TREBALL DE FI DE GRAU – GRAU DE FILOSOFIA

EL TEATRE COM A PORTAL METAFÍSIC.
UNA APROXIMACIÓ A L'OPERACIÓ ONTOLÒGICA DE L'INTÈRPRET

Francesca Herrero Ciganda

Tutor: Oriol Farrés Juste

Facultat de Filosofia i Lletres, UAB

Curs 2025/2026

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres

Grau: Filosofia

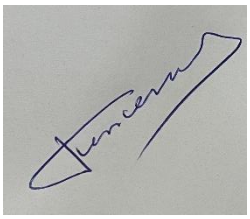
Curs acadèmic: 2025-2026

L'estudiant Francesca Herrero Ciganda amb NIF 26950648F
Lliura el seu TFG 'El teatre com a portal metafísic: una aproximació a l'operació ontològica de l'actor'.

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Soc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.

SIGNATURA



X

Francesca Herrero Ciganda

Bellaterra, 08 de Juny de 2025.

Agraïments

Amb gran gust, voldria agraïr la implicació de vàries persones en el present treball.

Els meus pares, abans que res, per ser el suport incondicional que sempre m'ha permès la llibertat i el goig d'expressar-me a la meva manera. Gràcies per haver-me ajudat, de totes les maneres possibles, a trobar-me en aquest moment.

El meu tutor, l'Oriol Farrès, per la seva valuosa guia i immesurable influència al llarg d'aquests quatre anys.

I a l'Ariana Batlle, gran companya de filosofia i molt millor companya de vida.

ÍNDEX

1. RESUM I ABSTRACT 5-6

2. INTRODUCCIÓ I OBJECTIUS 7

- Marc teòric

3. EL COS DE L'ACTOR 10

3.1 Superació del cos-objecte 10

3.2 Veritat sensorial 11

3.3 Espacialitat i motricitat 13

3.4 Arc intencional i transustanciació 14

3.5 Afectivitat, sexualitat i la carn (*la chair*) 16

4. LA LÒGICA DEL COS TEATRAL 19

4.1 El pacte 19

4.2 La mecanúrgia 23

4.3 La realitat de segon ordre 24

5. L'EFECTE ONTOLÒGIC. TRANSFORMACIÓ I POTÈNCIA POLÍTICA 27

5.1 Mimesi i Esdeveniment 27

5.2 Onirisme i soma 29

5.3 L'esfondrament del subjecte 31

6. CONCLUSIONS 35

7. BIBLIOGRAFIA 37

1. Resum

Aquesta investigació analitza l'acte teatral com un dispositiu d'operació ontològica capaç de transformar la realitat ordinària. Enfront de la visió clàssica que redueix el cos a un simple instrument i la ficció a un simulacre de segon ordre, la recerca proposa un bucle indissociable basat en la carn. Mitjançant la fenomenologia, es demostra que l'intèrpret funda una presència sensible absoluta que segresta l'organisme del públic. Aquest vincle somàtic, validat per la neurobiologia i l'estructura del joc de fer creure, sintonitza els cossos de la platea i genera un esfondrament de la subjectivitat amb un impacte polític transformador en la societat.

Paraules clau: presència teatral, cos viscut (*Leib*), afectació, catarsi, re-encantament.

Abstract

The present investigation aims to analyse the dramatic act as an ontological mechanism capable of transforming the ordinary reality. Given the classic vision that subdues the body to a simple instrument, and the fiction to a second-order simulation, this research suggests an inseparable loop based on the flesh. Through phenomenology, it is shown that the performer embodies an absolute sensible presence that seizes the organism of the public. This somatic relation, validated by neurobiology and the make-believe structure, aligns the audience's bodies and generates a collapse of the subject with a political and transformative impact in society.

Key words: dramatic presence, lived body (*Leib*), affectation, catharsis, re-enchantment.

2. Introducció

Històricament, l'estudi de la representació teatral ha estat desenvolupat en claus analítiques que tendeixen a relegar-lo a una posició subsidiària respecte a la realitat material o la denominada 'realitat de primer ordre'. Des de Plató fins les degradacions classicistes de mimesi, el teatre s'ha conceptualitzat com un mer simulacre de dimensions metafísiques inferiors, un engany psicològic o un tipus d'entreteniment basat en la mentida. Sota aquesta òptica, l'estament actoral es redueix a un autòmat preconfigurat que empra el seu cos com un simple instrument mecànic per formalitzar la ficció. Amb un guió memoritzat, sembla com si la vivència del cos bategant s'ignorés en benefici de les formes, de posar el focus en la *techné* (tècnica) actoral. La visió dualista que separa la ment de la matèria, i la veritat de l'artifici, oblida la naturalesa eminentment presencial del teatre, que dona peu a un procés de transustanciació ontològica on la veritat i la ficció convergeixen de manera corporal, immediata i indissociable.

El present treball pretén allunyar-se d'aquesta línia reduccionista per situar l'acte teatral com un objecte d'estudi inherentment metafísic i fenomenològic. Ens centrarem exclusivament en el cas del teatre representat i no llegit, en el gènere performàtic. A partir de l'articulació de teories contemporànies sobre la corporalitat, l'estètica i la neurobiologia, es vol reivindicar el teatre no com un reflex passiu del món fàctic, sinó com un procés actiu de producció de realitat en si mateix; un vertader portal metafísic amb la potència d'interferir en l'ordre ordinari i obrir noves vies de vida.

La recerca parteix d'una hipòtesi central: l'acte teatral no és una operació de versemblança aristotèlica o una mera representació il·lusòria d'una realitat preexistent. Contràriament, es voldrà defensar que es tracta d'un mecanisme ontològic d'alta intensitat que, mitjançant el desdoblament de la consciència de l'actor i l'establiment d'un 'esquema corporal dramàtic', satura el pla sensible i treballa des d'una veritat sensorial i somàtica absoluta. Es sosté que aquesta 'veritat teatral' té un estatut intocable i una validesa metafísica fefaent que es realitza a través d'un condicionament recíproc entre l'elenc actoral i la platea. I, així, genera un impacte comunitari, polític i afectiu real que té la capacitat de subvertir la realitat ordinària. S'arriba a afirmar que el teatre té un poder transformador més eficaç que qualsevol altre gènere artístic.

Cal remarcar que aquesta investigació no es tracta de una anàlisi del teatre portat a la vida quotidiana, ni un estudi sociològic que empra l'analogia teatral per descriure els processos relacionals de les persones entre si i el món. Em remeto, aquí, a elaborar l'experiència dramàtica en termes de fenomen estètic, tot intentant establir una connexió entre el cos de l'intèrpret, l'estructura teatral i les conseqüències de tot plegat en la realitat material, fora de la sala de teatre.

Per acomplir l'operació que em proposo i verificar la hipòtesi, s'estableixen els següents objectius conceptuals:

1. Superar la fal·làcia del cos com a instrument. Demostrar, a través de la fenomenologia de Merleau-Ponty i pràctiques d'entrenament actoral, que la noció clàssica de cos-màquina no té cap vigència en l'actualitat. L'aparat físic de l'intèrpret (reformulació que introduirem més tard) no és una eina, sinó un cogito encarnat que sintetitza intenció, motricitat i acció.

2. Definir el mecanisme de la transustanciació actoral. Analitzar com es desdobla la consciència i s'adopta un 'arc intencional fictici', que segueix la teoria merleau-pontyniana. S'identificarà el cos com l'habitatge d'un llindar liminal on la ficció dramàtica s'encarna en processos orgànics de memòria sensorial.

3. Fonamentar la veritat teatral mitjançant la neurobiologia. Conferir validesa a la recepció del fet teatral a través de models científics actuals com el *bucle acció-percepció*, els marcadors somàtics i el sistema de neurones mirall, posant en evidència la manera per la qual l'artifici escènic produeix alteracions químiques i hormonals reals en la carn, tant dels intèrprets com del públic.

4. Reformular la mimesi en termes de potència transformadora. Es farà un desplaçament del concepte de mimesi clàssica com a 'còpia' cap a una dimensió deleuziana i dionisíaca del simulacre. Es farà palès la qualitat d'esdeveniment col·lectiu del teatre, una línia de fuga i un motor d'acció micropolítica en la societat actual.

Es podrà apreciar que la metodologia adoptada per l'elaboració del treball és interdisciplinària, teixint un pont epistèmic entre la filosofia contemporània, la teoria del teatre -i la pedagogia de l'actor- i les neurociències. Per cada bloc he aplicat un mètode pertanyent que m'ajudava a fer el desplegament necessari.

El primer és eminentment fenomenològic i està fonamentat en la *Fenomenologia de la percepció* de Merleau-Ponty per abordar el cos com a condició permanent d'existència. L'anàlisi es creua directament amb postulats filosòfics i teories cabdals de cèlebres pedagogs i directors teatrals del segle XX. És el que permet el pas de la tècnica motriu a la veritat de l'intèrpret.

En el segon bloc, el procediment adopta una línia d'estudi estètica i receptiva. Es descriu la naturalesa del pacte teatral a partir del concepte de *suspensió voluntària de la incredulitat* de Coleridge i la seva lectura fenomenològica (Marshall), equiparant-ho a una *epoché* que posa entre parèntesis el món factual. Amb tot això, s'introdueixen models neurobiològics per justificar empíricament l'afectació i respondre com i per què la ment respon davant la ficció a través del bucle simulador del *com si*, generant respostes reals com la catarsi o l'empatia comunitària.

Finalment, la metodologia es tanca amb una obertura ontològica i política, que és l'objectiu últim del treball. A través dels conceptes de *simulacre*, *línia de fuga* i *esdeveniment* de Deleuze, es contrasten teories teatrals reconegudes i es posen en diàleg amb investigacions de filosofia

política. Aquest procediment crític permet demostrar la darrera potència política, l'impacte social i el poder transformador de l'artifici teatral.

Marc teòric

3. El cos de l'actor

3.1 Superació del cos-objecte

Sovint es parla del cos de l'intèrpret com la seva eina de treball. El cos és a l'intèrpret el que el pinzell al pintor o el martell al fuster, reduït a instrument d'execució de l'ofici. Pedagogs com Meyerhold o Decroux han contribuït a aquesta circumscripció del corpori en l'actuació a la simple matèria, com quelcom que està per esculpir per donar fisicitat a la ficció. Aquest tractament implica l'aplicació de propietats constitutives dels objectes al propi cos, ignorant que aquest no és del mateix ordre ontològic, ni està sotmès a la mateixa lògica. Abans de Maurice Merleau-Ponty, diversos teòrics ja havien criticat la reducció dels cossos a objectes, rebutjant les jerarquies clàssiques on la ment o l'ànima s'imposa al cos (com és el cas dels sistemes platònic o cartesià, en què la màquina-cos és vista com a presó o simple mecanisme)[1]. Va ser Nietzsche qui, contraposant-se a aquest menyspreu històric, afirmava que el cos és una "gran raó" i que l'esperit es troba al servei d'aquesta: "Cos sóc jo totalment, i res més [...]". A la seva *Fenomenologia de la percepció,* el filòsof francès realitza el seu intent de superar tal dualisme.

La diferència clau resideix en la percepció que tenim dels objectes externs a nosaltres, que és passatgera i accidental: veig i palpo la taula, però si m'allunyo, deixo de percebre-la, els meus sentits ja no tenen un contacte directe d'ella. L'objecte en si, inalterable, pot ser observat des d'angles diferents, i la seva assimilació variarà segons la perspectiva observant. Ara bé, és impossible desprendre's de la percepció constant del propi cos i del lloc des d'on opera. La permanència del cos implica que es troba "al marge de totes les meves percepcions, que està amb mi"; ergo, pertany a una categoria diferent, és de naturalesa distinta. Podríem dir que es tracta de l'estructura base que permet i condiciona la resta de percepcions, així com les accions. Està dotat d'una presència primordial anterior a tota interacció amb el món. En paraules de Merleau-Ponty, el cos constitueix "l'habitut primordial" que ens imposa un punt de vista sobre tot el que és extern, ens fa accedir al món com a observadores i participants, i ens serveix com a mitjà de comunicació amb els objectes (que només existeixen per a mi en tant que tinc un cos). Així com s'ha de, primer, buscar un objecte per a moure'l, al cos no se l'ha de buscar, està ja amb nosaltres; aquest pas previ desapareix.

Contràriament al que diu la psicologia clàssica, el cos no és representació (fet psíquic), sinó fenomen. La ciència ha volgut separar qui observa de l'objecte d'estudi amb l'afany de ser objectiva, però ha ignorat que no podem observar el nostre propi cos. No és possible deslligar-se d'aquest i percebre'l des de fora de forma fàctica, empíricament. En emprar el cos per veure i

[1] Figures com Edmund Husserl o Gabriel Marcel també han teoritzat sobre la distinció entre *posseir* un cos (cos-objecte) i *ser* un cos (cos-subjecte).

tocar, no pot ser aquest, alhora, vist i tocat per una mateixa. D'aquesta manera, no som altra cosa que el nostre cos en el món. [El cos] "no constitueix només un objecte que pugui ser tractat i explicat des d'una perspectiva externa, sinó que es revela com una condició permanent de l'existència, la qual permet tant l'apertura perceptiva al món com de la 'creació' d'aquell món" (Lange V., 2002: 108)

La unió inherent de cos i ment és, doncs, necessària. No s'ha d'entendre com a addició de dues entitats separades, sinó com una unitat indissociable d'existència en què les nocions de principi espiritual -ànima- i principi material -cos- s'esvaeixen. Com argumenta Merleau-Ponty, l'experiència motriu no és un cas particular de coneixement; el cos té el seu propi sistema d'equivalències i comprèn el món sense passar pel filtre del judici intel·lectual. Aquesta necessitat es torna flagrant a cada moment, en la percepció del món exterior i la rigidesa de la perspectiva interior. La vivència del propi cos és el que el diferencia del *Körper* (cos-objecte) i el que permet que es vinculi ontològicament amb l'entorn. Semblant a la idea d'ésser-en-el-món heideggeriana, el cos és *leib*, 'cogito encarnat', cos propi i viscut. Aquesta noció és la base de l'acció encarnada: l'intèrpret assumeix el personatge en el seu cos, unió que suposa una obertura a les coses que recrea cada segon de la representació. No seria encertat parlar del teatre com a engany psicològic o falsejament de la vivència, perquè, en encarnar-lo, l'intèrpret esdevé el seu personatge i reacciona des de la veritat -i no la versemblança (del qual parlarem més endavant).

La fal·làcia de l'instrument, de l'ús del cos com a objecte, queda terminantment esfondrada. El cos de qui actua no pot ser un instrument per a l'expressió. L'intèrpret constitueix un cos propi que sent, és afectat i viu en la immediatesa del present de la resta de cossos que suposen els espectadors i els altres actors. Quan veiem teatre, doncs, no veiem maniquins repetint un guió memoritzat, sinó un subjecte vivent tenint una experiència paral·lela a la nostra. Les experiències, però, són diferents. El que el públic experimenta està completament determinat per l'experiència i sensació dels cossos que veu sobre l'escenari i la desconeixença del que passarà. Els intèrprets, d'altra banda, estan supeditats al fil que han de seguir i saben cap a on es dirigeix la seva experiència. No obstant, el que experimenten també està condicionat, en certa manera, per la reacció dels espectadors. La presència dels cossos que reaccionen modifica la vivència dels cossos que actuen. L'acte teatral és, així, un condicionament recíproc de l'experiència, un intercanvi latent entre l'intèrpret i el públic. Cada cos habita l'espai que li pertoca i s'hi estableix una co-presència actor-espectador.

3.2 Veritat sensorial

"The actor does not sell his body, but sacrifices it, repeats it, wins his resistances to reveal what is invisible."

Des del punt de vista de la neurobiologia, la definició de Merleau-Ponty del cos com a sistema de possibles -possibles accions, possibles sensacions, possibles direccions o proxèmies- es veu recolzada pel concepte del *bucle acció-percepció*. A *Embodied Acting*, Richard Kemp empra aquest terme per analitzar l'operació motriu humana davant el món: no el percebem de forma passiva i després decidim moure'ns, sinó que la mateixa percepció està íntimament condicionada per la nostra capacitat d'acció. El sistema motor determina la lectura que fem del món (ja que l'adopció d'un prisma totalment objectiu és impracticable), i hi responem en funció del que el nostre cos pot fer. Així, una gamma més rica d'acció, un cos entrenat en l'amplitud de tècniques diverses, farà que la percepció sigui més abundant i interessant. Per entendre-ho, és fonamental tenir en compte que la neurociència contemporània ha abandonat la idea del cervell com un processador lineal en què un estímul s'analitza per generar una reacció. S'ha adoptat un model circular en què el cos es posa al centre de la qüestió. Kemp defensa que no percebem els objectes per la seva forma teòrica, passant pel filtre de l'intel·lectual, sinó que els processem segons les possibilitats d'acció que ens permeten: una taula és "quelcom sobre del qual puc recolzar-me, menjar, col·locar objectes..." i no "un objecte rectangular amb quatre potes".

Així mateix, Litz Pisk argumenta que no és possible moure el cos per parts aïllades, perquè tot moviment individual té una afectació global en la totalitat de l'organisme. Qualsevol gest, per imperceptible que sigui, mou el motor intern, canvia de lloc alguna cosa. La directora i professora de moviment fixa en la columna vertebral l'origen des d'on l'impuls imaginatiu es torna moviment físic. Argumenta que el cos serveix de pont entre aquest impuls intern (situat a la columna perquè és aquesta el centre i eix del cos) i l'extremitat, des d'on sorgeix l'acció física. Kemp també sustenta aquesta perspectiva en explicar que el sistema motor central s'activa abans que qualsevol moviment sigui visible. D'ara en endavant, recuperarem la nomenclatura de Stanislavski i anomenarem *aparat físic* al cos de qui actua, distanciant-nos del terme 'instrument'. Així doncs, l'intèrpret no 'mou un braç' sinó que tot el seu aparat físic es projecta cap al moviment de l'extremitat, cap a una intenció. L'estructura anatòmica de Pisk valida la noció de Merleau-Ponty del cos com una *unitat intersensorial*.

Per la seva banda, Uta Hagen posa aquesta arquitectura i evidència científica al servei de la veritat sensorial. Introdueix la noció de la 'substitució' com la forma en què l'intèrpret aconsegueix ampliar la seva identitat en virtut de crear la del personatge. Substituir no vol dir inventar-se res. Vol dir agafar l'experiència i els records propis i substituir-los pels del personatge a través de l'ús de la imaginació. Cada part de la recerca teatral i el procés d'assajos requereix inacabables substitucions per fer reals, a una mateixa, les condicions de la situació a escena -des del lloc i el temps, fins a la particularitat dels objectes, els traumes personals o el corrent ideològic. En

substituir una realitat aliena per una personal, l'intèrpret s'apropa íntimament al personatge, la qual cosa "té efectes en cada moment de la vida de l'actor a l'escenari" (Hagen, 1973: 81). L'emoció resulta un producte natural d'aquesta operació; de ser dins, realment dins, del personatge i les circumstàncies. A l'aparat físic li és impossible fingir davant l'assimilació d'estímuls que el cervell processa com a vertaders. Si l'intèrpret executa una seqüència d'accions lògiques i reals, el sentiment apareixerà per si mateix com una reacció del sistema nerviós. En conseqüència, l'intèrpret és capaç de fer el que Stanislavski anomena 'adaptació': respondre intuïtivament, sense el filtre del racional, al que un altre intèrpret li llença. De tant en tant, transmetent coses pràcticament imperceptibles pels altres, justament perquè, com a la vida, de vegades les paraules sobren. En actuar des de la veritat, es dona un intercanvi d'energia física real que genera adaptacions espontànies i inconscients.

Aquest conjunt d'autors evidencien que la memòria del personatge en l'acte teatral és memòria muscular. L'aparat físic no és un instrument extern, sinó un 'cos-en-vida' que sintetitza intenció i acció. Així funciona la lògica de la resposta orgànica. Tal i com ens recorda Merleau-Ponty, "l'existència humana mai pot fer abstracció de sí per accedir a una veritat nua" (Merleau-Ponty, 2008: 72)

3.3 Espacialitat i motricitat

La manera com l'aparat físic ocupa l'espai ve directament condicionada per la posició del cos en l'escena; és, aquest, la coordenada zero. Diu Merleau-Ponty que el cos està dotat d'una espacialitat de situació i no de posició (com ocorre en els objectes externs). 'L'aquí' del cos no s'analitza en relació a la resta de posicions dels objectes, sinó que suposa el punt de partida espacial. Primer va la situació del cos, després la situació dels objectes. Un escenari sense cossos no té cap interès; és quan entra el cos en joc que l'atenció es veu ineludiblement dirigida cap a aquest, cap al que fa. És a partir d'ell que les coses succeeixen, que hi ha acció. Suposa l'epicentre de la representació teatral. Recuperem l'elegant analogia de Merleau-Ponty en equiparar l'espai corpori a l'obscuritat necessària perquè es doni la claredat de l'espectacle; l'espai potencial base per a desenvolupar dites potències. Si dèiem que l'aparat físic és una unitat sensomotora i intersensorial, ara hem d'afegir-hi la seva qualitat d'unitat espacial i temporal.

L'escenari, el buit per on caminarà l'intèrpret, es presenta com un camp físic de possibilitats. En poblar-lo, qui actua s'estableix com a cap de l'espai i el polaritza a través de les seves intencions, el significa. Deixa de ser estrany per tornar-se el seu món real (i el nostre, almenys el que duri la funció). En tota escena, l'intèrpret té un objectiu, i és aquest el que determina el sentit del que veiem. El cos, segueix Merleau-Ponty, existeix *cap a* les seves feines, cap al que fa i per què. Les raons de les accions sovint són inconscients (rascar-se quan alguna cosa pica, fer una operació

matemàtica memoritzada) i provenen d'un saber integrat sense mediacions conscients a partir de premisses concretes. L'operació de l'intèrpret, però, segueix un esquema invers: a partir d'unes indicacions abstractes (les acotacions del text, les anotacions del director...), tradueix unes premisses en moviments concrets i reals que, a través de processos de substitució, resultaran de la no-mediació intel·lectual. L'aparat físic seguirà uns impulsos deixant de banda la racionalitat. Com esmentàvem abans, això és la conseqüència de conèixer les particularitats de l'entorn i les circumstàncies. La mà 'comprèn' el gest sense pensar-lo. Es torna rellevant, aquí, la distinció entre moure's -arbitràriament, sense intenció, rumiant-s'ho massa- i conèixer -assimilar un moviment i les raons d'aquest fins el punt que es torna part del pla de l'inconscient.

Cal destacar, arribats aquest punt, que l'aparat físic de qui actua no pot ser com un cos 'quotidià'. És entrenat per a assolir la màxima disponibilitat, la màxima ductilitat i, així, esdevenir totalment lliure en el seu moviment. No utilitzarem els termes 'neutre' o 'verge', com es fa, perquè el cos mai no ho és, de neutre. La presència encarnada que suposa l'intèrpret ja conté un bagatge de traumes i impressions passades que condicionen la seva expressió. I això no té res de dolent, ans al contrari, és gràcies a l'experiència particular que els i les intèrprets són específics i distintius, únics i úniques en la seva sensibilitat. Parlem de l'adopció d'un cos 'extra-quotidià', expressió d'Eugenio Barba, que va encunyar en adonar-se que allò que tenien en comú intèrprets de cultures i tradicions radicalment diferents és que deixen d'utilitzar el cos com ho fem al carrer. Qui camina per la ciutat busca l'economia de l'energia, el mínim esforç per estalviar força. El cos en escena, contràriament, busca el 'malbaratament' de l'energia, l'estat d'alerta constant, el no-descans. És així com una presència ens atrapa molt abans que obri la boca. Partint, com recordaria Stanislavski, de la relaxació corporal com a base de la disponibilitat del cos. El cos extra-quotidià és profundament artificial, i així es conforma la presència escènica: del pas de 'l'estar' a 'l'existir' sobre l'escenari intensament. L'aparat físic, si és alguna cosa, és un cos del-món i en-el-món amb una vivència elevadíssima.

3.4 Arc intencional i transustanciació

Existeix una funció primordial darrere de la consciència que tenyeix les diverses unitats que conviuen dins una persona – unitat de sentit, d'intel·ligència, de sensibilitat i de motricitat- i les seves relacions.. Merleau-Ponty l'anomena *arc intencional*, i és el vector fonamental que sosté la vida conscient i la projecta en mantenir present tot allò que ens conforma: passat, futur, situació física, context socioeconòmic, ideologia, corrent moral..., de forma prèvia, fins i tot, a la presa de consciència d'un objecte o una circumstància. L'arc intencional és aquell "pel qual podem orientar-nos cap on sigui, en nosaltres o fora de nosaltres, i tenir un comportament davant d'aquests objectes" (Horkheimer, 1937: 23). És la nostra configuració base, la suma de les vides cognoscent, perceptiva i del desig.

Si cadascú disposa d'un arc intencional propi, a partir del qual es relaciona amb el món, cada personatge disposarà, aleshores, del seu vector particular. La feina de l'intèrpret és crear un arc intencional *fictici* en la seva recerca i encarnació del personatge. Qui sosté aquesta ficció, però, és el seu cos real, que pertany a l'àmbit del palpable i tangible i no del fictici, produint una saturació del pla sensible i una miscel·lània de plans: sensibilitat i ficció troben la seva convergència en l'aparat físic de l'actor. Es crea, doncs, un nou pla, a mig camí entre el real i l'imaginari, la unió de la "consciència d'imatge" i l'acció física. Cal, així, fundar una nova categoria, que anomenarem esquema corporal dramàtic. Aquesta denominació ens ajuda a entendre la capacitat del cos de 'prendre possessió' d'un món: l'intèrpret no fingeix, reconfigura el seu esquema corporal real per habitar el del personatge. El 'com si' del teatre es sublima en quelcom que no pot estar més allunyat de l'engany.

En la construcció d'un personatge i un arc intencional *fictici* particular d'aquest, l'aparat físic assumeix en algun lloc de l'*entre* (remetent-nos a Deleuze[2]) la ficció i l'absoluta no-ficció que comporta l'encarnació. Es fa càrrec de tot un imaginari -on s'inclouen les diverses unitats individuals- que es tradueix en coneixement del cos o hàbit. Suposa, això, el pas de la tècnica a la transustanciació: l'adquisició de l'hàbit. El rigor de l'estructura dramàtica i de l'intèrpret en el moment de l'assaig permeten que la forma del personatge no sigui externa, sinó que participi dels mecanismes interns del cos. Aquest estat s'aconsegueix quan els processos de substitució s'han interioritzat tant que el moviment del cos a partir de la psique del personatge es torna habitual.

L'arc intencional tenyeix tota interacció, i així es desenvolupa l'operació actoral, també. Assumint el món fictici i deixant-se afectar, qui actua estableix relacions amb el que l'envolta a partir de l'esquema que ara forma part del seu imaginari com a personatge. Esdevé una presència transustanciada: la matèria sensible de l'intèrpret -el cos- pateix una transformació ontològica i passa a situar-se en una realitat liminal o 'del llindar'. Un llindar entre la realitat corporal i la ficció de la història. Així i tot, l'intèrpret no està en trànsit: el seu cos ha comprès el personatge de la mateixa manera que la mà comprèn com escriure sense pensar en cada lletra.

Sobre l'escenari, parlem de dues entitats que co-governen el cos: l'intèrpret i el personatge. En teoria, cap dels dos pot abandonar el seu govern durant la funció. En el moment de la representació, l'intèrpret desenvolupa una doble consciència: de si mateix com a subjecte actoral, i de si mateix com a personatge; així com una doble percepció dels altres: com a companyes interpretatives, i com a personatges (assumint que es respecti la quarta paret que fa que els i les intèrprets 'no vegin' el pati de butaques). Parlem d'un mecanisme que adopta i treu a la llum un

[2] Parlem de l'*entre-deux* deleuzià, el punt on les forces es fan visibles.

arc intencional aliè i reclou en un segon pla, amagada, la unitat de sentit personal de l'intèrpret. La direcció de l'organisme la pren el cos del personatge, la seva afectivitat, el seu esperit.

A *L'Ull i l'Esperit*, Merleau-Ponty critica com la ciència prova de mirar el món 'des de dalt', alienant-se d'aquest. La subjectivitat, especialment la de l'intèrpret, no pot actuar des d'un 'pensament de sobrevol' (*pensée de survol*), sinó que ha d'estar "submergida en el teixit del món". En el seu desdoblament de la consciència, l'intèrpret està *dins* la carn de l'escena, però manté un estat d'alerta. Es manté en l'esquema corporal dramàtic, emmudint la seva pròpia veu a favor del sosteniment de la *performance*. Així, la jerarquia és clara: habitar íntegrament el personatge passa per sobre de tenir disponible la història personal. El rol, però, de l'intèrpret com a intèrpret és imprescindible. Sense el seu co-govern, els aspectes tècnics de qui actua (que se l'escolti, que estigui en estat d'alerta, que el vegin...) no s'evidenciarien. L'actuació, a més, es tornaria perillosa: el personatge podria decidir fer coses que comprometessin el seu aparat físic o la resta d'intèrprets.

Posem per cas el moment que Romeu entra a la cripta i troba a Julieta morta. El personatge està inundat per la desesperació, plora la mort de la seva estimada, el seu cos es recargola de dolor. Potser l'actor està tenint un bon dia, però ha de cedir l'aparat físic a Romeu per experimentar la seva angoixa. L'actor controla el volum del seu plor, no permet que Romeu embogeixi fins el punt de fer-se mal; habita la seva presència des de la supervisió marginal. Així doncs, la doble consciència ha de ser paral·lela, inclinant-se lleugerament cap a la banda del personatge. La veritat teatral neix precisament d'aquest equilibri precari on el personatge dirigeix l'organisme sota la vigilància invisible, però constant, de qui interpreta.

3.5 Afectivitat, sexualitat i la carn (*la chair*)

"Eine Handlung muss einen bestimmten Zweck haben."[3]

Merleau-Ponty expressa que el motor de tot arc intencional és el desig. És el que dona sentit a la percepció i l'alimenta. Defensa que no ens relacionem amb l'entorn de forma purament intel·lectual, sinó que vivim a través d'un medi contextual afectiu que ens orienta cap a les coses. El desig, les pulsions, la por... són fils que ens tiben, conscientment o inconscient, cap al que l'esperit anhela. No reconeix en l'afectivitat un mode original de consciència. És per l'herència d'una vinculació de circumstàncies naturals inafectives amb afectes concrets -plaer/dolor- que elements del món naturalment indiferents adquireixen valor afectiu. El desig, d'ordre inconscient, dona profunditat a la nostra percepció.

[3] "Una acció ha de tenir un propòsit determinat", dels *Apunts sobre Filosofia del Dret* de G.W.F. Hegel.

Allò que Stanislavski anomena 'objectiu', o la 'necessitat' per Uta Hagen, són la traducció artística de l'impuls afectiu de Merleau-Ponty. L'intèrpret no es desplaça responent a una ordre mecànica, sinó perquè el seu arc intencional està encoratjat per una pulsió afectiva que és instintiva i visceral. És a través del desig que l'espai escènic cobra el seu significat pel personatge i esdevé *espai afectiu heterogeni*. Cada objecte pren un valor determinat per l'intèrpret que es traslladarà, potser imperceptiblement, en la seva interpretació.

Si entenem la sexualitat com afectivitat vital, és inevitable que aquesta impregni la nostra percepció i s'impliqui a l'hora de significar el món. "La vida eròtica és una de les formes de la nostra relació amb el món" (Merleau-Ponty, 1993: 171). En prestar el seu cos, l'intèrpret també presta tota la seva herència d'afectivitats, les seves tendències, els seus significats eròtics, en un acte generosíssim d'expressió i exposició als altres. És així com el personatge -una entitat invisible- es torna sensible i present.

L'aparat físic respon a la idea de carn -*chair*- del darrer Merleau-Ponty, un teixit comú entre el vident i el visible. És el lloc on es testimonia la paradoxa de la doble facultat del cos com a cosa sensible que es pot tocar, i subjecte que sent i pot tocar. L'intèrpret porta aquesta dualitat a l'extrem en ser matèria que ocupa l'espai i, alhora, el subjecte que sent i dona vida a la ficció. La transustanciació permet que la 'carn' de qui actua sigui la 'carn' del personatge. S'estableix una compartició de l'aparat físic -les carns es barregen- a través del desdoblament identitari. No com a il·lusió òptica, sinó com a "metamorfosi del vident en el visible".

El públic sexualitza els éssers que veuen a escena, s'hi interconnecta afectivament, i descobreix en ells un mirall dels seus propis desitjos. Molt abans que la paraula o la interacció tàctil, els cossos es reconeixen entre ells com a cos viu -*leib*-, generant pulsions per l'altre i vinculant-s'hi. El teatre participa i deu la seva màgia, en gran part, a aquest mecanisme d'empatia, agafant la seva arrel etimològica en el grec ἐμπάθεια (*empátheia*): aquella força que ens situa 'dins' del patiment (*pathos*) o l'acció del cos que mirem, en una immersió orgànica que trenca la distància escenari-platea.

"El món és fet de la mateixa tela que el cos."

Públic i intèrpret estan fets de la mateixa 'tela' afectiva, segons el Merelau-Ponty de l'*Ull i l'Esperit*. La generació d'efectes fisiològics reals neix d'aquest mirall que es dona en l'acte teatral[4]: el cos reconeix l'afectivitat encarnada de l'intèrpret com una força real, no com un engany psicològic. I d'aquí prové el fenomen de la catarsi (*kátharsis*). A la *Poètica*, Aristòtil la definia com una voràgine de compassió pel personatge i por perquè nosaltres puguem passar pel mateix,

[4] Ampliarem aquesta qüestió al Bloc III.

que desembocava en una purificació de les passions. La tragèdia grega, tenint en *Èdip Rei* el seu màxim esplendor, fou el gènere que sintetitzava millor aquesta purgació. No volem aquí, però, concebre aquesta catarsi a través d'una mirada intel·lectual. Si volem, justament, superar la jerarquització de la ment sobre el cos, hem d'entendre la catarsi com una sincronia interpersonal fonamentada en el corpori. És per la *intercorporalitat* merleau-pontyniana, la idea que els nostres cossos estan fets de la mateixa *chair* que el món, que la platea ressona corporalment amb qui està dalt l'escenari. Si Hamlet es lamenta per la mort del seu pare, si Blanche DuBois s'esgarrifa en contemplar el monstre del seu cunyat, o si Yerma esquinça el seu propi ventre en un crit de buidor, el públic no processa una 'idea de dolor', sinó que experimenta una contracció física real.

La catarsi es reinterpreta, així, com a inducció fisiològica. Kemp explicita que les neurones mirall permeten que s'activin les mateixes àrees motores en qui mira que en qui actua quan veu un personatge contenint el plor o fent un esforç físic. Qui mira processa l'acció de l'intèrpret com si l'estigués realitzant ella mateixa. El jo i l'altre es dissolen, la frontera afectiva dels cossos s'anul·la. I passa el mateix amb la respiració: arribat el clímax teatral, aquesta tendeix a sincronitzar-se de forma col·lectiva. A la Medea d'Eurípides, quan pren la decisió de portar a terme l'infanticidi, és inevitable que el pols del públic s'acceleri, que les respiracions es continguin, que s'ensumi l'amenaça en l'aire compartit d'un moment de màxima tensió. Al final de l'obra, quan Medea es troba sobre el carro alat amb els cadàvers dels seus fills i fuig cap a Atenes, l'espectador està exhaust. Es tanca un cicle de venjança sobrenatural i, sembla que per primer cop en l'obra, el públic pot respirar. El moment de la catarsi és, doncs, una descàrrega grupal: alliberar una tensió muscular i nerviosa que l'actor ha encomanat al públic. Aquesta ressonància dels cossos crea un 'nosaltres' sensorial. La veritat de l'experiència de l'intèrpret afecta el públic perquè tots dos participen del mateix món sensible. I en l'intercanvi de forces invisibles dels cossos es crea un únic organisme secret i subjacent que catalitza el repertori d'afectivitats presents dins el teatre.

4. La lògica del joc teatral

4.1 El pacte

"[...] that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith"

Les famoses paraules de Samuel Taylor Coleridge sobre l'art s'han aplicat, repetidament, a l'art representatiu del teatre. La 'suspensió voluntària de la incredulitat' correspon al pacte tàcit que fa la platea vers l'elenc actoral, vers el que veurà en escena: posar en quarantena la seva desconfiança en virtut d'immergir-se plenament en l'experiència dramàtica. Si fins ara hem establert que el cos de l'actor opera des d'una veritat sensorial, cal ara preguntar-nos sota quin marc normatiu i ontològic s'empara aquesta experiència perquè no quedi reclosa en la privacitat de l'intèrpret.

Les condicions de realitat d'una obra de teatre ens demanen unes convencions diferents de les que apliquem a la 'realitat de primer ordre' que constitueix l'experiència sensible. El tractament que el públic fa del teatre comporta la comprensió que ha d'adoptar una actitud de creença cap al que veu. La suspensió del judici, segons Coleridge, es fa de manera 'voluntària'. És necessari *decidir* activar un mode teatral, que és un mode pragmàtic de concebre aquesta proposta de realitat, distint de la mirada habitual de la realitat material. En la seva relectura fenomenològica de Coleridge, Tom Marshall esmenta que aquesta decisió no s'equipara simplement a ignorar que el que hi ha en escena és mentida, a acceptar una farsa. Per ell, és una autèntica *epoché*: un acte pel qual el públic posa entre parèntesis el món factual per permetre l'emergència d'una realitat *altra*. En afirmar-ho, es remet a la reducció fenomenològica de Husserl per contemplar el món com a fenomen pur. En el teatre, el públic no creu en la representació com una veritat fàctica, sinó que entra en el codi de la *veritat teatral*, que opera des de l'autenticitat absoluta de la vivència de l'aparat físic de l'intèrpret. La generació de veritats poètiques regides per una llei necessària rau en l'encarnació fefaent d'una història fictícia. I és el buit de judici per part de qui mira el que ho permet, el que funda el pacte teatral.

Cal detenir-se en l'element temporal de l'oració de Coleridge, aquell '*for the moment*' que expressa la naturalesa contingent del teatre. Qui es troba en la platea decideix desconnectar la interferència de la ment lògica durant un temps acotat i pràcticament fixe en la seva extensió. El teatre no s'allarga indefinidament ni pot tornar a visitar-se segons el gust del públic, com passa en altres gèneres o disciplines artístiques -l'art pictòric, el cinema o la narrativa, per exemple, permeten la pausa o la dilatació quan i com es vulgui. El temps d'una obra sempre es concreta en temps present i obliga la coincidència entre el temps d'acció i el temps de recepció. La durada del temps en escena serà la durada de la representació: intèrprets i públic tenen la mateixa vivència del temps. Degut a la presencialitat com a característica inherent del gènere, els esdeveniments que es mostren, siguin flaixbacs del passat o premonicions del futur, es representen en el present: l'experiència sensorial dels cossos es fa aquí i ara. No es pot rebobinar el teatre.

"Vaig entrar en els camps i els vasts palaus de la memòria, on hi ha els tresors d'innombrables imatges..."

Sant Agustí

En relació a la qüestió temporal del teatre, val la pena recuperar la famosa definició del temps de Sant Agustí: el passat ja no és, el futur encara no és, i el present és una línia imperceptible. L'acte teatral es duu a terme en la línia imperceptible del present, però podríem dir que l'intèrpret suposa la conjunció dels tres moments. L'intèrpret viu en el present de les coses passades -la memòria del text, els assajos- i el present de les coses futures -l'expectativa de l'acció. Com la subjectivitat agustiniana, reuneix en el seu cos el temps, i, podríem dir, d'una manera encara més flagrant que l'agent comú (perquè l'intèrpret coneix el desenvolupament futur dels esdeveniments). Qui actua no entra en els "vasts palaus de la memòria" per recordar-se a si mateixa, sinó per trobar les "innombrables imatges" que prescriuran l'acció del personatge.

Coleridge parla d'una 'fe poètica' que eleva l'art a una categoria religiosa o mística. Pot ser aquesta fe la que el públic adopta durant l'acte teatral, una fe de creure i deixar-se portar per la història que ha anat a veure. Marshall puntualitza el caràcter actiu i exprés d'aquesta fe, perquè mantenir el pacte requereix d'un esforç de la voluntat. Si qui actua ha de donar cos a les "*shadows of imagination*"[5] -l'entitat invisible del personatge-, qui mira ha d'instal·lar-se en el mateix esglaó metafísic. Cenyir-se a aquesta convenció teatral podria ser interpretat, per algunes, com una aixafada de la llibertat individual del públic, que és obligat a creure desassenyadament en el que veu sense importar la qualitat de l'obra i els intèrprets. Però el pacte del qual parlem és, forçosament, bidireccional: la veritat teatral només s'aconsegueix quan l'intèrpret té una base fenomenològica indiscutible, quan és 'de veritat', i segueix les operacions que hem descrit prèviament. Si l'intèrpret pot encarnar efectivament el seu personatge i se'l creu, també el públic podrà posar en pausa la seva incredulitat. Si no, el pacte es trenca. El teatre, doncs, té alguna cosa de dipositar una confiança mútua en un acord tàcit: qui mira en qui actua, i qui actua en qui mira. Marshall, fins i tot, expressa que anar al teatre pot ser comprès com un acte de llibertat col·lectiva: el públic es pren la llibertat de deixar-se afectar pels *leibs* de l'escena, i els intèrprets de posar el seu aparat al servei d'un mecanisme que els transcendeix.

Així, l'operació consisteix en interrompre la realitat externa de primer ordre i endinsar-se en la veritat sensorial del teatre (que, en cap cas, es tracta com a veritat fàctica). En aquest acte de generositat compartida, no hi ha perill de l'exhibicionisme o la falsedat de la qual ens adverteix Yves Lavandier a *La Dramaturgie: l'Art du Récit*. Tota possibilitat de deformació epistèmica -

[5] El fragment complet fa referència a buscar una veritat suficient *«to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith»*.

mantenint-nos en una epistemologia teatral- s'esvaeix quan entenem que l'intèrpret no demana clemència a la platea per la seva vulnerabilitat personal, sinó que ofereix una estructura d'accions físiques sòlida i curosa. És precisament aquest rigor el que sosté una mirada teatral per part de qui observa, el que fa operativa la *suspension of disbelief*. La llibertat del públic, per tant, es protegeix a través de l'honestedat orgànica de l'intèrpret. I l'artifici del joc teatral esdevé, així, el canal més pur de la veritat.

L'*epoché* col·lectiva no succeeix en el buit; necessita un lloc físic i conceptual. La seva materialització física podem trobar-la en el marc de l'estètica performativa d'Erika Fischer-Lichte, que introdueix l'*espai liminal* com un llindar on es dona la "co-presència corporal d'actors i espectadors" (Fischer-Lichte, 2011: 75). És necessari que aquesta trobada de carns es doni en unes coordenades espacio-temporals tan concretes que siguin irrepetibles. Hem de començar a tractar el teatre, doncs, com a esdeveniment (*Ereignis*) i no com a objecte, com a espai liminal de transformació acotat en unes circumstàncies úniques.

La interacció actoral-espectatorial, a més, també s'inscriu en un moment liminal: es reben mútuament en un dia i a una hora particulars que mai més tornaran a donar-se. Fischer-Lichte parla d'aquesta interacció en termes d'intercanvi, de bucle de retroalimentació autopoètic: un esdeveniment que es crea a si mateix. Aquí resideix la diferència clau entre teatre i cinema: l'intèrpret no ofereix un producte acabat que el públic consumirà, com passa amb els films. Els intèrprets emeten uns estímuls 'visibles', i el públic respon corporalment i somàtica amb silencis, riures o canvis de respiració, que modifiquen les carns en escena i l'actuació. Els aparats físics s'alteren a temps real, *ipso facto*, i això reconfigura la percepció del públic, entrant en un procés autopoètic de co-transformació durant el ritual del joc teatral. Introduïm la noció de joc, que més endavant desenvoluparem, en el marc de la representació teatral perquè qui actua i qui mira surten de les seves identitats quotidianes per deixar-se afectar mútuament; entren en un llindar identitari en què no perden definitivament la seva condició, però l'aturen, en més o menys mesura, durant una estona. Aquesta evasió del jo compartida i el condicionament recíproc són el que mantenen viu el pacte.

Si posem l'espai liminal com a taulell de joc del teatre, haurem de saber com funciona la ment humana dins d'aquest espai. S'ha parlat del teatre, durant molt de temps, com un mirall de la societat. Corrents teatrals com el realisme burgès o el naturalisme han perpetuat la idea que la funció d'una obra és servir de reflex pels qui acudeixen a veure-la. El teatre ha estat titllat d'apogeu de la idea de mimesi (*mimesis*) grega, la imitació, la representació. Però quin significat adquireix realment la mimesi quan la traslladem a l'àmbit teatral? Kendall Walton defineix la mimesi en el teatre com a *joc de fer creure* ("*make-believe*"), i no com a còpia o imitació literal.

Situa el *fer creure* (la imaginació, la pretensió) com a element central de qualsevol art que treballa amb la ficció.

Walton remet la noció de *joc de fer creure* a la infantesa. Els nens són la prova que les activitats de simulació de circumstàncies són inherents en l'ésser humà. Des de convertir una escombra en un cavall a fer passar una pedra per una moneda, la infantesa és plena d'associacions fantàstiques entre objectes mundans i noves realitats. Aquestes formes de fer creure es van refinant amb el temps a mesura que madurem, tornant-se més subtils, més sofisticades. Quan som petits, aquests jocs prenen una importància cabdal com a mecanisme d'entendre i adaptar-nos al nostre entorn; se sap que les activitats que impliquen la imaginació ajuden a comprendre el que ens envolta i a comprendre'ns a nosaltres mateixes, a discernir el nostre rol. La nostra relació amb l'art representacional és una extensió directa dels jocs infantils de "fer creure". A través de les convencions de l'obra, entenem les regles del joc simbòlic que se'ns presenta i assumim que una cadira pugui ser una taula, que hi hagi una quarta paret fictícia o que els actors facin el gest de beure sense tenir una copa i no dubtem que estan bevent vi. Forma part del pacte teatral naturalitzar, en el temps que duri l'obra, aquestes substitucions o addicions artificials. Walton empra el concepte de *phantasia* per descriure aquest fenomen en què s'acorden unes directrius de generació de normes per donar forma a una determinada ficció. Només cal pensar en el teatre èpic de Bertolt Brecht per adonar-nos de com de lluny poden arribar aquestes assumpcions: fins el punt que un actor pot sortir de personatge per explicar al públic el que passarà a continuació (amb intenció, en aquest cas, política).

Qui assumeix el *principle of generation* waltonià -és a dir, la regla constitutiva que dicta quines veritats s'han de generar dins del món del joc- és l'intèrpret. A *Mimesis of Make-Believe*, Walton assigna la paraula *prop* (accessori) a tot objecte real que té la capacitat de prescriure aquestes *veritats de ficció*[6]. Així i tot, mentre que en la pintura o la literatura el *prop* és un llenç estàtic o un conjunt de grafies inanimades, en el teatre l'accessori és un cos viu -un *Leib*-; l'organisme que respira i sua en present que suposa l'intèrpret. Per tant, la veritat que crea no es redueix a mera idea mental o abstracta (com passa en altres jocs de fer creure), sinó una veritat física. Gràcies a la seva densitat material, la veritat del personatge -una instància fictícia- es torna tangible, fet que ens aboca, de nou, a un llindar metafísic en el teatre ineludible: la paradoxa d'una ficció artificial recolzada sobre la veritat fisiològica d'un cos real.

Aquesta duplicitat ontològica s'explica perquè, com adverteix el mateix Walton,

"imagining something is entirely compatible with knowing it to be true"

[6] Walton empra el terme 'fictional truths' per referir-se a allò que és veritat dins del món de la ficció, diferenciant-ho de la veritat factual o històrica (pàg. 35).

El públic mai no experimenta un deliri; és plenament conscient que qui actua executa un rol i exerceix la seva feina, però aquesta certesa factual no invalida l'acte d'imaginar. Com venim dient, aquesta veritat no correspon a la veritat fàctica de la realitat de primer ordre, sinó a una *veritat de ficció* perfectament reglada. És obvi per qui imagina que "el món de la seva imaginació"[7], que comparteix moltes característiques amb el món que es produeix en el teatre, és un artifici, però accepta sotmetre's a les seves convencions. Governada per les seves pròpies lleis artificials, l'obra ens induirà a un estat del llindar temporal i espacial en què haurem de suspendre la incredulitat i traduir en acceptació somàtica el que veiem representat, tornant-se veritat -*de ficció*- per nosaltres. Arribats a aquest punt, podem afirmar que anar al teatre és un acte de creença, catarsi i, ara, d'imaginació col·lectiva; un *Ereignis* on la ment acorda el joc, però és el cos -tant de qui actua com de qui mira- qui en pateix les conseqüències reals.

4.2 La mecanúrgia

"Il n'y a pas d'œuvre d'art sans système. Si la dramaturgie est un langage, celui-ci est régi par une grammaire, donc des règles."

Hem mencionat abans al guionista i director de cinema Yves Lavandier, i cal recuperar-lo, breument i a partir d'aquesta cita seva, per aprofundir en els elements sobre els quals es vertebra el rigor de l'estructura dramàtica. A *La Dramaturgie*¸ defensa que el mecanisme dramàtic per excel·lència és l'acció guiada per la causalitat, per l'operació causa-efecte, en resposta a un conflicte. La base de tota escena, de tota trama, és el conflicte. Sense un obstacle infranquejable, sense un interrogant irresolt, no hi ha dramatúrgia. Fins i tot en aquelles obres on aparentment no passa res, les converses, les accions, les trames subjacents avancen perquè hi ha disputa, guerra. El grec *agōnistēs* (agonista), que s'inclou en la manera d'anomenar cada tipus de personatge -protagonista, antagonista, deuteragonista-, significa 'lluitador' o 'combatent'. Al seu torn, la paraula prové d'*agón*, que és la lluita, el debat, la competició. El teatre és una successió d'impediments que condicionen les accions i els desitjos dels personatges, generant una cadena causal d'esdeveniments.

Aquesta cadena és precisament el que garanteix la versemblança de l'obra, que el joc de fer creure sigui, valgui la redundància, creïble. Es manté la *suspension of disbelief*, no perquè l'intèrpret plori, sinó perquè el públic comprèn la necessitat lògica de les seves accions dalt l'escenari. Perquè ha vist el punt de partida i ha acompanyat el personatge en el seu recorregut, pot entendre l'efecte que les circumstàncies poden tenir en ell/a en el moment present i emocionar-se. És l'estructura de la causalitat el que preserva la versemblança i, per tant, el pacte teatral.

[7] Walton explora com l'espai de la imaginació opera en paral·lel al món real sense necessitat de confondre's amb aquest.

El poeta Gabriel Ferrater va ser un crític sever del sentimentalisme en l'art en general, entès com l'exhibició impúdica de l'emoció aïllada, buida de sentit o estructura. Tot allò que havia popularitzat el Romanticisme, l'esquinçament explícit i, de vegades, gratuït, de les emocions[8], és el que atempta contra la capacitat d'identificar-se amb una obra d'art, segons Ferrater. Allò que evita la catarsi, el posar-se a la pell del jo poètic, narrador o actor. El plor pel plor o l'abús del crit com a mostra d'intensitat serien, doncs, pornografia emocional, una demanda de commoció fàcil al públic mitjançant el xantatge sentimental -i patètic. El sentimentalisme és el que Lavandier anomenaria exhibicionisme: *mostrar* l'emoció, que es contraposa a *fer* l'acció, que és el deure de l'intèrpret.

"The artistic value of any work of art is not in the emotion which it expresses, but in the objective correlative of that emotion."

L'intèrpret ha de dissenyar una estructura d'objectes o fets concrets que, un cop vistos, activin automàticament una emoció concreta en la platea a través de les regles del joc de la ficció. Remetent-nos a la cita de T.S. Elliot, qui actua ha de trobar un 'correlat objectiu', és a dir, una cadena d'esdeveniments que seran la fórmula d'una emoció en particular: és l'estructura de la causalitat de la qual ens parla Lavandier. I la causalitat només es tradueix en resposta emotiva quan hi ha una defensa física de l'afectivitat, quan l'intèrpret *fa*, en el sentit més tangible del terme: el que ens commou és la lluita física del personatge per aguantar l'enfonsament, i no el plor fàcil.

Wittgenstein va concloure el seu *Tractatus logico-philosophicus* amb la cèlebre frase:

"D'allò de què no es pot parlar, cal guardar-ne silenci."

En l'epistemologia teatral, l'emoció de qui actua és exactament aquest 'místic' o 'absurd': no es pot explicar, no es pot explicitar amb paraules buides ni simular lliurement; es mostra a través de l'estructura rígida, però dúctil, de l'intèrpret. El seu rigor mecànic és el que fa aparèixer la veritat de l'emoció a la platea. I és gràcies a això que s'obre la possibilitat d'una potència transformadora i un impacte polític en l'art teatral, que analitzarem en el darrer bloc.

4.3 La realitat de segon ordre

La definició per excel·lència de què és el teatre la va donar Peter Brook a *The Empty Space*: només cal una persona que camina per un espai buit i algú que miri perquè s'activi l'acte teatral. En aquesta 'persona que camina' conflueix tot el que hem descrit abans: el públic fa l'*epoché* col·lectiva, l'espai es torna liminal, el cos que camina opera com a *prop* reglat i el fet de caminar

[8] Allò que Reynolds elogiava com "una capacitat de fer asbtraccions", que posteriorment criticaria Blake.

‘cap a un objectiu’ instaura el conflicte mecànic. És gràcies a aquest encontre simultani que s’activa la metafísica en el teatre.

L’art teatral ha estat relegat, freqüentment, a la categoria de realitat de segon ordre. Per determinar l’estatus ontològic de la simulació que és el teatre, cal detenir-nos a sintetitzar allò que venim anunciant: la diferència entre la veritat factual i la veritat teatral. La veritat factual o històrica del teatre és que l’actor executa la seva feina, per la qual cobra un sou, dalt d’uns taulons que pertanyen a la realitat de primer ordre. El seu cos, la seva veu, la seva presència, també són part del món sensible, i només poden desplegar-se en l’assistència real d’un públic al teatre com a lloc físic. La veritat teatral o *de ficció*, per altra banda, opera a partir de les lleis internes de l’obra, s’adequa a les convencions específiques establertes.

El teatre no és l’únic gènere que juga amb aquests dos estadis de la veritat. Ernst Cassirer diu que l’art en general és una tercera realitat, a mig camí entre el subjectivisme pur i l’objectivisme científic, que media entre dos mons aparentment separats i irreconciliables: el món intern i el món extern. La particularitat del teatre i de qualsevol art representacional és que la imatge es fa present a través de l’encarnació. Què hi ha de més vívid, de més al·lusiu a la realitat tangible, que un cos viu accionat? Això és el que fa que el teatre saturi el pla sensible: l’ús de materials de primer ordre (el cos, l’*atrezzo*, la llum) per fundar una veritat de segon ordre -categoria que la tradició ha titllat impròpiament de menor o subsidiària- que té una validesa metafísica absoluta durant el temps de la representació. No és just degradar o reduir el teatre a una categoria inferior a la tangible només perquè treballa amb la ficció. Com veurem més endavant, la seva posició de negociador metafísic confereix al teatre un poder transformador més eficaç que qualsevol altre gènere artístic.

La noció de ficció es torna problemàtica en aplicar-la a la representació teatral justament per aquesta confluència epistèmica. La ficció de la història d’una obra, o la ficció que estigui ‘passant’ dins una sala, necessita el suport de la no-ficció per existir. Necessita d’un ancoratge, no només físic[9], sinó vivent i afectat que l’acompanyi. Per això, qualificar de mera ficció un univers que es desplega, sí, a partir d’aquesta, però que travessa altres nivells ontològics que impliquen la materialitat, sembla no ser pertinent. No ens és fàcil dibuixar una línia en el moment que el corpori s’apodera de la imatge, o viceversa; on acaba un i on comença l’altra, no es pot saber. El cas Chaplin-Charlot, en què el personatge acaba devorant la percepció factual de l’actor, constitueix un exemple manifest del desdibuixament de la separació entre l’artifici i la matèria que, molt sovint, esdevenen indissociables.

[9] Això és un matís fonamental. Es podria contra argumentar que totes les manifestacions artístiques s'empassen sota el concepte de 'ficció' i necessiten un suport material tangible: el llenç en la pintura, el cel·luloide o el píxel en la càmera, o l'argila en l'escultura. La diferència radical del teatre és que aquest suport no és un objecte inert, sinó un organisme dotat d'intencionalitat i afecció física (*Leib*).

I és que el personatge, veiem finalment, és un acte. Prové d'unes instàncies de ficció indefugibles com són les didascàlies, la voluntat del dramaturg o les línies d'un text dramàtic impreses sobre el paper, però no és una essència metafísica prèvia que l'actor adopta. Ben al contrari, i en íntima correspondència amb la teoria de la performativitat de Judith Butler a *Gender Trouble,* la identitat del personatge -així com la construcció social del gènere a la realitat de primer ordre- no preexisteix a la seva execució. Butler (1990: 40) afirma que la identitat es genera a través d'una "repetició estilitzada d'actes corporals" en el temps; i això significa que la idea del 'jo' substancial cau perquè no té un fonament intrínsec, sinó que és l'expressió, la *performativitat*, la que produeix la il·lusió de la substància. La lògica de la construcció d'un personatge opera de la mateixa manera. És en l'acte de *fer* i *dir* a escena que la identitat s'assenta i el personatge esdevé real. A través del gest físic, la repetició i el rigor mecànic de l'acció sorgeixen Hamlet, Bernarda Alba o Vladimir i Estragó. Tots ells no poden ser sense tenir una recepció, sense que hi hagi algú que contempli l'aparat físic de l'intèrpret transformant-se, a través de la proxèmia i en consonància amb una llei, en una identitat altra. I això només reforça la idea de l'actor com una subjectivitat que performa. Sense aquesta performativitat eminentment física, sense la fusió de la ficció i la carn en un sol esdeveniment que es va generant en aquell moment, l'intèrpret no podria encarnar el seu personatge. Les condicions de la realitat teatral són les que propicien aquest fenomen.

Acabem de confirmar que el teatre té més estímuls de primer ordre (físics) que cap altre art per construir la seva veritat. Això comporta que la realitat teatral sigui, paradoxalment, el lloc on la realitat és més densa. Degut a aquesta saturació de la realitat ordinària, cal atorgar al teatre un grau de realitat distint, sense que aquest suposi un descrèdit del gènere. No pensem en l'escenari com un 'no-lloc', ans al contrari, és una intensificació de la realitat. És l'anàlisi materialitzada i concreta, ampliada, podríem dir, de les idees -que poden tenir paral·lelismes amb la realitat de primer ordre-, una *heterotopia*[10], si es vol, on les accions tenen conseqüències permanents en l'imaginari col·lectiu.

[10] Foucault utilitza aquest terme per descriure "els llocs que no són llocs", o més ben dit, espais absolutament diferents que existeixen dins de la nostra societat però que funcionen com a bombolles que tenen les seves pròpies regles, interrompent la continuïtat de la vida quotidiana. Són espais que reflecteixen, contesten o inverteixen la resta de llocs de la realitat.

5. L'efecte ontològic. Transformació i potència política

Will transformation. Oh be inspired for the flame
in which a Thing disappears and bursts into something
else;
the spirit of re-creation which masters this earthly form
loves most the pivoting point where you are no longer
yourself.
What tightens into survival is already inert;
how safe is it really in its inconspicuous gray?
From far off a far greater hardness warns what is hard,
and the absent hammer is lifted high!
He who pours himself out like a stream is acknowledged
at last by Knowledge;
and she leads him enchanted through the harmonious
country
that finishes often with starting, and with ending begins.
Every fortunate space that the two of them pass through,
astonished,
is a child or grandchild of parting. And the transfigured
Daphne,
as she feels herself become laurel, wants you to change
into wind.

Rainer Maria Rilke

5.1 Mimesi i Esdeveniment

Si hem d'entendre l'extensió de l'impacte real del teatre, els seus límits -si és que en té-, cal ara preguntar-nos per la mecànica dels seus efectes i per què es possibiliten. Per fer-ho, hem de remetre'ns a la funció de la representació dramàtica. En els seus orígens clàssics, la tragèdia grega va ser categoritzada com una forma de reflectir la realitat i emmirallar la societat sota la noció de mimesi (*mimesis*). Plató va definir-la en la *República* i el *Sofista* en termes de semblança, pel que fa a la forma, el color i el so. Quan Aristòtil va equiparar el pintor i el poeta amb l'*eikonopoiós*, el 'productor d'imatges', associat a la *mimetés*, l'obra artística va adquirir el sentit d'imitació o simulació del real. Segles més tard, el pensament classicista va recuperar les nocions de *mimesi* -relació amb la naturalesa- i *imitatio* -relació amb la tradició- com a marc per avaluar i construir les obres artístiques. No va ser fins les avantguardes històriques del segle XX, però, que es va reduir la mimesi a una imitació simple definida com "reproducció immediata de l'aparença sensible o del reflex espectacular de les coses" (Subirats, 2012). A través de la teoria de l'abstracció i la radicalització negativa de la idea clàssica de mimesi, el concepte estètic va patir diverses degradacions, i va ser aquest rebuig cap al terme grec ja mutilat la *conditio sine qua non* de les antiestètiques del segle XX, així com el precursor de l'ascetisme anti-artístic des de Duchamp fins a Derrida.

A finals del segle XIX, Friedrich Nietzsche ja s'havia avançat a la certificació de mort de la representació clàssica de les avantguardes capgirant l'estatus ontològic de la mimesi a *El naixement de la tragèdia* (1872). Pel filòsof alemany, la mimesi tradicional -entesa en el teatre

com a diàleg, personatge configurat i ordre argumental- és el famós principi apol·lini del límit i la mesura: una operació de reproducció formal i d'imitació de caràcters que funciona com una il·lusió estètica necessària per suportar l'existència (el vel del *principium individuationis*). Però Nietzsche ja advertia que la tragèdia grega no se sosté exclusivament sota l'ordre apol·lini. La funció del teatre -i de l'art en general- no acaba aquí, en la seva mimesi de còpia, sinó que hem de començar a parlar en termes de doble funció teatral: la de mirall i la de revelador de nous mons.

No podem negar la dimensió identificadora del teatre, la que permet reconèixer la condició humana sobre la fusta de l'escenari. Però, en la línia del diagnòstic de l'autor Hans-Thies Lehmann, hem de resignificar la noció de la mimesi en termes de producció i no de reproducció. L'acte teatral no representa forces ja existents a la realitat de primer ordre; capta i genera forces noves com a potència transformadora que és. Del text a la representació, l'aparat físic duu a terme la mediació fonamental per entendre la vivificació de les paraules i, en conseqüència, la recepció afectada d'aquestes. I és precisament de l'impacte valuós del consum teatral -que no és mer consum perquè, com esmentàvem abans, es produeix un intercanvi intèrpret-públic i hi ha una agència a dues bandes- d'on prové el poder de transformar la realitat de primer ordre. L'afectació rebuda d'una tercera realitat com el teatre -que satura el pla sensible amb una densitat material inaccessible per altres disciplines- pot penetrar tan íntimament que pot servir com a detonador causal de proporcions inimaginables. I és per aquesta capacitat d'esquerdar la realitat i inserir-hi nous possibles que el teatre no pot acceptar la denominació de 'realitat de segon ordre'.

En contraposició a aquesta etiqueta, podem atorgar-li l'estatut de *línia de fuga* de Deleuze, en tant que trenca amb l'ordre formal establert. Al final, el cor de l'esdeveniment teatral és eminentment dionisíac: una força desbordant, musical i carnal que ve a destruir qualsevol pretensió de mimesi com a simple còpia. La concepció de la mimesi com a joc de fer creure pren aquí tot el seu significat. Dionís és joc perquè fuig de la mesura de la norma i dissol la individualitat en virtut del ritual col·lectiu. Si es comprèn des d'aquesta òptica, el teatre és un vertader esdeveniment de pèrdua del jo ordinari de l'intèrpret en ser travessat radicalment pel personatge. Però qui s'asseu a la platea també abdica la seva individualitat en ser commogut (del llatí *commovēre*: *cum*, "amb" i *movēre*, "moure"; és a dir, moure'ns en comunitat) per una història que ja forma part seva. Aquest trencament de la distància contemplativa ens allunya definitivament de la catarsi individualista aristotèlica per abocar-nos a una transformació d'ordre somàtic i comunitari.

Es constata, doncs, la facultat de potència transformadora deleuziana del teatre i la seva resistència a ser titllat de 'segon ordre metafísic'. Per a Deleuze, el teatre no constitueix un espai de reproducció d'identitats fixades (perquè hi ha una amalgama d'identitats barrejades, desdibuixades, mobilitzades) o de representació de veritats preexistents; l'acte teatral és el lloc del simulacre en la seva màxima potència ontològica. La noció de 'simulacre' pren el caràcter de

força positiva que afirma la diferència i dinamita el model. No pot ser una còpia degradada de l'original platònic perquè el seu desplegament és essencialment creatiu: creador de mons plantats en la ficció però germinats en la veritat tangible. En escena, la repetició del text i del gest mai no reprodueix el mateix -és impossible-, sinó que fa emergir l'*Évenement* (Deleuze) o *Ereignis* (Fischer-Lichte): un tall temporal, una línia de fuga que trenca les estructures lògiques de la realitat ordinària per construir noves potències de vida sense més límit que el material (i en teatre contemporani fins i tot aquesta frontera s'està tombant).

Vist així, el teatre no opera *després* de la realitat (com a ficció subsidiària), sinó que és un procés de producció de realitat en si mateix. És una fàbrica d'afectes penetrants on les línies d'intensitat es cusen directament sobre el teixit de l'experiència sensible. Si l'esdeveniment teatral transmuta l'estatut del subjecte i de l'espai, si pot franquejar el mur ocult que divideix les realitats, és perquè les forces virtuals que s'hi deslliguen pateixen una mutació somàtica immediata. La reacció del públic és l'únic testimoni necessari. I, així, l'artifici esdevé el generador més eficaç de veritat (i no el seu antagonista).

5.2 Onirisme i soma

Pot ser molt fèrtil establir una comparativa entre el teatre i el món dels somnis per exemplificar com la ment humana no sempre necessita veritats factuals per modificar l'estatut biològic de l'organisme. Els somnis, com la ficció, són entitats pures construïdes per la ment a partir d'elements del real. Malgrat que durant l'experiència onírica el jo conscient abdica del seu control i suspèn el judici de realitat, en despertar es fa palès que la imatge era un artifici, que el que estava passant no ocorria directament en el pla físic. Tot queda reclòs en el regne de la imaginació, en els paranys del simbolisme -de la predicció, potser- inspirat en la memòria. Deia Freud que el somni és la "via règia cap a l'inconscient", i assignava al contingut oníric la noció de 'figurabilitat' (*Darstellbarkeit*): l'inconscient no imagina conceptes abstractes, sinó que trasllada en imatge concreta i suggestiva una sèrie d'idees que habiten el profund de les immediacions irreflexives. El somni freudià, com la dramatúrgia, s'inspira en conflictes latents -el desig inconscient, el subtext- per crear una estructura de fets i imatges sensibles que el subjecte viu. Catalitza un equivalent del *correlat objectiu* de T.S. Eliot en experiència, que tot i onírica, és experiència igual.

I així podem afirmar-ho perquè s'observen reaccions corporals provocades per aquest imaginari. Com amb els intèrprets, un estat fictici produeix un seguit d'activacions físiques i emocionals d'expressió externa. Amb la seva hipòtesi del marcador somàtic, António Damásio afirma que el cervell pot simular internament un estat corporal *com si* el cos estigués patint i reaccionant a una situació que no està vivint físicament. Tot i estar quiet -a la platea d'un teatre o a un llit somiant-, la vivència somàtica de l'emoció és real. I per aquest motiu pot un plorar després d'un gran monòleg o suar per la por d'un somni esgarrifós. Els marcadors somàtics, els canvis corporals

(químics o físics) produïts per un estímul extern, se salten el procés racional de la decisió de la resposta. Són un filtre automàtic que porta cadascú a actuar gairebé inconscientment. Les emocions més viscerals són, de vegades, el fonament de la raó, la capacitat de reaccionar adequadament en certes situacions sense haver de donar-li voltes a les opcions de resposta disponibles.

" […] *la dramaturgie a le pouvoir de faire éprouver une ou plusiers émotions au spectateur, émotions qui sont produites par le conflit, sa perspective ou sa résolution, y compris quan le conflit est source de comique* "

Yves Lavandier

L'associació entre un estímul i un estat corporal determinat prové de l'escorça prefrontal ventromedial i es considera el resultat d'un procés d'aprenentatge i socialització vital. Per això, també, hi ha reaccions que són universals: veure algú plorar dalt un escenari activa la ínsula anterior i l'escorça cingulada anterior (zones connectades amb el dolor i l'empatia), que fan que el cervell adopti el bucle simulador del *com si* (*"the as-if body loop"*), com si fossis tu qui pateix la pèrdua. A més, si l'intèrpret ofereix una actuació honesta, es produeix una resposta del sistema nerviós autònom: pell de gallina, acceleració del pols, contracció del diafragma. Entre intèrpret i públic hi ha un entrecreuament de carns (el *Chiasme* merleau-pontynià) que fa que la percepció sigui un acte motor, com un tocar de les emocions de qui actua a través de les pròpies neurones somato-sensorials.

La neurobiologia de l'afectació és una prova del desinterès del cervell i del sistema nerviós de certificar la veritat factual o la mentida de la ficció en el procés d'emocionar-nos. La modificació química de la carn es dona igual. Així, entenem que, malgrat la certesa racional que assisteix a una simulació, el públic pot commoure's fins al plor o la riallada. Tant en el teatre com en el somni es produeix una suspensió dels filtres de la ment lògica: la fisiologia penetra sense demanar permís al jo conscient. Vygotski afirma que l'art és una "tècnica social del sentiment", és a dir, que l'emoció artística no pot engabiar-se dins la individualitat, sinó que demanda una descàrrega corporal. L'art i el somni se serveixen de l'artifici per organitzar una resposta psíquica del subjecte que canvia de lloc l'energia pròpia.

El somni es recolza en l'activitat imaginativa mental; el cinema, en la mediació d'una pantalla que el cervell processa com a objecte bidimensional passat; però el teatre és una de les poques arts restants que manté la presència física. La seva naturalesa tridimensional li confereix una intercorporalitat que intensifica l'experiència reactiva. El públic respira el mateix aire que l'intèrprete, el té a uns metres de distància i comparteix el mateix present, el temps passa de la mateixa manera pels dos. Tot això fa que la possible resposta -tant per qui actua com per qui mira- sigui molt més vívida, molt més aguda i penetrant, perquè no hi ha mediador que distanciï les

persones de la brutalitat i cruesa de la vida real. Així, el teatre exposa els subjectes a conflictes que poden ser especialment punyents, obligant-los a plantejar-se dilemes morals o polítics que generen respostes emocionals a través del cos. Tot, però, dins l'entorn protegit de la sala de teatre. Actua, d'alguna manera, com a preparador per a la vida, educador de les nostres respostes somàtiques davant del món i les possibles circumstàncies que puguem travessar -amb les quals estableix paral·lelismes.

«que aun en sueños / no se pierde el hacer bien.» (Jornada II, Escena XIX de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca)

L'analogia onírica ens permet adonar-nos que el teatre opera sota la mateixa arquitectura, la de les imatges fictícies que provoquen reaccions fisiològiques reals. Però té dos components afegits: estem desperts i no estem sols. El teatre és un somni col·lectiu i controlat en un estat de vigília on el cervell processa veritats "de segon ordre" com si pertanyessin al de primer. Totes les espectadores reben els mateixos estímuls de qui actua, i centenars de cervells activen els mateixos marcadors somàtics alhora. Es sintonitzen neurològicament i hormonal. La ficció (tercera realitat) segresta i unifica la biologia (realitat de primer ordre) de la comunitat. Si el somni és capaç de transformar permanentment l'ètica i el comportament d'una persona (a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, Segismundo es torna príncep just en despertar), el teatre, com a somni compartit, està dotat de la mateixa capacitat de transformació política.

5.3 L'esfondrament del subjecte

"*El hecho teatral es mágico. Muchas veces me preguntan cuál es la diferencia entre el teatro y la escritura. Cuando se escribe teatro, se está empezando algo. Cuando abordas cualquier género que no sea teatro, se comienza y se acaba. En el teatro, nunca terminas. Cuando se ha puesto la palabra fin, comienza otra cosa. Cuando escribo fin en una novela, significa que se acabó una cosa, se lleva a la imprenta o a un editor y se publica. Pero cuando yo pongo fin, telón u oscuro en una obra de teatro, comienza una aventura.*"

Sergi Belbel, en l'entrevista de Jordi Julià i Dolores Poch (1999)

Les paraules de Belbel descriuen prou bé l'efecte transformador inacabable del teatre. La seva operació final és precisament 'l'inici d'una nova aventura' que fa un salt de la biologia personal a la història col·lectiva, de la carn a la *polis*. El teatre ja no pot ser analitzat com es llegeix un text: en l'acotació d'un temps concret decidit pel lector o lectora, que troba un final últim en acabar la darrera pàgina. El teatre s'ha d'avaluar des d'una estètica de l'esdeveniment, i no de la recepció (Fischer-Lichte). La representació teatral s'erigeix com un dels escassos espais contemporanis que aconsegueix reunir una pluralitat de subjectivitats en una sala concreta a una hora determinada. Poques ocasions assoleixen aquest efecte, cada vegada més únic i difícil en la contemporaneïtat i l'aïllament dels nostres temps. Tanmateix, la representació teatral, mai igual

en la seva expressió, és una compartició simultània d'espai-temps. Per això, la noció de liminalitat (concepte extret dels ritus de pas de l'antropologia) que ja hem esmentat abans pot definir fidelment el caràcter eventual del teatre, així com l'efecte que té de modificar els cossos presents. La seva fi última és la "transformació dels participants a l'esdeveniment" (Fischer-Lichte, 2011: 35), tenint com a resultat una espècie de desubjectivació de qui mira, que fon el seu procés emocional amb el dels intèrprets i la resta de públic en un sol corpus immaterial. Per uns moments, un grup de persones desconegudes alinea la seva química i les seves respostes nervioses, creant un organisme viu sintonitzat. Que un esdeveniment tingui la capacitat de reconfigurar la realitat corporal dels qui el presencien, també vol dir que pot modificar la realitat política i social gràcies a aquesta catarsi fisiològica i la generació, temporal, d'una comunitat efímera.

La idea de l'esfondrament del subjecte remet a aquest estat liminal. El teatre no és com el cinema, on la distància espai-temps protegeix l'observador d'una afectació corporal directa. El teatre despulla el públic de la seva seguretat racional afectant-lo en la immediatesa. Per consegüent, se'l deixa en un llindar d'inestabilitat: la carn i les emocions poden reaccionar de formes inesperades a cada episodi de l'esdeveniment col·lectiu del teatre. Una no està protegida per la solitud o la intimitat de la casa, de la distància física amb allò que observa, sinó que té davant, a uns metres, els intèrprets. I aquesta proximitat, així com les estructures elementals del teatre (desenvolupades a l'anterior bloc), demanden una transformació identitària en qui mira ineludible. Qui surt de veure una obra rigorosa, compromesa i honesta, no és la mateixa que qui va entrar. L'artifici ha esquerdat el seu rol quotidià.

Aquest col·lapse identitari es pot traduir en política a través de la noció de partició del sensible (*partage du sensible*) de Jacques Rancière. El règim policial que l'autor descriu no té a veure amb la discussió de lleis sinó amb l'assignació de cada cos del seu lloc invisible en la societat. La famosa metàfora del pastís i de la divisió d'aquest en trossos desiguals exemplifica com cadascú té un tros amb el seu nom inscrit; i és el repartiment policial el que decideix 'qui té dret a menjar a taula i qui s'ha de quedar mirant des de la cuina'. Els estats socials es fixen amb aquesta divisió jerarquitzada; les treballadores pertanyen a la fàbrica, les polítiques al parlament... i es determina quin espai pot ocupar cada cos, qui pot parlar i de què, i què queda reclòs en el silenci del teixit social. La concepció de la política institucional de Rancière s'allunya de l'esfera legislativa per introduir-se en la operació fàctica de la societat. D'igual manera, el teatre no és polític pels possibles missatges morals transmesos a escena, però perquè és un dispositiu que acompleix una desidentificació. El públic 'emancipat', així com l'individu emancipat de Rancière, que trenca amb la posició passiva que la societat li ha assignat, és el resultat d'una experiència teatral desorganitzadora. Un esdeveniment que altera les fronteres preestablertes entre el que es mira i el que s'actua perquè obliga qui mira a traduir la carn de l'intèrpret en la seva pròpia experiència (perpetuant el bucle simulador). El seu propi organisme es veu en la necessitat de co-produir i

assajar el sentit del que veu, com hem comprovat amb Damásio. Així, la partició del sensible és corrompuda per l'alteració perceptiva radical del teatre. Perquè és capaç de dissoldre l'organització habitual de les mirades i els cossos, esquerda la realitat de primer ordre i les jerarquies del món 'de fora' a voluntat. L'afirmació de la facultat de potència transformadora deleuziana de l'escena, que reverteix efectivament l'ordre metafísic, troba la seva transmutació política en el fet de tancar un grup d'individus en una heterotopia fosca que satura el pla sensible amb una densitat insòlita. Així és com les persones liquiden la identitat i s'obliden d'ella durant el temps de la representació.

El fet psíquic de desidentificació es nodreix d'una dinàmica espacial i carnal molt concreta: la confrontació directa amb els intèrprets i la impossibilitat de mirar a cap altre lloc. A diferència d'altres arts contemporànies mediades per dispositius tecnològics (la pantalla, la càmera...), el teatre manté la seva potència en una asimetria física no modificable. El públic, confinat a la foscor i la immobilitat de la butaca, presencia l'actuació d'un intèrpret a escassos metres d'ell o ella que respira el seu mateix origen, convertint-lo en suor i crit i exposant-se en l'absoluta fragilitat. En aquest sentit, anar al teatre és un acte, també, d'obediència: en no haver mitjans que filtrin el patiment de qui actua, ni possibilitat de girar el cap de manera indiferent sense trencar el pacte implícit dins la sala, qui mira està obligat a veure i percebre tot el que ocorre. Aquesta operació de proximitat tridimensional colpeja l'aparell fisiològic del públic molt abans que la ment conceptual pugui emetre cap judici moral o discurs. I aquí trobem la dimensió ètica del teatre, que podem entendre des de la filosofia de l'alteritat de Levinas i la seva defensa de la moralitat com l'epifania de la vulnerabilitat humana en ser interpel·lats cara a cara (*vis-à-vis*) davant el rostre (*visage*) que ens exigeix una responsabilitat ineludible. L'operació escènica funciona, per tant, com una encarnació empírica, una pràctica absoluta, d'aquesta noció levinasiana. El teatre polititza els cossos perquè atempta contra la distància de seguretat del subjecte modern, que està acostumat a mirar cap una altra banda quan el que veu no el complau, o a canviar de canal. L'acte teatral i la seva tridimensionalitat converteixen la sala en una espècie de gàbia, un espai de segrest biològic on la presència corpòria de l'altre esdevé una demanda ètica de primer ordre de la qual una ja no es pot desatendre en abandonar-lo i tornar a la vida individual.

És, també, aquesta reclusió física la que ajuda a l'oblit de la identitat. Si la carn pot deixar-se afectar fins al punt de no recordar-se de si mateixa, cadascuna descobreix una finitud de tot allò propi en trobar-se amb els altres. Nancy afirma que la comunitat és precisament això: no una obra produïda i acabada per l'Estat, rígida en un sentit dogmàtic i identitari, sinó quelcom que s'esdevé a partir de l'experiència de la 'com-parició' (*com-parution*), el fet d'aparèixer junts en el límit mateix del cos. El teatre funda i promou allò que Nancy anomena 'comunitat inoperant o desfeixada' (*la communauté désœuvrée*), que, allunyada de l'ordre conceptual uniformador, és el resultat de la troballa dels cossos sense objectiu ideològic clar (potser, sense cap). El públic és,

justament, una instància de *com-parició* pura. Unes quantes persones anònimes, aïllats en la fragmentació individualista de la quotidianitat, s'agrupen per exposar de manera col·lectiva la seva fragilitat, la vulnerabilitat de la seva biologia davant la cruesa ontològica d'una història ficcionalitzada. La *communitas* propiciada és efímera i inoperant perquè no serveix a cap règim totalitari; no produeix un objecte de consum ni respon a les lògiques de la producció de mercaderies. Ans al contrari, troba la seva raó d'ésser estrictament en la contingència de l'esdeveniment que, malgrat constrenyit en espai i temps, possibilita una llibertat que va molt més enllà dels seus límits físics.

6. Conclusions

El propòsit inicial d'aquesta investigació era examinar el mecanisme teatral no com una mera expressió estètica o artística subsidiària, sinó com un autèntic dispositiu d'operació ontològica. Era imperatiu fer un recorregut crític que s'iniciés en el procediment de l'aparat físic de l'intèrpret, passés per les claus de l'estructura teatral i desemboqués en la traducció política i els efectes ontològics de tot el joc. És possible determinar, arribats a aquest punt, de quina manera el teatre pot perforar la realitat ordinària per compondre un espai de transformació perceptiva i política.

L'acte teatral es tracta d'un dispositiu d'intervenció metafísica sobre el real que utilitza la commoció somàtica com a matèria primera per a la transformació política. S'ha comprovat que a partir dels fenòmens neurobiològics, el teatre acompleix, exitosament, el pas de la ficció a l'afectació social en la realitat de primer ordre. L'objectiu fundacional del treball era precisament aquest: extreure el mecanisme escènic de la seva consideració purament cultural per plantejar-lo com una qüestió d'ordre ontològic. El funcionament se sosté sobre la demostració d'un bucle indissociable: la veritat de la ficció s'inicia en la carn de l'intèrpret, s'estructura en un pacte d'onirisme compartit i finalitza el seu trajecte modificant l'espai comunitari.

El que es volia posar de manifest i refutar era una sèrie d'afirmacions qüestionables -i, potser, errònies- sobre l'acte teatral. En primer lloc, es recalcava la necessitat de superar definitivament la visió clàssica instrumental del cos en l'àmbit escènic. Només deslliurant-se de la seva utilitat quotidiana, pot l'aparat físic irrompre en la sala com un focus de saturació del pla sensible, iniciant el joc de la percepció en qui observa. Seguidament, es volia tombar la cèlebre noció del teatre com a realitat de segon ordre que, gràcies al descobriment de la co-producció de la representació i l'intercanvi intèrpret-públic, ha pogut constatar l'estat liminal del teatre: una mediació de realitats que té efectes fisiològics i psíquics tangibles. El desmuntatge de la ficció com una realitat feble és, probablement, l'aportació conceptual més rellevant d'aquest treball. Ens hem volgut allunyar expressament del segrest moralitzant de les lectures intel·lectuals de la representació per instal·lar-nos en un àmbit terrenal, corpori, en l'esfera de l'afectació pura i l'efecte material. El focus ha estat posat, sempre que era possible, en la producció i resposta visceral dels organismes, en comptes de paralitzar-nos amb abstraccions i subordinacions al logocentrisme.

Aquesta trajectòria ha portat, irremeiablement, a la conseqüència que veníem anunciant des del principi: el rigor actoral i el bucle fisiològic adquireixen una dimensió forçosament política. La catarsi es torna comunitària -una alteració de la biologia col·lectiva- quan s'entén l'acció somàtica i com aquesta replica en el propi teixit nerviós i hormonal els impulsos i esforços que vibren en el cos de l'intèrpret. Així es crea el fet polític: l'esfondrament del subjecte respon a la caiguda de

les estructures racionals de protecció que defineixen l'experiència moderna. Davant la immediatesa de l'esdeveniment teatral, al públic li manca la mediació de les representacions virtuals o cinematogràfiques. Però allò que pot ser interpretat com a carència, també es pot veure com a virtut: la vulnerabilitat de veure un cos materialment exposat davant nostre suposa una obertura a l'altre de la qual el subjecte ja no pot protegir-se sota el seu rol quotidià.

L'operació teatral saboteja l'organització policial de les mirades i els espais en tancar la concurrència en una foscor comuna. Es crea un organisme efímer i inoperant que no respon a ni produeix cap objecte de mercat. Els seus efectes són infinitament més valuosos: qui retorna al carrer ja no ho fa sota les mateixes coordenades. L'artifici trenca amb la normalitat de primer ordre, conferint al teatre el poder -i la raó del títol del present treball- de ser un mediador de realitats, és a dir, un portal metafísic. La seva empremta queda gravada en aquest llindar entre mons, entre la ficció i la fisicitat de la seva producció, i la possible transcendència en el pla sensible de les seves impressions.

Finalment, aquest treball vol obrir el camí cap a una reconsideració de l'estètica de l'esdeveniment com la que Fischer-Lichte fa amb la noció d'estètica del performatiu. En una contemporaneïtat desafiada per l'aïllament, la desmaterialització digital dels vincles humans i la desafecció dels cossos, el teatre resisteix com un dels últims reductes de co-presència física i material no mediada. Una producció de realitat en la immediatesa de l'espai-temps compartit i no limitada a representar el món tal com és. A través de la ferida ètica de la presència i l'exposició col·lectiva a la carn, el teatre aconsegueix consumar un autèntic re-encantament de l'experiència humana i el món. Aporta unes ulleres noves i distintes als comportaments comuns i diaris; ens afecta a una profunditat inconfessable. Sacsejant les entranyes és com l'acte teatral torna els subjectes a la *polis* amb una perspectiva renovada, recordant-nos que la realitat exterior, fora de les quatre parets del teatre, no és un fet tancat o fossilitzat, ans al contrari, es tracta d'un esdeveniment vivent i contingent que es manté obert a ser reconfigurat. Així, es revela evident el poder transformador del teatre i l'impacte social que pot arribar a tenir, obrint les comportes del que Lorca descrivia com:

"[…] *la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.*"

7. Bibliografia

AGUSTÍ D'HIPONA, Sant. 1989. *Confessions*. Traducció de Miquel Dolç. Barcelona: Editorial Alpha.

ARISTÒTIL. 1974. *Poética*. Edició trilingüe (grec, llatí i castellà) de Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.

BARBA, Eugenio, i Nicola SAVARESE. *El arte secreto del actor: Diccionario de Antropología Teatral*. Mèxic: Pórtico de la Ciudad de México, 1990.

BROOK, Peter. *The Empty Space*. Londres: MacGibbon & Kee, 1968.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge, 1990.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. 2006. *La vida es sueño*. Edició de Ciriaco Morón. Madrid: Cátedra. (Original publicat el 1636).

CASSIRER, Ernst. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven: Yale University Press, 1944.

CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. Berlín: Bruno Cassirer, 1923.

COLERIDGE, Samuel Taylor. 1983. *Biographia Literaria*. Editat per James Engell i W. Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press. (Original publicat el 1817).

DAMÁSIO, António. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. Nova York: Putnam, 1994.

DECROUX, Étienne. *Palabras sobre el mimo*. Buenos Aires: Eudeba / Instituto Nacional del Teatro, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. París: Presses Universitaires de France, 1968.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. París: Les Éditions de Minuit, 1969.

ELIOT, Thomas Stearns. "Hamlet and His Problems". A *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 95–103. Londres: Methuen, 1919.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel. 1984. "Des espaces autres". Architecture, Mouvement, Continuité, núm. 5: 46-49. (Conferència dictada el 1967).

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Traducció de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

GARCÍA LORCA, Federico. "Charla sobre teatro". A *Obras completas*, Vol. III (Prosa), editat per Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 1968.

HAGEN, Uta. *Respect for Acting*. Nova York: Macmillan Publishing, 1973.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1973. *Propedéutica filosófica*. Traducció de Félix Duque. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

HORKHEIMER, Max. 1937. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Traducció de J. L. Etcheverry. Barcelona: Paidós, 2000.

HUSSERL, Edmund. 1982. *La idea de la fenomenología: Cinco lecciones*. Traducció de Miguel García-Baró. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.

JULIÀ, Jordi, i Dolors POCH. "Entrevista a Sergi Belbel". *Aschera: Revista de l'Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona*, núm. 4 (1999): 12-25.

KEMP, Richard. *Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performance*. Londres i Nova York: Routledge, 2012.

LANGE V., Carlos. "El mundo de la percepción". *Revista INVI* 17, núm. 45 (maig de 2002): 107-110. https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/download/62283/66637?inline=1.

LAVANDIER, Yves. *La dramaturgie: l'art du récit*. Cergy: Le Clown & l'Enfant, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducció de Diana González Martín. Múrcia: Cendeac, 2013.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Traducció de Daniel E. Guillot. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.

MARSHALL, Tom. 2021. "Coleridge's Epoché: Phenomenology and the Suspension of Disbelief". *The Wordsworth Circle* 52, núm. 3: 381-404.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Traducció de Jorge Romero Brest. Buenos Aires: Paidós, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducció de Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoría teatral*. Edició i traducció de J. A. Hormigón. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), 1992.

MOLINA, Esteban. "El cuerpo y la idea de sujeto encarnado en la Fenomenología de la percepción de Merleau Ponty". *Revista de Filosofía* (o la revista corresponent on es trobi indexat el teu PDF de descàrrega).

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. París: Christian Bourgois, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *Així parlà Zaratustra*. Barcelona: Quaderns Crema, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *El naixement de la tragèdia*. Traducció de Joan Leita. Barcelona: Cedres de la dretana / Edicions 62, 1975.PISK, Litz. *The Actor and His Body*. Londres: Harrap, 1975.

PLATÓ. 1988. *Diálogos IV: República*. Traducció de Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos.

PLATÓN. 1988. *Diálogos V: Sofista, Político, Filebo, Timeo, Critias*. Traducción de Álvaro Vallejo Campos. Madrid: Editorial Gredos.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. París: La Fabrique, 2000.

RILKE, Rainer Maria. 1979. *Sonets a Orfeu*. Traducció de Joan Vinyoli. Barcelona: Els Llibres del Mall. (Original publicat el 1922).

STANISLAVSKI, Konstantín. 2003. *El trabajo del actor sobre sí mismo: En el proceso creativo de la encarnación*. Traducció de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial. (Original publicat el 1938).

SUBIRATS, Eduardo. 2012. "Mito, magia, mimesis". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 15: 31-66. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072012000200004.

VYGOTSKI, Lev S. *Psicología del arte*. Traducció de Víctoriano Podolsky. Madrid: Editorial Barral, 1970.

WALTON, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Changing Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Traducció de Jacobo Muñoz i Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial, 1973.