con máis de 25.000 abonados, conta cun teatro con capacidade para 784 espectadores, un estudio con 374 butacas e tres espazos mixtos que poden acoller entre 200 e 75 espectadores. Todo iso permite atender diferentes públicos, diversificar o traballo da propia compañía e presentalo nos espazos máis axeitados.

4. O financiamento das compañías residentes provén de diversas fontes. Entre elas hai que contar coas axudas dos concellos, dos consellos estatais para a promoción das artes (*State Arts Councils*) e do *National Endowment for the Arts*, así como tamén das fundacións de ámbito nacional ou estatal e doutras fundacións de carácter local, sen esquecer doazóns de particulares, que van desde os 100 dólares ós 10.000. A suma total das axu- das varía cos anos ou en función das compañías e dos proxectos. A Fundación Ford financiou, no seu día, dende a construción de teatros ata unha parte significativa da programación anual dalgunhas compañías, men- tres que as contribucións da NEA variaban en función das institucións, compañías ou proxectos que considerar, e podían ir desde un millón de dólares para un proxecto de tres anos a 100.000 dólares para iniciativas concretas. Berkowitz (1997: 98) sinala, por exemplo, que, entre 1962 e

1969, se construíron máis de 170 teatros e centros artísticos, co que a inmensa maioría das compañías residentes dispuxeron, desde os seus inicios, dun edificio teatral cos recursos, equipamentos e infraestructuras necesarias para desenvolver as súas actividades.

Os presupostos das compañías varían considerablemente e acostuman ir dos 100.000 dólares ós 10 millóns. Así, a *Children's Theatre Company* de Minneapolis contaba, en 1994, cun presuposto de case seis millóns de dólares, mentres que a *Steppenwolf Theatre Company* de Chicago contaba con catro millóns (Jenkins, 1996: 418-421). En consecuencia, os custos de produción varían, e, se un espectáculo de Broadway implicaba dispoñer de varios millóns de dólares, no teatro residente a cantidade podía chegar ós 50.000 dólares, aínda que estas compañías tiñan, e teñen, que cumprir os convenios establecidos pola Actors' Equity, segundo a súa categoría (Langley, 1990: 139).

O *National Endowment for the Arts* (Ziegler, 1994) foi creado en 1965 e, nos anos sesenta e setenta, desempeñou un rol sumamente importante e activo na promoción da residencia teatral, tanto polas axudas concedidas, como polo feito de que a concesión dunha axuda por parte da NEA implicaba novas posibilidades de financiamento no ámbito estatal ou local, xa que se consideraba unha garantía de excelencia artística ou de profesionalidade, un acto de lexitimación que viña validar a traxectoria e o proxecto daqueles colectivos financiados polas institucións federais. Outro tanto ocorría coas axudas concedidas por fundacións como a Ford ou a Rockefeller, que normalmente provocaban a consecución doutras contribucións.

Sen embargo, a NEA viuse sometida a constantes presións por parte da clase política, en particular o Partido Republicano, que, en máis dunha ocasión, cuestionou a súa necesidade, á marxe doutros debates non menos importantes con relación a cales teñen que ser os beneficiarios das axudas federais, pois hai sectores cualitativamente importantes que entenden que as axudas deben potenciar as ensinanzas artísticas, promover a cultura popular ou as iniciativas de grupos específicos: mulleres, minorías étnicas... E como pano de fondo dúas cuestións fundamentais: a necesidade de destinar fondos federais para o fomento da creación e a dialéctica entre excelencia artística e promoción cultural, o que levaría a decidir entre o fomento de artistas ou a potenciación da creación cultural comunitaria (especialmente importante nun país cun substrato multicultural).

Con todo o discutible que poida ter sido, o seu labor foi decisivo para impulsar os proxectos de varios miles de institucións, compañías, colectivos, agrupacións e creadores individuais, e, en ocasións, esa axuda permitiu o inicio e o asentamento posterior de proxectos. Pero o feito máis significativo é a súa propia existencia, nun país onde a idea de diñeiro público e de gasto público goza de tan pouca aceptación.

Xeralmente, as grandes compañías ingresaban, e nalgúns casos ingresan, no mellor dos casos, ata un cincuenta por cento do seu presuposto a través da venda de entradas ou de abonos de tempada, un sistema, este último, que ofreceu excelentes resultados no pasado, con compañías que contaban con máis de 20.000 abonados, pero que, a mediados dos noventa, comezou a presentar moitos problemas, debido a descensos considerables na venda. O cincuenta por cento restante ten que proceder, necesariamen-

te, de fundacións, doazóns, axudas ou subvencións das administracións públicas. Pero non sempre ocorre así, pois, como sinala Berkowitz (1997: 102), "o feito é que cada compañía de teatro rexional residente perde diñeiro, e perde moito." Afirmación que nos leva, de novo, ó estudio de Baumol e Bowen, a esa sorte de lei de fatalidade de custos, e ó estado de crise permanente en que han vivir as artes escénicas debido á natureza do proceso de comunicación e de recepción teatral.

5. A existencia de compañías residentes ten servido para mobilizar e dinamizar a estrutura teatral local, estatal e federal, tanto con relación a outras formas de teatro profesional, como no ámbito do teatro afeccionado. Un dos campos onde máis e mellor se deixou sentir foi en Broadway, pois moitas producións de éxito a nivel rexional convertéronse logo en éxitos en Nova York, o que supón que, nalgunha medida, as compañías residentes serviron de banco de probas para novas propostas incorporadas finalmente polo teatro comercial, o que serviu, sen dúbida, para introducir neste último ámbito variables cualitativas. Nese sentido, habería que destacar o seu labor na promoción das dramaturxias do século XX, tanto europeas como americanas, particularmente da obra daqueles autores que, por razóns evidentes, dificilmente encontraban acomodo nas carteleiras dos teatros comerciais. Pois, á fin, o teatro residente dos EUA non foi senón unha reacción lóxica diante da comercialización e da centralización da creación e a difusión artística, e supuxo, non só a recuperación da vella proposta dun teatro de ideas, dun teatro de arte en suma, senón a exploración de novos camiños, desde os que tamén se propiciou o nacemento de alternativas e contraalternativas, todo o que contribuíu a diversificar e enriquecer o teatro norteamericano no seu conxunto.

6. AS COMPAÑÍAS RESIDENTES: UN EXEMPLO EN SEATTLE. Na súa análise deste tipo de compañías, Robert Cohen (1997: 314) ofrece unha aproximación sintética ás súas finalidades, obxectivos e funcionamento, que pode ter especial utilidade, sobre todo, porque achega documentación interesante. Nun deses documentos, explícase o marco legal no que se insiren esas compañías que, tradicionalmente, se agrupan baixo o rótulo de *non-profit professional theatre*:

Sen ánimo de lucro significa non comercial; as compañías sen ánimo de lucro teñen en común cando menos unha fonte de financiamento ademais da venda de billetes: axudas gubernamentais, apoio de fundacións e empresas, doazóns privadas, ou unha combinación das mesmas. A denominación sen ánimo de lucro é a legal: a compañía non ten un propietario concreto nin pode ter beneficios, está exenta da maioría dos impostos -e os que realizan doazóns teñen dereito á correspondente desgravación. Pero inda que non son comerciais, trátase de compañías profesionais de pleno dereito, que con-

tratan artistas profesionais en todos os niveis, a miúdo con contratos de dedicación exclusiva... Algunhas traballan en salas pequenas con presupostos pequenos e cando contratan elencos profesionais reducen custos negociando tramos salariais cos sindicatos. Outras compañías manteñen varias salas a un tempo, cun considerable volume de funcións: o New York Shakespeare Festival ten un presuposto anual de máis de dez millóns de dólares e as súas producións percorren con frecuencia toda a cidade.

Para exemplificar o funcionamento dunha destas compañías, podemos tomar un exemplo presentado por John Russell Brown (1997: 223-231), quen achega algunha documentación significativa da compañía denominada *Seattle Repertory Theatre*, creada en 1963 en Seattle, cidade situada na fronteira oeste entre os EUA e Canadá e que conta, na súa área metropolitana, cunha poboación aproximada de dous millóns de habitantes. Hai que sinalar que esta compañía non nace a partir dun grupo de creadores teatrais, senón como unha iniciativa dun comité local que busca dotar de contidos un dos edificios que quedaran baleiros despois da celebración da Feira Mundial de 1963. Dende os seus inicios, a compañía asóciase ó Seattle Centre Playhouse, onde contaba con espazos suficientes para establecer administración e servicios, oficinas técnicas e artísticas, salas de ensaio e salas para a exhibición dunha produción diversificada, que tamén se presentará noutros escenarios da cidade.

Habería que sinalar, igualmente, que Seattle acolle, ademais, outras dez compañías residentes, cun formato inferior, pero non menos activas, entre as que cabería citar a *Northwest Asian American Theatre*, fundada en 1972, e a *NewCity/Theatre Cero*, creada en 1982 e cunha clara tendencia vangardista (Londré e Watermeier, 1999). Nesa dirección, habería que destacar igualmente o feito de que a cidade de Chicago conta con máis de 150 teatros, entre os que cabería considerar espazos para a exhibición comercial, compañías residentes, compañías estables, colectivos universitarios e comunitarios, e múltiples locais de entretemento nos que o teatro é unha parte esencial do espectáculo.

O *Seattle Repertory Theatre* foi creado en 1963 con 9.000 abonados. Na tempada 1965/66 presentan espectáculos como *Xulio César*, *A importancia de chamarse Ernesto*, *O xardín das cerdeiras*, *Hamlet* ou *Galileo Galilei*, producións para nenos e un concerto con poetas locais, ademais da presentación da Merce Cunningham Dance Company. Despois, desde 1984, a compañía, coñecida popularmente como *The Rep*, ofrece arredor de seis producións anuais, nun novo teatro con capacidade para 800 espectadores, o Bagley Wright Theatre, ás que hai que sumarllas traballos de pequeno formato, ou propostas a partir de novos autores e autoras que se presentan nun auditorio con 130 butacas, ademais das funcións en xira que en 1993 sumaron un total de 84. Un amplo abano de actividades nas que participan uns 170.000 espectadores por ano, entre os que hai que incluír unha cifra aproximada de 30.000 estudantes.

Con relación á finalidade e ós obxectivos da proposta inicial, elaborada no seu día polo correspondente *board of directors*, ou padroado que se ocupa da supervisión xeral, habería que subliñar os seguintes (Brown, 1997: 225-226):

1. Dar a coñecer e poñer en escena a obra de dramaturgos consagrados e de novos valores.
2. Establecer unha compañía teatral residente de relevo nacional.
3. Ofrecer programas educativos e comunitarios, para todas as idades.
4. Crear un marco de traballo que favoreza a colaboración entre todos os artistas e o equipo técnico e administrativo.
5. Fomentar o desenvolvemento e a liberdade do artista e a imaxinación dos espectadores.
6. Crear e xestionar os recursos necesarios para manter a independencia artística e financeira.

Ademais do padroado, que ten entre as súas responsabilidades directas a busca e provisión de fondos, a compañía conta cun director xerente e cun director artístico, cun equipo técnico e coa correspondente sección administrativa, que se ocupa das diversas actividades derivadas non só da administración ou da produción, senón da publicidade, da procura de recursos diversos, do deseño e desenvolvemento de proxectos, das relacións coa comunidade e con outras entidades, incluíndo a posta en marcha de programas específicos para centros escolares, para colectivos de discapacitados (cegos, xordos...), ou centros da terceira idade, pero tamén ofrece outros eventos, como visitas guiadas ó teatro de escolares e doutros colectivos, conferencias, exposicións, congresos, seminarios e outras actividades, en bastantes ocasións organizadas xunto con outras institucións e entidades da cidade de Seattle ou do estado de Washington. A finalidade desta suma heteroxénea de actividades non só busca xerar novos fondos para a compañía, senón mellorar e aumentar a súa proxección social, converténdoa nunha institución local e estatal coñecida e valorada, nun axente dinámico na diversificación e mellora da oferta de recursos socioculturais da cidade e na posta en valor do teatro como un dos centros de interese máis significativos nos espazos do ocio e do tempo libre.

Loxicamente, a compañía mantén un elenco estable, integrado por técnicos, creadores varios, actores e actrices, ademais de directores ou directoras residentes que presentan diferentes graos de especialización en función dos repertorios e dos públicos específicos ós que se dirixe cada produción. Neses elencos tamén participan alumnos e alumnas en prácticas, algúns procedentes do estranxeiro, que contan cos seus titores, normalmente integrantes da compañía estable que posúen a correspondente habilitación educativa, necesaria para a docencia na maioría dos países de tradición anglófona.

No tocante ó seu financiamento, e partindo dos datos achegados pola mesma compañía e reproducidos por John Russell Brown (1997: 225),

podemos destacar que, en 1993, contou cun total de 6.298.921 dólares USA, o que, a un cambio estimado de 150 pesetas, daría un total aproximado de 950 millóns de pesetas. A procedencia destes fondos aparece reflectida nos seguintes capítulos:

| | |
|-----------------------------|-------|
| Venda de billetes _____ | 52,1% |
| Outros servicios _____ | 10,9% |
| Doazóns de fundacións _____ | 1,6% |
| Goberno _____ | 5,5% |
| Programas especiais _____ | 6,7% |
| Doazóns individuais _____ | 12,1% |
| Doazóns de empresa _____ | 11,1% |

Unhas cantidades que mostran que os fondos propios xerados pola compañía supuxeron un 69,7% do total, mentres que o financiamento exterior recibido supuxo o 30,3%. En canto ós gastos, que se cifraban nun total de 6.238.707 dólares USA, o 61,2% do total dedicouse a custos de produción e de realización, incluíndo os salarios do persoal contratado no ámbito artístico, mentres o restante 38,8% cubriu os custos derivados da administración, publicidade, rendas, concesións, permisos e outros. Naquela tempada de 1993, a compañía tivo uns beneficios de 60.214 dólares que foron investidos noutros capítulos, segundo o carácter de compañía sen ánimo de lucro. Hai que sinalar, sen embargo, que nos primeiros anos de vida a compañía tivo serias dificultades económicas, chegando a acumular unha débeda de 500.000 dólares, que se puido comezar a amortizar cando o número de abonados se estabilizou en 22.000 por tempada.

7. UNHA PROPOSTA A MODO DE CONCLUSIÓN. Hai pouco máis dun ano, Xulio Lago publicaba un traballo iluminador, cun título moi propio da situación que vive o teatro no conxunto do Estado. Falaba do *remate dun ciclo* para o teatro galego, sinalando unha serie de cuestións de vital importancia para o futuro das artes escénicas. Deixando a un lado a situación de Madrid e Barcelona, sumamente preocupante, podemos dicir que a situación no resto da península non é moi diferente da que vivimos en Galicia: os mesmos problemas, as mesmas necesidades, as mesmas rúas cegas, a mesma falta de operatividade..., e as mesmas posibilidades. Non falo dos mesmos desexos, porque tamén entre a xente de teatro hai persoas que nin entenden, nin xamais entenderán, que é iso da institucionalización, da lexitimación social ou da regularización productiva das artes escénicas, ou de que falamos ó dicir creación e vertebración de tecido teatral. Está claro. Para eles e elas a única entidade real, o verdadeiramente importante, é a subvención. Pero, ¿e se non hai subvención, se se acaba? ¿Que queda? ¿Que nos queda? ¿Que hai de substantivo... para comezar?

Non podemos nin debemos esquecer que o pulso teatral da península é tan desigual como irregular. Hai cidades e comarcas enteiras nas que a vida teatral é tan efémera como circunstancial, mentres en Madrid e Barcelona os creadores amoréanse na procura dunha oportunidade que nin

chega nin chegará, xa que un mercado tan saturado non pode permitir, aínda que se quixese, o progreso de todos. Por iso se fai necesario un proceso de descentralización que non consiste só en crear centros dramáticos autonómicos, senón en potenciar estruturas teatrais estables que permitan dinamizar, enriquecer e diversificar a vida teatral de cidades como Teruel, Cuenca, Murcia, Salamanca, Almería, Vigo, Xaén, Lleida, Palencia, León, Castellón, Lugo, Palma, Albacete, Tenerife, Alacante, Huelva, Cáceres, Ciudad Real, Guadalaxara, Donosti, Tarragona, Bilbao, Santander, Xixón, Ferrol, Pamplona, e todas as que aínda quedan por nomear. Falo de cidades con cen mil habitantes ou máis, pero tamén de cabeceiras de comarca, de capitais de provincia, de núcleos pequenos pero cunha área de influencia importante, dado que a comarcalización de servicios e recursos culturais pode ser unha estratexia sumamente interesante e quizais necesaria.

O modelo de compañía residente sobre o que se vén traballando en Galicia, sexa desde a Comisión Técnica do Consello da Cultura Galega, sexa desde o Foro de Sada, parte en liñas xerais dos seguintes aspectos (Vieites, 2001a):

1. Trátase dunha compañía que ten como finalidade ofrecerlle ó conxunto da poboación dunha cidade, provincia, vila ou comarca, unha programación estable e diversificada, tanto a través das producións propias, realizadas en función das expectativas e intereses dos diferentes públicos, como desde a programación de espectáculos doutras compañías. Ás competencias en materia de produción, exhibición e distribución propia, hai que sumarlles, en consecuencia, a responsabilidade de programar un ou varios espazos teatrais, o que permite establecer intercambios con outras compañías, residentes ou non, incidir de forma máis eficaz nas dinámicas de creación e fidelización de públicos, e fomentar unha carteleira teatral permanente.

2. Falamos dunha creación e dunha programación teatrais que atenden por igual todos os sectores dunha cidade, provincia, vila ou comarca, facendo do repertorio un dos seus sinais de identidade. Un repertorio que se constrúe desde a diversidade, con producións de clásicos universais e de clásicos contemporáneos (nacionais e estranxeiros), e que se complementa con realizacións a partir dos textos de novos autores e autoras, de espectáculos específicos para a infancia e a mocidade e doutras propostas escénicas destinadas á itinerancia e a colectivos específicos. Nesa programación diversificada, nesa vontade, por igual sociocultural e artística, que procura crear e potenciar diferentes públicos, sexa desde a carteleira dun teatro, sexa desde unha itinerancia selectiva, radicaría un dos sinais de identidade da "residencia teatral", fronte a outros proxectos de estabilidade que se centran nunha liña de creación, na aposta por unha estética teatral concreta e nun sector específico do público, con independencia do seu número. *Unha compañía residente non é o mesmo que unha compañía estable. Son proxectos necesarios, complementarios, pero diferentes, tanto no plano artístico como no plano sociocultural e comunitario.*

3. Esa vontade de producir e programar para toda a comunidade implica contar coas infraestructuras necesarias para exhibir e distribuír espectáculos de diferente formato, polo que resulta aconsellable que as compañías residentes dispoñan de dúas salas permanentes de diferente capacidade, ademais dese conxunto de espazos complementarios para realizar itinerancia con espectáculos especialmente creados para a captación de novos públicos.

4. As compañías residentes non se poden entender como un axente pasivo na vida comunitaria global que limita a súa actividade á produción, exhibición ou programación de produtos teatrais, senón que se pode implicar activamente na vida sociocultural da cidade, polo que, ademais desas liñas de actuación, pódense desenvolver outras, en colaboración coas institucións, organismos, entidades e asociacións que conforman o corpo social da cidade. Recollendo un lema magnífico, descuberto e comentado co meu amigo José Martins na cidade de Prato, Toscana, Italia, habería que pasar da necesidade de crear "un teatro para unha cidade" a construír "unha cidade para o teatro". E nese sentido, na necesaria proxección da actividade teatral en todos os ámbitos, habería que considerar:

- 4. a. A formación sobre o feito teatral, en colaboración con centros de ensino e con agrupacións culturais, de veciños ou recreativas; tamén a través das escolas municipais de teatro.
- 4. b. A animación desde o teatro ou polo teatro, fomentando a consolidación de grupos de afeccionados.
- 4. c. A información sobre os eventos teatrais e sobre o teatro en xeral.
- 4. d. A documentación e a investigación, que pode tomar vieiros diversos, desde a historia do teatro na cidade á recuperación de festas populares.

5. As compañías residentes deben contar cun equipo artístico, un equipo técnico e un equipo de administración e xestión para proceder a unha correcta división e distribución do traballo, en relación ás competencias específicas que cada función esixe. Polo que respecta ó elenco artístico, resulta necesario contar cun número mínimo de actores, actrices, directores ou directoras residentes (en ocasións con escenógrafos, músicos, coreógrafos ou dramaturgos residentes, en función dos proxectos), de modo que se poida establecer unha necesaria variedade no elenco, nos métodos de traballo, nas estéticas e nos produtos. Falamos dun equipo de profesionais non inferior a dez persoas en réxime de dedicación exclusiva, o que non só garante a estabilidade profesional, senón unhas condicións inmejorables para a investigación e a formación no posto de traballo, dúas liñas de actuación que redundarían na mellora da calidade e no aumento da demanda.

Ó mesmo tempo, tamén se debe considerar a posibilidade da contratación temporal de persoal para a realización de proxectos concretos, sexa un grupo de actores e actrices para un espectáculo de repertorio, sexa unha parella de animadores para desenvolver un programa escolar.

6. A residencia teatral implica establecer novas relacións cos públicos, de modo que estes se poidan converter en receptores implícitos identificables, e non aleatorios, co que cobraría moito sentido aquilo que José Sanchis Sinisterra (1995) definía como "dramaturxia da recepción" e que para Eduardo Alonso constituiría unha especie de "teatro do concreto" (Alonso, 2000). Deste xeito, a produción de espectáculos non supoñería un exercicio abstracto e estéril, no que tantas veces pesan máis as condicións de distribución que os elementos artísticos.

7. A residencia supón un contrato de prestación de servicios entre unha ou máis institucións e unha compañía (ou asociación de compañías) que se adjudica mediante concurso público e que debería ter unha duración mínima de tres ou catro anos, coa posibilidade dunha prórroga doutros tres, sen necesidade dun novo concurso e sempre que medie o acordo entre as partes, co que se garante o tempo necesario para o desenvolvemento dun programa. Falamos dunha ou máis institucións por considerar necesaria a implicación da administración local, a provincial, a autonómica, e, no seu caso, a estatal, implicación que se pode concretar en cesión de espazos, subvencións financeiras, ou fórmulas mixtas, aínda que debería ser a cidade ou a comarca a que realizase a maior achega.

Como punto de partida, entendemos que unha compañía residente debería contar cunha contribución mínima de 90.000.000 millóns de pesetas, ademais dos recursos económicos necesarios para manter e programar os espazos escénicos e outras infraestructuras e equipamentos. Unha cifra que habería que complementar con ingresos por venda de billetes, coas funcións contratadas noutros teatros e por outros eventos organizados, máis alá da posibilidade de considerar e ir consolidando esas outras fontes de financiamento tan importantes nos EUA pero tan escasas en España, por falta de hábito e dunha lexislación favorecedora.

8. Unha compañía residente é moito máis que unha compañía estable. A compañía residente é un marco no que deben convivir varias orientacións estéticas, diferentes metodoloxías e escolas con relación á interpretación, á posta en escena, á dirección escénica, con todas as implicacións que derivan de tal diversidade.

Para finalizar, habería que subliñar que as compañías residentes supoñen unha aposta de vertebración teatral que só se pode enfrontar desde a madurez, desde o compromiso e a ousadía, e aplicando fortes doses de racionalidade, establecendo múltiples estratexias de coordinación e cooperación cos moi diversos elementos e axentes que conforman e operan no sistema teatral. Entre nós non é unha proposta nova, pois, xa polos primeiros setenta, Juan Antonio Hormigón imaxinaba un territorio poboado de

núcleos estables de producción que entón se denominaban compañías estables. Á fin, o de menos é a denominación, se ben non debemos esquecer que nomear é coñecer. O importante son os obxectivos e as funcións, a posibilidade de imaxinar e deseñar un modelo básico que se poida adaptar a calquera contexto, a calquera contorno, sempre coa finalidade de crear tecido teatral, vertebrar o territorio e facer do teatro unha actividade visible, valorada e recoñecida positivamente polo conxunto da cidadanía e polos diferentes sectores que integran o corpo social.

En ocasións, cando menos en Galicia, tentouse presentar o discurso sobre a residencia teatral como un discurso dogmático e totalitario, quizais porque os autores ou autoras dese tipo de críticas son incapaces de entender o teatro máis alá da subvención anual que os mantén con vida, pois neses casos supón un despropósito falar de lecturas sistémicas ou da perspectiva da complexidade con persoas que só atenden o debate cando hai que falar "donosodomeu" ou "delomío". As compañías residentes non son senón un elemento, un chanzo máis na diversificación de procesos de produción, exhibición e distribución teatral, pero teñen un rol moi importante que cumprir na consecución de maiores cotas de visibilidade e de proxección social do feito teatral. A creación de compañías residentes supón, en definitiva, dar un paso necesario na normalización e na regularización da vida teatral en España, en todas e cada unha das súas comunidades autónomas, propiciando así unha confluencia real con Europa, cuantificable e facilmente obxectivable.

B I B L I O G R A F Í A

- ALONSO, Eduardo (2000): "Por un teatro do concreto". En *Ensaio, Revista de teatro de Galicia e do Norte de Portugal*. Viana do Castelo, número 3.
- ARONSON, Arnold (2000): "American theatre in context: 1945-Present". En Don B. Wilmet e Christopher Bigsby, *The Cambridge History of American Theatre. Volume Three: Post-World War II to the 1990s*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BAUMOL, William J. e BOWEN, William G. (1966): *Performing Arts. The Economic Dilemma*. Nova York, The Twentieth Century Fund.
- BERKOWITZ, Gerald M. (1997): *New Broadways. Theatre across America: approaching a new millenium*. Nova York, Millenium.
- BROCKETT, Oscar G. e HILDY, Franklin J. (1999): *History of the Theatre*. Londres, Allyn and Bacon.
- BROWN, John Russell (1997): *What Is Theatre? An Introduction and Exploration*. Boston, Focal Press.
- CARLSON, Marvin (2000): "Alternative Theatre". En Don B. Wilmet e Christopher Bigsby, *The Cambridge History of American Theatre. Volume Three: Post-World War II to the 1990s*. Cambridge, Cambridge University Press.
- COHEN, Robert (1997): *Theatre*. Mountain View, CA., University of California, Irvine.
- COSGROVE, Stuart (1980): "Prolet Buehne: agit-prop in America". En D. Bradby, L. James e B. Sharratt (eds.), *Performance and politics in popular drama*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ESCALEIRA, José (1998): "Um serviço público, actor numa cena de mercado". En *Ensaio, Revista de teatro de Galicia e do Norte de Portugal*. Viana do Castelo, número 2.
- FERNÁNDEZ PRADO, Emiliano (1991): *La política cultural. Qué es y para qué sirve*. Xixón, Ediciones Trea.
- FLANAGAN, Hallie (1965): *Arena. The History of the Federal Theatre*. Nova York. Benjamin Blom.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (1974): *Teatro, realismo y cultura de masas*. Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- HOUGHTON, Norris (1941): *Advance from Broadway*. Nova York, Harcourt-Brace.
- HYMAN, Colette A. (1997): *Staging Strikes. Workers' Theatre and the American Labor Movement*. Filadelfia, Temple University Press.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (ed.) (1999): *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco Libros.

- JENKINS, Linda Walsh (1996): "Structure of the National Theatre Community". En Don Rubin (ed.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 2. Americas*. Londres, Routledge.
- JONES, Margo (1952): *Theatre-in-the-round*. Nova York, Rinehart.
- LAGO, Xulio (2001): "O remate dun ciclo". En Manuel F. Vieites (coord.), *Galicia e a residencia teatral*. Compostela, Consello da Cultura Galega.
- LANGLEY, Stephn (1990): *Theatre Management in America. Principle and Practice*. Nova York, Drama Book Publishers.
- LEVINE, Ira A. (1985): *Left-Wing Dramatic Theory in the American Theatre*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press.
- LOMONACO, Martha (2000): "Regional/Resident Theatre". En Don B. Wilmeth e Christopher Bigsby, *The Cambridge History of American Theatre. Volume Three: Post-World War II to the 1990s*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LONDRÉ, Felicia Hardison (1999): *The History of World Theatre. From the English Restoration to the Present*. Nova York, Continuum.
- LONDRÉ, Felicia Hardison e WATERMEIER, Daniel J. (1999): *The History of North American Theatre*. Nova York, Continuum.
- LÓPEZ de AGUILETA, Iñaki (2000): *Cultura y ciudad*. Xixón, Ediciones Trea.
- MARCÉ, Xavier (1996): "A sociocultura, unha estratexia de intervención cultural no marco das políticas locais". En *Grial*, Vigo, número 130.
- MARTÍNEZ, Miguel (1989): *Comportamiento humano. Nuevos métodos de investigación*. México, Editorial Trillas.
- MCCASLIN, Nellie (ed.) (1985): *Children and Drama*. Nova York, University Press of America.
- MATHEWS, Jane de Hart (1967): *The Federal Theatre, 1935-1939. Plays, Relief and Politics*. Princeton, Nova Jersey, Princeton University Press.
- NOVICK, Julius (1968): *Beyond Broadway. The Quest for Permanent Theatres*. Nova York, Hill and Wang.
- OTERO, Carlos P. (1995): "La libertad de expresión como piedra de toque: historia y cultura". En José B. Monleón: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española, 1975-1990*. Madrid, Akal Ediciones.
- PAVIS, Patrice (1990): *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós.
- PUIG PICART, Toni (1997): "Gestionemos la cultura de la ciudad con los ciudadanos". En Jaume Trilla (coord.), *Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos*. Barcelona, Ariel.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1995): "Por una dramaturgia de la recepción". En *ADE/Teatro*, Madrid, número 41-42.
- SHANK, Theodore (1988): *American alternative theatre*. Londres, Macmillan.

- STYAN, J. L. (1996): *The English Stage. A History of Drama and Performance*. Cambridge, UK., Cambridge University Press.
- VIEITES, Manuel F. (2001a): "Territorio(s) do(s) teatro(s) e teatro(s) para os territorios". En Manuel F. Vieites (coord.), *Galicia e a residencia teatral*. Compostela, Consello da Cultura Galega.
- VIEITES, Manuel F. (2001b): "Corenta e sete propostas de goberno para desentumecer o teatro en Galicia". *Tempos Novos*, número 52, Compostela.
- WILMETH, Don B. (1996): *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge, UK, Cambridge University Press.
- ZEIGLER, Joseph Wesley (1973): *Regional Theatre. The Revolutionary Stage*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ZEIGLER, Joseph Wesley (1994): *Arts in Crisis. The National Endowment for the Arts versus America*. Nova York, A Capella Books.

ARTIGOS E NOTAS

ORALIDADE E ESCRITURA NA TRADUCCIÓN TEATRAL

Henrique Harguindey Banet

Profesor de Educación Secundaria e traductor

Á hora de abordar a traducción dun texto teatral, o traductor non debe perder de vista un feito transcendental: que a materialización dese texto vai ser oral. O texto está destinado a ser dito no decurso dunha representación. Esa oralidade -independente de o texto poderse imprimir antes ou despois- marca de xeito decisivo o labor do traductor cando menos en dous planos:

- a) o da organización do material fónico
- b) o da transposición de certos significantes e significados.

No plano da organización do material fónico, o traductor deberá, por exemplo, escoller a utilización de prosa ou verso para trasladar o texto á nova lingua, no caso de que estea escrito orixinalmente en verso. E, de optar polo verso, deberá escoller as formas métricas máis axeitadas.

Pero, mesmo traducindo a prosa, o traductor debe ter en conta na construción da frase, cuestións como o ritmo, a eufonía, a cacofonía, etc. É dicir, "como soa" o texto. Algo que non ten a mesma importancia nun texto lido que nun texto oído. A frase percibida a través da lectura non pon tan de relevo os aspectos fonoestilísticos que se perciben cando a frase é pronunciada. Algo tan sinxelo como é a propia orde das palabras pode conferirlle axilidade ou lentitude, naturalidade ou artificialidade a un texto falado.

No plano da transposición de certos significantes e significados, a oralidade determina que no momento da materialización do texto, o da representación, o oínte-espectador non vai poder recibir o auxilio que lle chega ó lector en forma de notas na marxe para aclarar ou precisar debidamente o sentido de certas palabras e expresións que lle poden resultar difíciles ou distantes por se referiren a unha realidade histórica ou cultural distante. Se nun texto lido unha nota pode aclarar equivalencias de valores monetarios, medidas ou pesos, por exemplo, na traducción para a escena, o traductor deberá decidir se non é mellor traspoñer o orixinal a un sistema familiar para o público. O mesmo podemos dicir no tocante a denominacións, alusións e demais referencias que marcan o texto orixinal dende o punto de vista histórico-cultural. Se nun texto impreso se xustifica máis a permanencia dun termo alleo ou difícil para o lector acompañándoo de nota explicativa, nun texto que vai ser transmitido oralmente pode ser mellor solución buscar un equivalente máis ou menos exacto. E o traductor, de primeiras, debe pensar que o texto é para un oínte e non para un lector. Mesmo pode chegar a ser impreso e -daquela si- ir acompañado de notas.

Naturalmente, estamos a falar da finalidade habitual dun texto teatral: a representación escénica. Outra cousa sería a traducción destinada única e exclusivamente á edición, o texto escrito como obxecto dun estudio especializado, filolóxico ou universitario.

Resulta evidente que o maior afastamento temporal ou cultural existente entre o texto teatral orixinal e o público para o que vai destinada a traducción multiplica a importancia dos dous factores descritos; que un texto contemporáneo de Ionesco, Pinter ou Handke, resultará neste sentido máis próximo para un público galego de hoxe que un de Sófocles, Shakespeare ou Marivaux. Aínda que, fronte a unha peza contemporánea de teatro popular tailandés ou maliano, estes autores *antigos* puidesen resultarlle máis próximos.

Unha última cuestión que debe valorar o traductor é a conveniencia –no caso de ser posible– de traspor o texto orixinal á realidade do público ó que vai destinado. O teatro crea unha especial relación entre a peza e o espectador: sábese que non é unha realidade o que está acontecendo na escena, mais cómpre que o espectador viva e sinta como se fose real o que ten ante os ollos. Por isto semella positivo eliminarlle o distanciamento que sitúa o texto noutro país. Loxicamente, o traductor pode facer iso –mediante a traducción ou adaptación dos nomes, por exemplo– só cando o texto non precise ser encadrado no ámbito orixinal ou non estea marcado expresamente por localizacións espaciais ou culturais; cando, en certo sentido, sexa *inespacial*.

Imos exemplificar os aspectos que acabamos de expor por medio da traducción de tres pezas de teatro cómico medieval francés que publicamos no seu día no n.º 34 dos *Cadernos da Escola Dramática Galega* e mais no n.º 9 da *Revista Galega de Teatro* e que serán de novo publicadas nun só volume, con lixeiros retoques, pola *Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor* da Universidade da Coruña. Cronoloxicamente, a primeira delas é o *Dito da Herbería*, de Rutebeuf, pois foi escrita no século XIII, en tanto que as outras dúas, o *Monólogo do Arqueiro Franco de Bagnolet* e mais *A farsa do avogado Patelín* –anónimas ambas–, datan probablemente da segunda metade do século XV.

As tres foron traducidas coa finalidade de ofrecer un texto representable para un público de hoxe, mais as características intrínsecas de cada unha delas fixo que o tratamento á hora de efectuar a traducción fose distinto.

A transposición para o novo público

A forma practicamente unánime de recepción das pezas teatrais é para o público europeo actual –e xa dende hai algúns séculos– a prosa. Só un pequeno número de pezas dos "clásicos", que as escribiron en verso, se representan –e moi esporadicamente– así. Son autores dunha época –*grosso modo* entre o século XVI e XVIII, segundo o país– que utilizan unha lingua suficientemente próxima como para poderen as pezas ser comprendidas perfectamente polo público de hoxe seguindo o texto orixinal ou con lixeiras adaptacións.

Por iso, cando se traduce teatro para representar hoxe, faise en prosa. E por iso nós, ó traducirmos o *Monólogo do Arqueiro Franco de Bagnolet* e mais a *Farsa do avogado Patelín*, fixémolos así pese a estaren os orixinais en

verso como practicamente todo o teatro medieval francés e boa parte da literatura narrativa –maiormente a satírica– desa época.

Só no caso do *Dito da Herbería* utilizamos nunha parte da peza o verso por razóns moi específicas. O texto orixinal alterna verso e prosa en dúas partes ben diferenciadas. Pareceunos imprescindible conservarmos esta diferenza na tradución pois o emprego dunha ou doutra modalidade ten unha función expresiva moi marcada. Resulta evidente a axilidade rítmica do verso –moi útil para o vendedor de herbas engadar e reunir o público deambulante– e mais a naturalidade e a liberdade da prosa- útil para lle dar credibilidade á mensaxe.

Como xa dixemos, o traductor debe intentar traspoñer á realidade do novo público o texto que se lle vai representar; a non ser, naturalmente, que sexa necesario conservar a ambientación cultural orixinal. Se a acción transcorre nidiamente en Francia, en Italia ou na Gran Bretaña, e os personaxes son do país, podería non ser axeitado traducir Jean, Giovanni ou John por Xoán, mesmo falando este en galego.

O *Dit de l'Herberie* é o monólogo dun vendedor de feira ou praza pública que trata de vender as súas herbas curativas. Poderíamos perfectamente, mantendo todo o texto orixinal traducido ó galego sen modificación, velo diante dos nosos ollos como temos visto algún día outros destes vendedores nas nosas feiras. En último caso, só onde o innominado protagonista di *Na Champaña, onde eu nacín, chámanlle "herba madroa"* poderíase modificar por *Na terra onde eu nacín chámanlle "herba madroa"*.

Na *Farce de Maistre Patelin* –farsa do avogado trampón e enganador que ó cabo é enganado por un bobo que non debía ser tal– a localización xeográfica está totalmente ausente e podería transcorrer en calquera país. Por iso eliminamos as escasísimas alusións xeográficas, absolutamente marginais e innecesarias, como as que falan do pano de Rouen, o ancho de Bruxelas, o abade de Yverneaux ou os esfurrucados de Bayeux, referencias, por outra banda, moi distantes para un público francés actual que recibira a peza no seu idioma.

E adaptamos os nomes dos protagonistas. Así, *Maistre Pierre Patelin* será o *Avogado Pedro Patelín*, *Guillemette*, a súa muller, será *Guillermina*, *Thibault l'Agnelet* será *Cordeiríño* e *Guillaulme Joceaulme* será *Xan*. Neste último caso, a adaptación vén determinada pola réplica *Nous prenez-vous por des Guillaulmes?* que ten a equivalencia exacta no galego *ser un Xan* ou *tomar a un por un Xan*.

O *Monologue du Franc Archier de Baignollet* –un pretendido valentón que se revela como un pobriño esfameado que perde o cu co medo ante un espantallo– ten, pola contra, unha localización histórico-xeográfica imprescindible. Por moito que non reparasemos nós en traducir o *Pernet* –nome orixinal do protagonista– polo noso *Perucho*, as alusións ás localidades das batallas, aos diversos personaxes históricos presentes nelas ou as invocacións aos santos patróns de Francia, da Bretaña ou de Inglaterra marcan constantemente o texto, que ten como obxecto ridiculizar un tipo universal e intemporal de *miles gloriosus* encarnado nun corpo armado concreto da Francia do século XV.

A *Farsa do avogado Patelín* é, no conxunto das tres pezas, un texto intermedio tocante á presenza de marcas xeográfico-culturais e, daquela,

tocante á transpoñibilidade. O *Monólogo do Arqueiro Franco de Bagnolet* resulta inseparable dun país e dunha época concreta, como xa dixemos antes, en tanto que, no outro extremo, o *Dito da Herbería* podería perfectamente trasporse a unha feira –medieval e mesmo recente– de Galicia.

Transposición e adaptación

A *Farsa do avogado Patelín*, situada nun contexto temporal máis ou menos lato, para ser ben traspоста para un público galego, quere unha serie de adaptacións.

A máis complexa é a que se refire aos sistemas de prezos e moedas.

Aparecen así no texto moedas como a *maille*, o *denier*, o *escu*, o *sou*, o *blanc*, o *franc*, o *parisii*, etc. Aínda por riba, por veces unha mesma denominación dábase a dúas moedas de distinto valor, ou podía haber a mesma moeda en prata ou en cobre. A comprensión cabal dos valores resulta hoxe imposible mesmo para un espectador ou lector normal francés.

Por iso decidimos eliminar este sistema e substituílo por outro moito máis simple e próximo a nós, baseado no *peso* e no *real*. Fixemos do *denier* un *peso* e redondeamos as cantidades por baixo ou por riba seguindo criterios estilístico-funcionais. Así un *escu* (288 *deniers*) son na nosa traducción 300 *pesos*, seis *escus* (que equivalen a 9 *francs*) son 1.800 *pesos*, e os fantásticos 80 *escus* (23.040 *deniers*) dos que presume Patelín resultan ser 20.000 *pesos*.

Máis doada foi a transposición das unidades de medida: fixemos da *vara* o equivalente da *aune* e traspuxemos ó seu equivalente aproximado en metros a *toise*.

Outras transposicións puntuais son a do tratamento de *Maistre* que aparece no título da peza e que aínda hoxe reciben en Francia os avogados, xuristas e notarios. O non existir un equivalente en galego *Maistre Pierre* será nuns casos o *señor avogado* e noutros, simplemente, o *avogado*. Doada de traspór foi unha cantarela francesa que se insinúa nas palabras *A la foire, gentille marchande*, que cadra moi ben coa nosa *Maruxa, se vas á feira, mirá...* É o santo patrón dos pastores, no orixinal o francés *Saint Loup*, non pode deixar de ser en galego *Santo Antón*.

Cando o avogado, nun pretendido delirio, chafulla unha serie de linguas e dialectos –máis ou menos familiares para o espectador medieval francés– como o occitano, o picardo, o normando, o bretón, e o lorenés nós pensamos que cómpre achegalas á proximidade cultural do espectador galego polo que, na nosa traducción, transfórmanse en catalán, asturiano, portugués, éuscaro e leonés. Conservamos tal cal o latín macarrónico e mais o flamenco, igual de comprensibles ou de incomprensibles para o público daquela e de hoxe.

Un punto realmente importante pola súa dificultade cando se traduce un texto é o das locucións idiomáticas. A maiores dun desafío para o traductor, é unha mostra da riqueza dunha lingua para traspór as creacións doutra. É, en certo sentido, o maior atranco da traducción. Pois ben, nesta peza da que estamos a falar, nun momento concreto o avogado convida ó vendedor de pano ó que quere enganar levándollo ó fiado para despois non llo pagar. E convídao a *comer oca*. Non se trata só dun convite literal –que é evidente e reitérao unha e outra vez para engadalo– senón que tamén hai

moita retranca na invitación, pois a frase tiña dobre sentido polo que parece. *Darlle de comer oca a alguén* significaba tamén *enganalo, tomalo por parvo*. Por iso nós, xogando cunha frase de dobre sentido gracias á ambigüidade introducida por unha pausa e unha coma, traducimos: *E así tamén ha comer, parrulo, por Deus, que a miña muller estao cocendo agora. ¿Convídao a comer parrulo ou estalle chamando parrulo?*

Pero a segunda vez en que aparece esta locución resulta imposible manter o mecanismo, polo que nos vimos obrigados a buscar outra posibilidade dentro da rica fraseoloxía da nosa lingua. E atopamos unha feliz solución. Dado que agora o sentido de engano era manifesto e que a vítima, ó final, era o propio avogado -enganado por un simple pastor de ovellas que non lle paga a el-, cando Patelín pregunta *Me fais tu mengier de l'oe?* nós facémolle preguntar en galego cunha expresión popular *¿Quéresme xiringar con airiños de boa ovella?* A oportunidade da solución é evidente, porque o pastor está a responder a todo *¡Méee!*

Unha cousa ben interesante para os galegos é saber que a *Farsa do avogado Patelín* foi relacionada por algún especialista co camiño de Santiago. En efecto, Claude-Alain Chevallier pensa que os enganos de Patelín e o xuízo que ten lugar na farsa son unha alusión ó proceso que en 1455 tivera lugar en Dijon contra unha célebre banda de estafadores e falsificadores de moeda coñecida como "les coquillards", que veñen sendo "os vieirentos". Entre outras cousas, acusábanos de estafaren persoas crédulas que mercaban cunchas vendidas como autenticamente traídas polos peregrinos de Compostela, a cuncha vieira, que en francés se coñece como *coquille Saint-Jacques*. E Claude-Alain Chevallier -entre outros argumentos- cita unha frase da farsa, outra pregunta do avogado ó pastor: *Et a qui vends tu tes coquilles?*

Igual que antes a pregunta de Patelín é: *¿E a quen pretendes enganar?* Por iso, a palabra *coquille*, de significar cuncha, e cuncha vieira do peregrino a Santiago, pasou a significar tamén estafa, engano e finalmente erro, *gralla*, denominando así hoxe tamén en francés os erros tipográficos.

Remataremos este relatorio falando moi brevemente doutro aspecto importante para a tradución das pezas medievais. Como é sabido, un dos mandamentos da Igrexa prescribe non pronunciar o nome de Deus en van. E é ben coñecido o poder na Igrexa na Idade Media, cando provocar a súa reticencia podía significar perder a vida. Por iso os xuramentos, as *palabrotas* ou *palabróns*, das distintas linguas disfrazan esa mención. En francés *Dieu* adoita disfrazarse en *bleu* (antigamente era *bieu*, é dicir, *fermoso, precioso*). Os xuramentos do fanfurriñeiro do Arqueiro Franco son *par la mor bieu!*, *par le sang bieu!*, *ventre bieu!*, *charbieu!*, alusións a partes do corpo de Cristo. Nós coidamos que os equivalentes galegos deberían ter como denominador común o procedemento de construción, aínda que o tabú evitado non fora sempre relixioso senón ás veces sexual ou doutro tipo. Por iso traducimos por *jarrecarallo!*, *jarredemo!*, *jarrecontra!*, *jarrecoiro!*, *jarrebicho!*, *jarrecona!*, etc.

Unha precisión final –seguramente innecesaria– é distinguir o que é a adaptación do texto orixinal que fai o traductor do que é a adaptación da tradución para a escena que fai o director teatral. Poden coincidir traductor e director na mesma persoa –como agora coinciden noutros participantes nesta mesa de traballo– pero son dúas cousas completamente distintas.

Nós mesmos tivemos ocasión de alixeirar o texto da nosa tradución da *Farsa do avogado Patelín* dirixindo unha lectura teatral. E puidemos constatar que a forza deste clásico do teatro cómico se conserva incólume e que o público mozo e urbano da Galicia da fin do século XX escacha coa risa igual que se debeu esmendrellar o público francés do século XV.

Pero, para a total plenitude do novo texto teatral, transmitido oralmente na escena, son imprescindibles unha correcta adaptación do orixinal polo traductor e mais unha correcta adaptación escénica polo director.

TEATRO E TRADUCCIÓN

Miguel Pérez Romero

Profesor de Enseñanza Secundaria e traductor

Vou facer unhas consideracións xerais sobre o tema ó fio do meu traballo como traductor, con especial referencia á traducción do teatro de Shakespeare, tarefa na que agora estou inmerso.

Na teoría da traducción é hoxe en día un axioma que a traducción de textos teatrais ten unha especificidade propia, de seu. Así como a poesía hai que traducila como poesía, o teatro hai que traducilo como teatro. Pero aínda demasiado a miúdo atopamos a distinción teórica entre traducción para ler e traducción para a escena (*reader-oriented / performance-oriented*). Creo que a única traducción válida dun texto teatral é aquela que, ademais de ser fiel ás súas calidades lingüísticas (empregando o termo en toda a súa extensión), é tamén fiel ó seu carácter teatral. Hai que trasladar, polo tanto, tamén as súas potencialidades escénicas.

Certo que hai algunhas obras en forma dramática pero concibidas polo autor para seren lidas, e non representadas. Estes casos quedan fóra do noso tema pois, non tendo características teatrais específicas, non suscitan os problemas dun texto teatral e a súa traducción debe enfocarse de igual maneira que un texto narrativo ou poético, segundo o caso.

Volvamos á dicotomía de traducción dun texto dramático para ser lido ou para ser representado. Insisto en que é unha división falsa. Pero aparece unha e outra vez nos debates sobre traducción porque se parte de dúas actitudes erradas ante o texto impreso. A primeira afecta a todo texto teatral publicado, a segunda, de maneira especial, ós clásicos.

A primeira parte da premisa falsa é que a lectura dun texto dramático é similar á dun texto narrativo. Temos, na maioría dos casos, os parlamentos dos personaxes (sexan diálogos ou monólogos) e as didascalias escénicas que indican a acción. Autores como Chejov ou Ibsen fan descrições pormenorizadas do escenario e incluso dan indicacións sobre o ton de voz ou a intencionalidade de certas réplicas ou sobre o estado anímico do personaxe. Os clásicos a penas proporcionan outras didascalias que as entradas e saídas (e non sempre todas) e é frecuente que nin sequera indiquen o lugar nin o tempo da acción. O responsable da edición adoita engadir algunha para facilitar a lectura. Hoxe hai unha volta a ese estilo. Manuel Lourenzo en *Veladas indecentes* (1996) limítase a pouco máis que sinalar as pausas. O texto de Michael Frayn *Copenhagen* (1998) non ten ningunha didascalia nin indica o tempo nin o lugar da acción. Pero nin sequera o autor máis xeneroso en didascalias pode proporcionar toda a información necesaria para encher os ocos dun texto teatral, cousa que só é posible na representación.

O lector dun texto teatral, se quere gozar del e apreciálo debidamente, ten que ir montando a obra na súa imaxinación. Ten que "ver" os

personaxes, ten que "ver" a acción desenvolvéndose nun espazo concreto, "real"; ten que "oír" as voces e as palabras; ten que "palpar" e "respirar" a atmosfera; ten que estar coa imaxinación alerta para percibir os cambios, as alteracións máis sutís. Ler doutra maneira un texto dramático é empobrecer unha experiencia rica e complexa.

Incluso nos textos en que hai un predominio da palabra sobre a acción é necesario manter a visualización da escena. Tomemos dous exemplos de *A importancia de chamarse Ernesto*. Se lemos o diálogo do encontro de Gwendolen e Cecily sen "ver" a loita que sosteñen por non ser ningunha das dúas a primeira en sentar, estaremos perdendo o subtexto e gran parte da comicidade da escena:

CECILY (*Indo ó seu encontro*).- Permita que me presente. Son Cecily Cardew.

GWENDOLEN.- ¿Cecily Cardew? (*Vai cara a ela e danse a man*) ¡Que nome tan bonito! Algo me di que imos ser grandes amigas. As miñas primeiras impresións sobre a xente endexamais resultan erradas.

CECILY.- É moi amable pola súa parte, considerando que a penas nos coñecemos. Sente, por favor.

GWENDOLEN (*Aínda de pé*).- Podo chamarlle Cecily, ¿non si?

CECILY.- ¡Encantada!

GWENDOLEN.- E ti chámame Gwendolen.

CECILY.- De acordo.

GWENDOLEN.- Entón quedamos niso, ¿non si?

CECILY.- Quedamos.

(*Pausa. Sentan a un tempo.*)

Outro exemplo: se non vemos a Jack entrar de rigoroso e esaxerado loito nun xardín resplandecente a pleno sol, perderemos un glorioso golpe de efecto teatral.

O mesmo ocorre coa linguaxe metafórica, que as máis das veces no escenario transmútase en acción. Así, cando en *Romeo e Xulieta* Mercutio lle di a Tybalt:

Aquí está o meu arco de violín, el vos fará bailar.

(III. 1. 47)

O lector ten que imaxinalo brandindo a espada provocadoramente.

Cando as didascalias contradín as palabras, aquelas sobrepoñense a estas. Dito doutra maneira, no teatro o que se fai é máis importante có que se di.

Os dous actos de *Agardando por Godot*, de Samuel Beckett, rematan exactamente coa mesma situación:

VLADIMIR: ¿Que? ¿ímonos?

ESTRAGON: Si, imos.

Non se moven.

Esta é a imaxe que queda no espectador. E debe ser tamén a que se forme o lector.

Por outra parte, os textos de Harold Pinter perden moita da súa eficacia se se len sen medir as pausas e os silencios.

A segunda cuestión: o costume de ver os clásicos en libro leva a miúdo a esquecer que autores como Esquilo, Shakespeare, Lope, Molière, etc. escribiron directamente para o teatro e non para seren lidos. A finalidade secundaria pasa inadvertidamente a converterse en primaria.

Quizais alguén poida pensar que me estou indo do tema que nos ocupa aquí, pero non é certo. Quero que quede ben claro que non ten sentido falar de texto para ler e texto para representar.

Desde a perspectiva académica (e do público lector en xeral) aínda persiste unha tendencia a considerar o texto teatral exclusivamente (ou primordialmente) como "literatura". Desde a perspectiva de moita xente do teatro, é simplemente un "pretexto" ou "guión" para o espectáculo.

O texto teatral só pode alcanzar a súa plenitude na representación escénica. Pero iso non nega as súas posibles calidades literarias nin o invalida como "obxecto de lectura". O que hai que facer, insisto, é lelo teatralmente. O que hai que reformular é a actitude coa que lemos un texto teatral. O bo lector é activo, pon a traballar a súa imaxinación, pero o lector de teatro ten que ser aínda máis activo, máis imaxinativo, poñer máis da súa parte que o lector de narrativa; ten que realizar un auténtico proceso de dramaturxia. O primeiro requisito para ser un bo traductor é ser un bo lector. E se o traductor, en xeral, ten que visualizar, o traductor de teatro ten que forzar aínda máis esa visualización.

Dicía hai un pouco que os clásicos a penas incluían didascalias. A razón é ben obvia: escribían para actores profesionais que coñecían o oficio, e non para lectores. (O caso de Ben Jonson, encargándose persoalmente de preparar e corrixir os textos para a súa posterior publicación, é certamente insólito no teatro isabelino). Certo que o diálogo vai dando pistas sobre tempo e localización e así a pouco de comezar *O soño dunha noite de verán* xa sabemos que estamos en Atenas, ou que a primeira escena de *Hamlet* ten lugar nunha noite fría e escura coma boca de lobo nas atalaias do castelo de Elsinor. É o que algúns chaman "escenografía verbal". Pero autores como Shakespeare utilizan os recursos da linguaxe para dar sutís pistas que, en realidade, son didascalias implícitas para o actor. O traductor ten que ser quen de captalas e transmitilas. Así, por exemplo, na segunda escena de *Hamlet*, Claudio, logo de amosarse como grande e hábil estadista, cambia de súpeto do tratamento de *you* e *your* a *thou* e *thy* falando con Laertes, o que denota un cambio de actitude cara a un ton máis familiar, máis confidencial e afectuoso e que eu intentei reflectir na miña tradución:

E agora Laertes, ¿que se vos ofrece?
Falabades dunha petición. ¿Cal é, Laertes?
Se pedides algo razoable ó rei de Dinamarca
non seredes desatendido. ¿Que poderías pedir-
me ti, Laertes, que máis que petición túa non
fose ofrecemento meu?

(I, 2, 42-46)

Outras veces indican a acción. En *Xulio César* di Casio ante a perspectiva de que César se converta en rei:

I know where I will wear this dagger then:
Cassius from bondage will deliver Cassius.
Therein ye gods, you make the weak most
strong;
Therein, ye gods, you tyrants do defeat.

(I. 3. 89-91)

Aquí hai evidentemente unha indicación de que o actor debe desenvaiñar a súa daga e facer ademán de suicidarse ou asasinar. Se o traductor non percibe esa didascalía implícita e non a traduce acertadamente, oculta-ralles unha información importante ó actor e ó director que traballen sobre a súa traducción.

Vexamos distintas maneiras de traducir estes versos:

1A.- *Astrana Marín*:

¡Ya sé entonces dónde he de hundir este puñal!
¡Casio liberará a Casio de la esclavitud! Por eso,
¡oh dioses!, convertís a los débiles en los más
fuertes. Por eso ¡oh dioses!, sojuzgáis a los tira-
nos.

1B.- *J.M. Valverde*:

Entonces ya sé donde llevaré yo este puñal:
Casio liberará a Casio de la servidumbre. En
esto, oh dioses, hacéis muy fuertes a los débi-
les: en esto, oh dioses, derrotáis a los tiranos.

1C.- *A. L. Pujante*:

Entonces ya sé donde envainar este puñal;
Casio liberará a Casio de la esclavitud.
Con esto, dioses, fortalecéis a los débiles;
con esto, dioses, derrotáis a los tiranos.

1D.- *Xohán Ledo*:

Pois ben me sei onde meter eu esta daga. Casio
ceibará a Casio da escravitude. Así vosoutros,
deuses, facedes do fraco o máis forte. E así,
deuses, abatedes ós tiranos.

As traducións 1C e 1D dan conta cabal da acción; 1A só parcial-mente e 1B en absoluto.

Eu sempre digo que o texto ten que ter autonomía no escenario e que polo tanto non debe levar notas a pé de páxina, pero logo sempre as poño. Pero hai dúas clases de notas: as *explicativas* e as *informativas*.

As *notas explicativas* son as que explican o texto, é dicir, as dificultades que o traductor non soubo resolver. As *notas informativas* son as que dan información adicional, de tipo cultural, histórico ou anecdótico. Só estas últimas, as informativas, me parecen lexítimas na tradución teatral. Cando hai que recorrer ás explicativas é que algo falla.

Xeralmente en Shakespeare os personaxes populares teñen nomes propios que aluden ó seu oficio ou a algunha característica física. En *Midsummer Night's Dream* o tecelán chámase Bottom, que significa "fondo" e tamén "lanzadeira" ou "canela", é dicir, a peza na que se envolve o fío para tecer. Eu optei por "novelo", bóla de fío enrolada e, en sentido figurado, cousa enleada, desordenada. A razón está en que, ó final da escena 1ª do acto IV, cando Bottom esperta do seu soño, di que lle vai pedir a Peter Quince que lle escriba unha balada contando ese soño.

2.- It shall be called "Bottom's Dream", because it hath no bottom.

Vexamos diversas maneiras de resolver isto:

2A.- *Astrana Marín*: LANZADERA: (...) Se titulará "El sueño del tejedor" porque es un tejido de maravillas.

2B.- *Valverde*: CANILLA: y se llamará "El sueño de Canilla" porque dará muchas vueltas.

2C.- *Pérez Romero*: NOVELO: Titularase "O soño do Novelo", porque é un bo novelo.

2D.- *Pujante*: FONDÓN: Se llamará "El sueño de Fondón", porque no tiene fondo.

Nos casos 2A e 2B os tradutores teñen que recorrer a unha nota a pé de páxina. A tradución de Pujante é máis fiel ó xogo de palabras, malia que elixe para o personaxe o significado primario de *bottom* e non o secundario que fai referencia ó seu oficio. A miña é máis libre, pero penso que non desvirtúa a intención do orixinal. En calquera caso, as opcións 2C e 2D non precisan de nota explicativa.

Pola contra, unha nota informativa pode vir ben para evitar facer interpolacións no texto. Por exemplo en:

POLONIUS; Take this from this if that be otherwise.

(*Hamlet*, II. 2. 156)

(POLONIO: Separade isto disto, se non é así.)

É frecuente, desde o século XVIII, que os editores inclúan unha didascalia que non figura no orixinal indicando que o personaxe toca a súa cabeza e os ombros.

Esta interpolación, aínda que aclara unha frase que por si mesma pode resultar incompreensible, por outra é unha interpretación restrictiva, pois non é a única posibilidade de acción. Na miña traducción puxen a seguinte nota a pé de páxina:

Polonio pode referirse tanto á separación da cabeza do tronco como á retirada dos distintivos do seu cargo.

(p. 119)

Deste xeito informo de dúas interpretacións avaladas pola tradición escénica ó tempo que queda aberta a posibilidade doutras interpretacións por parte do actor.

Ó meu modo de ver só as notas puramente informativas son as únicas lexítimas na traducción teatral. Se hai necesidade de poñer notas textuais, iso indica que a traducción non está plenamente lograda. A traducción teatral ten que ser totalmente autosuficiente. Para logralo hai que manter un delicado equilibrio entre fidelidade e liberdade; ás veces hai que ser máis libre para ser máis fiel. Pero esa liberdade non pode chegar á traizón ou á terxiversación. Hai procedementos lícitos para salvar as dificultades de paso dunha lingua a outra: equivalencias, compensacións, transposicións, etc.

O único que pode poñer notas a pé de páxina é o actor no escenario. O actor, en cada representación, é o auténtico intérprete do texto. Goza dunhas prerrogativas que non lle están permitidas ó traductor ou ó editor. E o actor, polo carácter efémero da súa arte, ten tamén unha maior liberdade para equivocarse. (Os erros do traductor, se se imprimen, teñen un carácter nocivo máis permanente.) Pero a interpretación do actor (e do director, como responsable global da montaxe) é, en boa medida, restrictiva por canto ten que concretar en cada momento preciso unha das múltiples posibilidades interpretativas.

Unha última consideración. O texto traducido debe conservar a multiplicidade de sentidos propia do orixinal, as súas ambigüidades, o seu carácter de obra aberta susceptible de moitas e variadas interpretacións. A adaptación (igual que a interpretación do actor e o director) é máis restrictiva e efémera; está ligada a un momento concreto e a unhas intencións determinadas. Mais non nos fagamos ilusións: toda traducción ten data de caducidade máis ou menos próxima. Pero a teatral máis que ningunha outra. Cambian os estilos de actuación actoral e as traduccións reséntense e quedan anticuadas. No caso dos clásicos tamén están a expensas dos avances (e as modas) filolóxicos e textuais. A edición das obras completas de Shakespeare, de S. Wells e G. Taylor (Oxford, 1988) presenta dous textos independentes de *King Lear*: o da edición en cuarto (1608) baixo o título de *The History of King Lear* e a do in folio (1623), co título de *The Tragedy of King Lear*, en contra do criterio tradicional de combinar os dous textos. Consideran os editores que o segundo texto é unha revisión máis teatral do

primeiro pero que ambos os dous teñen entidade de seu. O traductor dun texto clásico pode optar por cingirse a unha edición crítica solvente, preparar a súa propia, ou ben manexar varias. En calquera caso é preciso un serio e rigoroso traballo de investigación filolóxica e teatral.

O HERDO DE GROTOWSKI¹

Ricardo Iniesta

Director de escena, Atalaya e Territorio de Nuevos Tiempos, Sevilla

Un xornalista amigo comentábame indignado cómo o día en que morreu Grotowski, ó chegar a noticia por télex á redacción, un colega seu lles preguntou ós encargados da sección deportiva en qué equipo xogaba este futbolista polaco. Esta anécdota ilustra moi ben a realidade na que se move hoxe en día o teatro: na periferia, nas marxes da sociedade. Para ben ou para mal. E aínda dentro do teatro, o xenial director polaco situouse pola súa vez en territorios fronteirizos, fóra dos grandes circuítos teatrais ou dos centros de produción estelares. Sen embargo a revolución teatral que produciu, coma nos casos de Stanislavski, Meyerhold ou Brecht, sobreviviu á súa morte. A súa influencia nas xeracións posteriores está por riba do propio coñecemento da súa figura, polo demais moitas veces falsamente tratada.

Non estou aquí, non obstante, para dar a miña opinión sobre a súa maior ou menor influencia no teatro actual. Persoalmente sintome herdeiro seu e é deste legado do que prefiro falar. Como dixera Eugenio Barba, director do Odin Teatret -quizais o seu máis directo herdeiro e difusor dos seus postulados teatrais-: "é importante saber de quen é un herdeiro no campo artístico, qué verea, xa aberta, eliximos para aventurarnos no mundo teatral". Grotowski foino de mestres a quen non chegou a coñecer: Stanislavski, Meyerhold, Vajtangov, Dullin... o legado dos mestres sempre está aí, ó noso alcance, só hai que descubri-lo; incluso as súas apostas artísticas, as gravacións dos seus espectáculos podemos contemplalas, aínda que nos chegue unha mínima parte da emoción que transmitiron en vivo. No caso de Grotowski podo afirmar que tiveron ocasión de presenciar nunha pantalla o seu espectáculo *Akrópolis* e causoume tal sensación, a pesar de tratarse dunha simple gravación, que non dubido en equiparala á que me produciron en vivo os tres espectáculos que máis fondo me tocaron: *La clase muerta* de Kantor, *Cenizas de Brecht* do Odin Teatret e *Mahabarahta* de Peter Brook. Curiosamente os tres gardan unha relación co director polaco: tanto Barba como Brook aliñanse na idea do Teatro Pobre, e en canto a Kantor non só se trata dun director polaco coetáneo, senón que en esencia traballa sobre unha liña da acción e a palabra e un uso teatral dos obxectos moi similar. Posteriormente a pronunciarme publicamente por este "poker" de obras mestras, puiden saber que Ludwing Flaszen -o máis estreito colaborador de Grotowski- confesoulle a Barba, un bo día -cando aínda non se estreara a montaxe de Brook- que as súas *Cenizas de Brecht* eran xunto a *La clase muerta* e *Akrópolis* os espectáculos que maior emoción lle transmitiran. Dalgún

1. Traducción de Olga Fernández.

xeito o propio Kantor, dende o seu irracional odio ó compatriota e colega, tamén recibiu o seu legado.

É dende este parentesco estético –con toda a súa carga ética– dende o que quero recuperar algunhas citas que, hoxe en día, nun mundo cibernético no que xa se trata de aplicar –con atrancos– a realidade virtual no teatro, poden dar luz non só sobre unha figura artística en particular, senón sobre un camiño a seguir. Non se trata da aplicación esquemática duns métodos, como ocorreu con outros mestres, para maior confusión do seu verdadeiro legado, senón de ter como referente unhas investigacións que deron uns froitos que quedarán entre as máis prezadas conquistas da arte no século XX.

O meu coñecemento de Grotowski data de vinte anos atrás, cando –coincidindo coa miña primeira lectura do seu libro *Cara a un teatro pobre*– tiven a posibilidade de traballar con algúns dos actores do seu Teatro Laboratorio. Posteriormente a miña relación co Odin Teatret de Eugenio Barba permitíume ir asimilando e profundando nas súas achegas esenciais. E así, hoxe en día, despois de dúas décadas continuo traballando a diario co meu grupo de actores –de Atalaya e TNT– na liña do adestramento e o teatro de laboratorio; algúns dos exercicios que practicamos derivan incluso daqueles que no seu día aprendín co seu grupo. Existe pois unha certa lexitimidade ó expor algunhas das súas teorías que modestamente desenvolvemos, malia que hei de confesar que durante anos a miña única ligazón con Grotowski foi esa serie de exercicios transmitidos e desenvolvidos, se non con fidelidade si con lealdade, e os principios en que se apoiaban. É esa lealdade a que me conduciu, con motivo da súa morte, a sacudirlle o po ós seus escritos para difundilos, atopándome con que, ó cabo dos anos, a miña herdanza do mestre vai moito máis alá deses exercicios físicos e maniféstase nunha concepción teatral, nunha ética artística, nunha linguaxe escénica. En realidade Grotowski e Meyerhold son os meus mestres descoñecidos, e a maior parte dos meus acertos, que non dos meus erros, teñen a súa orixe neles.

A arte é profundamente rebelde.
Os malos artistas falan da rebelión,
pero os verdadeiros artistas fan a rebelión.
A arte é unha evolución, un estado
de madurez, unha elevación que nos permite
emerxer da escuridade e a luz.

É posible trazar unha liña que una o teatro de Grotowski coas reformas e as buscas teatrais eslavas da primeira metade do século: Stanislavki - Vajtangov - Meyerhold - Eisentein - Grotowski. Ou unha liña menos habitual atenta ó traballo do actor e do director dentro e contra o texto: Meyerhold - Brecht - Grotowski. Ou incluso unha que leva fóra do horizonte de espectáculo como fin único do traballo teatral: Stanislavski - Copeau - Grotowski.

Estudou todos os métodos teatrais importantes de Europa e doutras partes do mundo, sinalando que os máis importantes para o seu propósito foron os exercicios rítmicos de Dullin, as investigacións de Delsarte sobre as reaccións de extroversión e introversión, o traballo de Stanislavski sobre as "accións físicas", o adestramento biomecánico de Meyerhold e a síntese de Vajtangov. Tamén foron particularmente estimulantes as técnicas de ades-

tramento do teatro oriental, especificamente Ópera de Pekín, o Kathakali hindú, o Teatro Noh de Japón.

Grotowski non coñecía a fondo as diferentes formas de teatro clásico asiático. O que foi decisivo para a súa visión do mundo foron certos aspectos da filosofía da India. Esta visión do mundo impregnaba a súa actitude existencial, e estaba na raíz do seu traballo teatral, visible nos detalles máis pequenos da dramaturxia ou a composición técnica; en 1960 dicía:

Se tivese que definir as nosas investigacións escénicas cunha soa palabra, referiríame ó mito da Danza de Shiva (...). É o intento de absorber a realidade con todas as súas facetas, coa multiplicidade dos seus aspectos, e ó mesmo tempo permanecer fóra dela, lonxe, a gran distancia. Para dicilo doutro xeito: é a danza da forma, o latexo da forma, a fluída multiplicidade das convencións teatrais, dos estilos, das tradicións interpretativas. Pero é tamén a construción dos contrarios: o xogo intelectual na impetuosidade, a seriedade no grotesco, a burla na dor. É a danza que tritura toda ilusión teatral, toda "semellanza coa vida" e ó mesmo tempo nutre a ambición (que evidentemente nunca se sacia) de encerrarse en si mesma absorbendo e abrazando a totalidade do destino humano (...).

O teatro antigo da India, así como o xaponés ou o grego, era unha "representación da realidade" (a construción dunha ilusión), senón unha "danza" da realidade (unha construción artificial, parecida a unha visión rítmica que se refire á realidade (...)).

Hai unha cita da mitoloxía na que Shiva di: son sen nome, sen forma, sen acción. Son pulsación, movemento e ritmo (Shiva-gita). A esencia do teatro que estamos buscando é "pulsación, movemento, ritmo".

Eugenio Barba no seu libro *Terra de cinzas e diamantes*, que tiven a honra de revisar na súa tradución ó castelán, analiza a súa época de aprendizaxe con Grotowski, así como a especial relación que se estableceu entre ambos, cando aínda o director polaco non saíra do seu "burato" e foi aquel, o seu "irmán menor" italiano, quen o axudou, coa picardía e o tesón que caracteriza ós transalpinos, a darse a coñecer en todo o mundo, entre outras cousas, recompilando os seus escritos e editándoos en *Cara ó teatro pobre* en 1968.

É o propio Barba quen explica, no mencionado libro, que a Danza de Shiva da que fala Grotowski non é unha metáfora. É unha visión persoal da

existencia que en canto á técnica actoral tradúcese como organicidade (pulsación, ritmo), en sentido dramaturxico, como coincidencia dos opostos (dialéctica de apoteose e irrisión²), e en sentido estético, como espectáculo que rexeita a ilusión da realidade e quere recrear as súas contradicións

O director, primeiro espectador

Para o espectador común, o teatro é antes que nada un lugar de diversión. Para o actor común e corrente o teatro é primeiro e antes que nada o mesmo, e non o que logra conseguir mediante a súa técnica artística. El –o seu propio organismo privado– é o teatro. Tal actitude xera a imprudencia e a autosatisfacción que lle permiten realizar actos que esixen un coñecemento especial, que son banais e vulgares: tal como camiñar, erguerse, sentar, prender un cigarro. E se o actor posúe un certo encanto que engaiole ó público, refórzase con iso esta convicción. Para o escenógrafo, o teatro é antes que nada unha arte, unha arte plástica e iso pode ter consecuencias positivas. ¿Que é o teatro para o director? Os directores chegan ó teatro despois de fallar noutros eidos...

Grotowski propón que o director traballe co actor como escultor, non como pintor, non engadindo cores da súa paleta sobre un lenzo baleiro, senón extraendo do material do actor o que ten, "eliminando o que sobra, o que o bloquea"; como dixerá Miguel Angel: "eu limitome a sacar o que sobra na pedra, a escultura en realidade xa está nela".

Grotowski non comungaba coa idea de director domador con alumnos amestrados; quería máis ben "compañeiros de armas", compañeiros nunha aventura artística, nunha pescuda...

Unha palabra clave no seu quefacer teatral lévanos de novo ás marxes da sociedade: a investigación. Especialmente en España a penas se desenvolve a investigación en case ningunha faceta... (Segundo os últimos estudos aparecidos nos medios de comunicación o 50% do orzamento dedicado en España á investigación destínase para fins militares).

A palabra investigación implica que nos aproximamos á nosa profesión máis coma o artesán medieval que buscaba recrear no seu bloque de madeira unha forma que xa existía.

2.Os termos "apoteose" e "irrisión" veñen de lonxe na definición do teatro de Grotowski; a súa tradución literal causa estranxeza a primeira vista dado que son dúas palabras que case non se utilizan e que nos transmiten imaxes que nada teñen que ver coas técnicas teatrais, sen embargo son bastante contundentes en canto á sensación que producían os espectáculos de Grotowski. A súa tradución (como eu mesmo lle propuxen a Barba) por "sublime" e "grotesco", por exemplo, perde de feito forza. Abondaría con ver, aínda que sexa en gravación, *Akropolis* ou *O príncipe constante* para entender de certo a que se refiren.

A pintura implica a suma de cores, en tanto que o escultor elimina o que está escondido na forma que xa existe dentro do bloque de pintura, revelándoa, non construíndoa.

O director pode achegarse ó texto, aínda ó texto escrito, coa actitude de quen quere ver cousas apaixonantes que verdadeiramente non quere aburrirse nin durante os ensaios nin durante o espectáculo, que quere ver verdadeiramente algo excepcional, extraordinario. Xa cando le o texto, hai nel unha especie de película interior sobre certas potencialidades, coma o soño dun espectáculo fascinante; algunhas cousas refírense ós roles que poden desempeñar os actores, outros ó espazo escénico. E ó mesmo tempo pensa nos espectadores, en espectadores que son coma el. Poderíase dicir que pensar en espectadores coma el é algo moi egoísta... Pois ben, sexan egoístas. Para crear sexan egoístas, fagan as cousas para os seus espectadores, para a xente coa cal teñen relacións profundas e ¡contra os outros! E tamén que teñan a visión de cómo meter nunha trampa ós espectadores que non aman".

Afirmaba que é importante saber "para quén" se fai teatro e "contra quén". Grotowski pensaba no director como "guía da atención do espectador", como "espectador de profesión".

Facer a montaxe na percepción do espectador non é o deber do actor senón do director. O actor debe máis ben buscar liberarse da dependencia do espectador, se non quere perder –dentro de si– a semente mesma da creatividade. Facer a montaxe na percepción do espectador é o deber do director, e é un dos elementos máis importantes do seu oficio.

O director debe ser moi preciso respecto a cómo debe conducir a atención do espectador (...) debe traballar como cunha cámara invisible, consciente sempre de cómo lle debe indicar ó espectador: ¡mira para aquí!

Quero dicir que cando son espectador do espectáculo eu mesmo dirixo a miña atención; cando sucede algunha cousa debo mirar, por exemplo, vexo que unha persoa ten unha reacción corporal; notei as mans ameazantes.

Durante o traballo sobre a montaxe da película de gravación de *Akrópolis*, pensei: "¡Debemos

formar o itinerario da atención a través da montaxe. Debemos facer simplemente aquilo que preparei para o espectador como cando fixen o espectáculo.

Cando traballaba como director de espectáculos, facíao continuamente como camarógrafo. Non nos períodos que traballaba cun actor sobre o seu proceso, isto era outro aspecto, era moito máis a aventura humana, digamos orgánico-psicolóxica, persoal. En cambio traballei como camarógrafo cando fixen a montaxe do espectáculo cos elementos xa elaborados cos actores; dende entón traballei como cunha cámara invisible consciente sempre de cómo lle debía indicar ó espectador: "¡mira para aquí!" e o momento en que mira alí, seguir tendo tamén unha acción alí, unha acción secundaria, discreta.

Aquí atopamos outro principio clave nas teorías escénicas de Grotowski: a simultaneidade, que desenvolvería na súa escrita especialmente Heiner Müller, obrigando ó espectador a tomar un papel activo e elixir ante o que sucede fronte a el, o que nunca sucede ante unha pantalla de cine.

Cara a un teatro pobre

Foi Flaszen (o director literario do Teatro Laboratorio, nun artigo de 1962 sobre *Akropolis*) o que falou por primeira vez de "teatro pobre", organizado de acordo co principio da máis rigorosa autarquía e "que ten unha norma xeral que é a de non introducir nada que non estea aí dende o mesmo principio. Un grupo de persoas e certo número de obxectos están no teatro e deben ser abondo para todas as esixencias e as situacións do espectáculo". "Teatro pobre" é unha definición perfecta para describir o traballo de *Akropolis*. Grotowski retomouna en 1965 no seu artigo "Cara a un teatro pobre", e converteuna nun slogan, un berro de guerra. En 1968 sae á rúa o libro co mesmo título que exportaría este termo por todo o mundo, xurdindo epígonos que terxiversaron, e non pouco, o sentido con que fora enunciado por Grotowski o concepto de "teatro pobre". Eran tempos de rebeldía, do "happenning", do "hippy" e todo isto contribuíu a confundir a forma e o fondo dos seus postulados. Trinta anos despois cobran máis perspectiva e claridade.

Eliminando gradualmente o que se demostraba como superfluo, atopamos que o teatro pode existir sen maquillaxe, sen vestiarios especiais, sen escenografía, sen un espacio separado para a representación (escenario), sen iluminación, sen efectos de son, etc.

Non pode existir sen a relación actor-especta-

dor na que se establece a comunión perceptual, directa e "viva". Esta é unha antiga verdade teórica, por suposto, pero cando se proba rigorosamente na práctica, corroe a maior parte das nosas ideas habituais sobre o teatro. Desafía a noción de teatro como unha síntese de disciplinas creativas diversas: literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación (baixo a dirección dun *metteur en scène*). Este "teatro sintético" é o teatro contemporáneo que de inmediato titularemos "teatro rico": rico en defectos.

¿Cal é o principal erro estratéxico do teatro rico? Fundamentalmente a pretensión, ó seu xuízo absurda, de competir a un mesmo plano co cine e a televisión, os seus poderosísimos rivais. É evidente que "por máis que o teatro poida ampliar ou aproveitar os seus propios recursos, sempre seguirá sendo inferior ó cine e á televisión no aspecto tecnolóxico".

Se o teatro quere entón preservar, ou máis exactamente, recuperar hoxe en día unha necesidade súa sen ser vencido ou inutilizado -como grande parte do teatro actual- pola feroz competencia dos medios tecnolóxicos de comunicación, debe elixir un campo de batalla que lle sexa máis propicio, traballando naquilo que lle é específico, naquilo que o fai único e inimitable respecto das demais formas do espectáculo e a comunicación de masas; é dicir, a relación directa, cara a cara, entre o escenario e o público, entre o actor e o espectador.

Hai que ter en conta o problema daquilo que é indispensable para o teatro. Vexamos.

¿Pode o teatro existir sen vestuario e escenografía? Si. ¿Pode existir sen música que comente o desenvolvemento da acción? Si. ¿Pode existir sen efectos de luz? Sen dúbida. ¿E sen libreto? Si, a historia do teatro confírmanolo: na evolución da arte teatral, o libreto é un dos últimos elementos que se introduciron (...)

Pero ¿pode o teatro existir sen actores? Non coñezo exemplos deste tipo. Poderíamos lembrar o teatro de marionetas. Pero tamén aí, entre bastidores, temos un actor, aínda que de carácter moi distinto.

¿Pode o teatro existir sen espectadores? Necesítase polo menos un para que se poida falar de espectáculo. E deste xeito só quedan o

actor e o espectador. Podemos pois definir o teatro como "aquilo que ocorre entre o espectador e o actor". Todo o demais é secundario, quizais necesario, pero secundario.

O actor creador

Para Grotowski o actor é o principal autor da creación escénica; un actor que teña conciencia da súa propia arte, do seu propio ser; non un actor "mercenario" que se vende ó mellor ofertante e non está interesado senón polo seu salario e o seu prestixio.

Podemos definir o teatro como o que "sucede entre o espectador e o actor". Todas as demais cousas son suplementarias, quizais necesarias, pero, sen embargo, suplementarias. Posto que o noso teatro consta só de actores e de público, esiximos algo especial de ambos. Aínda que non podemos educar o auditorio, non sistematicamente polo menos, podemos educar o actor.

O actor é un home que traballa en público co seu corpo, ofrecéndoo publicamente. Se é explotado por cartos e para gañar o favor do público, entón a arte de actuar linda coa prostitución. Se non exhibe o seu corpo, se en cambio o aniquila, o queima, o libera de calquera resistencia que entorpece os impulsos psíquicos, entón non vende o seu corpo senón que o sacrifica.

Para que este tipo de actuación non quede no pasaxeiro e no fortuíto, como fenómeno que non poida definirse nin no tempo nin no espacio, se queremos que un grupo teatral teña como pan cotiá ese tipo de traballo, entón, debemos seguir un método especial de investigación e adestramento.

O actor que neste proceso especial de disciplina, autosacrificio, autopenetración e moldeo non ten medo de ir máis alá dos límites normalmente aceptables, obtén unha especie de harmonía interior e unha paz mental. Convértese nunha persoa moito máis sa de mente e corpo e a súa forma de vida é máis normal cá de calquera actor de teatro rico.

Quero eliminar, desposuír ó actor de todo o que o perturba. Todo o que é creativo quedará dentro del. É unha liberación. Se nada permanece, isto significa que non é creativo. Un dos principais perigos que ameazan ó actor é, por

suposto, a falta de disciplina, o caos. Un non pode expresarse na anarquía. Non creo que exista verdadeiro proceso creativo dentro do actor se carece de disciplina ou de espontaneidade. Meyerhold baseou o seu traballo na disciplina, na formación exterior; Stanislavski na espontaneidade da vida diaria. Estes son, de feito, os dous aspectos complementarios do proceso creativo. Espontaneidade e disciplina ó mesmo tempo. Ó final isto é decisivo.

Todos os exercicios mantidos por nós eran dirixidos sen excepción ó aniquilamento das resistencias, dos bloqueos, dos estereotipos individuais e profesionais. Tratábase de exercicios-obstáculo. Para superar os exercicios, que son como unha trampa, é necesario descubrir o propio bloqueo. No fondo todos estes exercicios tiñan un carácter negativo, servían para descubrir qué cousa non se debería facer. Pero endexamais: qué cousa e cómo facela. E sempre en relación co noso propio camiño. Se os exercicios eran executados con excesivo dominio, cambiábanse ou ben abandonábanse. Cando naqueles que faciamos durante o espectáculo perdiamos a precisión, era necesario buscala nos exercicios. Nos exercicios esixíase ó actor o dominio dos detalles ata o punto no cal se manifestaba a reacción persoal.

Os exercicios chamados físicos son o terreo do reto a superarse a si mesmo. Para aquel que os efectúa deberían ser case imposibles. Sen embargo debería poder facelos. Se se comezan a facer cousas difíciles a través do non defenderse, comézase a atopar a confianza elemental no propio corpo, ou sexa, en si mesmos. Estase menos dividido. Non estar dividido, iso é a semente.

Nos exercicios chamados físicos hai que manter o concreto dos elementos, así como nos exercicios chamados plásticos: a precisión. Sen o concreto comeza o engano, o tirarse no chan, os movementos caóticos, as convulsións, todo na convicción de que se trata de exercicios.

Cando naquilo que faciamos durante o espectáculo, perdiamos a precisión, era necesario buscala nos exercicios. Nos exercicios esixíase-lle ó actor o dominio dos detalles ata o punto no cal se manifestaba a reacción persoal. Se alguén comezaba a esconderse no automatis-

mo e no perfeccionismo, buscábamos inmediatamente o modo no cal manter pero simultaneamente superar os particulares; isto é, transformalos.

Grotowski era leal ó proceso creativo. Deste xeito, descubría, incluso involuntariamente, novas perspectivas que inmediatamente sabía explorar sen deixarse frear polas súas propias teorías e prexuizos. Neste sentido admiraba profundamente a Stanislavski, que foi evolucionando e cuestionando as súas propias teorías. Un exemplo foron os exercicios de adestramento do actor. Empezaron co obxectivo de resolver problemas concretos dalgúns actores durante os ensaios de *Akropolis*, para que perdesen o carácter naturalista e fixasen unhas calidades expresivas. Pero Grotowski deixou que se desenvolvese ata tal punto que se converteu nunha actividade autónoma do actor, non necesariamente ligada ó traballo para o espectáculo, e que se transmitiría, en primeiro termo ó Odin Teatret de Barba e posteriormente a numerosos grupos e equipos teatrais, entre os que eu mesmo me conto.

Xa cando preparaban *Shakuntala* os actores realizaran exercicios relacionados coas tarefas que xurdían durante o proceso de traballo. O mesmo ocorreu con *Kordian*. Pero estes exercicios sempre foron realizados en función dos obxectivos do espectáculo, e abandonados ó final dos ensaios. Só despois de *Akropolis* os exercicios continuaron e adquiriron un valor propio, sen estaren suxeitos ás esixencias dun espectáculo específico.

Durante este tempo [Grotowski refírese ó comezo do adestramento, ós primeiros espectáculos] eu buscaba unha técnica positiva, ou noutras palabras, un certo método de adestramento capaz de darlle obxectivamente ó actor unha habilidade creativa, enraizada na súa imaxinación e nas súas asociacións persoais. Algúns aspectos destes exercicios conserváronse neste adestramento durante o período que seguiu, pero o seu obxectivo cambiou. Todos os exercicios que constituían meramente unha resposta á pregunta: "¿Como pode facerse isto?" elimináronse. Os exercicios son agora un pretexto para traballar nunha nova forma de adestramento. O actor debe descubrir as resistencias e os obstáculos que lle impiden chegar a unha tarefa creativa. Os exercicios son un medio de exceder os impedimentos persoais. O actor non debe preguntarse xa: ¿como debo facer isto?, senón saber o que non ten que facer, o que o obstaculiza (...). Isto é o que significa a expresión vía negativa: un proceso de eliminación.

A partitura e o corpo-vida

Grotowski fálanos da partitura do actor. Este termo pode resultar estraño ó teatro, xa que normalmente utilízase no campo musical, pero sen embargo é esencial na concepción do espectáculo por parte do director polaco. Refírese ás accións físicas que van enlazadas unhas con outras, coma as notas musicais e que dunha a outra función repítense con precisión absoluta. Como diría José Luis Gómez, tan influído pola figura de Grotowski, a posta en escena é o descubrimento da partitura de accións que contén un texto. Grotowski non fala dunha partitura fría:

Persoalmente, prefiro unha partitura baseada, por unha parte, sobre o fluír dos impulsos, e por outra sobre o principio da organización.

Durante a representación na que a partitura xa se fixou –definindo claramente o texto e a acción– o compañeiro, se é un bo actor, seguirá sempre a mesma partitura de accións. Non se deixa nada ó azar e non se cambian os detalles. Pero hai cambios minúsculos dentro da partitura establecida, de tal maneira que cada vez actúa dun xeito diferente e vostedes teñen que vixialo de cerca, escoitalo e observalo e responder ás súas máis inmediatas accións. O meu consello é o seguinte: non buscar nunca a espontaneidade na actuación sen ter detrás unha partitura que os apoie. Durante unha representación non se pode producir a verdadeira espontaneidade sen partitura. Será só unha imitación do espontáneo e en realidade estarase destruindo a espontaneidade e creárase o caos. Cando se desempeña un papel, a partitura está formada de signos.

Un signo, non un xesto común, é o elemento esencial de expresión para nós. En termos de técnica formal, non traballamos cunha proliferación de signos, ou por acumulación. Máis ben subtraemos, tratando de destilar os signos eliminando deles os elementos de cordura "natural" que escurecen o impulso puro.

Estamos convencidos de que as condicións esenciais para a arte da actuación son as seguintes e o seu estudio debe ser obxecto de investigación metodolóxica:

- a) Estimular o proceso de autorrevelación, chegando ata o inconsciente, pero canalizando os estímulos co fin de obter a reacción requirida.
- b) Ser capaz de artellar o proceso, disciplinario

e convertelo en signos. En termos concretos isto significa construír unha partitura que ten notas que serven como elementos tenues de contacto, como reaccións ós estímulos do mundo externo: a aquilo que chamamos "dar e recibir".

c) Eliminar do proceso creativo as resistencias e os obstáculos causados polo propio organismo, tanto físico como psíquico (xa que ambos constitúen a totalidade).

As memorias son sempre reaccións físicas. É a nosa pel a que non esqueceu, os nosos ollos os que non esqueceron. O que oímos pode aínda resoar dentro de nós. É realizar un acto concreto, non un movemento como agarimar en xeral, senón, por exemplo, como agarimar un gato. Non un gato abstracto, senón un gato que teñamos visto, co que teñamos contacto.

Crese que a memoria sexa algo independente de todo o resto. En realidade non é así, polo menos para os actores. Non é que o corpo teña memoria. El é a memoria. O que hai que facer é desbloquear o corpo. Memoria. Se se ordenan a si mesmos: "agora teño que baixar o ritmo, cambiar a orde dos detalles..." etc., non se libera o corpo-memoria. Exactamente por esta razón, que nós ordenamos. O que actúa entón é o pensamento. Pero se -conservando a precisión dos detalles- se lle permite ó corpo dictar diferentes ritmos, cambiar continuamente de ritmo, cambiar a orde, tomar coma do aire outro detalle, entón ¿quen dicta? Non é o pensamento. Pero tampouco a casualidade. Isto ten a relación coa vida. Non se sabe sequera cómo: pero foi o corpo-memoria. ¿Ou o corpo-vida? Porque isto vai máis alá da memoria.

Hai que darse de conta de que o noso corpo é a nosa vida. No noso corpo, todo enteiro, están inscritas todas as nosas experiencias. Están inscritas na pel e baixo a pel, dende a infancia ata a idade madura, e aínda tal vez dende antes da infancia e dende o nacemento da nosa xeración. O corpo-vida é algo palpable. Cando en teatro se di: trate de lembrarse dun momento importante da súa vida e que o actor trata de reconstruír -o seu corpo-vida- queda como en letarxia, inanimado, aínda que camiñe e fale... Porque é puramente conceptual. Vólvese ós recordos, pero o corpo-vida permanece de mármore.

Cando eu traballaba co actor non reflexionaba nin sobre o "si" nin sobre as "circunstancias dadas". Existen pretextos ou trampolíns que crean o evento do espectáculo. O actor apela á vida propia, non busca no campo da "memoria emotiva" nin no "si". Recorre ó corpo-memoria, non tanto á memoria do corpo senón xustamente ó corpo-memoria. E ó corpo-vida. Entón recorre ás experiencias que foron para el verdadeiramente importantes e cara a aquelas que aínda esperamos, que aínda non chegaron. Algunhas veces a lembranza dun instante, daquel único instante, ou un ciclo de lembranzas na que algo queda inmutado.

Na vida pódese verificar que os sentimentos son independentes da vontade. Non queremos amar a alguén, pero amámolo. Ou ben pola contra: queremos verdadeiramente a alguén, pero non o conseguimos. Os sentimentos son independentes da vontade e precisamente por este motivo Stanislavki no último período da súa actividade prefería, no traballo, pór o acento no que está suxeito á nosa vontade.

O *teatro pobre* de Grotowski abriu camiño e abandonou calquera outro medio expresivo que fose a arte do actor, para tratar de favorecer, coa única axuda deste último, situacións que malia que estaban ó parecer fóra da arte teatral no seu sentido tradicional, colocáronse máis alá da "trivial" vida cotiá, aproximándose máis, en todo caso, á dimensión "arcaica" do rito.

O home occidental –afirma Grotowski– non percibe o que está relacionado con: 1) a calidade da vibración da voz, 2) a resonancia do espacio, 3) os resoadores corporais. E precisamente estas calidades son tecnicamente indispensables para as artes rituais.

Peter Brook apunta que no traballo de Grotowski o aspecto iniciático (no sentido tradicional desta palabra, é dicir, relacionado co traballo interno, cerrado por natureza e non accesible ó público), é sempre o máis importante, en cambio o aspecto dramático constitúe algo así como un vehículo –como a música nos vellos mosteiros– ou –engadiría– coma a danza para os dervixes.

Por unha banda o espectáculo é un ritual "laico" que implica, envolvéndoos nunha osmose espacial, a actores e espectadores, e faíños meditar activamente sobre as feridas da condición humana. A representación é un acto de transgresión, permítelles ás nosas barreiras transcendernos.

Segundo o director polaco é esta calidade miticopoética, no seu achado de situacións arquetípicas que tocan nervios aínda sensibles do inconsciente colectivo da humanidade ou a memoria histórica dun pobo, o que decidirá na actualidade o valor teatral dun texto dramático e incluso a súa posibilidade de utilización no teatro; non a posible excelencia do carácter literario.

Grotowski afrontou os clásicos coa convicción de que conteñen un arquetipo, unha situación fundamental da condición humana. Para facer consciente ó espectador disto, Grotowski construía equivalentes escénicos que se derivaban coherentemente do texto, pero que alteraban a súa letra cun extremismo nunca visto na historia do teatro e que, naquel tempo, era considerado un sacrilexio. Tal procedemento xeraba un novo avatar do texto que, deste xeito, interpretaba con enteira liberdade (abonda lembrar *Antígona*, que en Sófocles morre e en Eurípides sobrevive e casa con Hemón, o fillo de Creonte).

Con Grotowski empeza a tradición do director que vivisecciona a estrutura dramática e opera drasticamente sobre ela. O seu desexo non era só actualizar os textos, senón, sobre todo, recrear, a través deles, a experiencia de situacións históricas extremas e de obsesións tanto individuais como colectivas. Sentía unha atracción cara ós clásicos e tiña unha fe sincera no seu valor, que manifestou a través da blasfemia e a profanación.

Os puntos clave da súa visión teatral, segundo Eugenio Barba, serían: a especificidade do teatro consiste no contacto vivo e inmediato entre actor e espectador; para cada novo espectáculo hai que atopar unha estrutura espacial que amalgame actores e espectadores, creando unha unidade e unha osmose física que favorezan o contacto entre eles; tocar un arquetipo e, por tanto, o "inconsciente colectivo" dos dous a través dunha dialéctica de apoteose e irrisión en relación ó texto.

O teatro ó que cheguei [di Barba en *Terra de cinzas e diamantes*] non era nin un "teatro de grupo", ni un teatro rebelde. Era coñecido como un teatriño tradicional de provincia con actores dispares e cun director artístico e outro literario que a penas se coñecían. Os actores non eran personalidades extraordinarias, pensaban que na provincia obterían papeis importantes. Despois dos primeiros espectáculos non houbo moitos postulantes novos, excepto Ryszard Cieslak que, tal como me contou, decidiu ir a Opole despois de ter visto *Shakuntala*. O Teatr 13 Rzedów comprendía, en miniatura, todas as xerarquías e as especializacións dos grandes teatros. Había técnico, administradores, secretarías e incluso unha persoa que lles axudaba ós actores a pór o vestiario e unha vez rematado o espectáculo coidaba del. En total unhas quince persoas.

O redescubrimento e a práctica do adestramento do actor, as innovacións do espacio escénico, a relación actor-espectador e a reestructuración dramática do texto inspirarán á nova xeración, sobre todo a esa mutación teatral na que os protagonistas sexan grupos que xurdirán ó final dos anos sesenta fóra do teatro institucio-

nal. A conversión do Teatr 13 Rzedów no Teatr Laboratorium é o exemplo dun teatriño que empeza como unha vangarda artístico-literaria e remata encarnando un proceso creativo que é unha toma de posición artística, política e espiritual. A transformación deste teatro de provincia en conxunto que ten unha intransixencia artística será a semente dunha profunda rexeneración da nosa arte e un dos episodios máis emblemáticos do noso século.

GROTOWSKI E A VÍA DO COÑECEMENTO

Agapito Martínez Paramio¹

Director de escena

Dicía Grotowski, referíndose a Stanislavski:

O teatro foi para el unha fin. Non sinto que o teatro sexa a fin para min. Non me interesa o teatro de palabra, porque está baseado sobre unha visión falsa da existencia humana. Non me interesa tampouco o teatro físico. ¿Porque que é o que isto quere dicir? ¿Acrobacia sobre a escena? ¿Berros? ¿Rodar polo chan? ¿Prepotencia? Nin o teatro físico, nin o teatro de palabra, senón a existencia viva no seu revelarse.

Dentro de certos límites estamos condenados á inquietude. Pero hai, nembargantes, límites definidos que podemos soportar. Se buscamos o xeito de escondérmonos detrás de fórmulas intelectuais, detrás de ideas, de slogans, ou sexa, se mentimos a cada instante co máximo refinamento, estamos condenados á infelicidade. Se queremos ser "coma os demais", coa finalidade de chegar a ser aceptados, estamos condenados á infelicidade. Pero se –paradoxalmente– se tende cara a unha dirección diversa, a un certo nivel, maniféstase a calma.

Eu busco atopar eses instantes nos que non existimos a medias, cando estamos en harmonía con nós mesmos. E non na orde do intelecto, senón globalmente.

Esa é a miña vía. Unha vía que non se pode prescribir a ninguén, nin se pode calcular. Só se pode descubrir cun esforzo enorme.

Estas declaracións de Grotowski, realizadas hai xa dezanove anos, amosan ás claras as preocupacións que dominaron toda a súa traxectoria profesional e persoal, nel absolutamente inseparables.

O que sustentou a súa busca é o seguimento azaroso e difícil da vía do coñecemento: o revelarse diariamente afastado das máscaras que nos

1. Traducción de Olga Fernández.

impoñen. Para iso, foille necesario elaborar unha práctica que tenta achegarnos a nós mesmos, que nos identifique como seres únicos e nos ofrezca unha pequena parcela de calma na tempestade.

Se observamos en perspectiva a busca formal que o guiou ó longo dos anos, pódenos parecer que as súas fórmulas prácticas de facer teatro son moi disímiles, complexas e incluso contradictorias. Pero iso só é a pel da aparencia. Podemos preguntarnos por qué abandonou a creación de espectáculos cando se atopaba na plenitude do seu prestixio internacional, ou cualificar o feito que o levou a recluírse en Pontedera cun número restrinxido de participantes, de elitista, ou de técnica de gurú... podémolo facer, pero iso non responde á nosa pregunta fundamental: ¿cal é a esencia do seu traballo? ¿En realidade non é unha trampa esa división en diferentes fases de investigación? ¿Non é unha etiqueta que esconde unha busca de enorme rigor, presidida sempre por uns principios definidos de investigación? Eu creo que si.

Propómonos aquí ir un pouco máis alá desas divisións, para atopar a fonda liña que as une; a busca da existencia viva no revelarse. Profundar na coherencia interna que como a canle dun río nutre e dá vigor ó labor dese mestre sen discípulos que foi Grotowski.

Cara á esencia do teatro

O mesmo proceso de desposuimento que Grotowski lles pedía ós seus actores e *performers*, obsérvase no seu traballo ó realizar unha panorámica sobre a súa traxectoria. A súa busca da esencia teatral levouno por camiños inexplorados, aínda que non por iso vangardistas, senón pola contra, moi antigos na súa formulación.

El divide en dous grandes bloques o seu traballo: *A Arte como Vehículo* e *A Arte como Representación*. O fio sutil que separa estes dous períodos é difícil de establecer. Podemos ver as diferencias evidentes; a necesidade de representar ou non un espectáculo, da existencia ou non de espectadores, pero máis alá todo son similitudes. E esas similitudes condúcennos cara á esencia do seu quefacer.

As diferencias que se lle asignan ó actor na *arte como representación* e ó *performer* na *arte como vehículo* son mínimas. En ambos o actor ten os mesmos elementos de acción e os mesmos instrumentos; "traballamos sobre o canto, os impulsos, as formas do movemento, incluso poden aparecer motivos narrativos. E todo reducíndose ó estrictamente necesario, ata crear unha estrutura tan precisa e acabada coma nun espectáculo".

En canto ó director na *arte como representación*, a súa tarefa consiste en crear a orde e o sentido polos que debe pasar a mirada do espectador, como se se tratase dunha montaxe cinematográfica, para conducir a súa mirada polos lugares desexados e lograr dese xeito o impacto físico ou intelectual buscado. Esa función na *arte como vehículo*, ó non existir o espectador, desprázase. O director selecciona os rituais e esa montaxe de elementos de percepción pasa a canalizar toda a enerxía en lograr o impacto sobre o propio actuante.

Ata aquí os elementos presuntamente diverxentes. Pero afondemos un pouco máis neles para atopar a complementariedade. Na *arte como representación* hai unha certa obriga de crear espectáculos, que non existe na *arte como vehículo*. Esa obriga aboliuna Grotowski ó centrarse no que realmente

lle importaba: o actor. ¿Pero era diferente no último período de representación, no *teatro laboratorio*? Eu creo que non.

Grotowski sempre loitou por liberarse das pexas de montar un espectáculo nun tempo definido e da obriga de ter que amosalo posteriormente. Se lemos atentamente algunhas das súas notas de traballo, na etapa na que estaba "obrigado" a representar, comprenderemos mellor onde estaban os seus intereses:

Comezamos a traballar sobre *Samuel Zborowski* de Slowacki e sen dármonos de conta cambiamos de dirección durante os ensaios. Primeiro apareceron algúns elementos en *Samuel*. Foron vivos e interesantes. Pero non incumbían para nada ó texto. Como director eu estaba do lado do realmente vivo. Non buscaba por isto na estrutura do espectáculo proxectado, senón que observaba qué pasaría se desenvolvíamos isto. Despois dun tempo comezamos a ser máis precisos, o que nos levou a utilizar o texto do *Grande Inquisidor* de Dostoievski. Diso finalmente apareceu "Apocalipse con Figuras". Apareceu na metade doutro espectáculo proxectado; podo dicir que apareceu na semente dos ensaios.

Grotowski deixábase levar pola organicidade dos ensaios. Perdíase na contemplación, e sentía que non podía censurar todo aquilo que estaba pasando. Non lle interesaba tanto a creación dun espectáculo, como a visión dos procesos fascinantes que se desenvolvían ante el. Prefería vivir o momento, a conxelalo ou interrompelo para seguir as liñas de dirección marcadas. Neste sentido son clarificadores os seguintes parágrafos:

¿Por que o director corta a acción dun actor? Porque este non fai aquilo que el imaxina. Pero así pode só matar as posibilidades do actor. Eu quedei máis de cinco meses sentado mirando os meus colegas sen pronunciar unha palabra. Pero eles sentían moi ben cómo os miraba. Comprendían que os miraba porque esperaba de cada un deles o máximo. Era mellor non dicir nada e estar para mirar. Ata o momento no que a cousa chegase.

E aquí é xusto lembrar aquela anécdota que el conta e que nos lembra os paradoxos dos mestres Zen. Esta anécdota, que lle ocorreu nos ensaios de "*Apocalipse con Figuras*", moi ben podería terlle acontecido nos seus últimos anos en Pontedera, no período da *arte como vehículo*.

Un xornalista preguntoume: Escúseme ¿podería dicirme cómo fai vostede en definitiva a súa

dirección? Mireino e respondinlle: Mirando. E el replicoume: Pero vostede non fai nada. E eu respondín: Si, agardo a que o espectáculo se faga. El marchou e despois de meses estreamos e viu o espectáculo. Preguntoume despois: Pero vostede, ¿cando fixo este espectáculo? Eu díxenlle: Vostede estivo presente durante os ensaios. E el díxome: Pero vostede non fixo nada. E finalmente eu díxenlle: Xa llo dixen, agardo a que o espectáculo se faga. Durante os ensaios eu agardo, non corto, non explico nunca cómo quixera a acción. As palabras do director son, maxicamente, palabras de poder. Deben impulsar. Debo lanzar as observacións que impulsan.

¿Esta anécdota é un *koan*? ¿Encubre algunhas das súas constantes; actores en perfecta comunión co director, a creación dunha atmosfera espiritual onde sobran as palabras "buscamos a sinceridade e o descubrimiento que non require que falemos uns cos outros", a necesidade de crear accións constrinxidas a unha partitura e polo tanto útiles para acadar unha certa liberdade, etc.?

Grotowski ó longo de toda a súa traxectoria utilizou o teatro como un vehículo para acadar as profundidades do corpo-espírito do actuante ou do *performer*, e a través del a súa propia interioridade. Non lle preocupaba que o que ensaiase non tivese nada que ver co espectáculo. Pola contra, observábo detidamente, quería transcendelo en algo máis importante: o ser en acción.

Ó fio destas reflexións podemos preguntarnos, de novo, cáles son os principios cardinais, o esencial, na liña de investigación que Grotowski realizou ó longo da súa vida; tanto na tarefa do actor como na do director.

A tarefa do actor ou performer

A tarefa do actor pódese concretar en acadar un estado de conciencia vixiante, onde o corpo e a mente permanecen como unha unidade indisoluble.

O actor debe atopar a súa relación co agora, esquecendo falsos métodos, preconceptos ou teorías. Debe responder á acción seguindo o seu *partner*, o seu impulso enerxético. "Pero esta resposta non será privada, non será sequera a repetición daquela resposta na vida". Non buscará mergullarse nas subxectividades interiores, nin nas meras recreacións de momentos pasados. "Será unha acción descoñecida e directa. Existe a conexión coa miña experiencia, pero o fundamental é o que sucede aquí e agora".

Búscase que o *performer* poida canalizar toda a súa enerxía nunha liña vertical "e esta liña debe estar tensada entre *organicidade* e *the awareness*, que quere dicir, a conciencia que non está ligada á linguaxe, á máquina de pensar, senón á presenza."

Training e ritual

Para acadar a conciencia vixiante Grotowski elaborou numerosas propostas, que foron cambiando co evolucionar das súas investigacións. Do *training* do actor das súas primeiras investigacións, foise pasando á elaboración do Ritual, é dicir, da práctica dunha serie de técnicas ancestrais e da propia experiencia de Grotowski. En definitiva tratou de esencializar a práctica teatral. De buscar o orgánico, a través da vía negativa, e con isto chegar ó desposuimento mental e corporal.

Grotowski propón dúas achegas distintas, necesarias ambas para conseguir a conciencia vixiante: domar o corpo e desafiar o corpo. O primeiro máis centrado na técnica e o segundo en atopar unha certa espontaneidade da acción. A súa unión producirá o orgánico, *o acto*.

A.- Domar o corpo

Unha primeira achega é pór o corpo en estado de obediencia, domándoo. O perigo é que o corpo se desenvolva como unha calidade muscular e non suficientemente flexible e "baleiro" para ser a canle aberta para a enerxía. O outro perigo –aínda máis grande– é reforzar a separación entre a cabeza que dirixe e o corpo que é como unha marioneta accionada. Pero estes problemas pódense resolver se o instructor é lúcido.

Vía negativa de destrución de bloqueos (de preconceitos, coiraza física, etc.)

Todos os exercicios mantidos por nós eran dirixidos sen excepción ó aniquilamento das resistencias, dos bloqueos, dos estereotipos individuais e profesionais. Tratábase de exercicios-obstáculo. Para superar os exercicios, que son como unha trampa, é necesario descubrir o propio bloqueo; servían para descubrir qué cousa non se debería facer. Pero endexamais: qué cousa e cómo facela. E sempre en relación co noso propio camiño. Se os exercicios eran executados con excesivo dominio, cambiábanse ou abandonábanse. Se se continuase, comezaría a técnica pola técnica, o saber cómo.

Os instrumentos de traballo; *organon* ou *yantras* e *motions*

Os instrumentos para conseguir o dominio do corpo foron cambiando. Primeiro foron "exercicios" de *harta-ioga*, de canto, de resoadores, etc. Co tempo todo iso foise concretando en "exercicios" máis indefinidos, máis rodeados de proceso, como os *yantras* ou as *motions*. "Un exemplo de *yantra*: o do *corpo réptil*, a danza e o canto que hai que executar de xeito estruturado e orgánico e ó mesmo tempo seguir con conciencia vixiante". As *motions* son

outro exemplo: táboas de movemento de extremada tensión que hai que realizar en grupo, en sintonía, orientándose cara ós seis puntos cardinais.

Ambos "son o resultado de moi longas prácticas. Non só hai que saber construílos, senón que tamén hai que saber cómo utilízalos para non degradalos, para acadar unha totalidade, unha plenitude". En ambos hai que superar sempre de novo a crise do cansazo, a tensión da mecanización, o "xa o sei facer". Hai que responder ó reto. Loitar cun mesmo por si mesmo: contra o propio esgotamento, debilidade, bloqueos, etc.

B) Desafiar o corpo

O segundo achegamento é desafiar o corpo. Dándolle deberes, obxectivos, que parecen superar as capacidades do corpo. Trátase de convidar o corpo a "o imposible" e de descubrir que "o imposible" pódese dividir en pequenos anacos, en pequenos elementos e volvelo posible. Aquí o corpo vólvese obediente sen saber que debe ser obediente. Vólvese unha canle aberta á enerxía e atopa a conxunción entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida, a "espontaneidade". O corpo entón non se sente como un animal domado ou domesticado, senón como un animal salvaxe e digno.

Presencia do corpo (corpo-memoria)

O actor non pode refuxiarse en metodoloxías, ou na técnica, debe transcendelas para atopar a unidade do corpo-mente. Mediante a "conciencia vixiante" o corpo-vida do actor adquire plena consciencia da súa propia presenza no aquí e agora.

O actor apela á vida propia, non busca no campo "da memoria emotiva" nin no "si máxico". Recorre ó corpo-memoria, non tanto á memoria do corpo, senón xustamente ó corpo-memoria, e ó corpo-vida. Entón recorre ás experiencias que foron para el verdadeiramente importantes e cara a aquelas que aínda esperamos.

A acción: o territorio do actor

En definitiva este domar e desafiar o corpo ten unha función: atoparse coa acción como un estado do ser e do coñecemento interior.

O *performer* é o home de acción. É o danzante, o sacerdote, o guerreiro; está fóra dos xéneros estéticos. O ritual é unha acción cumprida, un acto. O ritual dexenerado é espectáculo. Non quero descubrir algo novo, senón algo esqueci-

do. O *performer* é un estado do ser. É un *vratia*, alguén que está sobre o camiño para conquistar o coñecemento. O home de coñecemento dispón do facer e non de ideas ou de teorías. ¿Que fai polo aprendiz o verdadeiro *teacher*? El di: fai isto. O aprendiz loita por comprender, por reducir o descoñecido a coñecido, por evitar facelo. Polo mesmo feito de querer aprender opón resistencia. Pode comprender só se fai. Fai ou non fai. O coñecemento é un problema de facer.

A dialéctica da acción

O cumprimento da acción introdúcenos nas dialécticas da técnica e a espontaneidade, do profesionalismo o diletantismo, do rigor e a fluidez, do perfeccionamento ou non da nosa "*vida na arte*".

1. A técnica e o instante, o acto.

Grotowski sempre loitou contra o diletantismo, "o primeiro veo detrás do que se oculta o actor". Tampouco lle interesou o dominio da técnica pola técnica, "tamén a técnica pode servir de veo. Podemos dominar co adestramento varios sistemas de capacidade, de recursos, podemos ser grandes mestres e hábiles como malabaristas no ámbito de amosar unha técnica pero, sen embargo, non revelarnos nós mesmos nela". Neste sentido toda técnica é só pericia que non conduce a nada.

2. Non se pode falar de perfeccionamento. Só se pode ser no aquí e agora

A Grotowski non lle gustaba empregar termos como o de "perfeccionamento" pois implicaba un obxectivo, unha meta, e esa falsa concepción só contribuía a retardar o "acto" pleno e consciente.

Quen di: "perfecciónome eticamente, cada día vou mentir menos", afirma que en efecto vai seguir mentindo. Se pensamos en categorías de perfeccionamento, do desenvolvemento dun mesmo, confirmamos a nosa morneza hoxe. Só existen experiencias no seu perfeccionamento. O cumprimento é aquí e agora. Se existe o cumprimento, condúcenos cara ó testemuño. Porque foi real, pleno, sen defenderse, sen esquivar.

3. Espontaneidade e rigor

Non hai espontaneidade sen estrutura. Non hai liberdade artística sen un extremo rigor persoal e técnico. ¿Entón a acción pode ser rigorosa e á vez "espontánea"? Sen dúbida a busca do home en plenitude, non dual, "*genus humanum*", da enerxía primaria e do acceso ó antigo corpo do home, pasa por atopar ese equilibrio entre o pautado e o "espontáneo".

Aquela contradicción entre espontaneidade e precisión é natural e orgánica. Porque ambos aspectos son os polos da natureza humana, por este motivo cando se cruzan estamos completos. En certo sentido a precisión é o campo de acción da conciencia, a espontaneidade –en cambio– do instinto. Noutro sentido –pola contra– a precisión é o sexo, mentres que a espontaneidade é o corazón. Se son dúas calidades separadas estamos desmembrados. Neses instantes de plenitude, en que se unen, o que en nós é animal non é unicamente animal, senón que é toda a natureza. Entón resulta actual, ó mesmo tempo, o herdo social, o home en canto homo sapiens. Pero non se trata de dualismo. É a unidade do home. E entón non actuou "eu", actúa "isto". Ou "eu" non é o que cumpre o "acto", é o "home" o que o cumpre. Á vez eu mesmo e o *genus humanum*.

4. O actor - observador

O *performer*, no momento determinado acada o grao de mestría de ser actor e espectador ó mesmo tempo, sen dualismo. É o "Eu-Eu". A acción entre obxectiva-subxectiva, interior-exterior, pasiva-activa deixa entón de ter sentido. O *performer*, o actor seguindo o exemplo do teatro clásico oriental, debe actuar e ó mesmo tempo observar o seu corpo en acción.

Só os grandes actores, ou alomenos algúns que eu observei, teñen esa capacidade, esa particularidade de facer e ó mesmo tempo de observar o que fan. É un dobre xogo, fascinante e que require dunha grandísima mestría. O "Eu-Eu" non quere dicir estar cortado en dous senón ser dobre. Trátase de ser pasivo na acción e activo na mirada (á contra da habitual). Pasivo quere dicir ser receptivo. Activo estar presente. Para nutrir a vida do "Eu-Eu", o *performer* debe desenvolver non un organismo masa, organismo de músculos, atlético, senón un organismo carnal a través do cal as forzas circulan.

A acción e o seu inconsciente obxectivo

¿Como se pode penetrar no "inconsciente" da acción, naquilo que nos liga coa nosa natureza máis profunda, "arquetípica" diría Jung? Só mediante a plena conciencia se pode chegar ó inconsciente, acadando así o estado de conciencia vixiante, de actor-observador. Cando falamos de inconsciente non debemos confundir termos e utilizar falsos conceptos aso-

ciados habitualmente ó ritual relixioso. A Grotowski, por ignorancia e falso misticismo, atribuíronselle moitos deses termos. Fálase do seu traballo como a busca da "posesión", do "trance", do "médium", da "éxtase", etc. Nada máis lonxe da realidade.

Grotowski buscaba os "fragmentos de actuación" universais; buscaba "o home que precede ás diferencias". A acción que contivera o "arquetipo humano". A súa tarefa foi a de descubrir na acción eses fragmentos de actuación, sacalos e conservalos no aquí e agora, por medio da conciencia vixiante e sempre ordenados segundo unha pauta coidadosamente marcada.

Cando se cantan cancións moi antigas, perdidas nos nosos devanceiros ou se obxectivan os fragmentos de ritual que co paso dos anos chegaron ata nós, entón o *performer* pregúntase: ¿quen é o que actúa, quen o que canta? "Vas cara a un tempo difícil de imaxinar, onde por primeira vez se cantou esa canción. Trátase da verdadeira canción tradicional que é anónima. Nós dicimos é o pobo quen cantou. Pero ti tes a canción agora.

Se es quen de ir con esa canción cara ó comezo, xa non é a túa avoa quen canta, senón alguén da túa estirpe, do teu pobo.

Volves atopar as primeiras reencarnacións do home, a paisaxe, o lume, os animais, tal vez comeza a cantar porque tiñas medo da soidade. ¿Buscas ós outros? ¿Cantas dende un monte? ¿Es mozo ou vello? Finalmente vas descubrir que es dalgunha parte, que es fillo de alguén. Se non volves atopar o teu pasado, non es fillo de ninguén, estás cortado, estéril, infecundo.

O traballo público e privado do actor

Unha das tarefas máis difíciles para o actor é a de combinar correctamente o seu traballo público e privado. A maioría, despois de pasar polas escolas, deixa de formarse e aí detense a súa busca persoal e artística.

Se o actor desexa traballar con profundidade, ten que ter coidado con falsear o seu proceso. Se non quere caer no artificio e o espectacular, debe centrar a súa busca dentro del.

Os ensaios co tempo vólvense máis e máis superficiais. ¿Cal é a razón disto? A comercialización; as compañías teatrais desaparecen para dar paso á chamada industria do espectáculo. Ecoloxicamente é como cortar o bosque sen plantar árbores. Os actores non teñen a posibilidade de atopar algo que sexa un descubrimento persoal e artístico. Non poden. Así que

para defenderse teñen que usar o que eles xa saben, e que lles deu éxito. É dicir, traballan sobre o que xa coñecen e isto vai en contra da creatividade. Todo se establece como en calquera empresa burocrática: mantense, mantense e detense no tempo. Aquí está o perigo. Durante moito tempo, os actores deben ter tempo para a busca. Isto non é cortar a fraga senón plantar as sementes da creatividade. Stanislavski iniciou isto.

As dúas extremidades da cadea *a arte como representación* e *a arte como vehículo* teñen que existir, un visible (o público) e o outro case invisible. ¿Por que digo case? Porque se está completamente escondido non pode dar vida a influencias anónimas. Entón ten que estar escondido pero non totalmente.

Sen embargo, Grotowski tampouco alenta ás compañías teatrais para que deixen todo e se dediquen unicamente á súa busca interior; iso pode ser outra impostura, outro autoengano. As dúas opcións complementáanse e reorientáanse. Tentar seguir "os meus pasos, traballar sobre un mesmo, pode ser moi perigoso porque se pode volver unha coartada para xustificar a falta de calidade do espectáculo. Alentar a alguén a dicir: vou facer o espectáculo que é o traballo sobre si mesmo, no mundo como é, é alentar a dicir: tomo a liberdade de non cumprir a miña obra fronte ós espectadores, porque de verdade busco as outras riquezas e aí xa estamos fronte a unha catástrofe".

O camiño do actor, do creador teatral, nunca finaliza. "A estrea será cando o espectáculo estea listo. No fondo non será xamais".

O camiño está feito de instantes que hai que aprender a vivir plenamente. É paradoxal que faga falta unha grande cantidade de tempo, anos de aprendizaxe, para revelar o instante. É necesario repetir durante anos secuencias, exercicios, improvisacións, pero sempre co obxectivo de realízalos no instante pleno, no agora. É necesario revelarnos o presente mediante unha secuencia coidadosamente pautada e ensaiada, pero que sen embargo se converte en "espontánea".

O territorio do director

O director modela/é modelado polo proceso

Grotowski, aínda chegando a unha grande mestría e dominio na técnica de composición escénica (extraordinaria en *Apocalypse con figuras*), sempre prestou máis atención ó ser no proceso que ó espectáculo en si mesmo. O proceso nunca se detén, sempre se pode mellorar, cambiar, evolucionar. Iso aproxímao á vida e faino orgánico e fascinante.

O director ten unha primeira visión do espectáculo cando le o texto, dado que quere ser un espectador fascinado. Pero isto é tamén un asunto entre el e os seus amigos e inimigos espectadores.

Debe sacar desta primeira visión aínda confusa, que non é a concepción senón o soño dun espectáculo, primeiros planos de traballo. Necesariamente debe traducir isto en termos precisos: ¿Que actores? ¿Que espazos? Debe ter un proxecto: é inevitable. Se é moi estúpido axiña se aterá ó seu proxecto. O proxecto é necesario para arrancar, pero logo chegan as cousas descoñecidas, o director mesmo chega a novas asociacións, os obxectivos amosan novas funcións posibles.

A estrutura pode ser construída, o proceso nunca. O acto nunca pode estar cerrado, rematado. A estrutura si. A organización da obra si. Se non temos esta capacidade de coherencia non podemos crear.

A busca da esencia, non do vangardismo

Grotowski sempre se considerou un espectador de profesión. Un montador de fragmentos, de accións, que logo crearán ou non un espectáculo. Sempre se sentiu máis cerca dos creadores antigos, das fontes da creación, que dos seus contemporáneos. Sentiuse máis achegado ós que pintaron a gruta rupestre de Trois Frères ca ós seus contemporáneos. El renega da carreira enfermiza da nosa sociedade pola novidade, polas formas novas; patoloxía cultural da nosa época. "A nosa actividade pode ser comprendida como un intento de restitución dos valores arcaicos do teatro. Nese sentido non somos modernos, pola contra, somos tremendamente tradicionalistas".

Co paso dos anos a súa investigación foise centrando en épocas remotas, en civilizacións arcaicas, para atopar "as cousas que algunha vez existiron, e que nos golpean con máis forza canto máis profundo é o pozo do tempo que nos separa delas".

Non hai método nin discípulo

"O verdadeiro alumno traizo a ó mestre con grandeza. Existe esa alta traizón na acción, non coas palabras. O alumno debe dar a súa propia resposta, ter conviccións, ser el mesmo". O verdadeiro alumno debe ter a coraxe de facer as súas propias preguntas, evitando ó mesmo tempo os estereotipos; caer en calquera sistema ou método, xa sexa o de Stanislavski ou o de Grotowski ou outro calquera.

Non quero ter alumnos. Quero ter compañeiros de armas. As outras relacións son estériles: producen só o tipo do domador que domestica ós actores no meu nome, ou o diletante que se encobre co meu nome.

Non existe ningún método que dea resposta ás preguntas. "Existe o desafío ó que cada un debe dar unha resposta propia. Cada un fiel á súa vida". Un creador non se pode esconder baixo etiquetas ou métodos, debe enfrontarse ó seu desafío persoal.

É moi importante estar preparado para afrontar o feito de que a resposta dos outros será diversa á nosa. Se a resposta é a mesma, entón é case seguro que esta resposta é falsa.

O teatro como casa deshabitada

Penso que se debería tratar o teatro como a unha casa abandonada no presente, algo inútil; algo que verdadeiramente non é indispensable. Vai desaparecendo a función do teatro que era evidente no pasado. Actúa máis o automatismo cultural que a necesidade. O máis sensato sería falar do teatro como dunha casa abandonada.

A busca do retiro, da túa propia casa abandonada: "Ó inicio da nosa era os buscadores da verdade buscaban lugares abandonados para cumprir co seu compromiso coa vida. Ou marchaban ó deserto. Ou buscaban casas en ruínas, tal vez condenados a non atopalas".

É necesario illarte para atoparte contigo mesmo e cos demais. Hai que concentrarse, afastarse das limitacións que nos rodean na sociedade para traballar en silencio, para atoparte coa túa busca e coñecemento interior.

Ausencia e silencio. "Só as grandes artes fan posible o auténtico silencio". Só a ausencia é posible se un artista acada un nivel máximo da súa arte, pero ó mesmo tempo a ausencia é unha actitude ou unha toma de posición ante o presente.

A rebeldía da arte

"A arte é profundamente rebelde. Os malos artistas falan da rebelión pero os verdadeiros artistas fan a rebelión. Eles responden á orde consagrada a través dun acto". Pero se un se rebela só verbalmente cae no rexeitamento das súas responsabilidades, cae no diletantismo.

A arte como rebelión é crear o feito consumado que empuxe os límites impostos pola sociedade, ou polo poder.

A arte sempre foi o esforzo de confrontarse coa insuficiencia e por este mesmo feito é complementario da realidade social. Non hai, por tanto, que focalizar todo nunha cousa demasiado limitada coma o teatro. O teatro, é todo o fenómeno arredor do teatro, é toda a cultura.

Conclusión dunha conclusión imposible

Falar sobre Grotowski resulta difícil. Na súa terminoloxía mestúranse termos das distintas épocas da nosa cultura, e das distintas civilizacións.

Por se fose pouco atopámonos cunha escasa obra escrita. Nunca lle gustou teorizar, prefería facer. O único libro que escribiu enriqueceu enormemente o panorama teatral, pero tamén foi moi mal interpretado, e incluso pervertido na súa práctica teatral. Despois desa mala experiencia Grotowski preferiu traspasar os seus coñecementos ás testemuñas directas coas que se atopaba en conferencias e sobre todo na súa práctica ritual.

Todo o mundo cre saber o que é o "método Grotowski", incluso hai escolas teatrais que se gaban de ensinalo como un máis dos métodos de aprendizaxe escénica deste século. Todos os "métodos" son unha mera trampa: método segundo Stanislavski, Brecht, Meyerhold e os súas posteriores derivacións *Stasbreg*, Barba, etc. O actor debe iniciar o coñecemento dunhas ferramentas de traballo si, pero iso non xustifica nin garante nada, nin sequera o correcto "coñecemento dunha técnica". Só a propia vía persoal, tras longos anos de aprender a aprender, pode levarnos a territorios creativos, aínda que tamén poden ser ermos.

En certa maneira falar sobre Grotowski é traizoalo; é querer transmitir unha experiencia viva, rica, inaprensible, por medio de palabras e conceptos; é un erro. Neste artigo queda moito sen dicir, probablemente o máis importante, o que non se pode formular ou explicar sen degradalo; todo aquilo que constitúe a práctica diaria do traballo, o silencio e a suor dos corpos na sala, o baleiro de certos momentos en soidade e, sen embargo, en compañía, etc. Todo isto pode soar a gastado, a literatura barata. Pode soar a estereotipo, a falso. Por iso é difícil dicilo.

Grotowski sempre se sentiu fascinado por Oriente. Moitas das súas formulacións baséanse na fonda cultura oriental, por exemplo, a súa concepción sobre o corpo do actor; a columna vertebral, a respiración, o "centro" de enerxía, etc. Pero tamén considerou que as aproximacións orientais e occidentais eran complementarias, enriquecíanse e iluminábanse mutuamente. Pero hai unha enorme confusión entre Oriente e Occidente, causada por malas interpretacións, traducións, que nos obrigaría a resituarse e dudar de palabras como; corazón, baleiro, corpo-mente, orgánico, etc. A pesar de todo hai que correr riscos e aventurarse a ser mal interpretado, aventurarse ó equívoco. En definitiva aquí non fixemos máis ca xogar con conceptos. A acción está aí, esperando a que nos cansemos de formular unha e outra vez as cousas para pórse en marcha e *ser*.

Grotowski dicía a propósito dos Koan Zen, algo que creo moi oportuno para cerrar esta mínima aproximación á súa traxectoria:

O *Koan* é unha frase que o mestre Zen propón ó discípulo. No *Koan* pódese preguntar: ¿como aplaudir cunha soa man? ¿cal era a túa cara antes de que teu pai nacese?, etc.

A frase é absurda, e o discípulo debe descifrala. Pero non hai posibilidade de descifrala. Entón o discípulo é devorado completamente polo problema de resolvelo. Finalmente o seu mestre pégalle cunha sandalia ou bastón e o discípulo ten unha iluminación. Ós occidentais gústalles contar historias a propósito dos *Koan*. Eu preguntome ás veces: ¿non se deron de conta de

que contadas como anécdotas, son anécdotas moi malas?

¿Pero quizais é a vida a que fai os *Koan*? Un día estamos atrapados, nunha ruta sen saída, non hai resposta, estamos atrapados pola vida. En realidade cando pensamos que non estamos atrapados estamos doutra maneira. Pero o tempo chega e a vía sen saída está aí, ben presente. Móvaste onde te movas atoparás a catástrofe. Estás perdido, sen esperanzas e así te das ás potencialidades que non coñeces e mobilizas a túa propia e escondida natureza para responder a unha situación que non ten solución. Que non ten solución na túa mente. Pero dentro de ti, aí, hai todas as potencialidades. Entón fas algo, non sabes cómo, por qué, pero das unha resposta única, individual. E esa acción é a que te marca, non a sentenza que logo che dea o mestre.

A acción plena, o camiño constante. Esa é a única resposta.

B I B L I O G R A F Í A

- GROTOWSKI, J.: *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI. 1970.
GROTOWSKI, J., BROOK, P., BACCI, R.: *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski*.
Centro per a Sperimentazione e Ricerca Teatrale. 1988.
GROTOWSKI, J.: *Sulla genesi di Apocalypsis*. C.S.R.T. 1985.
GROTOWSKI, J. e otros autores.: *Revista Máscara*. Número homenaje a
Grotowski. Outubro de 1992.
TEMKINE R.: *Grotowski*. Monte Avila Editores. 1974.

O TEATRO E A SÚA RELACIÓN CON OUTRAS ARTES¹

Guillermo Heras
Director de escena

Ó non existir ata agora unha verdadeira historia da representación escénica son moitos os lugares comúns, clichés e banalidades ós que se nos somete en determinados artigos ou ensaios por parte dalgúns teóricos que traballan sempre desde o territorio da posesión da verdade. Desde logo eu pertenzo a outro xénero que é o daqueles que dubidan e polo tanto, buscan continuamente respostas a feitos que poden parecer moi simples e que, ás veces, son moi complexos.

Algo disto pasa cun enunciado que parece remitirnos con exclusividade ó estudio das últimas tendencias teatrais á hora de falar de interdisciplinariedade ou, o que é o mesmo, a relación da práctica teatral con outras artes. Certo que no século XX, un dos máis activos para a evolución do teatro, producíronse experiencias fundamentais e, incluso, toda unha serie de propostas teórico-prácticas de indubidable valor para pensar que a especificidade teatral está hoxe absolutamente contaminada pola permeabilidade do esencial escénico coa complexidade de diversas artes. Isto xera unha alternativa mestiza de indubidable polisemia e de enormes posibilidades de experimentación e investigación. Sen embargo, non podemos pensar que isto foi algo exclusivo deste século senón que noutras épocas a interrelación con outras artes produciuse dun xeito fluído co teatro. Máis alá da influencia que arquitectos e pintores teñen nos séculos XV e XVI existen representacións que quedaron sinaladas polas crónicas da época onde, sen dúbida, os espectadores asistían a espectáculos interdisciplinares onde texto, movemento, danza, música e artes plásticas se mesturaban para deleite de festas en pazos ou representacións populares. Desde artistas que poderían ser precursores dos *falleros* actuais que concentraban a súa arte nas *Tarascas* madrileñas ou nas Festas do Buén Retiro, ata artistas tan refinados como Palladio, Serlio, Leonardo da Vinci ou Rafael, ofreceron unha cantidade de propostas icónicas o suficientemente importantes como para pensar na necesidade que houbo desde hai moitos séculos de non confundir o teatro só coa súa parte textual, senón coa suma de actividades artísticas que posibilitan a súa execución.

Pensem nunha descrición que se fai dunha "mascarada" que se celebrou no palacio de Jacobo I, en 1618, que custou a astronómica cifra para a época de 4.000 libras e que estivo deseñada por Íñigo Jones. Da súa visión en Italia, Jones evolucionou as súas propostas a través de tres innovacións moi importantes: a introducción da luz (globos de cor ou papel aceitado con candeas no seu interior), os panos de escenario que, segundo

1. Traducción de Olga Fernández.

as necesidades de cada obra podían caer á fronte, ó fondo ou no centro; e o arco proscenio, a miúdo embelecido con figuras de deuses de mar, nubes, ninfas, "amorciños espidos xogando cunha túnica", grandes letras de ouro e prata, e atrevidas cores, como remate de toda a fronte.

As grandes maquinarias do teatro barroco posibilitaban tamén a fusión de diferentes artes plásticas e sen dúbida, a ópera como xénero interdisciplinar bebe destas fontes históricas. Tampouco podemos esquecer a grande revolución que supón para a escena viva o descubrimento da lámpada eléctrica e as posibilidades que a súa evolución permitiron á hora de xogar coa poesía analóxica a través da cor, dos espacios acoutados ata crear similitudes cinematográficas, e incluso, as posibilidades enormes que se irán abrindo coa inclusión de novas tecnoloxías, tal e como sucede hoxe non só no mundo do espectáculo, senón tamén en moitas derivacións das artes plásticas. Desde logo o paso da iluminación con candeas, lámpadas de aceite, gas ou carburo supón unha auténtica revolución á hora da concepción e recepción dos códigos teatrais e penso que hoxe a teoría e práctica da iluminación espectacular é todo un territorio específico que require un auténtico artista na súa realización e non un mero técnico como se creu noutros tempos.

Avanzando por este terreo chegariamos tamén a unha cuestión bastante espiñenta: ¿podemos pensar que os nosos profesionais escénicos están suficientemente preparados para afrontar o teatro como arte interdisciplinar? ¿Sabemos o suficiente doutras materias artísticas? ¿Non confundimos oficio con práctica de gremio?... Pero sobre todo ¿estamos preparando nas escolas de arte dramática a novas xeracións que poidan enfrontarse con ferramentas máis complexas a ese teatro mestizo que demanda o futuro? ¿Non seguiremos instalados no puro coñecemento historicista ou, no outro lado, puramente pragmático dunha arte que se volveu cada vez máis complexa? Non dubido de que as novas incorporacións de actores, dramaturgos, escenógrafos ou directores teñen unha maior preparación cá que nós tivemos nunha época, pero paréceme que esa preparación non é suficiente nin, sobre todo, a necesaria para enfrontarse á escena do século XXI. ¿Onde están nos plans de estudos destas profesións, o estudio profundo das artes plásticas, o cine e as demais linguaxes audiovisuais, a utilización de novas tecnoloxías ou a análise de correntes estéticas e filosóficas que non só cuestionen o pasado senón a máis inmediata actualidade? Non dubido da absoluta necesidade do saber da Historia, pero gustaríame que este fose acompañado da reflexión do pensamento contemporáneo.

¿Como ignorar hoxe a Bruce Nauman o a Kounenellis á hora de falar de espacio teatral? ¿Como ignorar ós grandes cineastas cando falamos da construción da obra dramática? ¿Como seguir de costas á danza contemporánea para avanzar nunha escena sen fronteiras? ¿Como non escoitar ós grandes compositores actuais para soñar coa ópera total? Así pois, e quizais cada vez máis, a aprendizaxe da xente de teatro irase facendo máis complexa e o territorio da interconexión con outras artes será unha das claves da evolución no futuro.

Se exploramos nas investigacións que os renovadores da escena levaron a cabo a partir dos anos 80 veremos que moitas das súas propostas teñen unha clara influencia da vangarda histórica, a Bauhaus, as liñas de "performance" e "instalación" que se desenvolven con forza a finais dos 60 e

a incorporación das linguaxes audiovisuais impulsadas polas novas tecnoloxías que avanza sen cesar desde a segunda metade do século. É difícil comprender a escena contemporánea sen penetrar na concepción arquitectónica e da iluminación de Bob Wilson, nas transgresións icónicas de Peter Sellars, nos experimentos tecnolóxicos de Lepage, na deconstrución da maneira de contar unha historia escénica do Wooster Group, por non falar das iniciais buscas do Living Theatre ou o Bread and Puppet. É moi difícil facerlles entender a aqueles que só pensan que o teatro se sustenta nas súas bases tradicionais, que hoxe existen moitos creadores teatrais que desenvolven un espectáculo desde claves que non teñen nada que ver con parámetros convencionais, por moi rigorosos e de carácter investigador que estes sexan ás veces. Na actualidade hai artistas escénicos que constrúen a súa proposta desde outras raíces, outros referentes, outras artes.

Poñamos o caso de Jan Fabre, autor e director dun espectáculo referencial do teatro dos 80, *O poder das loucuras do teatro*. Esta montaxe que puidemos ver nun Festival de Outono de Madrid viuse convulsionada por un público hostil, que incluso chegou a invadir o escenario sen lograr que uns excelentes actores-bailaríns parasen a representación. Certo que era un espectáculo excesivo, tanto pola súa duración como polas súas continuas provocacións estéticas, pero o que me interesa resaltar é como a disfunción que se producía entre o código da representación e a decodificación dos espectadores viña dada pola negación destes últimos a tentar penetrar na montaxe non desde unha perspectiva habitual de elementos teatrais habituais, senón desde a experiencia dunha escena máis globalizadora e contaminada por outras artes. Seleccionei uns parágrafos dunha excelente análise publicada por Carlos Tindemans no libro *Estudios sobre performance*, editado polo CAT.

O texto da "performance" de Fabre non contén ningunha outra referencia a ningunha estrutura temporal, nin intra nin extradramaticamente, á parte do que -non de forma consciente, non revelado dentro da sucesión encadeada de segmentos, senón cobrando existencia só a través da conciencia que ten o espectador da súa propia atención constructiva- a propia función necesita como utilización do tempo, facendo que o estrutural e funcional, que a un tempo é ficticio, xa que é imaxinado, quede inconcreto e, moi especialmente, sen estimular nin impedir en ningún caso a independencia dos segmentos.

A calidade intelectual queda limitada, cando menos, nun sentido discursivo. Pídeselle ó espectador que recapitule dun xeito postestructural; trátase dun teatro en-proceso, un acontecemento inacabado e de final aberto, ou mellor, un suceso que está ocorrendo. Trata de posibilidades, non de resultados nin límites; Fabre

cre nun teatro que estructure a imaxinación por si mesmo e en si mesmo, que axude á xente a estruturar a súa forma de reflexionar sobre o seu "ser" no tempo. Apártase de todo contido ideolóxico, non orienta, non define nada, non se ata a nada. Non fai un mito da súa propia obra. Xoga en serio coa visualización dos cambios de e nos individuos e a sociedade (os solitarios e o grupo), seduce, provoca, impón un punto de vista alterado, un centro de atención, un punto de interese, unha intuición, elimina e fai imposible a inercia e a pasividade. En ningún momento lle dá prioridade a ningún equilibrio concreto que se poida definir, se non é para estimular ó público, para devolvelo a procesos perceptivos que lle axuden a ver a actualidade, a realidade, a idea e o cosmos desde unha perspectiva modificada e en continuo estado de transformación. Non se empeña en que o público volva a un código unificado sobre cómo ver unha "performance"; o que busca é vitalidade, conciencia dun mesmo (...)"

Outra forma de mirar, outras maneiras de decodificar son necesarias para comprender unha escena interdisciplinar. Así o demandan moitos artistas contemporáneos. Sen dúbida todo o século XX estivo marcado polas achegas plásticas de pintores, escultores ou recentemente todos aqueles que traballan con soportes audiovisuais, o que supuxo unha auténtica volta á maneira de mirar un espectáculo en relación ó que podería ocorrer coa contemplación que a burguesía realizaba durante o longo período de tempo en que os seus códigos dominaban o mundo teatral. Se pensamos en pintores veremos cómo desde principios de século ata os nosos días moitos son os que se sentiron atraídos polo mundo do escenario: Vassily Kandisky, Picasso, Miró, Leger, Casimir Malevith, ou Lissittsky, Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, George Grosz, José Caballero, Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud, Antonio Recalcati, Antonio Saura, Hockney... entre moitos máis, demostrannos cos seus proxectos icónicos a dialéctica fantástica que se pode producir na escena entre palabra e imaxe. Moitas veces as súas propias palabras ábrennos horizontes.

Para comprendermos os enormes esforzos realizados no noso século para ampliar o concepto de teatro, lemos en Moholy-Nagy: "Podemos imaxinar, como *acción escénica total*, un enorme proceso de elaboración dinámico-rítmico, que abrangue dunha maneira elemental compacta ás maiores masas (acumulación) de medios chocando unhas con outras: tensión de calidade e cantidade. A isto sumáranse como contraste simultáneo, entrecruzado, relacións de menor importancia (comico-tráxico, grotresco-serio, pequeno-monumental, xogos de auga, divertimentos acústicos e outros)".

Oskar Schlemmer reflexionaba: "O sentido das representacións do Teatro da Bauhaus é chegar a proba de que, dunha nova concepción do edificio escénico, debe, necesariamente, saír unha reestructuración do complexo teatral. En canto o poeta experimentase este espazo e esta construción nados dun mundo imaxinario terá, necesariamente, ideas e materiais novos".

Esta interesante idea desenvolvida por todos os integrantes da Bauhaus de que para a construción lingüística dun novo teatro facía falta un espazo escénico diferente, polivalente e plural, será outra constante nos soños de renovación do teatro do noso século e aí, de novo, os artistas plásticos e os arquitectos xogaron un papel clave, que non quere dicir que sempre fose acertado.

Vassily Kandinsky foi outro grande pintor obsesionado pola escena. Decía: "Cada arte ten a súa propia linguaxe e os seus propios medios, o eco abstracto e interno do seu contorno. Neste resón interno abstracto, ningunha das linguaxes pode ser substituída por outra. Toda arte abstracta é, pois, fundamentalmente diferente das demais. Aí está a forza do teatro. O magnetismo oculto no teatro ten o poder de atraer cara a el todas esas linguaxes, todos os medios da arte que, agrupados, forman a maior posibilidade que se lle ofrecera á arte abstracta monumental".

Loxicamente moitos destes artistas pertencen á liña de vangarda que vai abrir unha fenda fundamental na maneira de codificar a arte que, ata ese momento, tiña a burguesía dominante, e por iso os seus comentarios e realizacións irían en paralelo coa concepción dos grandes directores de escena da época: Meyerhold, Gordon Craig, Vajtangor, Piscator. Pero tampouco podemos esquecer cómo existiu e existe unha corrente de artistas plásticos, e sobre todo pintores, que fixeron unha achega ó teatro que supuxo, incluso, un profundo discurso de conservadorismo e convencionalidade. Son aqueles que cren na suficiencia da icona representada por panos ou obxectos que sirvan como mera ornamentación da palabra. Ou como diría Denis Bablet nun interesante artigo: "O importante non é a imaxe escénica, senón o espazo ó servizo do actor.(...). O perigo reside en que o espectáculo quede nun "fresco móbil".

Aínda que pareza mentira, superar unha concepción estática do teatro segue sendo necesario hoxe en día. Non vou insistir neste traballo en cómo aínda hoxe sobrevive nalgunhas doutrinas o crer que no texto dramático xa está contida a *representación única* dese texto, e cómo para profesionais e teóricos de diverso signo o interdisciplinar no teatro pode ser unha especie de perturbación da súa pureza. Sen ir máis lonxe, ó reler hai pouco o libro de Grotowski, *Cara a un teatro pobre*, ademais de atoparme con algunhas das reflexións e teorizacións máis lúcidas realizadas na segunda metade do noso século por un grande creador, atopeime tamén con afirmacións que me perturbaron e que me fan chegar á conclusión de que en toda metodoloxía cerrada e ortodoxa pode existir o perigo da xenofobia, neste caso artística, pero en suma unha falta de comprensión preocupante da alteridade. Para min non hai dúbida de que o teatro ten infinitos camiños, un é o da esencialidade e o desposuímento, pero outro pode ser perfectamente o da interdisciplinidade. Por iso me parecen profundamente conservadoras estas palabras de Grotowski que, precisamente, cuestionan a mestizaxe natural da práctica escénica. Di Grotowski:

O meu sistema desafia a noción de teatro como unha síntese de disciplinas creativas diversas: literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación (baixo a dirección dun *metteur en scène*). Este "teatro sintético" é o teatro contemporáneo que de inmediato titulamos como "o teatro rico". Rico en defectos.

O teatro rico depende da cleptomanía artística; obtense doutras disciplinas, lógrase construíndo espectáculos híbridos, conglomerados sen medula ou integridade, e presentados como obras artísticas orgánicas. O multiplicar elementos asimilados, o teatro rico trata de romper o círculo vicioso que lle crean o cine e a televisión. Posto que o cine e a televisión sobresaen na área dos funcionamentos mecánicos (montaxe, cambios instantáneos de locación, etc...), o teatro rico invocaba a berros os recursos compensatorios para conseguir un "teatro total". A integración de mecanismos prestados (pantallas de cine no escenario, por exemplo) presenta unha técnica sofisticada que permite grande mobilidade e dinamismo. E se o auditorio e o escenario son móbiles, conséguense cambios de perspectivas constantes. Todo isto é un absurdo.

Cuestión de opinións, o que para Grotowski é un absurdo para outra franxa de creadores contemporáneos é un modo de busca, evolución e posibilidades de conectar co imaxinario de novos espectadores.

Para min a exploración en territorios que poidan ter vencellos directos ou indirectos coa práctica escénica paréceme unha das tarefas fundamentais para acometer de cara ó futuro. Por suposto excluindo as tentacións de moda, os snobismos ou os resultados frívolos ós que, ás veces, conducen parte do que se chama "investigación" e non é máis ca unha carcasa baleira. Recordo que recentemente lin nunha revista de arte como unha tal Annie Sprinkle, famosa actriz porno, pasou a realizar unha *performance* que a fixo ser sacralizada por parte da posmodernidade neoiorquina. Esta rapaza introducía un aparato xinecolóxico na vaxina e convidaba a inspeccionar o seu interior ó público que acudía, algo que nun momento parece ser que exercitaba en "sex-shop" e que agora alcanzaba categoría artística ó ser lanzado como unha *performance*. ¿Isto é arte ou é carallada? Seguramente o segundo, pero non por iso debemos desprestixiar as posibilidades que a *performance* ou a instalación poden chegar a ter, se se practican con rigor e imaxinación. Posiblemente a relación do corpo do actor con máquinas e novas tecnoloxías será un dos camiños que o desenvolvemento propiciará nos próximos anos.

Penso tamén nun creador como Bruce Nauman cunhas obras plásticas que teñen para min un alto grao de teatralidade, tanto cando introduce

na súa materia expositiva a palabra como cando é unha mera proposta estética. Por exemplo, a súa obra *Máscara perfecta de rocha* vai acompañada duns textos que posúen multitude de suxestións.

Así pois estou chegando ó final desta intervención e unha última reflexión que me gustaría transmitir é cómo hoxe o concepto teatro é tan polisémico que a súa maneira de ser creado pode provir de lugares e referencias moi diferentes ó teatro canónico doutras épocas históricas. O soño da supermarioneta de Craig, da crueldade artaudiana, dos espacios luminosos que fomenten a abstracción, a realidade virtual como incógnita de comunicación teatral, outros textos para outros actores, a contaminación de linguaxes son tema de apaixonante percorrido. Cando para algúns o teatro só pode estar referenciado ó mundo do texto e a palabra, gustárame entresacar algunhas liñas dun escrito de Walter Benjamin:

Toda comunicación de contidos espirituais é linguaxe. A comunicación mediante a palabra constitúe só un caso particular, o da linguaxe humana e do que está na base deste, o fundado nel (xurisprudencia, poesía). Pero a realidade da linguaxe esténdese non só a todos os campos de expresión espiritual do home... senón a todo sen excepción. Non hai acontecemento ou cousa na natureza animada ou inanimada que non participe dalgunha forma da lingua, pois é esencial a todas as cousas comunicar o seu propio contido espiritual.

Hai unha lingua da escultura, da pintura, da poesía. Como a lingua da poesía está fundada sempre na lingua nominal do home, malia que non só, pódese pensar que a lingua da escultura ou da pintura estea fundada en certas especies de linguas das cousas e que se realice nelas unha tradución da lingua das cousas a unha lingua infinitamente superior e sen embargo quizais aínda da mesma esfera. Trátase aquí de linguas non nominais, non acústicas, de linguas da materia, respecto ás que é preciso pensar na afinidade material das cousas na súa comunicación.

Palabras de Benjamin que me fan pensar en como ás veces nos fechamos en clichés de pensamento nos que cando dicimos teatro parece que nos referimos só e exclusivamente a algo que a tradición codificou dun modo fechado e que hoxe a obriga dun artista do século XXI é interrogarse desde esa tradición para ser capaz de dar respostas suficientemente sedutoras para o imaxinario dun espectador actual.

AS BARREIRAS LINGÜÍSTICAS EN TEATRO¹

Fakiye Özsoysal Cavus

*Crítica e profesora de teatro
Universidade de Istambul, Turquía*

O teatro é, dalgunha maneira, un conflito para superar a nosa percepción limitada da realidade. Procura abrir novos horizontes diante da xente, facela experimentar diferentes tipos de emocións, potenciar a súa sensibilidade vital e, por riba de todo, presentar o mundo onde vivimos desde diferentes perspectivas, desde diferentes puntos de vista. Sobre iso é sobre o que se alimenta a creatividade do artista.

A convención tradicional definiu un dramaturgo que era como Deus. A tradición ilusionista do teatro, que tentaba reflectir a realidade imitándoa, simulándoa, favoreceu un concepto de teatro baseado na literatura, e na lingua en consecuencia. Foi despois da segunda metade do século XIX cando unha nova linguaxe, unha linguaxe que era máis visual que verbal, mostraba a súa existencia na escena. Mentres o concepto de teatro relacionado co dramaturgo e coa linguaxe literaria deixaba de ter sentido, os esforzos para crear unha linguaxe propia do teatro pasou a ser dominante, gracias a directores como Craig e Meyerhold. Cando consideramos a vangarda europea de comezos do século XX vemos a xente de teatro que quería facer un novo tipo de teatro que fose quen de crear diferentes espazos para rachar os condicionantes da escena tradicional, que forza á audiencia a mirar para diante, e na que o movemento corporal, o movemento, as cores e a música, antes que o texto, ocupaban o punto central de atención para superar os problemas de forma e contido, que non se pensaba que se fosen resolver polas formas tradicionais de teatro baseadas no texto.

E aquí temos unha pregunta: ¿unha linguaxe teatral de tipo visual pode converterse nunha linguaxe universal, nunha linguaxe que todo o mundo entenda da mesma maneira? Na miña opinión esa é unha crenza moi optimista e naif. E cos esforzos na procura de crear unha linguaxe universal en teatro, chegou a cuestión das relacións interculturais na escena. Os esforzos de recuperar vellos rituais e mitos como fonte teatral e explorar modos de expresión teatral de diferentes culturas teñen sido de grande axuda para crear novas formas para a expresión teatral. Persoas como Tadashi Suzuki, Ariane Mnouchkine ou Peter Brook, que estudaron diferentes culturas do mundo, mantiveron a idea de crear unha linguaxe universal que puidese ser entendida por calquera persoa do mundo, con independencia da súa nacionalidade. Eugenio Barba tentou crear, por medio do intercambio cultural, un modo diferente de expresión teatral que busca a liberación da creatividade individual, tanto do actor como da audiencia. Non tería sentido man-

1. Traducción de Manuel F. Vieites.

ter que a audiencia contempla unha produción de Robert Wilson ou Heiner Muller, así como as dos directores antes mencionados, só desde a súa perspectiva lingüística ou cultural. Pola contra, o que pasa a primeiro plano aquí é o poder da teatralidade e da creatividade, porque os termos das interaccións culturais e da linguaxe universal do teatro non son homoxéneos; doutro xeito, a homoxeneidade podería significar a morte da creatividade.

Sen embargo, o esforzo por crear unha linguaxe universal comporta o perigo da uniformidade na cultura teatral. O punto crucial na apropiación doutras culturas teatrais ten que ver coa idea de teatro e de como utilizar signos culturais en termos teatrais, pois o que pode ser importante nunha cultura pode ser unha banalidade noutra, ou pode non ter sentido na escena. Con todo, o obxectivo central de todas as persoas citadas non é alentar a uniformidade na cultura teatral, ou coñecer e/ou presentar as culturas na aldea global a través do teatro; nin presentar a cultura orixinal a través do teatro dunha tradición cultural totalmente diferente. Ademais, o obxectivo non é crear unha linguaxe dramática universal que estea constringida por regras ou estruturas estrictas. O que destaca nestes traballos e a busca dun concepto de teatro novo e suxestivo, dunha nova semiótica visual do teatro, diferente e creativa. A procura de interaccións interculturais no teatro é, de feito, o resultado dos esforzos da xente de teatro de diferentes culturas por atopar solucións a problemas teatrais e sociais producidos polas transformacións socioculturais propias. Unha produción pode situarse nun camiño morto se, en función da procura da aceptación e da validación dos círculos internacionais da crítica, trata de descubrir o que hai que facer, que criterios seguir, que linguaxe adoptar para agradar á audiencia, nun proceso mimético. Antes que nada, o teatro é local. Inicialmente, está feito para un certo grupo de espectadores nunha área concreta. O problema non é a lingua que se fala en si mesma, senón a maneira en que se expresan os signos non verbais na escena e as súas relacións sintagmáticas mutuas para crear significados nun espectáculo. O espectáculo debe crear e conter o seu propio sistema semiótico. Hai que subliñar aquí que haberá que buscar qué signos poden ser transferidos ás audiencias e ós sistemas de expresión teatral. Se falamos dun espectáculo que construíu o seu sistema dramático semiótico da maneira mencionada antes, atopará a súa audiencia internacional (ou ó revés) e, con independencia da lingua orixinal, poderá crear o mesmo impacto en audiencias diferentes. A clave aquí é a "creatividade" e a "teatralidade", e semella que é posible defender que a lingua en si mesma non é unha barreira para bloquear a comunicación no teatro. Tamén é posible defender que non tería sentido rexeitar outras tradicións por medo de que poidan afectar a autenticidade da identidade cultural, pois a identidade cultural é algo que cambia co tempo como resultado das interaccións entre diferentes culturas, ó tempo que vai conformando o seu novo status diferencial. Neste contexto, os festivais internacionais aínda manteñen a súa importancia como encontros teatrais interculturais.

A creatividade en teatro hoxe implica interrogar a realidade que estamos experimentando, ser inquisitivo e capaz de crear e expresar un mundo escénico nunha linguaxe dramática que teña unidade, e nun traballo colectivo. Ademais disto, a creatividade de que falamos converteuse nun proceso de percepción e recepción mutua, visual e intelectual, entre a esce-

na e a audiencia, un proceso que tamén presta atención ós procesos de recepción. Tamén se observa que os traballos interdisciplinares adquiriron un relevo sen precedentes. Todos estes esforzos, traballos e experimentos móstrannos camiños para mirar o mundo que nos rodea desde perspectivas diferentes, e potenciar a nosa imaxinación coa mellora da nosa actividade intelectual e cun cuestionamento permanente da nosa lectura da realidade.

O que habería que facer é analizar o poder interactivo das artes, e a xente de teatro é consciente diso. Na miña opinión, non terá maior interese se un espectáculo está en inglés ou turco cando o teatro é creativo, divertido, de mirada aberta e non padece a obsesión da nacionalidade. As innovacións na produción, a interacción entre as culturas, a promoción da creatividade teatral con encontros interculturais ten maior importancia. E así, os críticos deberían atender máis que agardar, e deberían considerar o que é novo e analízalo.

Cada representación escénica é tamén unha proposta de comunicación en relación cunha audiencia e non esta limitada pola lingua falada, nin contida nela. Neste sentido, o crítico debería reconsiderar como esta proposta deseña a súa dramaturxia da recepción, os elementos da súa estratexia escénica e a unidade e a coherencia da posta en escena, e el ou ela, os críticos, deberían avaliar a representación desde ela mesma. Cada representación ten a súa propia maneira de condicionar a audiencia. A primeira condición da obxectividade consiste en tentar coñecer os principios intelectuais da representación, descubrir como se deseñaron os procesos de percepción, recepción e interpretación da audiencia. Nese sentido, o principal criterio da crítica é a flexibilidade de pensamento, evitar o conservadorismo e tentar entender o que se propón. Na hora de avaliar e criticar unha representación, o que é novo ou creativo pode ser determinado desde este punto de vista. Non é importante que a crítica poida identificar a que país ou cultura pertencen determinados signos, senón a maneira en que se expresan os significados, as técnicas que se empregan e como se propón a comunicación coa audiencia.

Para a crítica, é máis importante descubrir as respostas a preguntas como as seguintes: ¿que relación establece o espectáculo coa tradición á que pertence?; os temas e problemas que presenta, en termos de debate intelectual; as técnicas escénicas ou as condicións históricas cambiantes?; ¿como constrúe a súa propia semioloxía escénica?, ¿en que grao se fai entender?; ¿achega unha nova perspectiva á audiencia, ou é unha variación sobre un asunto xa vello?; ¿que fontes emprega e como?; ¿provoca e inspira á xente de teatro e ten capacidade para promover debates e discusións entre esa xente?.

A situación en Turquía

Gustárame presentar algúns exemplos recentes de Turquía en relación co que veño comentando. Unha das actividades que atende os procesos colectivos de creación no teatro é o Festival Internacional de Teatro de Assos. A localización do festival era a pequena vila de Behramkale, fundada sobre as ruínas da antiga cidade de Assos, na rexión do Exeo. Varios grupos e persoas de teatro de diferentes países xuntábanse neste lugar nos quince días previos ó inicio do festival. Non tiñan un proxecto previo preparado,

pero realizaban unha representación orixinal neses días contando co espazo físico, coa xente da vila, con outros intérpretes e coa atmosfera milenaria. Como resultado destes traballos, fundamentalmente experimentais, comezaron a desenvolver formas de expresión teatral orixinais e pouco usuais que se unían e que eran unidas a través do espazo físico, da xente da vila e de xentes de diferentes culturas. Xa mencionei o papel importante que os festivais de teatro, sexan grandes ou pequenos, poden desempeñar neste ámbito. Da mesma maneira, o Festival Internacional de Teatro de Istambul, moito mais importante, constitúe unha nova oportunidade para xuntar creadores teatrais e creacións colectivas, e superar prexuízos. Por exemplo, a *Herakleitos Trilogy* do Teatro Attis de Grecia, con dirección de Theodoros Terzopoulos, presentada en Istambul en 1999, foi un exemplo de como un proxecto pode potenciar a música, a visualidade, a linguaxe corporal. Os actores gregos e turcos compartían a mesma escena neste traballo usando as súas propias linguas, o que non impediu que as audiencias comprendesen o texto, pois a visualidade e o uso da corporalidade expresaba perfectamente as emocións e os contidos. A finalidade principal desta proposta era un cuestionamento da contemporaneidade desde unha nova perspectiva, a través da cultura e das ensinanzas das civilizacións antigas.

Alén destas experiencias, tamén vemos como a xente de teatro en Turquía, e noutros países, anda á procura de diferentes modos de expresión teatral a través da interpretación de vellos mitos, lendas e contos folclóricos mais desde unha perspectiva contemporánea. A principal idea aquí é cuestionar o estado actual da civilización por medio de arquetipos, lendas e ensinanzas do pasado. Para ilustrar isto, gustárame falar dun espectáculo, *Dumrul e o Anxo da Morte*, dirixido polo director turco Mustafa Avkiran. *Dumrul* é un personaxe mítico dun conto folclórico turco, *Dede Korkut*. O texto, reescrito por un celebre poeta turco, Murathan Mungan, recolle o aspecto do mito que reflicte a transición do paganismo ó monoteísmo como punto de partida, quere reinterpretar temas como a morte, a vida, o amor eterno e a inmortalidade desde a perspectiva do home moderno, e subliña a universalidade do problema da supervivencia fronte á morte a través da creación dun universo propio. Na escena creouse unha atmosfera mística que lembra os vellos rituais xamanísticos a través da luz, da música en directo, da voz humana e da danza. Os actores eran narradores e intérpretes. A audiencia era invitada a considerar o seu mundo interior e verse a si mesma como criaturas espirituais conscientes da súa mortalidade, e considerar a súa actitude cara á morte e a súa procura de amor e inmortalidade. Tamén se lles pedía ós espectadores que analizasen a súa existencia, as crenzas que lles servían como ponte entre a vida e a morte. Este proxecto tamén explora novas formas de linguaxe teatral e semiótica da escena.

Os exemplos poderían multiplicarse, pero tamén se podería argumentar que o teatro non pode ser avaliado totalmente nos límites da lingua. O importante é a prioridade de potenciar o rol do teatro e profundar nos límites da creatividade da linguaxe teatral e da súa relación coa comunicación escénica.

B I B L I O G R A F Í A

DUMRUL AND THE ANGEL OF DEATH. Programa do espectáculo con notas e comentarios de Mustafa AVKIRAN.

GÜRÜN UÇARER, Dikmen (2000): *On theatre*. Istanbul, Boyut Publishing House.

INTERCULTURAL RELATIONS. Textos do panel exposto en marzo de 2000 no Departamento de Crítica Teatral e Dramaturxia da Universidade de Istanbul en cooperación co Instituto Goethe.

INTERNATIONAL ISTANBUL THEATRE FESTIVAL, 1999. Catálogo.

IPSIROGLU, Zehra (1999): "Creativity in Theatre". En *Milliyet Sanat*, revista cultural.

PAVIS, Patrice (1995): *Theatre at the Crossroads of Culture*. Londres: Routledge.

PAVIS, Patrice (2000): *L'analyse des Spectacles*. Versión turca. Ankara: Dost Publishing House.

RECENSIÓN

OS BONECOS DE SANTO ALEIXO E A HISTÓRIA DA MARIONETA EM PORTUGAL

José Peres Escaleira

PASSOS, Alexandre (2000): *Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Centro Dramático de Évora, 1999.

Cometeu o Teatro de Bonecos o feito heróico de cortar o vazio de quase 400 anos da história do teatro em Portugal.

Depois de Gil Vicente e antes de Garrett, enquanto séculos de ouro pululavam pelos teatros da Europa, em Portugal somente António José da Silva, chamado de O Judeu, quebrou a falta de autores e obras marcantes no panorama teatral português.

Assume, assim, o teatro de marionetas pela mão do Judeu o protagonismo de ser género de teatro, que por falta de referências a outros níveis figura na história da cultura teatral portuguesa.

... desde o tempo dos esponsais da filha do primeiro casamento do senhor D. Pedro II... até à época joanina a ópera foi entrando nos hábitos da fidalguia da corte... Os burgueses endinheirados... que não tinham entrada nesses espectáculos áulicos, parece terem resolvido o seu problema -o de ouvir ópera, com montagem consentânea com o seu bolso- ajudando a criar os bonecos que cantavam nos teatros do Bairro Alto... António José da Silva "o Judeu" -infamado ou não pela condenação do seu primeiro processo no Santo Ofício- ... foi um dos fornecedores... de comédias musicadas a serem interpretadas por bonecos, que agradariam a um público de gosto menos requintado e evoluído,

Escreve Alexandre Passos, na introdução histórica inserida na sua recente obra que nos transporta a esse teatro tão esquecido e de tão grandes tradições populares em Portugal: o Teatro de Marionetas.

A obra *Bonecos de Santo Aleixo – A sua (Im)possível história. As Marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos Títeres Alentejanos*, da autoria do investigador e marionetólogo Alexandre Passos, é uma obra pioneira, que nos transporta até ao mundo dos Bonecos de Santo Aleixo, bela obra do Património cultural tradicional português.

Saindo cada vez mais o Teatro de Marionetas da catalogação de arte menor em que a colocaram, a investigação no teatro passa também por esta

área do *Teatro de Bonecos*, de que esta obra de Alexandre Passos passará a ser uma referência importante.

Entrecruzando-as na história geral do teatro, Alexandre Passos integra as marionetas na teoria geral da representação, não deixando de as referenciar no contexto dos diferentes tipos de públicos e de mensagens associados ao desenvolvimento da arte dramática. Não se deixando prender nos aspectos sociológicos e psicológicos da evolução da marioneta, mas afluindo-os, Alexandre Passos utiliza também o pretexto dos Bonecos de Santo Aleixo para nos apresentar a evolução do Teatro de Marionetas, os sistemas de manipulação e uma breve história comparada da Marioneta no mundo.

Desenvolve a evolução da marioneta em Portugal dos Séculos XVI ao XVIII, aparentando-a com outras marionetas "estrangeiras", dedicando-se aos "pátios" lisboetas onde eram apresentadas as obras de bonecos e às condições que foram permitindo a sua exportação para o Alentejo e mesmo para o Brasil, com base no "polissémico presépio"

...o teatro tradicional de marionetas alentejanas, de que existem várias referências a partir do século XIX e uma única do século XVIII, poderá ser subsidiário de alguns destes "presépios", que se não limitariam em mostrar em Lisboa as peças... dos ciclos da Natividade e Paixão, bem como as inspiradas no livro do Génesis e outras passagens da História Sagrada...

A fraca dinâmica de investigação em Portugal nos domínios do social e do cultural também se estende ao teatro, pelo que, também neste domínio, um campo fértil de pesquisa se torne disponível para quem o queira fecundar. Alexandre Passos, partindo de trabalhos esparsos sobre a Marioneta em Portugal e sobre os Bonecos de Santo Aleixo, soube fazer as sínteses e o desenvolvimento necessário que tornou esta obra uma obra de referência.

Dedica o autor este livro, entre outros, a Mestre Jaleca e a Mestre Talhinhas, personagens centrais da última parte do livro, consubstanciando a memória e a persistência dos Bonecos de Santo Aleixo, no Alentejo e em Portugal. E de verdadeira genealogia se trata o descrever da evolução dos *Bonecos*.

Partindo do estudo das famílias proprietárias dos *Bonecos*, Alexandre Passos faz ao longo destas páginas um tratamento completo do assunto, desde uma análise formal em termos de espectáculo -construção, manipulação, textos, acompanhamento musical, interpretação, cenografia, etc.-, até ao enquadramento histórico, sociológico e político, passando pela análise dramatúrgica.

Alexandre Passos, um dos principais estudiosos desta matéria em Portugal, encontrou no CENDREV -Centro Dramático de Évora-, onde já foi colaborador e onde se iniciou na investigação sobre os *Bonecos*, a produtora para este livro. Aliás, foi a partir do então Centro Cultural de Évora que a investigação sobre os Bonecos de Santo Aleixo ganhou força, levando à sua

recuperação e a uma concertada divulgação pelo país e pelo estrangeiro, pelo que a "família" actual dos *Bonecos* é constituída, precisamente, por uma equipa de actrizes e actores ligada ao CENDREV.

Livro de excelente aspecto gráfico, obra obrigatória de referência para a cultura tradicional portuguesa e para a história do teatro em Portugal,... aconselha-se.

HISTORIAS DO TEATRO GALEGO

Dolores Vilavedra

TATO, Laura (1999): Historia do teatro galego. Das orixes a 1936. Vigo: A Nosa Terra.

Seguramente non hai ninguén máis axeitado, en Galicia e fóra dela, para escribir este libro que a súa autora, a profesora da Universidade da Coruña Laura Tato. Un libro de encarga -como ela mesma confesa no prólogo-, o que xa de entrada determina un número limitado de páxinas e, sen dúbida, un enfoque no que a vontade didáctica e a claridade expositiva se imponían sobre os rigores academicistas, sobre todo no relativo a notas a rodapé (das que a obra carece totalmente) e referencias bibliográficas (contidas nas catro páxinas que ó final abranguen a "Bibliografía citada").

Esta obra pretende ser "a historia da conformación e deriva do teatro galego", unha longa etapa previa á súa consolidación na segunda metade do século XX. Quizais foi o feito de ter que manexar, cunha perspectiva globalizadora, un período temporal tan amplo e tan heteroxéneo, o que determinou que a profesora Tato fixese unha proposta periodolóxica en seis grandes bloques: Séculos Escuros e Ilustración, Período Precursor, O Teatro Bilingüe, O Teatro Rexionalista (1882-1919), O Teatro coas Irmandades da Fala (1919-1923), O Teatro na Dictadura de Primo de Rivera (1923-1931) e O Teatro na II República (1931-1936), unha proposta na que chama a atención a combinación de criterios terminolóxicos cronolóxicos con outros que se refiren máis ben a modalidades textuais (como, por exemplo, O Teatro Bilingüe). Malia isto, resulta evidente a vontade da autora de primar no seu estudio un enfoque de tipo historicista, vencellando estreitamente o desenvolvemento da historia teatral de Galicia ó dos seus avatares políticos.

O título do primeiro epígrafe indica ben a mínima atención que a autora lle presta á época medieval, xustificada pola escasísima documentación que posuímos verbo da existencia dun hipotético teatro medieval no ámbito galego-portugués. A valoración desas hipóteses requiriría o manexo dunha bibliografía moi especializada e entraría de cheo no eido da especulación erudita, o que sen dúbida se afastaría en exceso dos obxectivos didácticos desta obra. Nos dous primeiros capítulos hai unha vontade evidente por parte da profesora Tato de vencellar a precaria produción dramática da que temos información coa historia social da lingua e, máis en concreto, co proceso de normalización lingüística. Así, por exemplo, sería en boa parte a despreocupación dos chamados Precursores -os promotores do rexurdimento da lingua e a cultura galegas- pola recuperación do nivel oral da lingua (algo que daquela semellaría moito menos urxente que a creación dun rexistro culto e escrito) o que explicaría a falta de interese dese grupo de intelectuais polo xénero teatral e, xa que logo, a ausencia dunha produción significativa de textos dramáticos. E máis adiante a autora documentará con detalle, a partir da súas pegadas na prensa escrita, algunhas das polémicas

lingüísticas que viviría o teatro galego ata os anos trinta, mostra evidente dun conflito identitario profundo que sería un dos obstáculos máis radicais para o seu desenvolvemento.

No capítulo "O Teatro Rexionalista" Laura Tato documenta con precisión os avatares do nacemento, vida e prematura morte da fanada Escola Rexional de Declamación, un proceso que espella moitas da eivas que posteriormente pexarían a medranza definitiva do teatro galego. E o mesmo acontece, no capítulo seguinte, cos atrancos que rodearon a existencia do Conservatorio Nacional de Arte Galega, nunha época que sen dúbida a autora coñece ben, logo de abordala no seu libro *Teatro galego 1915-1931* (1997), un estudio exhaustivo que así e todo agora é quen de arrequestrar con novos datos e argumentos.

Laura Tato préstalle especial atención á participación que os coros tiveron na conformación do que poderíamos considerar unha dramaturxia galega, aínda que consegue eludir o que semellaba un risco evidente como era o de distorsionar a súa importancia, tendo en conta que foi esta estudiosa, en boa medida, quen soubo ver neles un dos fenómenos máis peculiares e que contribúen a caracterizar a historia teatral galega de xeito máis diferenciado. O risco parecía evidente, como digo, se reparamos en que a investigadora Tato lle dedicou ó tema dos coros a súa tese de doutoramento, tema que abordaría de novo no seu libro *Teatro e nacionalismo. Ferrol 1915-1936*. Tamén resulta atinado o tratamento do teatro na emigración, un asunto complexo pola escaseza da documentación que se conserva e o difícil acceso a ela pero que nesta obra obtén o realce cualitativo, se non cuantitativo, que merece.

Hái unha confesa vontade de describir sinteticamente os argumentos das obras, explicable polo difícil que pode resultar o acceso a algunhas delas para o lector común. Partindo desta premisa, choca un pouco que se lle dedique máis atención a unha peza como *Donosiña* de Xaime Quintanilla que a *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste, malia a importancia que a primeira tivo como catalizador das escisións no seo do Conservatorio, e acontece o mesmo se comparamos *Pilara ou grandezas dos humildes* de Manuel Comellas Coimbra con *Ó Bufón d'El Rei* de Vicente Risco. Semella que a autora quixo primar, fronte a criterios estrictamente estéticos, isto é, os convencionalmente considerados "literarios" (e subxectivos), outros que atenden máis ás repercusións que as pezas tiveron no seu día no campo cultural galego (e repárese en que vou máis alá do estrictamente teatral ou literario). Por outra banda, á hora de avaliar estas cuestións debemos evitar que os nosos actuais criterios artísticos se superpoñan á valoración real que as obras mereceron no seu día por parte do público daquela época, algo no que se esforza de xeito notable Laura Tato, nun empeño no que sae moito máis que airosa.

Os útiles índices de autores e de obras, así como as numerosas e curiosas fotografías que ilustran este volume (seguramente provenientes do ben fornecido arquivo de *A Nosa Terra*), convértena nunha obra de consulta imprescindible, utilísima e mesmo grata. Agardamos xa expectantes a continuación que a autora nos ofrece na súa introducción.

AS VANGARDAS OU A REVOLUCIÓN PARA O TEATRO

Inmaculada López Silva

SÁNCHEZ, José A. (1999): *La escena moderna. Manifiestos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.

A editorial madrileña Akal publicou en 1999 unha interesante antoloxía organizada e prologada polo historiador do teatro e dramaturgo José A. Sánchez. *La escena moderna* recolle un importante conxunto de textos que tenta dar conta dos principais achados estéticos que caracterizaron a revolución teatral de resonancia europea xurdida a principios do século XX, no contexto das vangardas, o expresionismo e a Bauhaus.

Tan interesante coma os textos orixinais dos autores da época é a introducción de José A. Sánchez, que axuda a comprender, contextualizar e valorar na súa xusta medida os manifestos antologados. Nese prólogo, o autor trata de pasar revista a todos os niveis de cambio nesa "escena moderna" que dá título ó libro, partindo dunha base esencial e, ó noso xuízo, indiscutible: a reivindicación do director de escena non só como responsable último do discurso escénico ou espectacular, senón como artista á altura do propio escritor, do pintor ou do arquitecto. Nese sentido, a formación interdisciplinar de José A. Sánchez proporciona unha visión das cousas moi enriquecedora: esa nova e contestataria concepción do director de escena pon o teatro en relación coas convulsións experimentadas polas artes plásticas na mesma época, unha relación que o autor fai explícita demostrando que, en moitas ocasións, os artífices do cambio nunha modalidade discursiva e noutra son os mesmos e/ou colaboraban entre si: pensemos nun Eisenstein revolucionario do cine que é discípulo de Meyerhold, nas propostas escénicas de Kandinsky ou dun Picasso que pon a súa creatividade ó servicio da escenografía, ó tempo que directores coma Appia, Hugo Ball, Copeau, Artaud e mesmo Bertold Brecht avogaban por tendencias nas que debían colaborar diversos artistas na creación do teatro coma espectáculo total e revolucionario.

Quizais sexa este enfoque da súa análise o que constitúe a base e atractivo do exhaustivo repaso que José A. Sánchez realiza sobre as estéticas, debates e propostas innovadoras dos diversos directores escénicos que traballaron no teatro europeo, atendendo fundamentalmente ós centros francés, alemán e soviético (con directores coma Appia, Cocteau, Léger, Jaques-Dalcroze, Charles Dullin, Isadora Duncan, Gordon Craig, Reinhardt, Fuchs, Emmel, Piscator, Brecht, Meyerhold, Tairov, Ojlopkov, entre outros), sen esquecer as achegas españolas de Valle-Inclán, Rivas Cherif, Adrià Gual ou García Lorca.

O autor estrutura o seu estudio en diversos elementos estéticos aplicados a unha renovación da escena que actuaba baixo unha premisa clara que unificaba dun xeito ou doutro as preocupacións estéticas de todos os

directores analizados: a contestación ó teatro burgués que tan pouco lugar deixaba á experimentación e que, sobre todo, presentaba no seu propio seo contradicións lóxicas que se baseaban nun desaxuste entre medios técnicos e estética realista. Deste xeito, indica José A. Sánchez que, partindo dunha tentativa de "reteatralización do teatro", fóronse sucedendo e superpoñendo as reflexións e reivindicacións sobre todas e cada unha das partes do aparello escénico, desde a devandita concepción do teatro como "obra de arte total" postulada por Adolphe Appia ou por impresionistas alemáns coma os artistas plásticos Schreyer e Kandinsky, ata unha enorme preocupación pola construción escénica da imaxe (sempre impresionante e baseada na creación de atmosferas), pasando pola "deshumanización do teatro" (*supermarioneta* de Craig, ou proxectos baseados na máquina de Meyerhold e os futuristas). Todo iso tiña un fin ben determinado e claramente salientado pola estruturación do estudio introductorio: o que José A. Sánchez denomina a "conquista do público" a través de espectáculos multitudinarios, recuperadores de tradicións do pasado (traxedia grega) ou do elemento máis popular da sociedade (circo, cabaret e *music-hall*), todos eles acontecementos sen precedentes que, desde logo, aínda deben ser considerados como fitos non repetidos (e irrepitibles) na historia das artes escénicas.

Os novos directores preocupáronse por poñer en práctica unha teorización estética que empregase os novos avances tecnolóxicos ó servizo da arte (nomeadamente a luz como creadora de atmosferas), unha nova concepción do espacio escénico que fuxise dos panos de fondo pintados e, sobre todo, un novo valor do papel de actor e das técnicas de interpretación sobre a escena. Como podemos ver, e como procura deixar claro en todo momento José A. Sánchez no seu prólogo a *La escena moderna*, os experimentos e innovacións dos directores de escena dos anos 20 e 30 están na base do teatro actual, mesmo daqueles elementos escénicos que, hoxe por hoxe, semellan máis indiscutibles.

A perspectiva ofrecida polo autor, logo, non só é toda unha lección de historia (especialmente polas súas referencias comparativas ó teatro anterior á etapa estudiada, en ocasións estraño e rechamante para os ollos actuais), senón tamén toda unha lección de relativismo que trata de recuperar e subliñar o espírito ideolóxico das vangardas: a grande revolución estética do teatro contemporáneo xurdiu dos presupostos xerais da idea de revolución, do experimento e da negación daquilo que está fortemente asentado e semella xa indiscutible. Insístese, logo, nesa "preocupación extraestética", case visionaria e en ocasións mística, que caracterizou o discurso das vangardas europeas e que, de certo, as relacionou con movementos políticos de carácter socialista, anarquista e, tamén, fascista.

Así redondea José A. Sánchez a súa análise desas décadas de revolución escénica, dando unha completa visión, a base de pinceladas expresionistas (tamén), que sentan as bases (e sobre todo as fontes) para estudos posteriores e para debates productivos.

No relativo ós textos antologados, cómpre indicar que non son un complemento, senón o necesario envés para toda a análise teórica elaborada polo editor do libro. Neste caso, José A. Sánchez estrutura a escolma en seis bloques nos que se mesturan (quizais dun xeito algo confuso) criterios estéticos, sistémicos e xeográficos. Así, mentres que nas dúas primeiras sec-

cións recolle textos sobre "Luz, espacio, movimiento" e "Teatro y abstracción", nos bloques 3 e 4 antologa os principais manifestos de "El modelo alemán" e "Teatro y revolución: la escena rusa", expoñendo un criterio xeográfico que desaparece na sección 5 ("Reformadores del arte dramático") pero reaparece no último bloque, dedicado ó "Teatro español".

É deste xeito como a utilidade do libro, máis alá da vontade analítica da estruturación do material e do labor de investigación e reflexión amosado pola extensa Introducción (complementada por unha Bibliografía iluminadora), se converte nun útil accesorio desde onde acceder de maneira rápida e directa (en forma de bibliografía primaria) ós escritos dos principais teóricos e artífices do teatro de vangarda, de xeito que a súa lectura se converte en detallada radiografía dun momento histórico, revolución artística, para a escena moderna.

SOBRE ECONOMÍA DA CULTURA

Francisco J. Sanjiao Otero

FREY, Bruno (2000): La economía del arte Barcelona:, Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona, Colección Estudios Económicos, n.º 18.

Cando sae do prelo o primeiro número dunha publicación periódica, o resultado constitúe en boa parte un catálogo das intencións e obxectivos marcados polos seus impulsores. Neste senso, o *Anuario Galego de Estudios Teatrais*, do que tedes nas mans o comezo da súa andaina, no seu intento de recoller calquera perspectiva que contribúa a un mellor coñecemento do feito teatral, fai constar o papel que representa a incorporación das análises realizadas desde o campo económico para optimizar os esforzos realizados por calquera individuo ou institución no apoio da actividade teatral en calquera das súas múltiples vertentes.

Xa se sabe que as análises realizadas desde a economía daquelas actividades humanas que non se incluían tradicionalmente no campo da ciencia económica (e calquera representación artística ou cultural estaría aquí incluída) é vista polos interesados con receo (ou mesmo cunha frontal oposición). E nunha publicación especificamente dirixida ás xentes do teatro, non teño dúbida de que a inmensa maioría dos seus lectores estará, no mellor dos casos, preguntando qué fai un economista coma min nun mundo coma este.

E para tranquilizar a calquera que ata aquí teña chegado direille que, a análise económica, como calquera outra visión, non constitúe nin moito menos un elemento que vaia en contra do teatro. A ignorancia ou o descoñecemento levan a miúdo a considerar que calquera intervención adxectivada como económica implica un estudio que recolla como único criterio de valoración os cartos que custa, os beneficios ou as perdas cuantificadas en euros e céntimos, deixando á marxe calquera outro criterio ético, cultural, educativo, social que tamén podería ser incorporado. Por tal motivo, os economistas son vistos como agresores que comparan o rendemento crematístico de actividades tan diferentes como os servicios artísticos e os servicios dunha gasoleira, ou dun bar, ou dun banco. Nada máis lonxe do noso obxectivo. O único que pretende a Economía da Arte é realizar unha análise económica do fenómeno cultural e artístico, atendendo ós incentivos que se presentan ós individuos e ás institucións que desenvolven a súa actividade nestes campos.

O estudio económico do mundo da arte, e máis en particular das artes escénicas, ten como obxectivo a análise desde unha metodoloxía económica do referente á escrita, formación, produción, distribución, investigación, ou xestión de recursos, bens ou servicios teatrais. Arte e Cultura están encamiñadas a satisfacer intereses culturais e artísticos de referencia que poden e deben ser integrados na análise sen diminuír nun chisco a súa

importancia e valor para calquera sociedade. A análise económica é un instrumento máis para avaliar a súa contribución e as súas necesidades, e o seu papel resulta imprescindible para, dunha banda mostrar os beneficios que reporta á sociedade, e doutra para administrar con maior eficiencia e eficacia os recursos que son asignados pola sociedade para a realización de actividades teatrais, e nos dous casos, desde os traballos pioneiros publicados na década do 1960 polos profesores Baumol, Bowen, Thorsby e Whithers, poderán ver como economistas moi afeccionados ó teatro pretenden chegar a súa visión para aumentar a presenza do teatro na sociedade, aínda que, evitando dilapidacións innecesarias que conduzan a camiños sen saída.

Con este obxectivo, e na medida en que as recensións son escritas (e incorporadas nas distintas publicacións) co obxectivo de chegar ós lectores o contido da obra, así como a utilidade que lles reportará a súa lectura, queremos recomendar desde xa e coa maior vehemencia da que sexamos capaces, o traballo do profesor suízo Bruno S. Frey, catedrático de Economía na Universidade de Zürich, e un dos máis destacados e prestixiosos representantes no estudio da Economía da Arte ou Economía da Cultura. Un libro ben escrito e traducido, que aborda o feito artístico desde unha perspectiva interdisciplinar, e que resulta de doada lectura por calquera persoa sen necesidade de coñecementos previos de economía.

La economía del arte recolle unha esmerada recompilación realizada por Pedro Schwartz, catedrático de Historia do Pensamento Económico da Universidade Autónoma de Madrid, de artigos sobre a materia publicados polo profesor Frey en revistas e libros especializados. Malia que se refiren xenericamente á actividade artística (e non á actividade teatral en particular), consideramos que a lectura deste libro fará posible que os lectores que se acheguen desde o mundo do teatro se asomen con curiosidade a unha nova fiestra desde a que analízalo. Sen dúbida poderán incrementar a súa formación con coñecementos propios doutros campos de estudio, e ademais terán, xunto cos argumentos artísticos que xa manexan, outros argumentos máis económicos cos que presentar as súas propostas a políticos, funcionarios, banqueiros, ou calquera outro individuo ou institución do que poida depender a realización ou non dun proxecto artístico, o nivel de recursos que terán para a súa realización, e que poderían resultar en certo grao escépticos a outros criterios menos relacionados coa administración dos orzamentos dos que dispoñen para actuar.

A partir deste número inicial, os números futuros do *Anuario Galego de Estudos Teatrais* presentarán outros artigos, estudos ou documentos que contribúan a incrementar o interese dos teatreiros polas consideracións económicas, e viceversa.

TRES LIBROS SOBRE INTERPRETACIÓN

Manuel F. Vieites

MELENDRES, Jaume (2000): *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

HODGE, Alison (ed.) (2000): *Twentieth Century Actor Training*. Londres: Routledge.

FÉRAL, Josette (ed.) (2001): *Les Chemins de l'acteur. Former pour jouer*. Montreal: Québec Amérique.

Peter Brook, nun estudio xa clásico, situaba o teatro nun tempo e nun espacio nos que o actor e o espectador establecen e/ou aceptan unha convención, mentres Grotowski salientaba que a comunicación entre o actor e o espectador é o fito central da arte teatral. Máis recentemente Luis de Tavira publicaba un libro, iluminador e provocador, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación* (1999), no que se mostraba a centralidade da interpretación como unha das máis importantes disciplinas que conforman as artes escénicas. Por iso a reflexión sobre o actor e a súa arte foi unha constante no pensamento teatral de todos os tempos e William Shakespeare xa deixaba constancia dunha tal preocupación en diversas escenas do seu *Hamlet*.

Con todo, o pleno desenvolvemento da arte da interpretación, e da interpretación como unha disciplina obxecto de estudio, docencia e investigación, é cousa do século XX, sempre, por suposto, desde unha perspectiva occidental, pois noutras xeografías e tradicións culturais a reflexión sistemática e sistémica sobre a arte do actor ten maior antigüidade. Hai que considerar igualmente que a preocupación pola interpretación tamén vai ligada á formalización progresiva das ensinanzas teatrais, ora a través dos vellos conservatorios ora en moitos outros espazos educativos, regulados ou non regulados. En calquera caso, como sinala Alison Hodge na presentación do seu magnífico traballo, o actor é unha das figuras sempre presentes na peripécia do teatro no século XX, sobre todo desde a perspectiva dun considerable número de artistas, directores de escena ou pedagogos que escriben un número considerable de tratados que conforman todo un corpus teórico, metodolóxico e práctico desde o que se foi construíndo unha verdadeira Teoría da interpretación.

O volume editado por Alison Hodge supón unha introducción moi necesaria a algunhas das figuras que máis se significaron e significan no desenvolvemento desa disciplina, quer nunha perspectiva pedagóxica, quer desde a propia práctica escénica. Así, ó longo de case duascenas cincuenta páxinas, atopamos un conxunto de reflexións sobre a obra e as achegas de doce figuras de relevo no eido da interpretación, a dirección de escena e a renovación da estética teatral, reflexións realizadas na maioría dos casos por profesores e profesoras de Teatro de Inglaterra e os Estados Unidos de América que traballan en institucións tan prestixiosas como as universidades de Yale, Birmingham e Exeter ou na Royal Academy of Dramatic Art de

Londres. Falamos de persoas vencelladas ós departamentos de Estudos Teatrais das citadas institucións e cunha marcada vocación escénica, feito que se deixa sentir nos materiais elaborados, nos que agroma unha forte compoñente práctica, con materiais, propostas de traballo e exercicios que permiten afondar nos trazos característicos e diferencias de cada un dos métodos considerados.

Así, o lector vai poder coñecer os elementos básicos que definían o modo de traballar a interpretación de Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Michael Chejov, Bertolt Brecht, Joan Littlewood, Lee Strasberg, Stella Adler, Stanford Meisner, Joseph Chaikin, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Włodzimierz Staniewski. Unha presentación básica que non aspira máis que a servir de introducción e que vai acompañada dunha selección de lecturas para afondar no coñecemento, sequera teórico, dos diferentes métodos explicados. Nese sentido o volume imaxinado e elaborado por Alison Hodge, coa colaboración dos profesores e profesoras xa citados, entre os que podemos citar a Clive Barker ou Lisa Wolford, constitúe unha contribución fundamental para coñecer os principios básicos da arte da interpretación no século XX e o seu proceso de desenvolvemento.

O traballo de Josette Féral camiña na mesma dirección, aínda que agora o eixe central non son os métodos e as escolas conformadas por directores de prestixio, senón un conxunto de traballos agrupados arredor de tres temas centrais: "Éthique et politique: un acteur citoyen", "L'acteur en formation" e "En quête du processus de création", que ofrecen perspectivas tan diversas que invitan a novas e múltiples pescudas. Particularmente interesante resulta a segunda parte, pois a formación dos actores e das actrices constitúe, como a propia Pedagogía teatral, un ámbito de interese crecente no eido dos Estudos teatrais e da Teatroloxía. Con todo, neste volume hai traballos que cómpre salientar especialmente pola súa capacidade de afrontar aspectos fundamentais da arte da interpretación. Nesa liña temos títulos como "L'essence du Théâtre" de Eugenio Barba, "Être acteur, jouer, agir" de Peter Sellars, "La véritable place d'Étienne Decroux dans le théâtre du XXe siècle" de Marco de Marinis ou "La travail sur soi-même. De Stanislavski à Grotowski" de Virginie Magnat.

Josette Féral, profesora no Departamento de Teatro da Universidade de Quebec en Montreal, ofrece neste volume un conxunto de traballos sumamente útiles, mesmo se podería dicir verdadeiramente necesarios, para calquera persoa que desexe afrontar a investigación ou a docencia no eido das ensinanzas teatrais e, máis particularmente, no campo da Teoría e a práctica da interpretación, pois, como ela mesma salienta, o libro non só analiza os problemas derivados da transmisión de coñecementos (o saber), dos procesos de ensinanza e aprendizaxe de técnicas (saber facer), senón tamén da descuberta dunha "certa ética", o que nos leva ó compromiso do artista co seu traballo e coa sociedade. Velái a importancia de considerar o actor desde unha perspectiva dobre: artista e cidadán.

O último dos libros escollidos constitúe, como sinala o autor no subtítulo, un "diccionario mínimo" integrado por 154 entradas nas que se analiza a terminoloxía propia da arte da interpretación. Sen embargo este volume é moito máis que un diccionario. En realidade, podemos afirmar que

este traballo que agora presentamos, *La dirección de los actores*, é un dos estudos máis brillantes, sólidos, intelixentes e lúcidos que se teñan escrito en España en relación coa arte do actor, coa arte da interpretación. En boa medida vén sendo unha especie de tratado mínimo sobre as artes escénicas que pode ser considerado de lectura obrigada non só para todas aquelas persoas que fan do teatro profesión, senón para os que teñen no teatro, directa ou indirectamente, un punto de atracción intelectual. Mais non só de lectura, senón tamén de estudio, comentario e debate, pois quizais unha das maiores calidades desta obra sexa a súa capacidade de provocación e suxestión.

Jaume Melendres, que ten tras súa unha longa traxectoria como director de escena, traductor e autor dramático, tamén leva bastantes anos impartindo clase Instituto do Teatro de Barcelona, e ten plena conciencia da importancia do coñecemento na hora de lexitimar unha disciplina, unha profesión. Por iso, como sinala Joan Abellán no prólogo, foi quen de escribir "un discurso didáctico sobre los múltiples factores que intervienen en el proceso de recreación escénica del personaje". Un discurso didáctico, pero tamén un discurso científico pois esa é a condición que, na fin, quere reivindicar para o seu traballo cando reproduce unha frase tirada do *Tratado mínimo de la pintura* onde Leonardo da Vinci sinalaba como "quienes se dedican a la práctica sin ciencia son como los que se embarcan sin timón ni brújula, porque nunca conocerán la magnitud de su derrota". En efecto, pois disciplinas que son obxecto de docencia e investigación como a Interpretación ou a Dirección de escena precisan, no seu proceso de lexitimación no ámbito académico, dunha linguaxe propia que posúa igualmente un alto grao de univocidade.

Deste xeito esta achega de Jaume Melendres ten unha utilidade dobre. En primeiro lugar por ser un material didáctico de indubidable transcendencia nos procesos educativos propios das ensinanzas teatrais, e que sitúa ós profesores de teatro diante do difícil reto de transitar do coñecemento común ó coñecemento científico. En segundo lugar, en canto constitúe unha contribución moi significativa ó desenvolvemento da dimensión teórica de áreas de coñecemento como a Interpretación ou a Dirección de escena, na que, sen embargo, agroma un fondo e contrastado coñecemento da práctica escénica. Pois como sinala Melendres no remate da súa introducción, "tampoco hay teoría sin práctica". Esa perfecta simbiose entre teoría e práctica, adobada cunha coidada metodoloxía expositiva (non exenta dunha considerable ironía), tamén constitúe outra das calidades salientables do volume.

Estamos, en consecuencia, diante dun dos mellores libros sobre teatro editado en España, tamén en español, nos últimos anos. Un libro de cabeceira, que invita a unha reflexión delongada e permanente arredor da arte do actor e, por suposto, da arte do director e da arte teatral. Un libro, insistimos, de lectura obrigada para os profesionais do teatro.

Nun momento no que a posible apertura dunha Escola Superior de Arte Dramática en Galicia abre novas perspectivas profesionais no eido da docencia, e no que un número significativo de profesionais do teatro estarán chamados a facer desa Escola Superior un centro de referencia en toda a Península Ibérica pola calidade da súa docencia e da súa oferta educativa,

non está de máis lembrar a existencia deste tipo de traballos, dado que poden ter unha considerable utilidade na hora de desenvolver proxectos docentes do eido da Teoría e práctica da interpretación, unha materia que pode dar lugar a diversas disciplinas académicas cunha docencia global de máis de 400 horas (así ocorre en Madrid, Murcia ou Barcelona) e que esixirá do profesorado un desenvolvemento curricular e unha secuenciación dos contidos (Interpretación I, Interpretación II, Interpretación III), acorde cos obxectivos terminais da especialidade en termos de competencias e cualificación profesional dos titulados.

A REPRESENTACIÓN DO HOLOCAUSTO

Xoán Manuel Garrido Vilarinho

SCHUMACHER, Claude (ed.) (1998): Staging the Holocaust: The Shoah in drama and performance. Cambridge: Cambridge University Press.

PATRAKA, Vivian (1999): Theatre, Fascism, and the Holocaust. Bloomington: Indiana University Press.

Achegarlle ó público galego un tema coma o da literatura do holocausto e, máis concretamente, o de teatro do holocausto resulta complicado e ata exótico a primeira vista, pois non conta con referentes concretos no seu sistema cultural e dentro deste é pouco rendible como asunto xerador de expresións artísticas, chegando mesmo a sentilo como algo totalmente alleo a el. Sendo isto certo, tamén é verdade que se ten un coñecemento do fenómeno, aínda que sexa moi xeral, transmitido polos medios de comunicación, sobre todo cine e televisión, que provocan, en moitas ocasións, lecturas controvertidas e que están indisolublemente unidas a conflitos políticos vividos no pasado e de plena vixencia na actualidade. Non nos detemos neste nivel, senón que nos centraremos nos produtos culturais que xerou e xera un evento de raíz histórica e carácter universal a través da recensión de dous magníficos ensaios.

A modo de introducción, queremos comezar cunhas notas acerca da propia denominación do feito histórico porque crea controversias de seu: co termo "holocausto" coñécese un acontecemento histórico que fai referencia á política antisemita levada a cabo polo réxime nazi contra o pobo xudeu en Europa e que culmina co seu exterminio case total durante o período 1941-1945. A persecución planificada antisemita comeza en Alemaña coa toma de poder de Hitler en 1933 e a aplicación do seu ideario nazi provoca, nun primeiro momento, a degradación social do xudeu, para o cal o réxime represor elabora unha serie de leis e decretos (Leis de Nürenberg, 1935) co propósito de que os xudeus perdesen todos os dereitos de cidadáns, logo embárgalles os seus bens, segue co confinamento en guetos (1939) e remata co traslado a campos de concentración e exterminio, na chamada "Solución final" do problema xudeu (decidida pola cúpula nazi na Conferencia de Wannsee en 1942).

A aparición da denominación "holocausto" coincide co momento en que se comezan a ter noticias da aniquilación dos xudeus europeos. O termo coñecerá unha grande expansión despois do remate da Segunda Guerra Mundial, ó mesmo tempo que comeza un cuestionamento deste por parte de intelectuais e estudiosos hebreos: "holocausto", de acordo coa súa orixe grega, significa "ofrecer e queimar en sacrificio a Deus", contra a propiedade desta denominación argumentase que o termo posúe unha carga relixiosa e determinista que non corresponde coa realidade dos feitos porque o exterminio foi obra planificada e practicada por homes que, desde logo, non tiñan vontade de complacer a ningún Deus. Cara a finais dos anos corenta

e despois da creación do Estado de Israel, sae á luz o termo "Shoah", de orixe hebrea, significa "catástrofe, aniquilación, destrucción", e para algúns comentaristas tamén "catástrofe sen igual", posúe unhas resonancias bíblicas que contribúen a outorgarlle ó acontecemento histórico un carácter sagrado e unha dimensión mítica sen quitarlle nada da súa pesada realidade. Os autores xudeus tamén empregaron moito o termo "Hurban" (destrucción), que designa a destrucción dos dous templos nos textos litúrxicos hebreos, e por isto mesmo foi rexeitado polos ortodoxos e non se estendeu. O termo "xenocidio", creado por Raphaël Lemkin en 1944, aparece oficialmente nos xuízos de Nürenberg e na definición da ONU como "a vontade por exterminar en parte ou na súa totalidade un grupo humano determinado, racial, relixioso ou ético", dado o seu carácter laico, parece o máis axeitado e por iso é o máis empregado nos medios franceses e italianos, pero pódese dicir que foi vítima do seu propio éxito e vulgarizouse demasiado, chegando a ser sinónimo de asasinato. Como vemos, detrás da denominación, subxacen conflitos de tipo político e relixioso que traspasan fronteiras e o éxito dunha ou doutra débese á capacidade de difusión e ó poder do grupo que a empregue. Así, os americanos lograron unha repercusión mediática mundial coa serie de televisión *Holocausto* (1978) e ademais bautizaron con ese nome todos os museos e exposicións que dan a coñecer a aniquilación do pobo da Biblia, cousa á que retrucaron boa parte dos medios xudeus europeos e israelís, que consideraban impropia a denominación anterior apoiando a difusión do documental *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) e bautizando con ese nome todas as publicacións e exposicións que realizan no seu eido xeográfico.

Destácase do holocausto o seu carácter único, no sentido en que a destrucción dos xudeus en Europa é un feito singular na historia da humanidade do que non se atopan antecedentes nin referentes con que poder comparalo, tamén se destaca que sexa produto dunha ideoloxía autoritaria baseada no presuposto da superioridade da raza aria fronte a calquera outro grupo humano, de carácter uniformizador e, polo tanto, excluínte con todo o que supuxese diferenza; a este respecto, cómpre lembrar que o confinamento en campos de concentración incluía a disidentes políticos, presos comúns, homosexuais e xitanos (grupo étnico que tamén foi obxecto de exterminio). Por último, a aniquilación a grande escala só se puido producir nese momento do século vinte por existiren uns medios técnicos e lóxicos que o permitían levar a cabo. De feito, adóitase comparar o sistema nazi de morte en masa cos sistemas de produción industrial por seguiren esquemas análogos de fabricación, só que neste caso o resultado final de produción é a morte de seres humanos.

Unha das teimas dos superviventes do holocausto é dar a coñecer ó mundo o que ocorrera con eles e ofrecer a súa voz para dar testemuño polos millóns de seres que xa non o podían facer. De aí que, desde o primeiro momento, se xerasen unha serie de textos, autobiográficos na súa meirande parte, que conforman o gromo do que se vai chamar literatura do holocausto. Un dos problemas que se atopan estes memorialistas é a voz que deben tomar para o seu relato, ó que se lle engade a falta de referentes, literarios ou doutro tipo, para contar algo que ninguén antes contara porque xustamente non existira.

O fenómeno do holocausto foi abordado e estudado desde múltiples disciplinas, a primeira de todas foi, por suposto, a histórica, logo a filosófica e tamén a literaria, e enredada con estas a sociolóxica e psicolóxica. Todas elas se atopan co mesmo problema: a súa representación. ¿Como se conta o incontable? ¿Como se di o indicible? ¿Como se fai comprensible o incomprendible? Son preguntas recorrentes inherentes a calquera aspecto que se queira tratar do holocausto que producen e se nutren dun constante paradoxo, porque na práctica cóntase, dise e explícase.

Se a representación científica xera debates, pretender achegarse ó holocausto desde a arte, case é considerado como unha profanación. Pénsese na advertencia do filósofo Theodor Adorno de que non se podía facer poesía despois de Auschwitz, contrarrestada e contestada polo escritor italiano Primo Levi, no sentido de que xustamente despois de Auschwitz é cando cómpre facer poesía, asumindo a tarefa como unha obriga moral. A resposta á prohibición do filósofo aparece amplamente tratada en *Staging the Holocaust*, onde se analizan as contestacións realizadas por voces tan autorizadas como Armand Gatti e Charlotte Delbo. O primeiro di que se non hai palabras para responder ó silencio de Auschwitz, as palabras perden o estatuto adquirido, e a segunda confesa que emprega a literatura e, sobre todo, o seu teatro como unha arma de liberación persoal e colectiva.

Nos primeiros anos semellou que o holocausto non admitía ningún tipo de estetización ou traslado ó plano artístico, cousa que co paso do tempo se foi tornando evidente, por moito que non estivese presente na vontade dos autores que se convertese nun produto estético ou nunha obra de arte. Parece que non se contaba coa recepción que puidese ter calquera performance ou representación. En parte, ese medo explícase porque subxace a idea de que a creación artística é, por definición, unha ficción e, en consecuencia, debe ser tida por falsa ou non acorde coa verdade.

Os dous ensaios que a seguir presentamos tratan precisamente da xénese e da evolución da representación do holocausto.

Claude Shumacher é o editor de *Staging the Holocaust: The Shoah in drama and performance* (1998), que recolle catorce artigos doutros tantos estudiosos, de universidades americanas e israelís na súa meirande parte, onde se analiza o holocausto desde o feito teatral, como xorde, como se leva á escena e como é recibido polo espectador. Trala lectura do conxunto de artigos chegaremos á conclusión de que estamos perante a primeira historia do teatro do holocausto porque, aínda que non hai unha exposición cronolóxica das obras nin sucesión temática, si que ofrece un estudio rigoroso dos fitos máis importantes deste tipo de literatura, completado cunha selecta bibliografía das obras de teatro do holocausto que abrangue o período 1933-1997.

Auschwitz destruíu as estruturas tradicionais de aprehender o mundo e de explicar as experiencias humanas. Se se di que o teatro é o lugar onde se representa unha experiencia humana. ¿Como fai o autor teatral para representar unha experiencia inhumana? ¿Como lle outorga credibilidade a algo que non cabe na mente do espectador e polo tanto vai desconfiar da experiencia que lle intentan transmitir?. *Staging the Holocaust* supón un foro de discusión onde se intentan superar as aporías da representabilidade-irrepresentabilidade do exterminio, sen restrinxilo a un eido especificamente

xudeu, senón universalizándoo e tratando o tema como algo que afecta á especie humana. É o lugar onde se describe a pescuda de novos recursos de representación noutras latitudes porque a arte occidental non é capaz de ofrecelos e salientase a forza do teatro que existiu mesmo no inferno do gueto (Varsovia), no campo de concentración (Theresienstadt-Terezin) e ata no campo de exterminio (Auschwitz-Birkenau, no campo das familias).

Os autores e pezas de teatro escollidos para o seu estudio están entre os máis sobranceiros do xénero (ofrecemos as datas das primeiras escenificacións): de Armand Gatti, *La deuxième existence du camp de Tatenberg* (1962), *Chroniques d'une planète provisoire* (1967), *Adam quois* (1993), *L'enfant rat* (1996); de Charlotte Delbo *Qui rapportera ces paroles* (1978); de Primo Levi, *Se questo è un uomo* –versión teatral da novela do mesmo nome– (1966); de Heinar Kipphart, *Brother Eichman* (1984); de George Tabori, *Jubiläum* (1983); de Ben Becht, *A Flag Is Born* (1946), de Ahron Megged, *Hanna Szennes* (1958); de Alexander Chervinski e Yoram Kaniuk, *Adam Resurrected*, ((1993); de Thomas Bernhard, *Heldenplatz* (1988) e de Liliane Atlan, *Un Opéra pour Terezin* (1986).

Por pouco que nos fixemos nos nomes dos autores e na lingua orixinal das obras decatámonos dun dos trazos definitorios do trauma do holocausto: atinxiu a moitos países e foi descrito en moitas linguas. Algúns historiadores cualificano como un dos fenómenos autenticamente europeo e que está presente no subconsciente colectivo como elemento que une máis ca calquera acción política positiva. Á diferenza espacial cómprelle engadir a variedade de procedencia social e relixiosa de quen representa o holocausto, autores hebreos con diferente grao de "xudeización", laicos ou ortodoxos, superviventes ó exterminio, descendentes destes, traumatizados pola experiencia (que estenden o fenómeno a América e Israel), resistentes franceses deportados, republicanos españois, mulleres de teatro perseguidas polas súas actividades políticas, cristiáns polacos resistentes, comunistas alemáns, etc. En definitiva, o holocausto afectou a moitas maneiras de percibir o mundo e por iso foi contado atendendo a esas diferentes sensibilidades, pero todos cunha teima común: dar testemuño dunha infamia.

Vivian Patraha escribe *Theatre, Fascism, and the Holocaust* (1998), (Bloomington: Indiana University Press), produto de anos de investigación e ensaio de diferentes métodos de análise cultural aplicada á representación do holocausto.

Neste estudio a autora achega as súas pescudas para describir a cuestión de como o teatro e os textos de "performance" en xeral sitúan un acontecemento como o holocausto na historia cando o propio acontecemento non ten referentes nela. Con ese fin, no primeiro capítulo, "Shattered Cartographies: Fascism, The Holocaust, and Tropes about Representation" realiza unha lectura das obras de teatro identificando unha serie de tropos que lle serven de marco para comprender como as obras de teatro e as performances tratan o problema da parcialidade da representación con respecto á historia porque esta pola súa vez se converte nun instrumento pouco manexable para a recreación da traxedia.

Comeza describindo o tropo da traducción a partir da obra de Leeny Sack, *The Survivor and the Translation*, que ten como función subliñar, por unha banda, a dificultade de trasladar a experiencia do holocausto á repre-

sentación, por outra, a dificultade que sofre o espectador tentando imaxinar esta experiencia, e, finalmente, a dificultade da propia personaxe-supervivente para trasladar a palabras a súa experiencia. Coa obra de Charlotte Delbo *Who Will Carry the Word?*, analiza o tropo da pesada carga da testemuña que se ve imposibilitada para "traer de volta" ou revivir as palabras e experiencias do holocausto dentro do seu terrible contexto mesmo intentando achegarse a ese contexto o máximo posible a través da representación. En *The Cannibals*, de George Tabori, o tropo que aparece é o da glotofaxia porque a negación da historia do holocausto imaxínase como unha especie de canibalismo lingüístico, aquí a linguaxe é a causante da invisibilidade e a manipulación do sufrimento. Por último, coas obras *Licking Hitler* de David Hare e *The Last of Hitler* de Joan Schenkar describe o tropo do andazo que supoñen dúas ideoloxías patolóxicas como o fascismo e o antisemitismo.

Vivian Patraha é consciente de que reescribindo todo este conxunto de tropos córrese o risco de embarullar o asunto en vez de botar luz sobre a transmisión do sufrimento humano no seu estado límite. Por iso, non queda no paradoxo "feito único-irrepresentabilidade", senón que ensaia unha vía de saída e para iso ata crea un neoloxismo en inglés "the goneness", que se podería traducir por ausencia, aínda que non recolle todos os matices do orixinal; literalmente, é o carácter ou a calidade do que xa non está ou o que xa non existe porque desapareceu por completo. As representacións do holocausto están guiadas polo desexo de acadar algo que non podemos ver nin atopar e por iso se volve de contino e teimudamente sobre a necesidade de repetir, recuperar e dicir algo que se foi ou algo que xa non é. Con isto non lle quita valor ós testemuños dos superviventes, pero o auténtico testemuño está gardado para sempre por quen endexamais o pode ofrecer.

Tamén é consciente de que as obras do holocausto non só sinalan a tensión que se produce entre a "goneness" dos acontecementos e o desexo por representalos, senón que tamén demandan e engaden unha dimensión de responsabilidade, no sentido de que o holocausto non lle permite, a ela, investigadora, cingirse ós métodos de análise, paradigmas teóricos ou estratexias de lectura que se adoitan empregar en relación coa representación, senón que se sente obrigada a realizar novas preguntas e reformular as antigas.

Con esta vontade por abrir novos camiños de investigación sobre o holocausto explora a teatralización da ideoloxía fascista e a dualidade dos seus resultados en catro obras: *Eve of Retirement* de Thomas Bernhard, *The Last of Hitler* de Joan Schenkar, *Laughter!* de Peter Barnes e *Bent* de Martin Sherman. Establece a idea de dualidade ou polaridade do resultado baseado en que estas obras aínda que parten dunha crítica ó fascismo corren o perigo de humanizalo por medio da representación. O elemento clave atópase no receptor das obras, lector ou espectador: se o feito narrado ou representado se atopa fóra do seu ámbito de comprensión a reacción é de incredulidade, se o feito se presenta mediante unha comedia-alegórica a reacción é de rexeitamento porque se banaliza ou trivializa un asunto moi serio. Mesmo se corre o perigo de reforzar prexuizos sociais contra o diferente, como o desprezo ante o homosexual (analiza o discurso homofóbico do fascismo presente en *Bent* para exemplificar ese perigo).

A segunda parte do ensaio de Vivian Patraha trata a representación do holocausto empregando elementos de análise da crítica feminista. Indaga a intersección entre o feminismo e a "xudeidade" e as súas problemáticas relacións motivadas pola magnitude da "goneness". A teima da autora consiste en demostrar que existe un discurso de xénero na representación do tema do holocausto e en colocar o acontecemento dentro da experiencia da historia das mulleres. Segue esa pegada na obra de escritoras como Nelly Sachs, da citada Joan Shenkar, Lilliane Atlan e sobre todo na de Lillian Hellman cos títulos *Watch on the Rhine* e *Julia*. Estas dúas obras ofrécenlle a ocasión para reclamar unha historización do drama na que o xénero sexa contemplado como unha construción cultural e non unicamente como un contexto dentro da historia. A súa lectura é, pois, unha lectura na que o xénero está tematizado.

Na terceira parte analiza as representacións do holocausto nos filmes e nos museos americanos. Pregúntase se se lle pode outorgar un valor cultural ó holocausto e se ese valor cultural non residirá na necesidade de representar as atrocidades. As argumentacións que achega son audaces e interesantes e demostran como a simboloxía nazi é un tropo central no repertorio dos filmes pornográficos, un tropo no que as agresións e violencia sexual contra o corpo feminino, por exemplo, se confunden co erotismo. Polo que respecta ós museos explora a maneira en que o referente do holocausto se configura en determinados lugares de Estados Unidos, onde existen exposicións temporais e permanentes sobre o mesmo, e comproba que se usa tanto como un valor cultural de consumo, como coma unha forma de entretemento ou como un recurso de pedagóxico para combater o racismo e a xenofobia.

Para rematar, cómpre dicir que a lectura de calquera dos dous ensaios, alén de tratar un tema pouco glosado na bibliografía teatral, descobre xeitos de escenificación novos e moi afastados do chamado teatro convencional, polo que sería desexable ver na escena galega unha traducción e unha adaptación dunha peza de teatro do holocausto.

NORMAS PARA A ADMISIÓN DE ORIXINAIS

1. A extensión máxima dos traballos presentados para a sección de artigos non deberá exceder de 40 páxinas, mentres a extensión máxima dos traballos para a sección de artigos será de 20 páxinas como máximo. Nos dous casos páxinas DIN A4 numeradas, mecanografadas a dobre espacio, en caracteres Times New Roman, nas que se incluírán gráficos, cadros e bibliografía. As fotografías, deseños, mapas entregaranse por separado indicando con claridade no texto o lugar no que deben ser incluídos. Xunto á copia mecanografada en papel entregarase outra en disquete de 3,5 polgadas no programa Wordperfect 5.1 ou Winword 95. Na presentación do traballo só se utilizarán tabuladores e sangrías, evitando en todo momento unha maquetación previa do mesmo, que é responsabilidade dos editores do *Anuario*.

2. Cada traballo debe ir acompañado dunha páxina que conteña o título do traballo, nome do autor/a ou autores/as, centro de traballo, enderezo completo e un breve curriculum (10 liñas). Acompañarase tamén dun resumo en galego (10 liñas) e un *abstract* (en inglés) se extensión similar, que reflecta con calidade os obxectivos, contidos e resultados do traballo. En cada caso acompañarase dun máximo de 5 palabras clave ou *Key words*.

3. Para as referencias bibliográficas os autores mencionarán en texto o APELIDO do autor en MAIÚSCULAS, data e páxina, con remisión a unha bibliografía final das obras citadas, sexan libros (BROOK, 1993: 32), ou publicacións periódicas (PÉREZ RASILLA, 2001: 45)

BROOK, Peter (1993): *There are no secrets*.
London: Methuen Books.

PÉREZ RASILLA, Eduardo (2001): "¿Somos tan malos os críticos?". En *Revista Galega de Teatro*, número 28, Cangas do Morrazo, pp. 44-46.

No caso de textos publicados con anterioridade á edición manexada polo autor ou autora do traballo, a data inicial de edición, se fose importante ou se considerase necesario, pódese indicar con corchetes: (BROOK [1993] 1995: 15).

4. Os autores e autoras poden utilizar notas a rodapé en función das necesidades de exposición, pero as referencias bibliográficas seguirán sempre a norma anterior, incluíndo o APELIDO ou APELIDOS do autor, ano de publicación da obra e páxina ou páxinas se fose o caso. No caso de varios

traballos publicados nun mesmo ano, utilizaranse letras para diferenciais (BROOK, 1993a, 1993b, 1993c). Na bibliografía final tamén se incluíra a mesma letra, e sempre, en todos os casos, se comezará a referencia cos apelidos en maiúscula do autor e o seu nome:

BROOK, Peter (1993a):

BROOK, Peter (1993b):

5. As citas textuais que non superen as tres liñas serán incluídas no corpo central do texto, precedidas da referencia bibliográfica correspondente (BROOK, 1993: 12). As restantes irán nun corpo máis pequeno con sangrado, precedidas igualmente da referencia bibliográfica (BROOK, 1993: 12-13). Nos dous casos utilizaranse comiñas dobres (" ") para abrir e pechar a cita.

6. A terminoloxía noutras linguas, a que se quere resaltar especialmente ou aqueles sintagmas, frases ou parágrafos que se queiran subliñar, debe aparecer en cursiva.

7. Os artigos que non reúnan estes requisitos serán devoltos ós seus autores e autoras para a súa adecuación ás normas de edición do *Anuario*.

8. Os orixinais enviados a *ANUARIO GALEGO DE ESTUDIOS TEATRAIS* serán sometidos á revisión, cando menos, de dous avaliadores seleccionados polo Consello de Redacción, ou se é o caso polo Consello Editorial, en función dos seus coñecementos sobre a materia de que trata o traballo, garantíndose o anonimato tanto do autor ou autores como dos avaliadores. A aceptación definitiva dos materiais depende do Consello de Redacción da Revista.

9. Os traballos deberán enviarse a *Anuario Galego de Estudos Teatrais*. Sección de Música e Artes Escénicas. Comisión Técnica de Teatro. Consello da Cultura Galega. Apartado de Correos 773, 15705 Santiago de Compostela.

Tel: 981 569 020. Fax: 981 588 699

EDITORIAL

ESTUDIOS E INVESTIGACIÓNS

15-33 PATRICE PAVIS

Os estudos teatrais e a interdisciplinabilidade

35-49 JUAN VILLEGAS

De textos dramáticos, teatrais e espectaculares: o status do texto literario nos estudos teatrais

51-76 MARVIN CARLSON

Performance

77-87 TERESA CANEDA CABRERA

O motivo do *ars moriendi* en Beckett: Unha análise de *Endgame*

89-101 KALINA STEFANOVA

A crítica teatral británica

103-117 JULI LEAL

Tanatos, excusa para Eros. O teatro de Grand-Guignol francés

119-159 MANUEL F VIEITES

Unha cidade para o teatro. A organización teatral nos Estados Unidos de América: as compañías residentes.

Propostas de descentralización, democratización cultural e vertebración teatral

ARTIGOS E NOTAS

163-168 HENRIQUE HARGUINDEY BANET

Oralidade e escritura na traducción teatral

169-175 MIGUEL PÉREZ ROMERO

Teatro e traducción

177-191 RICARDO INIESTA

O herdo de Grotowski

193-207 AGAPITO MARTÍNEZ PARAMIO

Grotowski e a vía do coñecemento

209-215 GUILLERMO HERAS

O teatro e a súa relación con outras artes

217-221 FAKIYE ÖZSOYSAL CAVUS

As barreiras lingüísticas en teatro

RECENSIONES



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

SECCIÓN DE MÚSICA E ARTES ESCÉNICAS

COMISIÓN TÉCNICA DE TEATRO