

PER A UNA CRÍTICA DEL TEATRE POSTDRAMÀTIC: CAP A UN TEATRE AFIRMATIU

ÓSCAR CORNAGO
(CSIC-Madrid)

El 1999 Hans-Thies Lehmann publica un llibre titulat *Teatre postdramàtic*¹; en un camp tan escàs de reflexió històrica com el de la creació escènica és, sens dubte, d'agrair. Els conceptes històrics que comencen amb *post-* o *neo-* no són, tanmateix, els més afortunats, malgrat la proliferació que van conèixer a partir dels anys seixanta. Alguna cosa devia passar en aquell moment perquè no sorgissin estratègies historiogràfiques més encertades que la d'agafar un concepte del passat i rendibilitzar-lo amb un prefix que indiqués o bé la seva superació o bé el seu retorn:

1. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

postmodernitat ha resultat el més rentable, però igualment hi ha hagut postestructuralismes, neorealismes, postavantguardes i neobarrocs. Davant d'aquest panorama, podem afirmar que *postdramàtic* ha trigat en arribar, un retard que cal atribuir a l'escàs nivell de reflexió teòrica que pateix el camp de les arts escèniques. En cas contrari, el concepte ja hauria arrelat als anys setanta, quan Richard Schechner el va fer servir per primera vegada, com recorda Lehmann.

Més enllà de crítiques fàcils, en algun moment segurament va ser útil reflexionar sobre una modernitat, una avantguarda o un teatre dramàtic que potser estaven essent superats i provar de pensar què passava a partir d'allà. El problema és que la diferència de la novetat queda inevitablement atrapada pel que hi ha hagut abans: el que segueix al teatre dramàtic quedaria com la seva negació, definit en funció d'aquest, com un intent d'anar més enllà però, finalment, lligat a la seva essència anterior; un moviment d'emancipació que no podrà ser considerat sense l'ombra del pare, relegat a vel·leïtats experimentals de joventut o afanys avantguardistes. D'aquesta manera, per referir-se a la creació escènica, en sectors més amplis sovint es fa servir l'apel·latiu de "teatre experimental" o "teatre d'avantguarda".

El *teatre dramàtic* defineix una mena d'obres el sentit de les quals està contingut, anticipat o previst en un text dramàtic; l'obra teatral es converteix en una projecció més o menys actualitzada d'una realitat textual prèvia, d'una representació que ja està ordenada o desordenada en un text, que garanteix la seva unitat, que fins i tot pot ser negada a través de la posada en escena, sense deixar, però, de trobar en aquest text el seu fonament. En contrast, el *teatre postdramàtic* assenyalava una mena de pràctica escènica el sentit de la qual ja no respon a un text anterior, tot i que pot ser utilitzat. Enfocant-ho des del punt de vista del component dramàtic, i simplificant un fenomen que ha originat desenvolupaments molt diversos, bàsicament es tracta d'una nova relació entre el fet escènic i el material textual, una relació dinamitzada que es projecta a la resta dels elements, situats ara dins d'una estructura que ha de ser definida per a cada obra. Aquests acaben conformant una mena de maquinària el sentit de la qual ja només depèn del seu propi funcionament (escènic); cos i paraula, moviment i so i imatge i acció passen a ser part d'una constel·lació de materials entre els quals es produeixen tensions, xocs i contrastos; com explica Heiner Müller, el teatre hereta d'aquest espai en moviment el seu veritable sentit polític, en relació a una idea de representació que funciona inevitablement com a principi jerarquitzador i estratègia de poder:

"El teatre es fa més viu quan un element qüestiona sempre l'altre. El moviment qüestiona la immobilitat, i la immobilitat, el moviment. El text qüestiona el silenci, i el silenci qüestiona el text; aquesta és efectivament la funció política més important del teatre. Independentment de posicions ideològiques o similars."²

Certament, el teatre postdramàtic, tal i com el presenta Lehmann, no es redueix a una simple negació del teatre dramàtic; més enllà de constreïments metodològics, l'autor alemany agafa això com a punt de partida per presentar l'inquiet paisatge de la creació escènica al voltant dels anys setanta i vuitanta. És un període, especialment per a la primera d'aquestes dècades, on encara és pertinent la recerca d'una consciència històrica que sabem en un punt determinat de l'evolució artística i cultural d'Occident, que aconsella aquest pas endavant que suposa el teatre postdramàtic. Des del punt de vista de la historiografia, és possible explicar la gènesi d'aquestes poètiques a partir d'un moviment de ruptura amb un paisatge de fons dominat pel teatre dramàtic, la formulació més audaç del qual havia arribat a ser, i no sense molts esforços, el *teatre de director*. La creació escènica ja no apunta a la figura d'un director, com tampoc al concepte de *posada en escena*, que implica l'existència d'una realitat prèvia que serà escenificada; en el seu lloc, es tracta de crear des del propi escenari, a través dels cossos i les veus, de les accions i les imatges, dels temps i els espais, una nova realitat no preexistent, més immediata i fugaç que la del teatre dramàtic, amb la força de fixació que té allò que només existeix en el moment just en què es fa, per desaparèixer en el moment següent sense deixar rastre, ni tan sols un text dramàtic.

A mesura que ens allunyem dels anys vuitanta, aquesta consciència de renovació quedarà desdibuixada a causa d'un context diferent. Si bé el paisatge de fons continua estant dominat per aquell teatre dramàtic, els creadors i la societat en general establiran una relació diferent amb una història de ruptures i avantguardes que sembla haver-se acomplert en la seva pròpia realització històrica. Allò que en aquell moment va servir per trobar una identitat en funció de la negació d'una mena de teatre determinat deixarà de servir, cosa que no vol dir que no continuï existint; és, més aviat, el gest de ruptura i la consciència històrica que el sosté allò que deixarà de ser pertinent, a partir de la impressió que totes les avantguardes, ruptures i negacions, tots els excessos i radicalismes ja s'han fet. Quan ja no hi ha una consciència clara d'estar creant en oposició a un moviment anterior, toca mirar en altres direccions; si el passat no serveix per construir-se en oposició a ell, només queda un territori més difícil de copsar, més amorf, com el propi present, l'aquí i l'ara, carregat tanmateix d'aquesta potència escènica, d'aquest caràcter immediat i interactiu que defineix el nostre temps. És per això que, des d'aquells anys setanta, es fa cada vegada més difícil trobar termes historiogràfics que descriguin la novetat del present sense recórrer a conceptes del passat.

Això no implica que s'hagin acabat les ruptures i les negacions, els excessos i les radicalitats, sinó que aquestes qualitats han deixat de ser el punt d'arribada per

2. Ackermann, Uta, Johann Kresnik und sein choreographisches Theater. Berlin, Henschel, (ed., 1999), p. 93.

esdevenir un estadi assumit pel fet artístic en general. Les avantguardes, que sabem quan comencen però no tant quan acaben, no es van esvaïr en el no-res, sinó que van ser assimilades. Avui, l'art (teatral) o és recerca i procés, experimentació i ruptura, o no és art; allò que abans definia la punta de llança d'una avantguarda defineix, a partir dels anys setanta, el propi concepte d'*art*. És per això que, si en un moment de la història el concepte de *teatre postdramàtic* va poder servir per acotar un espai determinat de la creació escènica, el perill en un moment posterior és que totes les arts escèniques ja siguin postdramàtiques, que tot l'art pugui semblar avantguardista o postmodern, perquè llavors els conceptes deixen de ser operatius i les classificacions pertinents, sobretot quan ens allunyem d'un mapa local o nacional per situar-nos en l'àmbit de la creació escènica a nivell internacional.

Fet aquest preàmbul, i acceptant llavors que el teatre actual és radical o no és, la pregunta que segueix apunta a la mena de radicalitat que defineix la creació escènica els últims anys. Contra què definir la radicalitat del teatre actual?

El rostre del creador escènic ha deixat de girar-se cap al passat a la recerca d'un punt de partida, de negació o de diàleg per trobar nous camins; en comptes d'això, mira el seu temps, i el primer que veu és ell mateix, el seu cos i el que hi ha al voltant, els seus escenaris, privats i públics, íntims i socials, personals i col·lectius, que adoptarà com a material de treball. L'obra no es construeix com a negació d'alguna cosa anterior, sinó com a afirmació, afirmació d'un present, d'un cos i un espai que comencen sent els seus, afirmació del que és real aquí i ara, i només a partir d'aquest acte (escènic) d'afirmació, i únicament de manera indirecta, com a negació de gairebé tota la resta, d'abstraccions, discursos i històries, de realitats mancades de cos, d'afirmacions que no estan sostingudes per un temps i un lloc concrets, per uns cossos vius, sinó que travessen el temps imposant-se des de fora (de l'escenari), des de fora d'una història material, com la va definir Benjamin, amb la qual el teatre manté forts ancoratges, una història feta d'espais, temps i cossos molt precisos, que és la història teatral, durant tant de temps desdibuixada, com la pròpia realitat, sota textos –dramàtics–, manifestos, discursos i idearis.

Aquesta forta consciència escènica i física, menys abstracta i estructural que la que provenia dels anys seixanta i setanta —sobre la qual es basteix el terme de *teatre postdramàtic*, fortament lligat a la teoria postestructuralista d'aquells anys—, es tradueix també en una manera d'entendre la funció política del teatre i la seva manera de vincular-se amb el seu entorn, que ja no passa pels continguts socials tractats en una obra, sinó per l'actitud des de la qual els creadors s'acosten al seu treball. Polític, en el seu sentit més ampli, deixarà de ser una ideologia determinada per esdevenir, en primer lloc, una manera de ser —a l'escena de la història— que parteix d'una forta consciència de present, de proximitat amb un aquí i un ara inevitablement escènics; polític és el moment en què un actor, que no té cap altre nom que el seu, surt a l'escenari i es dirigeix a un públic, una mena de comunicació que es duu al seu grau màxim de realitat, cosa que no deixa de ser, malgrat tot,

una opció artística més; polític és, en definitiva, aquest context de comunicació immediat i concret, aixecat des d'un cos físic i real, més històric com més natural, que sent i pensa d'una manera determinada, que serà confrontat amb aquest *altre* al qual es dirigeix, que és el públic; política és la comunicació amb l'*altre*.

Fetes totes les ruptures sobre les quals s'ha construït el discurs d'una modernitat postmoderna, la radicalitat escènica d'avui es deixa comprendre abans per allò que afirma, per aquests elements materials, que es fan visibles, per una naturalesa (humana) posada de manifest com a base de la creació (escènica) i pedra angular d'un discurs ètic. Si l'obra es mostra, com passa en certs casos, com un procés de destrucció, és sobretot per afirmar allò que porta implícit aquesta acció, l'afirmació d'una voluntat, d'un aquí i un ara, d'un cos real i, per extensió, dels cossos que són davant, asseguats al pati de butaques, *mirant*, és a dir, actuant igualment. Si el teatre d'avui segueix estant animat per una pulsio de destrucció, propera en alguns casos a aquesta *pulsio de mort* que vincula l'escena amb els seus orígens religiosos és sobretot pel que això té d'afirmació, com explica Lyotard: «'Pulsio de mort'; no perquè *busqui* la mort, sinó perquè és afirmació parcial, singular i subversió de totalitats aparents (l'Ego, la Societat) en l'instant de l'afirmació», per continuar afegint que tota explosió d'intensitat implica un acte de dissipació de la resta, començant per un mateix, que «Tota elevada *emoció* és efecte de la mort, dissolució d'allò acabat, de la història»³.

Amb la idea d'arribar a ser afirmació, la *re-presentació* sorgeix a l'horitzó artístic de la modernitat com una perillosa companya de viatge, la petjada inevitable d'una suplantació, d'un fingiment o un simple joc. A partir d'aquí, la idea de *presentar*, abans que *representar*, es converteix en un obsessió comuna a tot l'art de la modernitat. Ara bé, aquesta complexa relació no pot entendre's d'una manera lineal, sinó que donarà lloc a estratègies (de representació) molt diferents, fins al punt que l'objecte d'aquesta afirmació pot ser la pròpia representació com a tal, la realitat com un exercici fatal de simulació i repetició, de tornar a ser, sempre el mateix però diferent, com ho va somiar Kantor, ho va actuar Carmelo Bene o ho va dur a escena Sara Molina. Des d'aleshores, aquest complex sistema de tensions entre un pol i un altre sembla haver adoptat un to més personal, contrari a la tantes vegades citada deshumanització de l'art; un registre autobiogràfic i fins i tot confessional que oposa a la idea de representació una ambició de veritat recolzada en un gest ètic amb un clar component materialista, que travessa tota la modernitat, des dels temps de Nietzsche i Benjamin, i que des dels anys vuitanta ha tornat a prendre força. Transcorreguda aquesta dinàmica de ruptures que va definir l'avantguarda, el propi horitzó de la representació, lligat sobretot a la paraula escrita, és a dir, al text (dramàtic), perd el seu lloc central, a la llum d'altres formes de comunicació amb un fort caràcter sensorial i escènic.

3. Lyotard, Jean-François (1970), *Dispositivos pulsionales*, Madrid, *Fundamentos*, 1980, p. 299.

En aquest recorregut per la corda fluixa entre el que és i el que sembla que és, espai d'ambigüitats en el qual les arts escèniques han volgut trobar la seva radicalitat, les tecnologies de la imatge i la *performance*, la dansa i l'escriptura poètica s'aliaran per obrir un espai també a la corda fluixa entre unes i altres pràctiques artístiques, un àmbit d'encreuaments on allò teatral també sembla diluir-se.

El fet que aquest vast panorama, del qual el teatre és només un capítol, ja no pugui trobar la seva definició únicament com un gest de ruptura, tantes vegades repetit, no vol dir que no s'hi hagi arribat com a resultat d'una situació històrica determinada. Hem de pensar en els anys noranta a Espanya, en el desastre recent del Partit Socialista que lidera una transició a la democràcia consumida pels escàndols de corrupció, una falta d'ètica que, segons la percepció general, arriba a instal·lar-se a la vida política. És també el final d'un suport institucional a la creació escènica, que es va anar extingint a mesura que avançaven els anys noranta, a la qual es refereix Carlos Marquerie⁴; l'inici de l'exili escènic a la recerca de suports de teatres públics, centres de creació i institucions d'altres països europeus, i el relegament, finalment, de la creació escènica a una situació de marginalitat. Això va suposar el desmembrament d'una xarxa de centres que s'havia anat formant durant els anys vuitanta, com explica José Antonio Sánchez⁵, i la impossibilitat d'articular un teixit que permetés un desenvolupament orgànic d'aquest camp –un teixit que podria estar reconstruint-se en els últims anys–. L'èmfasi que l'escena actual posa en aquest procés farà més transparent les condicions de treball a les quals obliga aquest panorama, especialment agressiu amb la creació *postdramàtica*. El teatre dels noranta serà no només fill natural del seu temps, sinó que acusarà amb especial agudesa una societat i un mitjà cultural que l'obliga a adoptar una actitud de resistència, de creació des dels marges, una consciència d'haver de fer *tabula rasa* i tornar a començar des del més essencial al fet teatral: el *jo* de l'actor davant del *tu* del públic, una consciència de desmembrament que escombra les possibles referències històriques per deixar l'escena, el *jo actuo*, aïllat en un racó de l'ampli paisatge polític i cultural actual, construït sota el signe de l'espectacle (escènic).

Aquestes transformacions són més fàcils de detectar si ens fixem en l'evolució d'artistes que ja treballaven a finals dels anys vuitanta i principis dels noranta. Fins i tot des de línies de creació tan diferents com les desenvolupades per La Tartana,

fundada el 1977 per Carlos Marquerie i Juan Muñoz, o per La Carnicería Teatro, engegada per un jove Rodrigo García, o per Matarile Teatro, creada per Ana Vallés i Baltasar Patiño, totes dues a finals dels vuitanta, o per un ballarí de dansa moderna com Juan Domínguez, que ja havia col·laborat amb Bocanada, la companyia formada per María Ribot i Blanca Calvo en aquest mateix període. Des de llavors fins a començaments dels dos mil es pot observar, fins i tot a partir de recorreguts tan dispersos, un desig comú de fer *tabula rasa*, no pel fet de trencar amb l'anterior, sinó per aquesta voluntat d'afirmació i la supervivència des d'allò mínim, des d'allò més real que cadascun d'ells troba a la seva escena, col·lectiva i personal, moguts per una actitud d'interrogació sobre la seva pròpia activitat, sobre el sentit del que fan, la raó de ser de la seva pròpia condició de *creadors escènics*, amb tota l'ambigüitat i l'obertura que ha arribat a adquirir aquest terme.

El resultat no serà, com en altres períodes embolcallats per unes avantguardes convertides en etiquetes de marca, un camí cap al silenci, la no creació com a acte final i gest artístic mogut per una voluntat de ruptura, sinó una actitud d'afirmació a partir del que cada artista descobreix com allò més essencial al fet escènic; cosa que també podria llegir-se com un moviment de negació, sobretot si ho entenem a un nivell local o nacional, tot i que, històricament, en l'ampli mapa de la creació escènica actual resultaria més redundat i menys significatiu.

Mirades diferents havien d'il·luminar elements també diversos sobre els quals afirmar-se; no obstant això, darrere de totes elles és possible endevinar-hi l'absència d'una història teatral que ha deixat d'acompanyar el creador, que ara troba els seus interlocutors en el camp de les arts plàstiques o visuals, del cinema o de la literatura, abans que en el món teatral. Totes aquestes radicalitats, i d'altres que aniran sorgint ja als anys dos mil, tenen en comú fer visible el rostre d'un individu que parla en primera persona i que s'afirma des d'un escenari íntim, personal i contradictori però en tot cas real, per dirigir-se a l'altre, a un *tu* pròxim i igualment real, físicament present, amb la intenció de parlar amb la major claredat perquè els temps ja no estan per a grans ostentacions estructuralistes ni hermetismes formalistes, més característics dels setanta i encara de la dècada següent.

D'aquesta manera, Rodrigo García anirà deixant la poesia de Michel Azama utilitzada a *Matando horas* (1991), el to maquinal d'una dicció neutra, amb la mirada de les actrius perduda a l'infinit mentre deambulaven com sonàmbules sota la llum blavosa d'un escenari oníric, per accentuar elements que ja estaven en tot cas en altres obres inicials seves i que aniran coneixent desenvolupaments més complexos, com la realitat concreta i física del que es veu, se sent o s'ensuma a escena, la veritat d'uns materials i d'uns cossos convertits en matèria primera de la creació. D'aquest paisatge físic no se n'exclou la paraula però tampoc se li concedeix una funció rectora, sinó que queda enmig d'una constel·lació de partícules que xoquen, s'allunyen, giren o es dispersen formant un ritme escènic, una composició de moviments i d'imatges, de paraules i de sons, sobre els quals s'aixeca l'obra tea-

4. *Dins Cornago, Óscar, Políticas del teatro. Esteve Grasset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell. Madrid, Fundamentos, (2005), pp. 130-143.*

5. *Sánchez, José Antonio, «Génesis y contexto de la creación escénica en España: 1978-2002», dins Artes de la escena y de acción en España: 1978-2002. Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, (2006), pp. 8-22.*

tral, com explica el mateix Rodrigo García comparant la seva forma d'entendre el teatre amb el minimalisme geomètric i el sentit rítmic de Pablo Palazuelo: «En els meus treballs hi ha consciència del ritme... Pots basar-te en contrastos o en repeticions, pots fer una hipnòtica obra monòtona. Són sensibilitats i moments de cada artista. Més que de conflicte i progressió, hauríem de parlar de relacions»⁶.

Al començament dels noranta, a Madrid conflueixen al voltant de la Sala Pradillo acabada d'inaugurar, impulsada per La Tartana, un grup de creadors entre els quals també hi ha Rodrigo García. Al seu costat, a la foto, apareixen noms que treballen des de finals dels anys setanta, com Carlos Marquerie, que ja havia conegut el poeta, i més endavant dramaturg i director, Antonio Fernández Lera, amb el qual havia començat a col·laborar; i quan els seus compromisos internacionals l'hi permetien, també hi era Esteve Grasset, director d'Arena Teatro, ocupat en aquella època en la seva obra més complexa, la *Trilogía del Mar*, un teatre poètic amb un precís treball de coreografia tant en els moviments com en les veus, en un to estructuralista que encara quadrava en el concepte de *teatre postdramàtic* com en aquell esperit dels setanta del qual prové. I també en aquests primers anys noranta, Marquerie coneix Elena Córdoba, que venia de la dansa i que l'anirà a endinsar-se al món del cos. Recorreguts que acaben i d'altres que comencen; una cruïlla en la qual coincideix el final d'una trajectòria com la d'Esteve Grasset, interrompuda de forma prematura, i els inicis d'unes altres, com la de Rodrigo García o Elena Córdoba, com també una fase d'inflexió per a uns altres, com Carlos Marquerie.

Un botó de mostra per trobar la direcció d'alguns camins de la creació escènica als noranta a Espanya pot ser el començament de la trajectòria en solitari de Carlos Marquerie, el pas d'aquell teatre poètic i plàstic de La Tartana cap a una veu més intimista al capdavant de la Compañía Lucas Cranach. Com explica l'autor d'*El rey de los animales es idiota*⁷, aquest desplaçament ve motivat per una necessitat de treballar amb uns temps i des d'unes condicions no imposades per una estructura externa a la pròpia obra, una necessitat de parlar en primera persona, que el durà a escriure els textos per a les seves pròpies obres, d'expressar-se ell mateix i amb la major claredat possible. La manera de comunicar des de l'escena variarà considerablement; de l'hermetisme simbolista d'autors com Kavafis, Dante, Heiner Müller o Fernández Lera, s'arriba a una paraula confessional i autobiogràfica que vol arribar de manera directa, no tant a un espectador sinó a un confident, un grup humà amb qui compartir uns pensaments, unes experiències físiques, emocionals i intel·lectuals. Els personatges adopten el nom dels

propis actors i l'obra esdevé l'expressió d'un procés en comú, d'un temps d'experimentació amb el cos i les imatges, amb la paraula i els espais, un temps de convivència, d'encreuaments, frecs i distàncies dels quals naixerà l'obra. El modelatge plàstic dels ninots utilitzats a La Tartana es trasllada als cossos despullats esculpits per una llum matisada, entre la foscor i la penombra, un treball d'il·luminació realitzat per ell mateix que ja duu implícita una poètica escènica. Si per a Rodrigo García allò real serà l'acció, aquí i ara, i ser (en escena) es tradueix en fer *-jo actuo*, per tant *jo sóc-*, per a Marquerie allò real és el transcurs temporal lligat a uns cossos que senten aquest passar del temps (escènic) i tot allò incomprendible que això comporta, allò efímer de la realitat, la seva bellesa fugaç, però també el seu efecte de destrucció, la crueltat com a motor de la Història; *ser és*, sobretot, *ser* (en escena), proper però fugaç, càlid i estrany alhora.

Curiosament, Ana Vallés i Baltasar Patiño també comencen fent ninots per al teatre, ninots que aviat duren ells mateixos a escena, alternant-los amb la presència d'actors. Paral·lelament a Marquerie, tot i que en un registre diferent, dels ninots s'arribarà a l'actor nu, a l'actor com a intèrpret d'ell mateix, i el pont per anar d'un lloc a l'altre serà, un cop més, la dansa, un camí que acabarà il·luminant el cos dels propis actors en la seva més profunda condició d'actors, de *persones*, en el sentit etimològic de la paraula. El que és real –del teatre i, per projecció, també de la vida– és ara la confrontació amb l'altre, que es troba a la base de l'actuació. Per a la directora gallega, *jo sóc* també és, sobretot, *jo actuo*, el mateix que per a Rodrigo García, partitures comparables però en claus distintes. No és casualitat, probablement, que Juan Lorient, un dels actors habituals de Rodrigo García, faci *Teatro para camaleones* (1998), que anuncia el gir de Matarile cap a aquest teatre d'actors, d'uns actors que volen desvestir-se per parlar d'ells mateixos, de qui són i de què fan aquí; aquest és el seu radicalisme, i amb aquesta poètica a manera de manifest s'obria el programa d'*Acto seguido* (2003): «I ens preguntem per què els que no fan teatre s'obstinen tant a parlar, parlar i parlar d'això que nosaltres fem i que, si veritablement poguéssim ser parlat, raonat, relatat o explicat, seria absolutament superflu».

L'evolució de Juan Domínguez també té poc a veure amb cadascun d'aquests noms; però resulta significativa per seguir pensant el camí des d'aquells anys vuitanta fins avui. Domínguez comença a treballar en l'ambient de renovació de la dansa a Madrid, un moviment que arrenca de manera definitiva als anys cinquanta i seixanta als Estats Units i s'estén per Europa durant les dècades següents. A l'alçada dels noranta, aquest paisatge comença a ser assimilat per l'escena teatral, mentre que la dansa busca nous desenvolupaments. La posició que adopta Juan Domínguez en obres ja recents, com ara *The Application* (2005), en la qual s'expliquen els avatars provocats per la sol·licitud d'una subvenció per fer *Shichimi Togarashi*, que presenta dos anys després amb Amalia Fernández, pot entendre's com a resultat d'un procés de reflexió sobre la seva pròpia trajectòria com a ballarí, que el portarà cap a la *performance*. La necessitat de dur a escena la situació a

6. Caruana, Pablo, «El último Rodrigo García», Primer Acto, 285. 4, (2000), pp. 18.

7. Cornago, Óscar, Políticas del teatro. Esteve Grasset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell, Madrid, Fundamentos, (2005), pp. 130-143.

la qual s'havia arribat, de pensar l'estat actual de l'escena, l'espai del cos i el moviment, però també del mercat artístic, la proliferació de circuits, festivals i institucions, acostarà aquests escenaris al teatre.

Aquesta mena de *teatralització de la performance* permet dur a terme una reflexió en veu alta, compartida amb el públic, sobre els camins que conflueixen en l'escena actual, però també al voltant d'aquests altres escenaris culturals i històrics; mentre que com a fons d'aquesta reflexió sorgeix el rostre en primera persona del creador convertit en personatge de la seva pròpia obra, com una mena de creador perdut al seu laberint. Artistes que només tenen en comú haver començat en la dansa han compartit aquesta evolució cap a la *performance*, resultat d'una necessitat de confrontar l'abstracció del moviment amb realitats concretes de forta condició escènica, com la de l'espai (de comunicació), la relació immediata amb el públic o la presència personal del creador, com ara Olga Mesa, que també va col·laborar a Bocanada, Mauricio González, procedent de la dansa clàssica, o, d'entre les generacions més recents, David Fernández.

Arribem així als creadors que comencen a treballar als noranta; es tracta d'un ampli panorama, amb noms tan diversos com Óskar Gómez, Roger Bernat, Angélica Liddell, Marta Galán, Sergi Fäustino, Carlos Fernández, Fernando Renjifo, Sonia Gómez, Rosa Casado, Luisa Merino o Nico Baixas, i grups com Lengua Blanca, Amaranto o Atolladero. Des de formes de creació que tenen poc a veure entre elles, és possible detectar una voluntat comparable —radical— de mostrar i mostrar-se, de *presentar* una realitat viva que en molts casos comença pels propis creadors, pel *jo sóc* de qui parla/actua, fent visible el risc assumit, i acaba amb la realitat dels altres, la realitat, en primer lloc, del propi espectador fet visible com l'*altre* de l'actor. El *jo* de l'actor es revela no només com la base, sinó també com a subjecte físic, emocional i intel·lectual de la creació escènica.

Des d'aquest escenari habitat per persones que proven de ser, o almenys de semblar, alguna cosa més que un artista o un actor —o fins i tot un espectador, encara que a aquest li costi definitivament més abandonar la seva màscara de consumidor cultural—, a partir d'una obra que prova igualment de semblar una mica diferent d'una obra (teatral), ja sigui una experiència emocional, una confessió personal, una conferència, una trobada, un projecte documental, un accident, una exposició d'art (humà), un fracàs personal o un desastre col·lectiu, es posen en joc elements diferents segons els creadors: la realitat física d'una acció, la realitat psicològica d'una personalitat duta a algun límit, la realitat humana d'una persona, la realitat de trobada amb l'altre, realitats que en tot cas es presenten com un moment sempre fugaç de desequilibri, un instant de desajust, en el qual *alguna cosa* sembla escapar a les convencions, a allò previst. Un element clau serà l'excés, perquè allò que supera un límit, allò que és excessiu, és el que es fa visible per darrere les màscares.

El teatre actual *passa* davant del públic, durant el temps que transcorre des que l'obra comença fins que s'acaba; abans res i després res, el que sigui ha de pro-

duir-se durant aquest temps, en aquest espai compartit per actors i espectadors, com una cerimònia de trobada en la qual tots semblen voler el mateix, que això sigui art, però alhora que vagi més enllà, que participi d'alguna mena de radicalitat, que sigui una cosa i alhora s'alci com la seva negació per afirmar allò primer, la seva *alteritat*, la seva condició vital, humana o política, real.

Davant d'una obra tancada en si mateixa, que creix en profunditat, fent-se profunda, en funció d'un complex mecanisme estructural, com era el cas a Kantor, Wilson, Foreman, Carles Santos, Grasset o Sara Molina, per citar poètiques hereves en darrera instància d'aquells anys setanta, a partir dels noranta l'escena es construeix en horitzontal, de cara al públic, des de l'espai intermedi de confrontació i inestabilitat entre actor i espectador que tradicionalment es coneixia com a prosceni. El temps escènic es projecta cap al públic, com les pròpies accions, esperant una devolució per part d'aquest, i és a partir d'aquesta interacció que s'aixeca l'obra, com a resultat d'un contacte amb l'altre i amb allò altre, d'un risc que prové de la seva obertura a allò real i objectiu, a alguna cosa que mai no pot ser totalment controlada; d'aquesta manera, l'escena se situa en permanent desequilibri amb si mateixa, amb la seva condició d'objecte acabat de consum cultural, en un estat de no coincidència que és també una afirmació d'*allò* que sempre fuig.

D'aquesta manera, l'obra acaba construint una actitud (del creador), el rostre del qual treu el cap per darrere l'escenari, i és sobretot una actitud ètica que deixa veure la postura —el cos— de l'artista davant del que fa i, a partir d'aquí, davant del món que l'envolta. Cal insistir que aquest retrat moral, a la base de tota l'avantguarda, moralista com la pròpia modernitat, pot no respondre a la veritat però es presenta al públic amb l'ambició de ser-ho, cosa que també és en si mateixa excessiva, en la mesura que posa contra les cordes els límits convencionals fixats institucionalment —políticament— per a l'art, un artifici convertit en objecte de consum. L'escena actual aspira a aquesta veritat ètica i estètica, moral i física, i en això consisteix la seva màxima radicalitat, en afirmar-se com a *alguna cosa* que no es deixa reduir a l'obra que estem veient, *alguna cosa* que es desplaça per no deixar-se tancar a la seva casella corresponent, *alguna cosa* excessiva, per tant, una veritat (viva) en un espai de fingiment, a la qual s'arriba per camins tan diversos com els creadors que conviuen en el panorama actual.

Aquesta *ètica somàtica*, com diu Sloterdijk en relació a Nietzsche, va dirigida a una veritat que és sobretot una veritat física, una veritat material com una escullera contra la qual xoquen discursos i representacions, històries i ideologies, una veritat performativa que només pot néixer de la immediatesa d'un escenari, d'un acte de confrontació amb l'altre, amb allò desconegut, amb allò més real que amaga un mateix. En la imatge que ofereix Sloterdijk de l'estil nietzschianà queda descrita l'escena actual, la seva ètica somàtica, si projectem l'acte de parlar, al qual es refereix el filòsof alemany, a qualsevol altra acció, i l'oralitat a l'espai del cos en el seu sentit més ampli:

“Nietzsche intenta assajar una manera de parlar [actuar] capaç de brollar d'una manera tan ràpida, precisa, seca, apropiada i fatal de l'emissor que, durant un instant, la diferència entre vida i discurs desaparegui. En els moments més elevats d'intensitat oral [corporal], el que es diu [actua] es consumeix en l'acte de dir-ho [actuar-ho]; totes les representacions queden reduïdes a cendra en l'acte de l'expressió; ja no hi ha semàntica, sinó només gestos; ja no hi ha idees, sinó només figures retòriques d'energia; ja no hi ha un sentit superior, sinó només excitació terrenal; ja no hi ha *logos*, sinó només oralitat [corporalitat]; ja no existeix res sagrat, sinó només batecs del cor; ja no hi ha esperit, només inspiracions. Ja no hi ha cap Déu, només moviments bucal [físics].”⁸ ■

Óscar Cornago és investigador en el Centre d'Humanitats del Consell Superior d'Investigacions Científiques. És especialista en teoria i història del teatre i anàlisi comparada dels mitjans. Entre els seus darrers llibres destaquen “Resistir en la era de los medios. Estrategias comparativas en literatura, teatro, cine y televisión” i “Políticas de la palabra. Esteve Grasset, Carlos Marquerie, Sara Molina y Angélica Liddell”.

8. Sloterdijk, Peter, El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche, (1986). València, Pre-Textos, 2000, p. 131.