

lado, lo que de verdad hay y actúa, que es 'actor que no es nadie', 'público que no es personas'; y frente a ello, 'personas' —las reales: es decir, las ficticias, de lo... de lo representado—. Ése es el conflicto, el verdadero conflicto: el conflicto entre 'actor', que no es nadie, 'público', que es algo común, no personas, frente a 'personas', reales, ficticias, en lo representado (o 'personas' en el teatro arrítmico, mal hecho, de la realidad —las ficticias, no las reales—). Es el conflicto. Y ése coincide con *el conflicto entre los tiempos*: evidentemente, el tiempo que está pasando ahora, por ejemplo, el tiempo que está pasando este rato que os estoy hablando ahora mismo, que no hay quien lo coja, éste es el tiempo de verdad, el que no existe: éste que está pasando ahora mismo es el de verdad; y éste es el tiempo de la representación. No importa que después nos encontremos que termina y que se puede medir en hora y media: eso no toca al hecho de que ahora mismo, mientras os estoy hablando y me estáis oyendo, es imposible coger este tiempo que está pasando: es imposible. Éste es el tiempo que juega contra el tiempo representado; y el tiempo de lo representado, el tiempo de un argumento trágico cualquiera, no es más que una especie de imitación, perfeccionada, del tiempo de la vida real: El tiempo de lo representado, es el tiempo real, y por tanto el tiempo falso: falso como las leyes. Es el tiempo real y falso; y es contra éste, contra el que se contraponen el tiempo que de verdad está pasando, el tiempo de la representación, bien hecha, rítmica, de la obra teatral que está actuando el actor, que se desnuda de la persona, para descubrirse como no siendo nadie, y arrastrando consigo al público a un *desnudamiento de las personas*, para volver a ser 'pueblo', pueblo que no existe pero que lo hay, descubrimiento de lo desconocido.

Ésa es la manera en que deseaba que aprendiéramos a entender cómo es esto de la función del teatro, y con esto por tanto me contento por ahora.
(Y continuó el coloquio con el público y los actores). ■

Conferència celebrada a Sevilla el 22 de març de 2004 en ocasió dels Encuentros sobre Teatro Clásico.

3 FRAGMENTES SOBRE EL COS DEL PÚBLIC

El teatre segueix sent l'únic lloc de confrontació del públic amb ell mateix com a col·lectiu.

Anònim citat per J. Rancière, *L'espectador emancipat* (2008)

ROGER BERNAT

El gaudi de l'art és més actiu quan s'està assegut. Per això se us han proporcionat seients. Sou més amables si esteu asseguts. Sou més impressionables. Esteu més oberts. Sou més tolerants. Esteu més resignats, si seieu. Sou més democràtics. No us avorriu tant. El temps no se us fa tan llarg. Us deixeu envair més fàcilment. Perdeu el món de vista més aviat. Us perdeu en l'anonimat. Perdeu consciència de vosaltres mateixos. Us torneu més maleables. Oblideu l'hora. Drets podríeu actuar molt millor. D'acord amb l'anatomia del cos, drets els vostres crits podrien ser més forts. Podríeu tancar millor els punys. Seríeu més maleducats, per força. El vostre gaudi de l'art disminuiria.

Peter Handke, *Insults al públic* (1967)

¿On és el cos de l'espectador? L'espectador és un petit cap en la foscor amb els ulls i les orelles ben oberts, impacient per ser alimentat d'espectacle, amb el bec ben obert, com l'animal en una explotació ramadera. El seu cos ha estat domesticat, doblegat i finalment assegut. Qualsevol de les expressions pròpies del nostre cos ha estat prèviament dirigida. En el teatre només es parla, es riu, es pica de mans o es badalla en els moments i llocs pensats a tal efecte. El teatre ha estat el camp de batalla on, a finals del segle XIX, es van lliurar totes les lluites per aconseguir un espectador disciplinat,

capaç de parar atenció a una única font d'estímuls. En tancar els llums de la platea i enfonsar l'orquestra, Wagner va prefigurar el que després serien les sales de cinema, els salonets amb la televisió i els contextos de les infinites pantalles que reclamen la nostra atenció. Encara que 100 anys després de la reforma wagneriana ja no ens calguin foscor i silenci per concentrar-nos en un sol objecte, el cos de l'espectador segueix estant "aparcat", proscrit de la sala d'espectacles.

Però per poder oblidar el cos cal haver fet un recorregut previ. Un recorregut que passa per una educació disciplinària en la qual el nen és obligat a callar, estar-se quiet, concentrar-se en el discurs del professor i parar atenció a la pissarra o la pantalla de l'ordinador. Una educació que capacita els futurs ciutadans per sacrificar el seu cos per a les feines per a les quals han estat formats. L'activitat agrària no necessitava d'una educació escolar que domestiqués el cos. En canvi l'era industrial demana treballadors capaços de subjectar el seu cos darrera de la màquina o el despatx, i l'escola forma els individus per aconseguir-ho. En aquest sentit es podria dir que el corpus teòric que s'ofereix als alumnes durant la seva llarga formació és l'esquer perquè els pares s'avinguin a deixar els nens en mans d'una institució escolar que ensenya a seure, callar i estar atent.

El naixement de la indústria i els nous llocs de treball ve acompanyat de l'aparició de l'oci. El món agrari disposava d'un temps lliure menys formatejat que el món industrial, subjecte a horaris prefixats, recorreguts marcats i espais específicament dedicats a determinades activitats. L'oci, el perfecte correlat del treball, es configura seguint els patrons d'aquest: necessita d'espectadors formats, horaris establerts i espais prefixats. En aquestes condicions és difícil imaginar les possibilitats d'èxit de l'art, tantes vegades necessitat de redimir i emancipar els seus espectadors quan gran part de la literatura dramàtica està subjecta al parany del seu propi mitjà. Aventures com la de Brecht i Artaud són indicis d'una rebel·lió contra el determinisme d'una història del teatre presonera dels seus propis anhels. L'art dramàtic, en la mateixa línia que les institucions educativa i laboral, va construir teatres per aconseguir la plena atenció de l'auditori i obliga l'espectador a prescindir del seu cos.



La història dels canvis soferts per l'edifici teatral per arribar a les configuracions que coneixem en l'actualitat és la fidel reproducció dels canvis que pateix la nostra societat en els últims segles. No és casualitat que una de les majors preocupacions dels arquitectes dels teatres hagi estat ser fidels al marc social en el qual s'inserien i, en alguns casos, accelerar els canvis socials que es gestaven en la política. De la platea de ferradura amb desigual visibilitat, a la igualitària platea semicircular passen poc més d'unes dècades: les que ens porten de règims més o menys totalitaris a les democràcies que ara coneixem. Uns i altres no deixen d'enfrontar-nos a espectadors sense cos, la veu dels quals només és escoltada al final de l'espectacle; com en les nostres democràcies representatives on les veus dels votants són escoltades després dels quatre anys que dura la legislatura.



Potser només calgui apel·lar a la nostra experiència personal per adonar-nos de la necessitat de reivindicar el cos. Després de ser 8, 10 o 12 hores asseguts davant de les diverses pantalles que ens acompanyen, la perspectiva de seure davant la pantalla que dibuixa l'embocadura del teatre és sovint desencoratjadora. L'esport, d'altra banda, que és la reinvidicació atlètica del cos, ens enfronta a una imatge massa simplificada del col·lectiu del qual formem part. És responsabilitat del teatre, un espai on els ciutadans són convocats per a reconèixer-se com a grup, recuperar el seu llinatge dionisiac i tornar a posar en escena el cos de l'espectador. Les noves tecnologies ens ho fan cada cop més proper tot i que les xarxes socials siguin la versió descorporeïtzada de l'espai teatral. Les ciutats necessiten tornar a introduir espais públics de contacte crític entre els ciutadans. I aquests espais no poden prescindir del cos que és l'espai primigeni del desig. La veu sense cos només és vehicle de poder. La presència del cos, també la de l'espectador, està cridada a atemperar la multiplicació desproporcionada de la paraula. ■