

FRANCESC BURGNET I ARDIACA

LES CONCLUSIONS DEL CONGRÉS DE TEATRE A CATALUNYA, ENTRE LA DISPERSIÓ TEMÀTICA I LA INEFICÀCIA PRÀCTICA

Ja fa cinc mesos el Congrés Internacional de Teatre a Catalunya es trobava immers en les seves activitats. En aquest número d'ARREL hem volgut continuar fent-nos ressò d'algunes de les activitats que es van dur a terme. D'aquesta manera el lector podrà trobar, a les pàgines que segueixen, un extens resum del que van ser les conclusions a què van arribar les 9 seccions que van establir-se. Això mentre esperem la publicació del que podem anomenar les «actes del Congrés» que ocuparan un total de 4 volums de prop de 500 pàgines cadascun. La publicació d'aquestes actes s'espera de poder-la fer coincidint amb l'any just de la inauguració del Congrés.

Pel que fa a les exposicions el lector trobarà la ressenya de tres de les més importants: «Tòrtola València», «El Passeig del Teatre» i «Espectacle a Catalunya». L'exposició dedicada a «Tòrtola València» val a dir que encara cueja: a Barcelona s'ha perllongat fins el propassat mes de setembre i, ara mateix, fa via per terres andaluses (Còrdova i Màlaga, concretament) i el mes de desembre serà de tornada i exhibida a Terrassa. És interessant d'assenyalar —a tall d'anècdota— que l'actriu alemanya Anna Schygulla va visitar l'exposició i en va sortir entusiasmada i amb la idea al cap de fer una pel·lícula sobre aquest personatge fins ara oblidat. I és que a l'actriu predilecta de Fassbinder «Tòrtola València» va recordar-li que ella també hauria volgut ser ballarina molt abans de dedicar-se al cinema. Tan de bo algun dia sigui una realitat aquest film!

Pel que fa a l'exposició «El Passeig del Teatre» cal afegir que s'està treballant a l'Institut del Teatre en la confecció d'un ampli catàleg que serà presentat conjuntament amb el que ha de ser el «Llibre Blanc del Teatre Català». Així mateix el lector trobarà en aquestes pàgines la ressenya sobre algunes de les ponències més controvertides que es van poder escoltar al llarg del Congrés •



Tres protagonistes de la secció 4 (modernitat i tradició): Balrymple, Soyinka i Ngandu.

Després de llegir i rellegir les conclusions del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, celebrat del 19 al 25 de maig passat al Palau de Congressos de Barcelona, elaborades pels presidents de cadascuna de les nou seccions de què constava, tenim aquella inequívoca sensació d'anar perduts, d'excessiva dispersió temàtica i de desconcert, de desequilibri en el tractament de les qüestions proposades i de l'anàlisi suggerida, de desnivell substancial de la qualitat/profunditat entre les conclusions de les diverses seccions. En molt pocs casos, el Congrés de Teatre ha donat respostes —o ha elaborat propostes— als problemes bàsics que afecten la teoria i la reflexió teatrals. En ben pocs casos, les conclusions presenten, o més modestament esbossen, una ordenació de les qüestions que defineixen l'àmbit de la secció; sovint manca un assentament epistemològic del discurs i, en massa ocasions, les conclusions són sols un resum telegramàtic dels temes de les diverses comunicacions de cada ponència. I encara de vegades, s'indiquen propostes de treball que, tan sols a través d'una primera lectura, resulten banals i no justifiquen en absolut la convocatòria de cap congrés, o el tornen ridícul. Quan a final d'any es publiquin totes les comunicacions presentades al Congrés Internacional de Teatre, podrem fer un balanç més exacte i més exhaustiu, i una valoració més contundent, del que ha estat el Congrés i dels seus possibles fruits i de les probables frustracions. Amb tot, pensem que la concurrència de la dispersió temàtica esmentada i del caràcter quasi exclusivament ponencial del Congrés, amb poc espai per al debat, ha estat la causa fonamental de la incapacitat del congrés per transcendir la intuïda esclerosi acadèmica, la unidireccionalitat i el

subsegüent aïllament de la reflexió, la manca del *feedback* estimulant. I a més, és que l'amplitud i la dispersió temàtiques no afavorien gens aquest debat pendent.

I com a mostra d'aquesta incapacitat/ineficàcia del Congrés Internacional de Teatre assenyalem, per exemple, que en les conclusions de la Secció I, *L'expressió verbal (factor de comunicació, factor d'aïllament)*, es dedica tot un paràgraf a explicar que «en relació amb els condicionaments i impediments per a la difusió de totes les dramaturgies en àmbits majoritaris, hom constata la necessitat de remoure tots els obstacles i d'eliminar les interferències que impedeixen l'accés d'aquestes dramaturgies als seus destinataris naturals per compartir la mateixa llengua i cultura». No és que no calgui un congrés, no, ni cal ser gaire espavilat per treure tal conclusió! Seria com si en un congrés sobre el problema de la fam, «hom constates la necessitat d'aliments de la gent que pateix fam». Davant de resolucions d'aquesta índole, cal suposar que, o bé el Congrés no tenia cap mena d'accés als centres de decisió de polítiques teatrals, ni tan sols potser de relacions a tall d'assessorament, i per tant, en temes com aquests —creació, producció i distribució de les dramaturgies minoritàries, i d'accés al seu propi àmbit natural i al de les dramaturgies majoritàries—, el Congrés estava abocat a convertir-se en un mur de lamentacions més o menys ploraner, més o menys lúcid, o bé, en el cas que sí que hi hagin línies de comunicació entre l'àmbit congressual i els poders polítics, aquest Congrés, i amb ell els congressistes, han desaprofitat una insòlita ocasió per inventar i proposar fórmules de solució a les qüestions bàsiques, i per estimular compromisos polítics intra i interesta-



La inauguració oficial del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya va tenir lloc al Palau de la Música Catalana.

tals. És clar que, al capdavant, resulta que el discurs cultural és com una ombra mimètica del discurs econòmic, polític i militar.

Per tal de facilitar-ne la comprensió, en aquest article resseguirem les conclusions del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya secció a secció, mitjançant la citació literal dels aspectes més destacats. En acabat el repàs de les nou seccions, donarem una breu notícia de la Taula de Crítics que s'organitzà com a acte paral·lel i complementari del Congrés i que no va donar cap mena de resultat positiu i que, ben al contrari, posà de manifest la decadència d'aquest sector parateatral, tan sovint qüestionat, tan sovint mediocre i insuls, i tan poques vegades motor i estímul de noves aventures teatrals. I per tancar aquest balanç de pèrdues, dèficits i pàgines tristes, us comentarem la divertida comunicació lúdic-irrisòria i tropical amb què l'alegre banda de La Cubana va cloure l'última sessió del Congrés, dedicada a la Secció 32, *Influència cultural i colonització*, i reproduïrem alguns paràgrafs del seu espectacle àudio-visual poètico-matemàtic, un desenvolupament equacional de la cèlebre i tràgica història del lloro, el mico i el senyor de Puerto Rico.

SECCIÓ 1, L'EXPRESSIÓ VERBAL

(Factor de comunicació, factor d'aïllament). President: Antonio Andrés Lapeña, director de l'Instituto del Teatro de Sevilla

En el foli i mig escàs de les conclusions d'aquesta secció, s'assenyala en primer terme que «sembla urgent, en relació amb les dramaturgies pròpies de

llengües d'àmbit minoritari, la creació de repertoris que puguin donar lloc a vertaders Teatres Nacionals, que puguin recollir les obres més significatives de la seva tradició teatral, tot marcant clarament uns criteris sobre quines obres s'inclouen, quines són recuperades i per què, i quines es mantenen i romanen en repertori, prestant atenció tant a les obres originals com a les traduccions i, en aquest últim cas, atenent a aquelles que van marcar moments significatius en el desenvolupament de les respectives llengües i de les seves dramaturgies nacionals». En tota aquesta citació, hi endevinem un cert perill efectiu en aquest estat de les autonomies, i al qual no es fa cap mena d'al·lusió. Fem referència a aquesta obsessió cada cop més estesa de reduir la política teatral al fet de tenir o no tenir un Teatre Nacional o una institució similar, fins i tot en casos en què una determinada llengua d'àmbit minoritari no té al darrere una tradició de teatre textual prou sòlida per mantenir i justificar un possible Teatre Nacional.

Després, en el penúltim paràgraf, les conclusions diuen que «cal fer constar que, de totes formes, cal desenvolupar llenguatges teatrals que permetin la més àmplia comunicació possible i facin superables els conflictes de comunicació, que obrin espais de relació on es trobin les distintes dramaturgies, ja siguin d'àmbit restringit o majoritari». En definitiva, una invitació al teatre no-verbal. Però ni un sol mot d'un fet que passa molt sovint: d'una banda, sembla que no hi ha cap problema perquè els espectacles que pertanyen a dramaturgies i llengües majoritàries es presentin en l'àmbit de les cultures i llengües minoritàries, de l'altra, sembla que aquest procés no admet la bidireccio-



Política teatral i legislació: Sirera, Bonnin i Velia Papa.



Institucions culturals: Perinetti, Dauder i Pérez Coterillo.



Taula de crítiques: J.M. de Sagarra, Schlocker i Well Wart.

nalitat, la reversibilitat essencial de la comunicació. Es tracta d'una veritable dificultat de comunicació? O més simplement és un problema de mercat i poder, en el sentit que, davant les cultures d'àmbit majoritari, les cultures d'àmbit restringit són tan sols consumidors purs i passius? De tot això, si hem d'atendre a les conclusions, sembla que no se'n va dir ni gall ni gallina.

SECCIÓ 2, LES FORMES DRAMÀTIQUES NO-VERBALS

(Internacionalització o codificació). President, Marco de Marinis, professor de semiologia teatral a la Università degli Studi, de Bolonya.

Marco de Marinis és un dels personatges que, des de fa anys, treballa en el camp de la semiologia teatral, a l'empar de la universitat de Bolonya i, és clar, de papà Eco. De Marinis ha aprofitat les conclusions d'aquesta secció dedicada a les *Formes dramàtiques no-verbals* per escriure el seu propi article que, tot i estar ben explicat, tot i la precisió epistemològica, no aporta res de nou, o si voleu, explica coses que de Marinis ha escrit ja en altres llocs, sembla una mica com aquella espècie de comunicació de compromís tan habitual en aquest món de congressos que, en tots els àmbits de la ciència i la cultura, ha donat un nou tipus de professió: els congressistes.

De Marinis comença explicant el mite de la llengua universal (llengua edènica o adàmica) en què «significant i significat estaven relacionats d'una manera absolutament natural». Després conta allò de Babel que provocà l'aparició de tot de llengües en què les relacions entre significat i significant són absolutament arbitràries, que no hi ha raons essencials sinó convencionals. Després d'aquesta introducció entre literària i erudita, De Marinis presenta un altre mite que, encara ara, es manté amb força: «Faig referència al mite del llenguatge gestual, del llenguatge no verbal com a llenguatge universal i natural, espècie de residu, de traç mut de l'*Ursprache* edènic, un llenguatge gràcies al qual la humanitat pot comunicar-se i entendre's més enllà de les diferències de llengües, cultures i civilitzacions».

Tot citant Roman Jakobson, De Marinis insisteix i recorda que es tracta d'un mite perquè, per exemple, «entre altres, els gestos de Sí o de No, no són pas els mateixos a tot arreu», amb tot, «també és evident que els signes gestuals si bé són *culturalment* codificats, no són pas totalment codificats de manera *arbitrària*», i per tant, afegeix De Marinis, «la història de l'espectacle em sembla que confirma aquesta doble dimensió del gest (i més generalment, dels signes no verbals), 1) una dimensió culturalment determinada, i per tant relativa i variable, i 2) una dimensió, diguem-ne *natural, universal, o millor, transcultural*».

Seguidament, De Marinis remarca també la doble capacitat expressiva/significativa del gest, «d'una banda, ha permès de crear formes teatrals capaces, almenys parcialment, de superar les diferències entre les llengües, les cultures i els costums (els bufons durant l'Edat Medieval, la Commedia dell'arte...); de l'altra, el cos i el gest han produït de vegades, tot al contrari, formes teatrals rígidament codificades a l'interior de certes sòcio-cultures (el teatre Kathakali...)» D'aquí, el president de la secció dedicada a les formes dramàtiques no-verbals, conclou que «hi ha almenys dos nivells fonamentals diferents en el gest teatral. Hi ha un primer nivell que és aquest de l'expressió, de la significació, de la representació (...) i un altre nivell pre-expressiu i pre-representatiu del cos i del gest, o més generalment del comportament escènic de l'actor». O sigui, un primer nivell de *codificació* gestual, i un segon nivell de *naturalitat* gestual, o per dir-ho com De Marinis, de caràcter *transcultural* del gest.

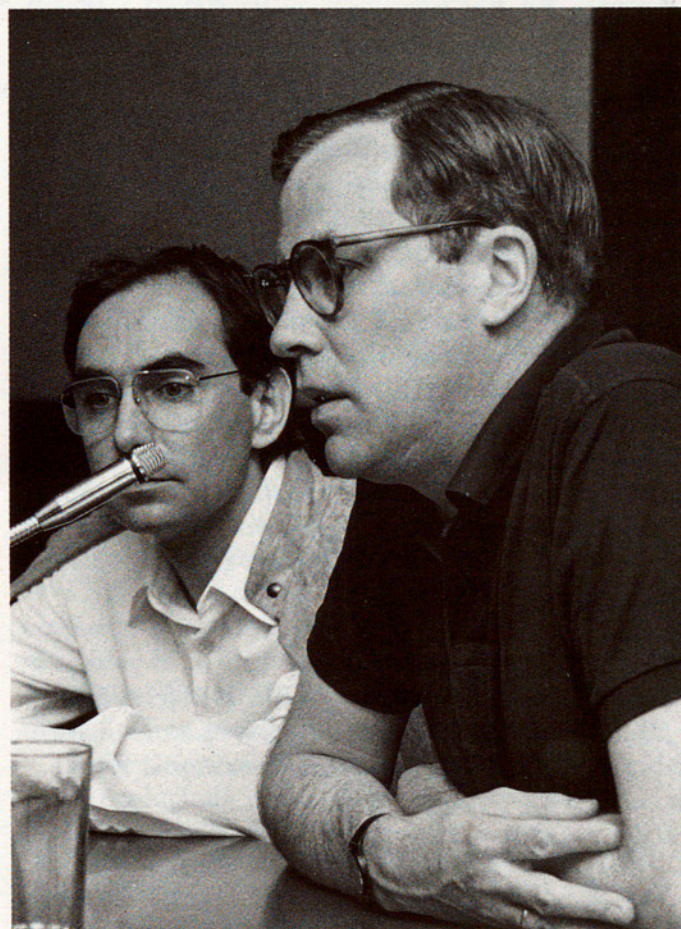
Nosaltres pensem que, més que parlar de nivell expressiu i pre-expressiu del gest, caldria parlar, en l'àmbit del teatre, d'aquest gest que remet a una gestualitat social i tradicional més o menys transcultural, i d'aquell gest que remet a ell mateix com a signe d'un sistema tancat, fora del qual perd tota mena de sentit, un gest al marge de qualsevol comportament social no-verbal.

Tots aquests prolegòmens molt didàctics però no pas massa resolutius serveixen perquè De Marinis conclouï que «entre aquests dos nivells fonamentals del gest i del no-verbal teatral (és a dir, el nivell expressiu-intracultural i el nivell pre-expressiu intercultural) se situen, em sembla, totes les comunicacions presentades en la secció sobre formes dramàtiques no-verbals». Dit això, i en vint ratlles, De Marinis resum el tema i l'anàlisi de la comunicació de Mary Angiolillo que «ens ha parlat d'aquest formidable instrument dramàtic no-verbal que és l'Objecte, tot mostrant-nos com esdevé la creació de l'*Objecte Teatral*, mitjançant un doble procés de desemantització/resemantització, que posa temporalment entre parèntesis les propietats culturals precodificades de l'objecte real». Finalment, a partir d'aquest esquema de Decodificació/Recodificació insinua, més que no pas exposa, un procés discursiu en què «codificació i internacionalització deixen d'oposar-se i esdevenen dos aspectes de la mateixa estratègia creativa i comunicativa».

Amb tot, és evident que en aquesta secció no hi hagué debat de cap mena, si més no això és el que les conclusions deixen veure clarament. I tornem al mateix que dèiem al principi, que aquest Congrés va prendre la forma d'un congrés de solitaris, com si els ponents fossin personatges de televisió que s'adrecen a un públic que sols pot optar per escoltar o desconectar.



Françoise Gründ.



Bob Wilson i Jordi Coca.

SECCIÓ 3, INFLUÈNCIA CULTURAL I COLONITZACIÓ

(*Enriquiment de les formes d'expressió pròpies i modificació de la trajectòria cultural*). President, Alcibiade E. Margaritis, crític teatral i assessor teatral al Ministeri de Cultura Grec.

El que acabem de dir: en el primer paràgraf de les seves conclusions, Alcibiade E. Margaritis lamenta que «dissortadament, el temps disponible per tractar aquest tema de la *Influència cultural i colonització* ha estat relativament extens per als conferencians, però extremament limitat per als debats, els quals —ho hem de reconèixer— han estat gairebé neutralitzats».

A part d'aquesta queixa d'ordre formal, Margaritis exposa com a idea primera que «els colonitzadors s'han imposat no sols per la força de les armes, sinó també per la seva armadura cultural. I en aquest sentit, el teatre no és pas el menor dels instruments». Aleshores, restringint la qüestió a l'àmbit del teatre, Margaritis exposa que «el problema que es planteja, en el cas que els colonitzadors hagin trobat una dramàturgia en la societat colonitzada, és si el teatre dels europeus, dels colonitzadors, ha substituït el teatre dels colonitzats o simplement l'ha influenciat.»

Establertes aquestes idees generals, Margaritis es limita a fer un breu resum de cadascuna de les comunicacions presentades en la secció que, globalment, presenten diversos casos concrets de colonització cultural —la dona en el teatre grec antic, influències en el teatre de l'Àsia, dramàturgies africanes d'avui, problemes de la dramàturgia gitana...—, però és clar, tot això resulta bastant inútil si no hi ha un debat posterior que permeti de trobar les relacions entre totes aquestes situacions d'opressió cultural i d'elaborar propostes generals d'actuació que garanteixin una certa eficàcia. Subratllem tan sols la comunicació del crític i assagista francès Emile Copferman que va llegir el text del director teatral i pedagog brasiler establert a París, Augusto Boal, en què, d'acord amb les seves conegudes tesis del Teatre de l'Oprimat, proposa de substituir els termes Colonitzador, colonitzat, colonització, pels de Dominador, dominat, dominació. Si més no, són més curts! De totes maneres, les conclusions sobre *Influència cultural i colonització* resten pendents.

SECCIÓ 4, TRADICIÓ I MODERNITAT

(*Fonts tradicionals i sentit de la modernitat*). President, Wole Soyinka, poeta i escriptor nigerià.

Les conclusions d'aquesta secció comencen assenyalant que «un bon debat no hi va ser» probablement per un excés de ponències i participants que es van allargar massa fent que el públic gairebé no hi



Feliu Formosa i Benet i Jornet.

intervengués i que només li fos possible de fer-ho al final. Es considera que hagués estat molt millor que la intervenció del públic es produís abans.

Robert Lafont referint-se a les relacions «provincials» entre Occitània i París rebutja el concepte «tradicció» entes des de la metropoli o interpretada per la «cosmopolitan bourgeoise». Per la seva banda Françoise Grund feu referència a les relacions entre el «Nord» i el «Sud» dient que, de fet el Tercer Món havia estat silenciats mitjançant una doble i paradoxal combinació entre protecció i explotació. En definitiva, es tractaria d'una «desvalorització real de les tradicions i expressions culturals dels pobles per tal de justificar una missió civilitzadora». El cas més descaratat fora el de Sudàfrica on es revaloritzen les tradicions indígenes tot mantenint però la política dels ghettos dels batustans i, per tant, una estratègia cínica de control d'una majoria per tant d'una minoria. Actualment, és diu a les conclusions, la manipulació del concepte «tradicció» es d'allò més perillosa perquè té com a finalitat l'alienació dels pobles tot venent-ho com un salt controlat dins la modernitat.

Es tractaria d'escatir doncs, i sempre en termes del teatre contemporani, la problemàtica de com adoptar les formes i estructures vàlides tradicionals sense fer concessions al gust d'una classe mitja dominant i sense desvaloritzar aquests valors artístics.

SECCIÓ 5, POLÍTICA TEATRAL I LEGISLACIÓ

(*El marc polític i la legislació com a condicionants de l'activitat teatral*). President, Hermann Bonnín, director del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

Hermann Bonnín ha estat l'únic president de secció que, de manera clara, al marge de la seva utilitat o del seu encert, ha presentat unes conclusions com *il faut*, expressades de manera sintètica en vuit punts, i presentades sense cap altre preàmbul que el de dir que «del contingut de les ponències, comunicacions i debats de la secció 5, es constata la coincidència de punts de vista en uns grans trets de tipus general que passem a sintetitzar tot seguit».



John Lurie, amb ell va arribar la contestació.

Dels vuit punts d'aquestes conclusions, destaquem que «1) Les institucions públiques han de donar resposta a les necessitats que planteja la iniciativa professional i la demanda real o potencial del públic», i que «2), dins d'aquest marc és fonamental el suport de l'Administració a les propostes més innovadores i arriscades». En un altre sentit, s'assenyala que «4) els perills d'una estructura excessivament burocratitzada es fan sentir en la pràctica escènica subvencionada i en els teatres anomenats públics, per als quals caldrà desenvolupar estructures administratives que facilitin el treball dels creadors».

En el punt cinquè s'expressa tímidament que «en aquells llocs on sigui possible, el teatre públic ha de coexistir amb el teatre d'iniciativa privada». Quant a la política governamental, en la conclusió 6, s'especifica que «els governs centrals hauran de revisar o/i dissenyar els marcs legislatius generals dins dels quals, de manera flexible, cada nacionalitat o regió pugui articular les seves pròpies fórmules de política teatral, d'acord amb les seves peculiaritats». I per acabar, en la conclusió 7 es recorda que «cal tenir present que una de les tasques fonamentals que ha de dur a terme una política teatral realista seria el desenvolupament de les pròpies especificitats i arrels culturals, defugint la imitació dels models institucionals i creatius ja consolidats en cultures de llarga tradició o/i tendència colonitzadora, i que no es vegin obligades a fer un teatre oficialista aquelles comunitats que no disposen d'una tradició teatral viva». Les referències al teatre català i a la situació estatal són pràcticament explícites.

SECCIÓ 6, EL PAPER DE LES INSTITUCIONS CULTURALS INTERNACIONALS

(Instruments de difusió o instruments de control).

President, Jordi Dauder, actor i president de l'Associació del Cinema i del Teatre Àrabs.

En aquesta secció participava André-Louis Perinetti, secretari general de l'Institut International du Théâtre (ITI), organisme que econòmicament depèn de la UNESCO. Perinetti presentà una comunicació en què proposava «ni difusió ni control: solidaritat». La presència de Perinetti va fer que «una part important del debat subsegüent a la lectura de les dues ponències, es centrés en el paper dels organismes internacionals, en particular de l'ITI». En aquest sentit, Dauder recull que «diverses intervencions o preguntes van plantejar dubtes sobre la independència real de l'ITI, donada la seva dependència econòmica de la Unesco. En la ponència mateix, el senyor Perinetti havia assenyalat l'estat actual de crisi de la Unesco i del Teatre de les Nacions, així com també la necessitat de reestructurar l'ITI. Alguns congressistes van posar en qüestió les veritables possibilitats de l'ITI a l'hora d'intervenir en les decisions culturals relatives al teatre, preses pels governs adherits a l'ITI».

També s'esmenta que «inevitablement, una part del debat evolucionà cap a temes locals: poca presència del teatre castellà en els teatres de Barcelona, marginació dels grups castellano-parlants... qüestions polèmiques però allunyades dels temes de les ponències». Finalment, Jordi Dauder lamenta que «una de les propostes de Moisés Pérez Coterillo —l'altre ponent de

la secció—, la constitució d'un banc de dades de teatre, no fou ni tan sols recollida, malgrat el seu interès».

SECCIÓ 7, LES NOVES TECNOLOGIES

(*Aplicació en el teatre i al servei del teatre*). President Armand Gatti, director teatral, substituït per Joan-Enric Lahosa, crític de cinema i especialista en mitjans de comunicació àudio-visual.

En mig foli pelat, el president d'urgència d'aquesta secció dedicada a les noves tecnologies explica que «en diverses comunicacions es va urgir l'interès de treballar en sistemes de representació i enregistrament que permetin de documentar el fet de la posada en escena i la urgència d'acordar els sistemes de documentació i arxiu dels diferents aspectes del fet teatral, a fi d'homogeneïtzar i facilitar la transmissió d'informació, fins i tot a nivell internacional. Per últim, la comunicació provinent de la Universitat Politècnica de Catalunya va instar l'interès d'investigacions i col·laboracions pluridisciplinars en el mateix procés creatiu».

El balanç d'aquesta secció és notablement pobre, tot i que al paràgraf final Lahosa escriu que «el conjunt de reflexions aportades en les sessions mereixen una particular atenció de part dels responsables de qualsevol plantejament de política cultural en l'àmbit del teatre».

SECCIÓ 8, PROSPECTIVA TEATRAL

(*Supervivència, mutació o extinció del Teatre*). President, Li Moran, rector de l'Institut d'Art Popular de Liaoning, República Popular de Xina.

D'entrada, Li Moran assenyala com a primera conclusió, i potser com l'única de caire definidor, que «el discurs plural i encara divergent de les distintes ponències i comunicacions d'aquesta secció testimonia, sens dubte, la perplexitat dels creadors i estudiosos del fet teatral, no sols davant l'avenir més o menys immediat, sinó fins i tot davant la situació present», i per tant, prossegueix la reflexió del president, «Difícilment pot aventurar-se cap hipòtesi sobre les línies de desenvolupament d'una pràctica artística que presenta un panorama tan complex i diversificat, en què *allò vell* i *allò nou* conviuen en un mateix context cultural, i en què diversos contextos culturals, tot i ser contemporanis, es troben en estadis molt distints d'evolució». I encara, finalment, les conclusions d'aquesta secció plantegen un interrogant que massa sovint es deixa de banda, «com reflexionar sobre allò potencialment perdurable de l'especificitat teatral, en un món envaït i uniformat per la poderosa indústria transnacional dels anomenats *mitjans de comunicació de masses*?»

Davant d'aquest futur teatral tan fràgil i tan incert, Li Moran pensa que «les reflexions sorgides d'aquesta secció revelen, de manera explícita o implícita, aquesta relativa impotència per escapar del dubte i del desconcert, però apunten vers uns punts d'inquietud que tenen a veure amb la progressiva minorització i marginació de la institució teatral respecte de la col·lectivitat, d'aquesta vaga entitat sociològica que anomenem *públic*». Aleshores, davant d'aquest fenomen, el Congrés de Teatre recollia dues actituds, «la d'aquells que proposen remeis conjunturals i solucions a curt termini, basats en factors estructurals (per exemple, articulació teatre privat/teatre públic, complicitat amb els mitjans àudio-visuals...) o en la redefinició de la funció social, cultural i antropològica de la pràctica escènica, i la d'aquells altres que, tot assumint el caràcter inevitablement minoritari i marginal del teatre, arcaïtzant i tot, proposen una nova territorialització de les dimensions convivencials, interaccionals i perceptives que temps enrere tenia el teatre». En aquest cas, doncs, les conclusions reiteren un conegut inventari de divergències i, segons Moran, «dibuixen, en negatiu, la necessitat d'una aplicació rigorosa i científica de les tècniques prospectives en l'àmbit de l'art dramàtic, encara que sols s'apliquin en l'anàlisi d'aqueix component essencial de la relació teatral que és l'espectador, origen i destinatari de qualsevol activitat artística: la seva implicació corporal i/o imaginària en l'encontre teatral, els processos que hom vol desencadenar en ell, la seva participació en el circuit comunicacional que la pràctica escènica suscita...»

SECCIÓ 9, L'APORTACIÓ DE LA INVESTIGACIÓ TEÒRICA EN L'EVOLUCIÓ DE L'ESPECTACLE.

President, Juan Antonio Hormigón, director i teòric teatral.

A través de les diverses comunicacions, s'assenyala en les conclusions d'aquesta secció, que «s'establí l'existència de dos grans camps de la teoria teatral. El primer fa referència a la teorització sobre dramaturgia i metodologia, sobre el ser de l'actor i el sentit del teatre, desenvolupada per autors, directors d'escena o actors, i lligada a la seva pràctica artística concreta. El segon comprèn aquelles disciplines que intenten d'analitzar, descriure i valorar els mitjans i formes de significació del teatre, les relacions entre espectador i espectacle durant el procés específic de comunicació que és la representació teatral, la condició productiva de l'actor... les aportacions lligades a la semiologia del teatre tingueren en aquest cas un paper destacat».

Amb tot, Hormigón afegeix que «a través de diferents intervencions, s'insistí en la necessitat d'abordar el coneixement del teatre mitjançant un procés interdisciplinari que abasti la complexitat dels diversos aspectes que coexisteixen en el teatre, i que els integri



Miguel Angel González, Benet i Jornet i Frederic Roda.

i interrelacioni». Vaja, una idea que si més no ja fa deu anys que circula amb claredat i consistència en determinats, no tots, cenacles de semiologia teatral.

A partir d'aquestes reflexions molt genèriques, les conclusions d'aquesta secció assenyalen els temes d'anàlisi proposats per alguns dels ponents. Així, recull «la necessitat de distingir la teoria de la crítica» perquè aquesta demana «una reacció immediata, compromesa, sovint no verificada o bé inverificable, admet el dret a l'error, a la correcció, a la polèmica, i implica un judici no sols estètic sinó també ideològic i moral». També recull un fet simptomàtic de bona part del teatre actual, «el rebuig de la teoria per part dels qui practiquen el teatre, una posició que en aquest país té un cert caire de modernitat». Per això, i sobre aquesta qüestió, diverses intervencions remarcaren la necessitat que «la teoria no es formuli com un fet deslligat i solitari, sinó que miri de projectar-se sobre la pràctica teatral a través de mecanismes adequats».

A l'hora de precisar «el lloc i les formes d'acció de la teoria sobre la pràctica», quasi tothom pensava que «la relació entre els creadors i la teoria és sempre indirecta: passa per la mediació de discursos, debats i la impregnació del context que propicia l'adopció de noves perspectives i objectius respecte al treball teatral». En un darrer paràgraf, s'apunta de manera escarida que «el dramaturg, en el sentit centre-europeu del mot, podria ser l'agent de projecció de la teoria sobre la pràctica teatral». Novament, les conclusions d'una secció, aquestes, amb prou feines arriben a delimitar amb un to en excés genèric les característiques dels conflictes que cal resoldre, a plantejar, amb el rigor i la profunditat que demana una certa eficàcia, els camins d'una possible solució als problemes vagament anunciats ●

FRANCESC BURGNET I ARDIACA
Periodista i crític de teatre