

# ALLÒ RADICAL EN EL TEATRE (NOTES)

VÍCTOR MOLINA

## 1. vida radical "versus" vida formal

Per als antics grecs, un biòleg era qui duia a escena la vida d'algunes persones. Un *biologon*, escrivien, era qui explicava mímicament o d'una forma literària la manera de viure d'alguns éssers humans i, per tant, l'epítet d'aquells a qui nosaltres coneixem com a autors dramàtics. No perquè els autors de llavors tinguessin una poètica anatòmica, orgànica o biològica en el sentit actual d'aquesta paraula, sinó perquè *bios* (allò de què parlaven) indicava els modes de viure, les maneres de vida, les formes i disposicions d'una vida: les vides impregnades de cultura, les modalitats, ventures i desventures de les quals explicaven i continuen explicant encara avui els dramaturgs a les seves obres. El dramaturg és un biòleg perquè parla (*logos*) de les formes de vida (*bios*).

Però les maneres de viure dels éssers humans, aquestes *bios* específiques a les quals es referien i s'han referit els autors dramàtics de tots els temps, no era l'única cosa que mostrava el teatre antic. També passava una cosa sobre la qual aquells autors no podien parlar, que quedava fora dels seus propis textos però que, en canvi, estava inclosa en l'acte teatral. I aquesta cosa no era altra que *allò radical de la vida*. No una forma de vida, sinó una *vida sense formes*. A aquesta vida sense formes, a aquesta vida descoberta que també compareixia al teatre, els grecs l'anomenaven *zoé*, i la situaven en oposició a *bios*. En col·lisió i com a fonament seu.

*Complementària* i *oposada* a la vida formal, i sempre fora de la voluntat del dramaturg grec (fora de la voluntat del biòleg antic), a la vida radical -la vida nua i sense formes (*zoé*), aquella vida de la qual Dionís n'era precisament déu- no se li conferia l'escena, sinó el mateix centre de l'*orquestra*, el propi santuari de Dionís, el déu al voltant del qual neix el teatre.

La paraula *zoé*, que indica aquesta vida radical, s'ha traslladat a les nostres llengües, encara que d'una manera molt empobrida. Es recull com a “zoo”, i es refereix únicament a la vida animal. La fem servir a “zoologia” o a “zodiàc”. Però per als grecs, el domini de Dionís, el *zoé*, aquesta vida primordial, excedia la pura animalitat i expressava una nocturna i alhora lumínica germanor entre tot allò viu. Per intentar pensar allò radical en el teatre dels nostres dies, un teatre heretat d'Occident i, per tant, de l'experiència grega, hauríem de fer un breu balanç d'aquesta doble via que coincideix en el teatre. Entre allò propi de la radicalitat substancial i allò distintiu de la formalitat.

Amb justa correspondència amb l'*oposició* i *complementarietat* entre aquests dos camps de referència vital (entre *bios* i *zoé*), existeix l'oposició i el complement, en el teatre grec, entre l'espai de l'escena i l'espai de l'orquestra. Seguint aquesta confrontació, podríem dir que, d'una banda, hi havia el domini de la “biologia dramàtica”, que era l'escena, i, de l'altra, el domini d'allò que de manera retòrica podríem denominar la “zoologia coral”, que era l'orquestra. L'escena (*skéné*) era el lloc de la representació pròpiament dita; on quedaven exposades les *formes* de vida, a través dels personatges i seguint les dinàmiques de la temporalitat dramàtica. A l'orquestra (*orquestra*), el lloc de l'activitat coral, el cant, la música i el ball es trenaven conjuntament, al pas d'una temporalitat i una dinàmica essencialment diferents de l'element dramàtic de l'escena. La paraula orquestra significa “espai de la dansa”, literalment i etimològicament; car dansa, en grec, és *orkesis*. (Un ballarí era un “orquestrador”, qui exerceix la dansa, i, com a simple curiositat, podem recordar que, a causa d'això, el teòric de la dansa Thoinot Arbeau, a l'època del Renaixement, va proposar anomenar *Orkestografia* (literalment: grafies o dibuixos de la dansa) allò que nosaltres coneixem avui com a *Coreografia*, grafia o dibuix del cor).

És important subratllar que l'escena i l'orquestra expressaven, per als grecs, móns diferents, però dins d'un mateix món. Expressaven vides diferents, però dins de la

mateixa vida. La distància i l'oposició entre la dansa coral, d'una banda, i el personatge escènic, de l'altra, formaven part d'una sola experiència; de la mateixa manera, allò radical i allò formal s'oposaven, però s'implicaven i es complicaven mútuament en la vivència teatral.

A l'hora de voler identificar el que significa explorar aquest territori de radicalitat en l'actualitat, ens trobem amb una dificultat afegida en el terreny conceptual. Advertim que, per a nosaltres, *zoé* i *bios* continuen existint com a coses diferents però, en canvi, la seva diferència ja no és transparent en els nostres idiomes. La seva doble referència ha quedat amagada en un únic terme, el terme “vida” (o *Leben*, o *vie*, o *life*, o *bizi*, segons les diferents llengües). És un terme bonic, que en tots aquests idiomes està unit etimològicament a la noció de força i flux, però que no recull la seva doble especificitat. Allò primordial de la vida (*zoé*) i l'amaneirament de la vida (*bios*) apareixen fosos i confosos en el mot “vida”, de la mateixa manera que en els nostres teatres hem fos i confós el lloc del cor i el de l'escena, deixant de fer distinció entre allò coral i allò literari. És a dir, entre el que convenia a la dansa i el que era apropiat al drama.

## II. allò monstruós del cor i allò familiar de l'escena

Els *biòlegs* grecs (els seus autors dramàtics) no arribaven a expressar res de la vida nua perquè la naturalitat de la vida (*zoé*) no pot ser agenciada per les paraules ni recollida pels gestos representatius. És aliena a la mimesi gestual perquè no posseeix formes per imitar, és nua. No pot ser referida per la paraula perquè el llenguatge i els signes amb els quals aquest opera, ja siguin sons, gestuals o escrits (aquells signes que els grecs anomenen *semas*, d'on prové “semàntic”), pertanyen al món cultural, mentre que la vida despullada de formes és essencialment pre-cultural. Dionís, de fet, és un déu no civilitzador. Com compareix la vida, doncs? Si no pot dir-se ni imitar-se, quin procediment té per revelar-se, tant en el teatre com fora d'ell?

En no ser semàntica, la vida substancial no té significat, viu fora del significat. És extrínseca als *semas*. Però es manifesta, dona mostres de si mateixa, i ho fa de manera epifànica. Els grecs anomenen les seves aparicions *teras*. *Teras*, la manifestació epifànica de la vida fonamental, apareixia per a ells com un *prodigi*, com una cosa que obnubila, que fugaçment ens encega i ens deixa muts; una cosa que ens produeix admiració, *asombro* en castellà. *Asombro* vol dir encegar breument (és una “ombra fugaç” i prové de la paraula *andho*, que vol dir “cec”), mentre que *prodigi* vol dir allò que hi ha abans de la parla, allò que se situa abans del dir i que sorgeix –com l'ensurt– en el territori del prellenguatge. (La paraula *prodigi* expressa justament això: ve de *pro*, que significa “abans”, i d'*igium*, que significa “parlat”). És una revelació que no pot dir-se precisament perquè té lloc abans del dir. I no pot veure's perquè enlluerna (*asombra*). Per recollir el sentit d'aquesta mani-

festació fugaça que implica *teras*, els llatins ho van traduir com a “mostra”, un terme que nosaltres seguim conservant. Van evitar la paraula *signum*, senyal, que és com van traduir *sema*. En canvi, la van traduir com a “mostra”, que en llatí és *monstrum*, d'on també prové la nostra veu “monstre”. Allò radical és, per essència, una recerca de monstres.

(Segurament recordem que *teras* és un prefix que fins fa poc continuava sent utilitzat per indicar monstruositat; per exemple, a la paraula “teratologia” –avui gairebé en desús per políticament incorrecta-. La teratologia era la disciplina científica que, dins de la veterinària i la medicina humana, es dedicava a estudiar els *monstres* o criatures *deformes*, aquelles creacions naturals d'una espècie que no responen al patró comú a causa de malformacions congènites o mutacions.)

L'aparició momentània d'aquestes “mostres” només pot ser epifànica i, com a tal, no podem dir que es vegin, com advertia James Joyce, que es considerava ell mateix un “caçador d'epifanies”. Una epifania sorgeix (*epi*) a la llum (*fanos*) durant un instant i s'esvaeix immediatament després. No es pot percebre de la mateixa manera que es perceben els ens familiars. Tal com no es pot percebre el moment que dansa igual que es percep el temps del drama. De fet, així com allò familiar existeix, allò monstruós només apareix. (Són *aparicions*, solem dir-ne). I com a aparició instantània (com a *teras*), la seva percepció rebutja l'observació. Tirèsies, el nom del qual significa precisament “desxifrador de *teras*”, desxifrador d'epifanies o de prodigis, era, com tothom sap, un savi cec però vident. I, molt comprensiblement, Tirèsies també era qui millor podia entendre el llenguatge dels oracles, ja que la veu oracular procedia igualment per al·lusions. (“L'oracle de Delfos”, diu Heràclit, “no diu ni calla, només al·ludeix”).

Així doncs, l'espai de l'escena (el lloc del personatge) respon a l'àmbit dels signes i d'allò semàntic i, per tant, es deixa observar. Participa del món dels significats, que solen ser conflictius i contradictoris. És per això que aquests es presenten com a lluita, com a drama. En canvi, l'espai contraposat del cor i la dansa respon a l'àmbit del *teras* i procedeix per aparicions epifàniques. No es tracta de trobar-hi un significat per si mateix, sinó de deixar-los existir com a la veu oracular.

Podem recapitular afirmant que el drama del personatge es col·loca com a referència a l'activitat cultural (a les formes de vida), i per això el biòleg se'n fa càrrec mitjançant els diferents recursos signítics del llenguatge. Mentre que el món de la dansa es troba en l'àmbit del prellenguatge, del prodigi. Una de les dues zones teatrals s'omple de coses designables, formals; l'altra, per contra, esquiva les formes. Una és familiar; l'altra monstruosa. Una significa, l'altra només al·ludeix (*al·ludir* significa, per cert, entrar en el terreny d'allò lúdic.)

En el cercle del teatre grec hi transita la dansa, fa girs, voltes (en grec, “gir” es diu *estrofa* [*stréphein*], d'on ho agafa el cant poètic per marcar el seu tempo rítmic). I en aquestes voltes invoca la seva qualitat epifànica, una qualitat essencialment evasiva, ja que apareix per desaparèixer. En canvi, fent un contrapunt, a l'espai de l'escena s'hi instal·la el personatge, amb el pes dels seus traços i del seu caràcter,

amb un estatisme emmascarat que bastant després serà abandonat i que nosaltres avui no coneixem més que en teatres de tradició sagrada. Un estatisme que no podia veure's sinó com a complement ontològic de la dansa, i a l'inrevés.

### iii. un temps per dansar i un temps per actuar

Estranyes entre si, i aliades en l'experiència del teatre, hi ha també dues temporalitats i dues dinàmiques performatives diferents. Existeix un temps que té a veure amb el terreny d'allò elemental sense forma, i un altre amb el procedir de les formes de vida de les quals ens parla el dramaturg.

La temporalitat del drama s'enllaça en la presència i, per això, en el domini del present. Un domini que subsumeix el passat i el futur. Aquesta presència correspon a una de les dues nocions del temps entre els grecs, la que denominaven *khrónos*. És una presència que s'instal·la en i amb el temps. Com el personatge.

El temps coral, en canvi (o temps dansístic, com també el podríem anomenar), és el temps de cada instant. És el temps que esquiva el present i que per això esquiva igualment la presència. Només apareix per desaparèixer –que és com procedeix la dansa, com procedeix l'epifania, com procedeix el propi instant. Aquest temps, els grecs el denominaven *aión*. *Aión* no és una quantitat de temps. És el límit mortal de cada instant. Presència que mor. No és una instal·lació en el temps, sinó un travessar-lo de puntetes, per dir-ho d'alguna manera.

Aquesta doble característica temporal empara la presència del drama i li permet ser semàntic i, per una altra banda, motiva l'elusió de la dansa i li permet ser epifànica.

### iv. vel·leïtat “versus” dionisisme

Veient el teatre actual i els edificis teatrals de les nostres ciutats, resulta estrany pensar que l'origen del teatre hagi estat una celebració dionisíaca i una commemoració d'allò que la vida té de radical. La seva motivació originària està com desdibuixada. O potser simplement llançada al fons de les golfes escèniques de la nostra percepció. Però quan es parla de *radicalitat teatral*, molts estudiosos del teatre (i fins i tot molts professionals) solen pensar que s'està parlant d'un simple exercici estilístic; d'algun eco de les paraules d'Artaud, per exemple, que certament desitjava un cos no representacional (un cos desinstrumentalitzat i sense formes que ell anomenava “cos sense òrgans”); o d'una estilitzada seqüència del teatre dels setanta; o d'una variant del *performance art* (amb el qual tanta afinitat sembla mostrar); o, en fi, d'una simple ràbia estètica, per citar només algunes de les imatges al respecte.

És cert que esmentar el nom de Dionís al costat del que per a molts és una simple proposta estilística resulta no només pedant, sinó ridícul. I més encara en con-

frontar la dimensió escènica al voltant de la qual de vegades es parla per referir-se al teatre radical. Pot ser pedant i ridícul parlar de Dionís, però sobretot improcedent. Ja que no només fa temps que els déus van abandonar la terra (tot i que algun d'ells sobreviu fructuosament en la gramàtica, com especifica Nietzsche), sinó que la seva funesta substitució per la dinàmica del mercat ha aconseguit atordir tanta gent que no poques vegades s'ha pres per dionisisme el que no és res més que un vertigen de la vel·leïtat social. Allò vel·leïtós, aquest desig fútil, breu i superficial, com indica la pròpia etimologia de “vel·leïtat” (*velleitas* és una lassitud del desig, un debilitament de la voluntat, o del *velle*), aquesta vel·leïtat fabricada en el nostre esperit i la nostra percepció a través dels *media*, les modes i tot aquest imperi de l'effímer sota el qual vivim quotidianament, constitueix sens dubte part substancial del nostre món sensible. I practicant aquesta vel·leïtat, molts creadors escènics actuals creuen que estan treballant amb la “no voluntat” amb la qual es tractava antigament la vida nua. Ara bé, que les múltiples vies que porten a Roma s'omplin de mercats frívols i volubles, de persones que només són sofistes escènics i de vegades, fins i tot, mancats d'un talent mínim, aquesta no és raó suficient per interrompre o abandonar el camí. Ja que, malgrat tot, malgrat la vel·leïtat d'alguns creadors i de cert públic (sobre el qual també caldria pensar), malgrat els que s'inscriuen en una suposada moda del radicalisme pel simple fet d'estar a la palestra i per manca de capacitat creativa, malgrat tot això, fins i tot així, ocasionalment allò radical en el teatre ensenya les seves ramificacions. La major part de les vegades ho fa només entre les junctures de l'escena, però això ja és prou important com per parar-hi esment.

## v. com si no

Una de les maneres com el rebuig a la formalització, característic de la recerca radical, apareix en moltes propostes escèniques contemporànies és com a rebuig de la ficcionalització. El teatre convencional es basa en un “com si”, el qual, d'altra banda, té un ancestral i digne passat en l'herència judeocristiana –atès que la constitució de l'home com a realitat antropològica a la terra succeeix, com afirma la Bíblia, perquè Satanàs va prometre als homes ser com els déus (*iteri deus*, segons la versió llatina, i *ous theos*, segons la grega). Actuar, tal com en general s'ha entès en la tradició occidental, és fer “com si”: fem “com si” jo fos Hamlet, i “com si” aquest lloc fos Elsinor, a Dinamarca. En canvi, algunes formes de teatre contemporani semblen operar en sentit contrari: a través d'un “com si no”. Es fa “com si no”. Ets Fedra, però “com si no ho fossis”. Com pot ser teatral un ús semblant i sota quines circumstàncies? Quina relació manté aquesta conversió de cara al públic, o què permet a l'actor i als seus personatges no ser del tot identificats en una sola línia, sinó absorbits en la contradicció entre la presència viva i nua de l'intèrpret (*zoé*) i la construcció –per fer servir la paraula de Stanislavsky– del personatge (*bios*)? Aquesta és la qüestió.

En realitat, a l'escena contemporània el personatge més aviat es destrueix contínuament, assisteix al seu desastre. És com si l'escenari es convertís en una mena de prova de laboratori on s'accelera en pocs instants allò que al món passa a través de la decantació de moltes generacions. Per tornar a Hamlet, sabem que, com a figura, és i serà sempre més gran i alhora més petit que els seus intèrprets. El sentit de la seva figura es va metamorfosant segons el vagin interpretant un o altre actor, en una o altra llengua, en una o altra generació... A l'escena contemporània això pot arribar a passar dins mateix d'un espectacle. Una semblança comprensible podem trobar-la en l'ús que es fa de les mosques en alguns laboratoris científics. Actualment, les mosques constitueixen un tema d'estudi privilegiat, especialment per a temes d'herència genètica, perquè es reproduïxen tan ràpidament que en dos anys s'obtenen més generacions que les que té l'home des de l'era cristiana. Per tant, n'hi ha prou amb una taula de laboratori per tenir l'equivalent d'una nació i per abastar segles. Doncs això mateix passa amb el personatge en certes propostes de l'escena contemporània. Els biòlegs-dramaturgs aconsegueixen fer una figura ambigua, contradictòria i transitiva dels seus personatges a la velocitat d'una sola funció. No necessiten esperar cap temporada ni cap generació, sinó que passa que, en la mateixa obra en què es constitueixen, també es desconstitueixen. Són personatges que assisteixen al seu desastre, que ronden contínuament la seva dessubjectivació. I llavors queda allà el cos de l'intèrpret, la seva pura presència, molt més propera a la immediatesa del ballarí que a la màscara de l'actor.

## vi. el sexe del teatre

Sabem que amb “la comèdia nova”, que els historiadors fan néixer amb Menandre, el teatre grec va prescindir del cor i de l'orquestra (tot i que no hem d'oblidar que part d'aquestes obres encara es representaven en els mateixos teatres on havien tingut lloc les grans peces tràgiques de Sòfocles, per exemple). La comèdia nova, per tant, va escindir en les seves obres la dansa del teatre i el cor de l'escena. Era una comèdia de caràcters i l'ús que feia del cor i de la dansa (*orkesis*) era ornamental, principalment en els intermedis. El seu sentit principal era entretenir (tenir, entre un temps i un altre de l'obra, l'interès del públic, mantenir-lo). Però aquesta escissió no només va ser pràctica; també va ser física. I així, les subsegüents modificacions hel·lènica i romana de l'edifici teatral, en les càlides parets del qual germina el camí cap al llavors desconegut teatre a la italiana, es caracteritzen per l'engrandiment físic, pràctic i conceptual de l'escena, fins que es prescindeix completament del cercle de l'orquestra. És un procés arquitectònic molt estudiat. Aquest camí ens ha portat fins on som. I avui podem observar amb tota obvietat les profundes dissimilituds entre un teatre grec antic i un d'actual, sigui teatre oficial (Teatre Grec inclòs) o sala alternativa.

Però el que és interessant de tota aquesta història (com també passa al final de gai-

rebé tots els contes infantils, per posar un exemple) és preguntar-se per la destinació dels vençuts. Què va passar amb ells? Viuen en el càstig etern? Sobreviuen com un record? Algú els anhela? I en el cas que ens ocupa, què ha passat amb aquella esfera oposada i complementària de l'escena? Què ha passat, pràcticament, conceptualment i físicament amb aquell cercle de l'orquestra, al voltant del qual –per cert– va néixer el teatre? O en altres paraules, què va passar amb la dansa? Què va passar amb la manifestació epifànica de la vida despullada, de la vida com a força pura en si mateixa?

Avancem que aquesta amputació en i del teatre és tan peculiar que només seria comparable amb la hipotètica operació d'una figura híbrida, de la mena, per exemple, del centaure. Amb la hipotètica partició en dues parts d'un centaure, que inclou un costat completament animal (*zoé*), el cos d'un cavall, i un costat completament humà (*bios*), el tors d'un home, ens pensem que aconseguiríem dividir aquests dos costats de la vida i mantenir-los descontaminats l'un respecte a l'altre? No oblidem que no estem parlant de l'operació divisòria de dos siamesos units pel maluc, sinó d'un ésser necessàriament *amfibòlic*, per fer servir el terme que Kant emprà per significar una forma particular d'equívoc i que prové de la fusió d'un objecte de dues qualitats diferents, a cadascuna de les quals se li confereix les característiques de l'altra. No podem pensar ingènuament que una de les qualitats del teatre grec (l'escena i el personatge) romandria escapçada com un regne no contaminat per *zoé*, i l'altra (el que denominem dansa) es mantindria com una pura manifestació epifànica, cega i dionisiaca, sense gens de *bios*. I que aprofundir en aquest problema ens permetria entendre bona part de l'ontologia i de les morfologies del nostre teatre i la nostra dansa. Ja que en aquest procés de mutilació sorgeix, per exemple, el teatre totalment literari i ficcional i, per tant, s'origina el que per a nosaltres és el *modus operandi* d'un teatre convencional. O bé, d'altra banda, apareixen els espectacles de circ romà, on el temps no és ficcional i la pura presència d'homes i animals se situa en el territori coral i viu de l'orquestra, convertida en coliseu.

Per observar aquest procés, imaginem una narració mitològica al voltant del que podríem anomenar “el sexe del teatre”. És una bella història explicada al *Banquet* per Aristòfanes, un personatge d'aquest diàleg, i parla d'allò que Plató anomena el “símbol antropològic”. Aristòfanes explica que, en el seu origen, els éssers humans eren perfectes i feliços. I per això tenien forma esfèrica. La forma esfèrica és la manifestació de perfecció perquè és un equilibri complet de totes les forces, internes i externes; res no abonyega ni deforma la seva polida superfície. I la felicitat d'aquestes vivíssimes esferes humanes va ser, segons explica Aristòfanes, objecte d'enveja divina (encara que una altra versió sosté que elles van mirar els déus amb certa dosi d'orgull). En qualsevol cas, els déus, gelosos, amb les seves prodigioses i brunyides espases van tallar en dues seccions les joioses esferes que rodaven encantades per l'univers. Seccionant-les en dues, els déus van crear els sexes, és a dir, dues seccions (sexe vol dir precisament “secció”). I des de llavors,

cadascuna d'aquestes parts o seccions no només anhela, sinó que va buscant la part que feliçment pugui completar-la. Per això Plató les anomena *símbols antropològics*, ja que *símbol* vol dir “allò que es dona mútuament”, allò que es conjuga i es lliura mútuament. (No oblidem que *símbol* és oposat a *diàbolo*, que per a nosaltres és un curiós artefacte de circ compost per dues mitges esferes que es rebutgen, dues meitats que no busquen reintegrar l'esfera, sinó que la repel·leixen donant-se mútuament l'esquena. Evidentment, *diàbolo* és també la veu que dona origen a “diable”, paraula que indica una força separadora –com la pròpia diableria dels déus en escapar l'humà feliç, o com la diableria d'escapar el teatre grec.)

Doncs això mateix ha passat amb el seccionament del teatre. Ha creat dues seccions, dos sexes. Per simplificar, una part l'hem anomenat teatre; i l'altra, dansa. (Són dos gèneres, però no dues espècies.) I així com un sexe és una barreja de les dues seccions (no oblidem que en el mite que explica Aristòfanes es divideix una esfera; ell ni tan sols fa servir l'exemple de l'ésser híbrid, com el centaure, sinó de l'esfera, els components de la qual no són diferenciats per endavant ni apareixen, com en el cas del centaure, linealment adherits), el teatre i la dansa també són, fins i tot separats per la història, un compost d'ambdues coses en dosis diferents. Podem fer una tipologia de cada part en termes morfològics, però no podem oblidar que, no només a Weininger o a Freud, sinó també aquí, una secció –un sexe– és una mescla del conjunt.

I no deixa de ser curiós que Tirèsies, el cec vident, hagi estat home i dona.

## vii. teatre i dansa: una cosa i l'altra

Per què parlar d'equívoc? Precisament perquè *equivoc* indica allò que respon alhora a dues veus diferents d'igual reclam (*aequi* és “igual” i *vocous* indica “veus”). I les anomenades *arts escèniques*, que es caracteritzen per fer-se en viu i en directe, responen al mateix temps a la veu prelingüística de l'epifania i a la veu del llenguatge semàntic. No es col·loquen en una postura ambigua, com Maquiavel aconsella ser al seu Príncep, sinó al nucli de l'equívoc. Les arts escèniques són intermediàries en el sentit actiu i dinàmic del terme. No són o bé radicals o bé formals, ni constitueixen un interval entre una cosa i l'altra, sinó que són una cosa i l'altra. I la “i” d'aquesta sentència no només té un sentit copulatiu, sinó també ontològic. És un híbrid d'epifania i forma. No hi ha una disjuntiva teatral, o *bios* o *zoé*, sinó unes vegades *bios* i unes altres *zoé* –amb l'agreujant de no poder percebre d'on sorgeixen les seves manifestacions, ja que totes dues passen sota la mateixa pell de “vida” i sobre la mateixa superfície escènica. I això dificulta enormement el seu reconeixement. I això passa en el camp del teatre i en el de la dansa. Fins i tot en el teatre que es vol menys convencional i en la dansa més allunyada de tota vocació literària.

És cert que podem reconèixer diferents procediments morfològics més comunament afins a un gènere que a un altre. Per exemple, podem observar que una de les dues estructures formals o morfològiques de les arts escèniques podem denominar-la estructura compartimentada o insular; i l'altra, estructura literària o d'informació. La primera (molt coneguda en dansa) no necessita una armadura narrativa, ni es recolza en la seqüència causal, fonament del teatre anomenat convencional, sinó en compartiments independents. La segona, més coneguda en teatre, és lògica, o fins i tot il·lògica (és a dir: pot ser fins i tot absurda, ja que, de fet, la informació es construeix i s'intercala de la mateixa manera en una obra lògica, en una *pièce bien faite*, que en una obra absurda o il·lògica).

Aquestes obres que recorren principalment a la mecànica del causisme, el dramaturg Michel Vinaver les anomena "peces màquina". Són peces que posseeixen, segons el propi Vinaver, una acció de conjunt unitària i freqüentment centrada; un fort interès en la situació dramàtica; una gran quantitat d'esdeveniments i d'informació; unes idees expressades pels personatges que es converteixen en motrius, i l'oposició de les quals funda gran part dels conflictes dramàtics de l'obra; un mecanisme de sorpresa que gairebé sempre sorgeix del nivell de la intriga; i, finalment, una ficció teatral que apareix com a infranquejable.

L'altra estructura morfològica està basada en la contigüïtat, o en la simple concatenació dels seus components. I ho fa mantenint-los en mòduls autònoms i intel·lectualment hermètics, ja sigui presentant-los seqüencialment o de manera simultània. Les obres que utilitzen aquest recurs Vinaver les anomena "peces paisatge". Sempre segons la seva caracterització, són obres que posseeixen una acció de conjunt plural i descentrada; generalment amb un feble interès en la seva situació de partida; amb poca densitat d'esdeveniments; on les idees (si n'hi ha de manifestes en escena) són elements del paisatge. És per això que és una estructura que es guia més per les relacions sensorials que pels encadenaments intel·lectuals.

Insistim, però, que cap d'aquestes estructures deixa de ser un instrument merament estilístic. I ni tan sols és una opció estilística moderna. És cert que la seva aplicació contemporània és molt característica, però el mateix Aristòtil ja parlava d'això al final del desè capítol de la seva cèlebre *Poètica*. Quan diu que certament hi ha diferència narrativa entre la producció d'accions que són *propter hoc* ("degut a..." o "causades per...") i d'accions que són *post hoc* ("al costat de..."). En grec, evidentment, ho diu d'una altra manera: "Doncs hi ha una gran diferència que determinats successos s'esdevinguin a causa d'altres successos concrets o bé després o al costat d'ells."

Però ni la causística impedeix l'aparició epifànica de la vida nua, ni la concatenació elimina la formalització de la vida. I no existeix un "estil radical", ja que aquesta és una expressió contradictòria en els propis termes. Per definició, allò radical no és una manera, una forma o una modalitat. Allò radical només passa; mai no s'instal·la. I no existeix dansa pura, teatre pur, estructura incontaminada.

En teatre o dansa tot és equívoc. I és en aquesta equivocitat on apareix –quan apareix– allò radical. Pot aparèixer en qualsevol part o en cap. No depèn de la voluntat. I ningú no té la recepta per invocar-ho. Succeeix així fins i tot amb els grans estilistes, de l'escena o de qualsevol manifestació artística. De fet, com recorda Nietzsche, fins i tot el més gran artista no deixa de ser res més que un aprenent de bruixot. La radicalitat existeix, és cert, però no parla, i la resta només és forma: forma en el teatre, en la dansa, entre els moderns, entre els convencionals. Com deia meravellosament Paul Verlaine: "La resta és literatura". ■

---

**Víctor Molina és doctor en Filosofia per la Universitat de Barcelona amb una tesi sobre Samuel Beckett. És professor de d'escriptura dramàtica i d'estètica a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i autor del llibre "Escenes de l'imaginari" (1998). Ha estat director del Festival Internacional de Teatre Visual i de Títelles de Barcelona les edicions del 2002 i el 2004.**