



TRANSGRESIÓN Y PODER

Jorge Luis Marzo, Santiago Martín Bermúdez, David Ladra,
Jean Pierre Sarrazac, Fernando Gómez Grande

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR

Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE

Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE

Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL

Santiago Martín Bermúdez

TESORERO

Fernando Almena Santiago

VOCALES

Ignacio Amestoy Eguiguren

José Manuel Arias Acedo

María Jesús Bajo Martínez

David Barbero Pérez

Hipólito Calle Soriano

Ignacio del Moral Ituarte

Salvador Enriquez Muñoz

Gracia Morales Ortiz

Miguel Murillo Gómez

Paloma Pedrero Díaz-Caneja

Alfonso Plou Escolá

Juan Carlos Rubio Cruz

Rubén Darío Ruibal Armesto

José Sanchis Sinisterra

Virtudes Serrano García

Miguel Signes Mengual

Rodolf Sirena Turó

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ignacio Amestoy Eguiguren

Jesús Campos García

Ignacio del Moral Ituarte

Salvador Enriquez Muñoz

David Ladra Braña

Santiago Martín Bermúdez

Domingo Miras Molina

Berta Muñoz Cáliz

María José Ragué Arias

Virtudes Serrano García

Miguel Signes Mengual

EDITA

AAT

DEPÓSITO LEGAL

M-6443-1999

ISSN

1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES

Martín Moreno y Altozano

www.mm-atriona.com

IMPRIME

J. A. C.

PRECIO DEL EJEMPLAR

3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)

9 €

OTROS PAÍSES

12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD

C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid

Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92

E-mail: aat@aat.es http://www.aat.es

Las Puertas del Drama

(Cabecera inspirada en una frase de *El público* de Federico García Lorca)

© de esta edición: AAT.

© de los artículos: sus autores.

La AAT no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los colaboradores en sus artículos y se reserva el derecho de no publicar aquellos de contenido ofensivo o discriminatorio. Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación por cualquier medio o procedimiento sin la previa autorización por escrito de sus autores y de la AAT.

3. Tercera [a escena, que empezamos]
La revolución reaccionaria
JESÚS CAMPOS GARCÍA
4. Arte, conflicto y poder
JORGE LUIS MARZO
8. Música en el siglo xx:
modernidad y vanguardia como falsa conciencia
SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ
16. Dramaturgias postdramáticas
DAVID LADRA
22. *Partage des voix* (Reparto de voces)
JEAN PIERRE SARRAZAC
26. El diálogo teatral
FERNANDO GÓMEZ GRANDE
30. Entrevista
José Sanchis Sinisterra
MIGUEL SIGNES
34. De aquí y de allá
SELECCIÓN DE MIGUEL SIGNES
36. Cuaderno de Bitácora
La Antígona de Mérida
MIGUEL MURILLO
40. Libro recomendado
Le Théâtre postdramatique, de Hans-Thies Lehmann
JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE
43. Reseñas
Historia de un imbécil e Interiores, de Juana Escabias.
Por Virtudes Serrano
Vagamundos, de Blanca Doménech. Por Santiago Martín Bermúdez
Baile de huesos, de Elena Belmonte. Por Ignacio del Moral
47. El teatro también se lee
Saludo
JESÚS CALDERA
48. La nueva SGAE
ERNESTO CABALLERO



REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



La Suma de Todos



ARTE, CONFLI

Jorge Luis Marzo
soymenos.net
soymenos.wordpress.com

Desde que se abandonó el término «vanguardia», la madre del cordero en los debates sobre el arte de las últimas décadas es si el arte tiene la capacidad de ser transgresor. Para ser más exactos, por qué razón un artista que es transgresor, en sentido tanto profesional como sociopolítico, no produce transgresión en sus obras.

Transgresión significa muchas cosas: las obras pueden ser transgresoras en términos de estilo y de evolución, según nos cuenta la historia del arte mediante secuencias apropiadas para comprender una evolución de los estilos, habitualmente apelando a la transgresión: surrealismo, dadaísmo, abstracción, *performance*, *body art*, vídeo... Pero quienes certifican oficialmente la transgresión de una obra lo hacen bajo criterios no transgresores, es decir, celebrando su capacidad de ruptura y enmarcándola en un museo. La transgresión, por consiguiente, viene medida por los expertos que la sancionan y por el marco en que se presenta. Administrador y museo son las instancias en las que se adjudica la suprema medalla que una obra de arte contemporáneo puede alcanzar: ser transgresora.

No son pocos los artistas que, ante la inoperatividad de una obra empotrada en el infértil contexto de lo artístico, se quieren apartar de él, desean infiltrarse en terrenos más amplios o cuestionar el propio medio en el que visualizan sus trabajos: adoptar discursos menos codificados por esas paredes blancas en donde a menudo se congela el conflicto y se pone al servicio de valores mercantiles o esteticistas. Pero entonces surge una poderosa paradoja: en un mundo en que las imágenes nos hacen ciegos, se exige al arte que abra los ojos mediante las imágenes. En un mundo virtualizado gracias a la capacidad técnica para crear la realidad mediante imágenes, el arte se obliga a abandonar la ilusión y usar de las imágenes de la realidad para explorar

lo que de engañoso tiene la imagen actual. ¿Cómo transgredir la fantasmagoría visual cuando las imágenes son las víctimas y las culpables de la niebla? Dice Jacques Rancière: «Ya no hay realidad intolerable que la imagen pueda oponer al prestigio de las apariencias, sino, más bien, un único e idéntico flujo de imágenes, un único e idéntico régimen de exhibición universal, y es ese régimen lo que constituiría hoy lo intolerable». Venía a decir hace poco Arturo Fito Rodríguez que cuando la práctica artística se hace confundir con la comunicación misma, cuando ya no hay censura en el discurso televisual e institucional, fundamentado en una perenne y aparente transgresión, y cuando lo político-artístico engorda en el mismo caldo que lo narcótico, se hace difícil saber dónde estamos. Cuando el arte incluso más conflictivo se confunde con la fantasía, cuando debemos afinar tanto nuestra atención para captar sus mensajes en un universo mediado por la entropía de los mensajes, solo queda esperar que pequeños grupos especialmente preparados hagan de intérpretes para los demás. El resultado es la renovación de las distancias sociales.

Cuando todo es política de las imágenes, es que la política ha fracasado. La desactivación del potencial crítico de la cultura nace precisamente cuando esta se promueve frente al fracaso de lo político. Se trata de una vieja tradición en las vanguardias. El MOMA de Nueva York y la Documenta de Kassel, por poner dos ejemplos bien conocidos, fueron los inicios de la plena absorción de la vanguardia tras los desastres de la guerra:

CTO Y PODER

se blandía el arte moderno como el emblema de la lucha de la democracia frente a los totalitarismos. Lo moderno pasaba a ser protegido por el estado burgués: el arte reflejaba las garantías individuales, pero ya no perseguía la transformación social, sino la defensa de lo conseguido. Una gran parte de las pesquisas artísticas más interesantes desde entonces ha sido precisamente sustraerse a esa ecuación: las artes performáticas, los colectivos alternativos representados por Fluxus, los situacionistas, parte del arte conceptual, el accionismo social han ido adoptando —con más o menos éxito— prácticas creativas en oposición a esa hipoteca que perseguía un arte defensor del bienestar.

La interesada identificación entre arte y libertad se ha podido constatar en las interpretaciones que a principios de los años 90 se hicieron de las prácticas artísticas en los países postcomunistas europeos; en el papel promocional jugado por el arte contemporáneo chino, bajo el directo impulso del Estado, durante el cambio de siglo. Y desde luego en la España franquista y de la transición. Lo que se dirimía era la adherencia de la cultura a un sistema simbólico en el que fue tomada como rehén en nombre de la libertad.

Así, en España, un régimen dictatorial que, tras intentar dejar el «pisito limpio» durante años de plomo y sangre, se imaginó la vida social en términos de bienestar pero no de libertad, fue capaz de convertirse en aliado del renacimiento de la vanguardia española de los años 50, de la mano de artistas como Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Antonio Saura o Jorge Oteiza, ninguno de ellos demasiado franquista. El Gobierno enarbolaba sus obras como muestras evidentes de la naturalidad del régimen y de su moderna comprensión de que el arte es el máximo exponente del bienestar que da forma a la libertad del individuo; eso sí, desgajado del colectivo social. No es, por tanto, extraño escuchar a Franco, frente a obras de arte abstracto tituladas *Elegía a la*



República, diciendo aquello de que «si hacen la revolución así, que sigan, que sigan». Como también parecerá natural que los artistas citados estuvieran encantados de exponer en el MOMA de la mano del régimen. Unos y otros secuestrarán por razones diferentes la reflexión sobre la función social del arte: unos por extrapolar la libertad creativa de unos artistas ensimismados a la promoción de un país ficticio; otros, por confundir la libertad con la libre circulación de mercancías. Pero todos serán corresponsables de una profunda negación

La cultura, su gestión institucionalizada y academizada, sirve para desactivar los conflictos naturales a toda imagen.

de que el arte adquiriera consecuencias reales en lo social: casi todos estuvieron de acuerdo —por temor o por oportunismo— en que era en la cultura en donde encontrar caminos conciliatorios: un sendero cuyo recorrido llega incólume hasta nuestros días.

Durante la Transición, hace más de treinta años, la cultura se constituyó, si cabe aún más paradójicamente, como un paliativo de la política. Para muchos, la cultura había sido un arma simbólica y eficaz contra la dictadura: era un bienpreciado porque había catalizado consensos y representado pluralidades. Por el contrario, la política era el lugar en donde el país siempre se empantaba: era el lugar de las rupturas, de los diálogos de sordos, de los conflictos. Ahí se gestó la actualización de un larvado proceso: pensar que la cultura era «naturalmente» un espacio amable, de consenso, de integración, cuando lo era solo porque había habido una dictadura. La cultura se convertía así, de nuevo, en un sustituto de la política. Al llegar la democracia, todos pensaron que había que mantener el territorio de la cultura alejado de las disensiones, que había que protegerlo de las perturbaciones, que había que sostener su supuesta capacidad cohesiva para crear ciudadanía. La cultura institucional se convertía en patrimonio: blandía el derecho de patrimonializar la cultura, de ser su propietaria en nombre del bienestar colectivo. Y todo siguió torciéndose un poco más. Comenzó a nacer un monstruo en forma de una ingente y voluminosa administración cultural que se atribuía la prerrogativa de decidir lo que podía ser y lo que no. La política cultural ya no era el resultado de las prácticas culturales: era la cultura el producto de las políticas culturales. Nada que mejor lo ilustre que el eslógan que durante muchos años presidió el Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona, en donde también se crió el monstruo: «La cultura de hacer cultura».

El arte y la cultura han sido definidos como los espacios en donde esas tensiones podían manifestarse: fuera de ellos, su planteamiento puede conllevar serios problemas. No hace mucho, en el marco de un evento cultural en Sevilla, un artista presentó en el espacio público una obra que representaba unas adolescentes en actitudes equívocas.

Una persona denunció lo que creía que era una apología de la pederastia. Los organizadores, para evitar el escándalo, trasladaron la obra al museo: y ya está. La cultura, su gestión institucionalizada y academizada, sirve para desactivar los conflictos naturales a toda imagen. Hace unos años, el Gobierno español, mientras aplicaba draconianas medidas para atajar la inmigración, llevaba a la Bienal de Venecia a un artista como Santiago Sierra, que planteó una visión radicalmente opuesta a esas políticas. Cuando se desplaza el conflicto hacia el arte para preservar lo social de sus influencias, lo que se consigue es la nulidad de cualquier efecto y la ilusión de que es en el arte en donde podemos dominar los problemas al precio de no poder exponer soluciones. Porque el museo plantea una paradoja profunda: los artistas son invitados, bajo protección institucional, a explorar críticamente la realidad circundante, y muy especialmente la realidad negada, invisible, pero al mismo tiempo cualquier práctica en este marco ha de responder a los dos principales motores públicos de la política cultural: el consenso y la promoción. El consenso en el sentido de la capacidad que lo público tiene de plantear los dilemas más acuciantes, pero en el sendero apropiado para prevenir dislocaciones. Eso es lo que la política cultural española ha robado a la cultura, o lo que la cultura se ha dejado robar por la política: la posibilidad de salir de un terreno cercado y autosuficiente, la posibilidad de asumir una función social diferente de la dictada oficialmente. Lo mismo ocurre bajo la premisa de la promoción: la estima que los aparatos de la política cultural y de la diplomacia tienen a presentar lo radical y lo espectacular como firmas y señas identitarias, eso sí, cuidadosamente acotadas en el campo de la cultura, y estratégicamente vaciadas de las razones sociales originarias que dieron motivo a los artistas para plantearlas.

Cuando Miquel Barceló inaugura el retablo de una catedral, la de Mallorca, junto a las autoridades políticas, eclesiásticas y militares, al tiempo que se celebra su figura como símbolo de la innata rebeldía y autenticidad del artista español, es difícil saber dónde estamos. La extenuante promoción de las tradiciones culturales, de una excepcionalidad cultural propia que necesita ser constante-

mente garantizada por el Estado, ha supuesto la coartada para evitar encarar el ocultamiento de las crisis de verdad: lo social, lo político, lo racial, lo laboral, lo sexual, lo popular, lo educativo... La cultura ha enmascarado el fracaso de lo político. La cultura sirve para esconder el conflicto, no para dirimirlo: sirve para transmitir valores esenciales, no para impulsar experimentos o cuestionamientos —como podemos comprobar cada día en los programas educativos del Estado—. Se despliega como discurso identitario por su supuesta habilidad para conseguir una integración social imposible de adquirir de otra forma. De la ficción de la política nace el éxito del mito cultural como forma de administrar la memoria y la reflexión.

Nos preguntábamos al inicio por qué un artista transgresor no consigue transmitir transgresión en el espacio social. Sería injusto hacer recaer toda la responsabilidad en los creadores, cuando tantos de ellos tienen una voluntad clara de subvertir y cuestionar el mentiroso estado de cosas en el que vivimos. Es evidente que la desactivación social que el mundo del arte imprime a sus productos tiene que ver mucho con ello, pero también es esencial comprender hasta qué punto muchos artistas han interiorizado que la cultura es una garantía propia y exclusiva del Estado; hasta qué extremos se han asumido los procedimientos administrativos impuestos por las instituciones públicas, dando como resultado una nefasta identificación entre ciertas formas creativas y ciertos modos de gestión, cuyas conclusiones últimas son que los artistas trabajan para las instituciones y no al revés, y el silencio y la autocensura cómplice de gestores e intelectuales.

Porque, desde luego, también existe la censura. La censura tiene que ver con determinadas tendencias iconoclastas de la política y de la religión. Cuando se censura una obra de arte, no se hace en relación con sus valores artísticos per se, aunque ese argumento sirva de cortina de humo, sino con los posibles efectos que el contenido de esa obra tiene fuera del mundo del arte. Las censuras al arte nacen habitualmente de la asunción por parte de amplios sectores sociales de que la influencia de las obras no debe traspasar su mero ámbito profesional y de exhibición.

La censura es, por tanto, iconoclasta por naturaleza, pues refleja el temor de que las imágenes sean algo más que imágenes, que representaciones: lo que se teme es que puedan ser lo que precisamente muestran: que si muestran el conflicto, puedan llegar a ser conflictivas. La transgresión, pues, sí, pero modulada mediante un sistema de compartimentos estancos que impida su transmisión.

Por otra parte, el papel que el poder asignaba al arte se ha transformado sustancialmente. El ritmo de la exploración artística sigue en pleno funcionamiento, pero el peso de estas innovaciones ha disminuido enormemente respecto al pasado. De ser el núcleo (ilusionista, sin duda) de la libertad ganada por el individuo en una sociedad adocenante y símbolo de la capacidad creativa y transmisora de una comunidad, ahora el arte es considerado oficialmente un lastre, refugio improductivo de quimeras y fantasías, que solo requiere manguantes «subvenciones» a fondo perdido. La política cultural ha abandonado al arte para prestar toda su atención a la industria cultural, con la que se relaciona a través de la «inversión», un término positivista y productivo que concita numerosas adhesiones políticas, empresariales y populares. La inversión en industrias culturales promete la ansiada salida del mundo del arte y su reintegración a los valores de innovación, tecnificación, masificación exigidos por el mercado. El arte es forzado a abandonar sus atalayas de antaño, y en la medida en que se le exige que se integre en el nuevo mercado cultural, bien sea mediante tareas de estetización de las formas (diseño), bien a través del desarrollo de contenidos disruptores (espectáculo y publicidad aparentemente conflictivos), se pretende, paradójicamente, que pueda generar influencias sociales a las que no tenía acceso antes, dada su condición de mundo cerrado.

Las salidas a ese laberinto son inciertas, y amplía la pluralidad de opciones. Pero, en mi opinión, una cosa está clara: la posibilidad de analizar la recepción social del arte debe pasar por el análisis no tanto del arte, sino de los mecanismos, intereses y voluntades por las que las imágenes se constituyen o no en artísticas, y por tanto capaces o no de convocar reflexión y acción social. ■

El arte es considerado oficialmente un lastre, refugio improductivo de quimeras y fantasías, que solo requiere manguantes «subvenciones» a fondo perdido.

Música en el siglo xx

Santiago Martín Bermúdez



Il mantello rosso, ballet de juventud de Luigi Nono. Los bailarines polacos Maria Krzyszkowska y Witold Gruca en una coreografía de 1962.

Modernidad y vanguardia como falsa conciencia

Hoy sé que seguir ciegamente las maneras literarias de la época, tanto como la complacencia consigo mismo, dan pronto ocasión a las primeras arrugas, y que nada como ambas cosas hace vulnerable ante el tiempo una obra literaria.

Luis Cernuda: *Historial de un libro.*

La paradoja de la vanguardia, por consiguiente, residía en que tomaba el éxito como signo de fracaso, al mismo tiempo que la derrota significaba para ella una confirmación de que estaba en lo cierto.

Zigmunt Bauman: *La posmodernidad y sus descontentos.*

La blasfemia y la insubordinación tienen hoy premio. Se predice el escándalo. Sólo se tolera la herejía, sólo se subvenciona la subversión, sólo los agitadores exaltan, sólo los libros «incómodos» se glorifican. Se es anticonformista al unísono. Se transgreden con ardor leyes represivas en las que, desde hace mucho tiempo, nadie cree ya.

Alain Finkielkraut: *La ingratitud.*

¿Quieres que te cite a los que toda la vida han ido del brazo con el gobierno haciendo como que caminaban separados?

Tadeusz Konwicki: *Un pequeño Apocalipsis.*

El sector de la música puede ser instructivo para la gente de teatro. En él se ha dado de manera todavía más aguda la imposición de pautas supuestamente modernas y vanguardistas. Al contrario que en el cine, donde modernos teatrales como Pinter o Mamet son guionistas eficaces, inteligentes, originales, pero sin vanguardismo. El segundo, además, es un excelente director de cine. Veamos lo que la batalla de la música ha dado al siglo xx, cuando ya ni siquiera contamos los cadáveres, enterrados todos. Pero atención, porque, como escribió nuestro querido Norman Mailer: los fantasmas duran más que los cadáveres.

Armas de destrucción estética

Nada más diáfano para acercarse a la cuestión que planteamos que el subtítulo de *Filosofía de la nueva música*, obra publicada por Theodor W. Adorno en 1948: *Schoenberg o el progreso; Stravinski o la restauración*. El estudio de Adorno es un panfleto que desmerece en comparación con otras obras suyas, y que ha sido refutado por el tiempo, o quién sabe si en el mismo instante en que apareció; al contrario que otras visiones de este sagaz pensador. El panfleto es una condena radical de la obra de Stravinski, en la que se utilizan abundantes términos médicos para descalificar las creaciones del autor de *Petrushka*, al menos desde *La historia del soldado*, como si se tratara de cosas de *enfermo*. Como en la exposición de *música degenerada* de diez años antes. En rigor, el libro constituye un episodio más de la vieja polémica entre formalistas y antiformalistas, de manera que aquí el formalista sería Stravinski («la música no quiere decir nada»). Stravinski sería Brahms (por mucho que el ruso no fuera nada brahmsiano) y el inquisidor Adorno sería un humanista escandalizado por el jugueteo formal sin contenido humano. Perdonen que parezca algo injusto, pero lo cierto es que la crítica de Adorno se parece mucho a la del realismo socialista, y la condena de 1948 a Stravinski se parece a la condena soviética a Shostakóvich, Prokófiev y otros compositores de la Unión de febrero de ese mismo año.

Pero lo del progreso y la restauración quedó ahí, para quien quisiera echar mano de ello. Y así se hizo, abundantemente. No ya contra Stravinski, sino contra lo que nos molestara en nuestra autoproclamada actitud progresiva. Dejad que los muertos entierren a los muertos, parecen decir los jóvenes agresivos, como Pierre Boulez, poseedores del futuro. El nuevo episodio de vanguardia y modernidad frente a supuestos o reales restauradores, filisteos o reaccionarios estalla, precisamente, cuando en Europa ha terminado la guerra de verdad.

Tres años después de la aparición de este libro, fallece Schoenberg. Y unos meses más tarde, ya en 1952, Pierre Boulez publica «Schoenberg ha muerto», el pequeño artículo que hará historia y que marca el comienzo de esa guerra de los progresistas radicales contra los demás, que son unos reaccionarios. De «Schoenberg ha muerto» se desprende que Schoenberg no llegó todo lo lejos que hubiera sido pre-

Lo de Schoenberg fue un sacrificio, incluso un martirio, del que se aprovecharon los vanguardistas de posguerra, esos niños arrogantes, geniales y favorecidos por la fortuna.

ciso. Como si Schoenberg hubiera impedido la existencia de un Schoenberg más schoenbergiano. Y que me perdone Boulez, que es un músico excelente, si bien un pésimo ejemplo para las generaciones siguientes en sus teorías y en aquel sectarismo de antaño, siempre arrogante, siempre excluyente. Deberían él y otros muchos haber recordado las palabras del maestro: «[...] el deseo de volver al viejo estilo fue siempre en mí algo muy vigoroso, y de cuando en cuando he tenido que rendirme a ese impulso. / Es así como y por qué algunas veces escribo música tonal. Para mí, las diferencias estilísticas de esta especie no son de gran importancia. No sé cuáles de mis composiciones serán mejores; a mí me gustan todas, porque me gustaban cuando las escribí»¹. Acaso ahí radicaba el reproche del joven rebelde Boulez: no ha sido usted consecuente consigo mismo, maestro.

Politeísmo musical: las tres tendencias del siglo

En música, el siglo xx se dibuja con bastante claridad en los años anteriores a la Primera Gran Guerra. Pero se define de veras algo después de terminar el espantoso conflicto. Pongamos, que, después de aportaciones como la de los «impresionistas» franceses (Debussy, Ravel), hay tres escuelas o tendencias renovadoras, muy distintas entre sí. Por una parte, Arnold Schoenberg y los vieneses. Por otra, el húngaro Béla Bartók (1881-1945), con su uso de las pautas folclóricas de manera más radical, ajeno a las de la anterior generación de músicos inspirados en el folclore; y, desde luego, mucho más allá del nacionalismo, como veremos. Y, en fin, el que muchos consideran el compositor más importante del siglo, Igor Stravinski (1882-1971). Entre esos muchos no estaba Adorno, al menos en 1948.

Schoenbergiana

A partir de cierto momento, Schoenberg considera que su hallazgo iba a darle al área alemana una primacía de mil años en música. Schoenberg nunca hizo gala de vanguardista —eso no estaba muy bien visto en su primera época—,

pero otros lo hicieron por él más tarde, cuando los vieneses habían desaparecido de este mundo. Sembramos para otros, qué caramba. Lo cierto es que todo el siglo xx, y especialmente la segunda mitad, ha presenciado una polémica por la modernidad, por el reconocimiento de lo que hacían Schoenberg y sus discípulos. Lo de Schoenberg fue un sacrificio, incluso un martirio, del que se aprovecharon los vanguardistas de posguerra, esos niños arrogantes, geniales y favorecidos por la fortuna.

Schoenberg fue respetuoso con la tradición; es más, la tradición le dictaba las formas. Cambió la gramática o, mejor dicho, la consumió. Podría haber dicho como Cristo: no vengo a abrogar la ley, sino a consumarla. Además de sus obras, a menudo radicales, tenemos algunos escritos suyos. Por ejemplo, un *Tratado de armonía* que se refiere, claro está, a la armonía tradicional, y que es un libro de texto. También un conjunto de impresionantes estudios, *El estilo y la idea*, que son más y menos que un programa. Léase en esa colección el estudio titulado *Brahms, el progresivo*, y se verá lo que tiene que decir un renovador enamorado del pasado musical del compositor al que se consideraba la salvaguarda de la tradición beethoveniana. Schoenberg se consideraba a sí mismo un conservador. «Y si se me considera original —decía en otro de sus escritos—, es porque todo lo nuevo que veo lo copio enseñuida». Fue él quien escribió: «Uno de los medios más seguros para llamar la atención es hacer algo que se salga de lo normal, y pocos artistas tienen el coraje de escapar a esta tentación. Debo confesar que yo era de aquellos a quienes no les importaba mucho la originalidad. Solía decir: “Siempre intenté producir algo completamente convencional, pero fracasé, y siempre contra mi voluntad, se convirtió en algo inusitado”». (*El estilo y la idea*, óp. cit.).

A Schoenberg le importaba sobre todo la autenticidad de un músico. De ahí su admiración por ciertos compositores que gozaron de gran popularidad sin tener que halagar los gustos envilecidos. En uno de sus estudios deja clara la desconfianza hacia los que proclaman la llegada de una «Música nueva», cuando esa guerra se ha dado siempre en la historia: «La popularidad adquirida por el *slogan* “Música nueva” levanta en seguida sospechas y le hace a uno indagar su significado»².

Victorias, aunque no siempre

Ahora bien: lo que nos molesta de todo esto es que del exilio de Schoenberg se aprovechen los vanguardistas bien instalados desde su juventud; lo que nos molesta es que conviertan en martirio la muerte fortuita de Webern a manos de soldados americanos; pero, sobre todo, lo que

¹ SCHOENBERG: *El estilo y la idea*, versión de Juan J. Esteve, Taurus, 1963, p. 270.

² SCHOENBERG: óp. cit., p. 69.

nos molesta es que consideren que ya no se puede escribir música sino así, que hacerla de otro modo es retardatorio, incluso criminal. El terror impuesto por un sector de la vanguardia muy instalado junto al poder. Hasta el punto de que el poder a menudo lo buscaba. Es sabido que Boulez se marchó de la Francia de De Gaulle y Malraux (exilio cultural o algo así) y regresó cuando Giscard d'Estaing ganó las elecciones en 1974 y le ofreció el oro y el moro. Puede decirse que el regreso de Boulez es la victoria de esos modernos. Lo que ha salvado de veras a Boulez es haberse convertido también él en un buen gestor, y sobre todo en uno de los grandísimos directores de orquesta de nuestro tiempo, un valor añadido a su obra como compositor, que es escasa y a menudo sin formato definitivo; sus obras cambian, aumentan, varían con el tiempo, son *works in progress*, obras abiertas. Boulez no ha vivido especialmente de su obra, sino de su condición de director estrella.

Hablemos de la carga de los valores

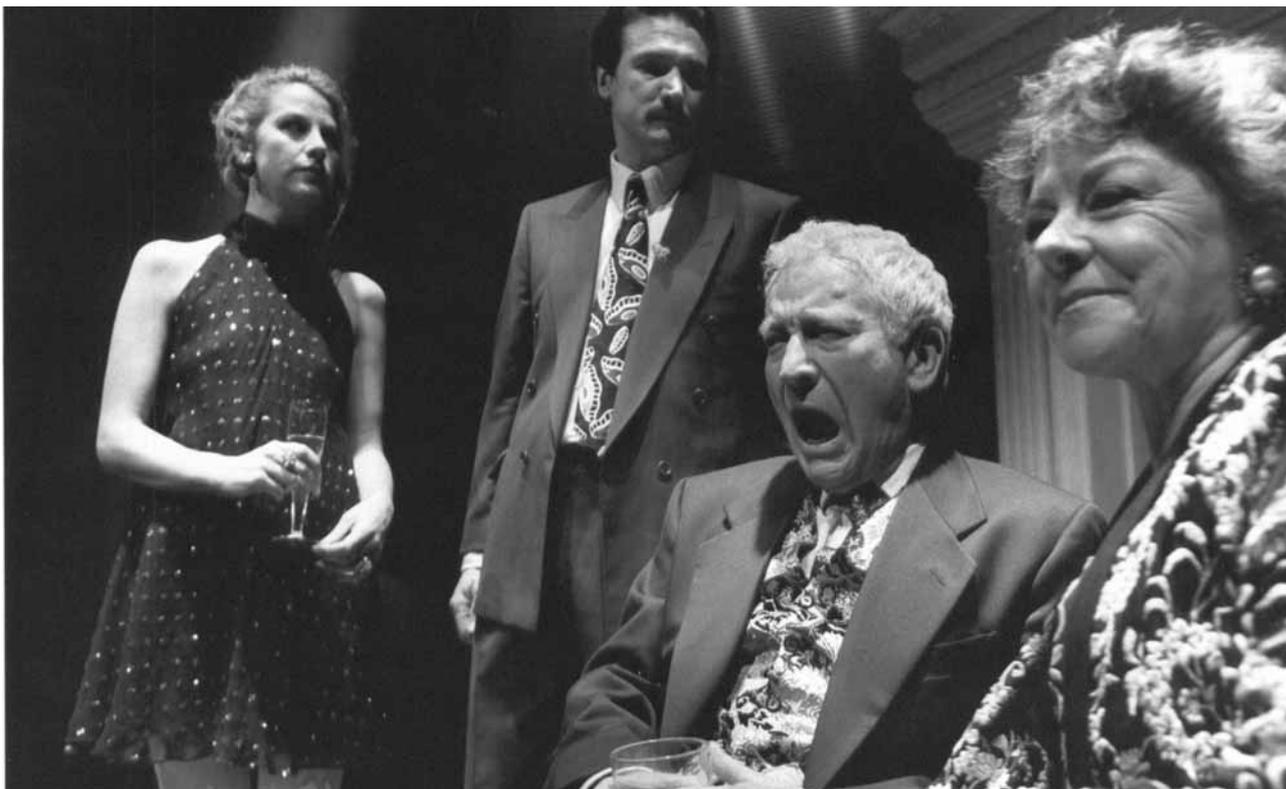
Como sabemos, todo mensaje está cargado de valores. Muy a menudo se disimulan deliberadamente. Otras veces no hace falta, porque esos valores están tan vigentes (aunque sea superficialmente vigentes) que no advertimos que se trata de valores. El antisemitismo fue un valor en su tiempo. Ser reaccionario y nacionalcatólico tuvo una vigencia irresistible durante décadas en nuestro país. Stefan Zweig cuenta en *El mundo de ayer* que no se podía ser joven y aspirar a algo, que no se podía ser moderno en el *establishment* austriaco, que era preciso, por encima de todo, ser viejo (los honores concedidos al joven Hofmannshtal son una excepción). Después, solo después, ser competente en la materia. Pero, de pronto, se dibujan los valores contrarios. No es preciso que llegue la Gran Guerra. La cosa empieza antes³. Los valores del periodista y hasta del funcionario público son ahora la transgresión, la ruptura, la vanguardia, la revolución. A medida que se hace más evidente que el cambio económico y político es imposible, las instituciones se hacen oír cada vez más mediante portavoces que tienen en su boca, de manera permanente, el insulso e idiota discurso de la transgresión. Todos se tratan entre sí de conservadores, incluso reaccionarios. La derechona se apodera de términos descalificadores, como «trasnochado», la izquierda abusa hasta quitarle sentido al concepto de fascista, también como descalificación. La derechona (pobre país el que carece de una derecha) se apodera del concepto de libera-



Robert Craft, de pie. El viejo Igor Stravinski y el joven Pierre Boulez, sentados. Una fotografía con más historia de lo que parece.

lismo, con manifiesta ilegitimidad, y con la complacencia de una izquierda cuyo pasado es, entre otras cosas, un desdén por las libertades públicas. Pero nadie quiere ser acusado de conservador. Los conservadores son los otros, los adversarios, los enemigos. Recuerdo aquel gestor cultural (llamémoslo así) que ante la mala perspectiva de su empleo público lanzó una conferencia sobre el peligro de conservadurismo, ayudado de manera imprescindible por una amiga periodista muy pródiga en términos «de rupturas». Hay una nostalgia del auténtico reaccionario, ahora que la revolución la protagonizan peligrosos movimientos de derecha, desde el Frente Nacional francés al Tea Party. Necesitamos un filisteo, y si es posible un grupo de ellos, más que nada para mostrar nuestro progresismo. Ortega lo sabía: un vicio muy nuestro es el de inventarse un maniqueo para refutarlo. O, como decía alguien ajeno a este tinglado, pero inmerso en otros parecidos: «Fingimos que Franco está en el poder para seguir siendo modernos». La autoproclamada vanguardia, cómodamente instalada en la pequeña limosna pública, trata de poseer tanto el santo como la limosna. A precio bajo para el poder. A muy alto coste para ella. A qué usos tan viles podemos descender, Horacio...

³ «Todas las formas de expresión de la existencia pugnaban por farolear de radicales y revolucionarias y, desde luego, también en arte. La nueva pintura dio por liquidada toda la obra de Rembrandt, Holbein y Velázquez e inició los experimentos cubistas y surrealistas más extravagantes. En todo se proscribió el elemento inteligible: la melodía en la música, el parecido en el retrato, la comprensibilidad en la lengua. Se suprimieron los artículos determinados, se invirtió la sintaxis, se escribía en el estilo cortado y desenvuelto de los telegramas, con interjecciones vehementes; además, se tiraba a la basura toda literatura que no fuera activista, es decir, que no contuviera teoría política». *El mundo de ayer*, traducción de J. Fontcuberta y A. Orzeszek, El Acantilado, 2003. p. 380.



Party time, de Harold Pinter. Dirección, Harold Pinter; producción, Almeida Theatre. Gran Bretaña, 30 de octubre de 1991.

El fracaso de los profetas

Pero en música nada es revolucionario. Stravinski consideraba que es imposible concebir nada revolucionario en música. Según contaba en sus lecciones de *Poética musical*, una serie de cambios «han llevado a una revisión general de los valores fundamentales y de los elementos primordiales del arte musical. [...] Sé perfectamente que existe una opinión según la cual los tiempos en que apareció la *Consagración* vieron cómo se realizaba una revolución. [...] Estimo que se me ha considerado erróneamente como un revolucionario. [...] Hay que precaverse contra los engaños de quienes os atribuyen una intención que no es la vuestra. [...] Para ser francos, me vería en un apuro si quisiera citar a ustedes un solo hecho que, en la historia del arte, pueda ser calificado como revolucionario. El arte es constructivo por esencia. La revolución implica una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos. No se abandona uno a él sin verse inmediatamente amenazado en sus obras vivas, en su misma existencia. [...] Apruebo la audacia; no le fijo, de ningún modo, límites; pero tampoco hay límites para los errores de lo arbitrario»⁴.

Stravinski consideraba que es imposible concebir nada revolucionario en música. [...] «Apruebo la audacia; no le fijo, de ningún modo, límites; pero tampoco hay límites para los errores de lo arbitrario».

Ahora bien, en determinado momento se acotó el camino hacia la modernidad. No todos los caminos conducían a la buena nueva, se dijo, cuando había perspectiva, esto es, cuando uno jugaba con ventaja, no solo con sectarismo. Por ejemplo, se trató de minimizar el alcance renovador de *La consagración de la primavera* (1913): puesto que no se dirigía hacia la tierra prometida de lo atonal, no era renovadora, sino falsamente revolucionaria. Eso se ha sostenido hasta hace muy poco —muchos podemos dar fe de ello— de la obra que aportó la politonalidad y la polirritmia, auténticos avances en el nivel de conciencia sonora occidental.

Los profetas suelen ser profetas del pasado. Ellos no lo saben, pero es así. Todavía recuerdo a los maestros pen-

⁴ STRAVINSKI: *Poética musical*. Traducción de Eduardo Grau, Taurus, 1977, y El Acanalado, 2006.



La última copa, de Harold Pinter. Dirección, Alfonso Ungría; producción, Teatro Español y Palacio de Festivales. Teatro Español de Madrid, 27 de febrero de 2007.

sadores que nos decían hace apenas una década que el porvenir del teatro (bueno, de la escritura dramática) era Pinter, en un momento en el que Pinter era, sin duda, el pleno presente ya clásico, cuando sus obras importantes tenían bastantes años. Los maestros pensadores son como los servicios secretos, que se equivocan siempre: confunden el presente que está a punto de concluir con eso que llamamos futuro.

Lo malo es que el término o concepto de vanguardia no es solo descriptivo, sino valorativo. Ya hemos visto los valores *en plena forma* un poco más arriba. Vanguardia es todo lo contrario a un concepto para el conocimiento, no digamos para la ciencia. Porque está cargado de valor. Vanguardia quiere decir «progresivo»; mejor, más arriesgado, contrario al conformismo, la quietud. Es como el término «revolución». No comprenden que lo que hicieron Hitler y los suyos fue una auténtica revolución. La revolución siempre es progresiva, históricamente bendecida. Vamos a un mundo mejor. Si no, no es revolución. Lo mismo sucede con el término «modernidad». Hoy día está claro que movimientos de masas populares antisemitas rabiosos como los que surgieron en Austria a finales del siglo XIX son fruto de la modernidad. No tratan simplemente de terminar con el antiguo régimen. Tratan de terminar con el liberalismo. Hay una línea recta, muy recta, entre el partido socialcristiano austriaco y la proclamación del Anschluss en la Hel-

Siempre hay algo de terror organizado cuando una tendencia estética se autodenomina avanzada, vanguardista, progresiva.

denplatz de Viena en marzo de 1938. Eso es modernidad, el rostro más feo de la modernidad, pero qué le vamos a hacer. Hay vanguardias y vanguardias. Lenin llamó vanguardia del proletariado al grupo de revolucionarios profesionales que sí sabían lo que le convenía al proletariado, mientras que el proletariado no lo sabía. Las consecuencias de la victoria de aquella minoría «de vanguardia» han sido espantosas. En los años 50 se llamó vanguardia a las piezas de los autores del teatro del absurdo (Beckett, Ionesco, y ni uno solo más) y algunos otros cercanos (los otros, gente distinta desde Adamov hasta Pinter y Pinget o Arrabal). Mientras, Jean Anouilh, al que acaso habría que haber calificado de retaguardia, seguía escribiendo muy buen teatro. En la Francia de los años 50 Anouilh era un hombre de derechas, y eso estaba muy mal visto. Son los años en que la intelectualidad francesa inquisitorial (*Les Temps modernes*, esto es, los chicos de Sartre) hunde literalmente a Albert Camus. Pero se tienen que fastidiar, por-

que en Estocolmo le conceden el Premio Nobel a Camus pese a no tener más que 44 años. Con el tiempo, el término «vanguardia» ha servido para «venderle» al poder público y a los festivales aquellos productos que, con razón o sin ella, se quieren programar en determinada línea de prestigio progresista. Siempre hay algo de terror organizado cuando una tendencia estética se autodenomina avanzada, vanguardista, progresiva; porque eso indica que sus componentes poseen una superioridad moral y artística de las que los demás carecen. Y si ellos son los buenos, tienen el santo; en consecuencia, son merecedores de la limosna. ¿De qué, sino de limosna, vive la creación teatral contemporánea española? Y otras, sin duda. Es cierto que no hubo totalitarismo, pero se intentó. Boulez, Nono y Stockhausen intentaron descalificar y reducir a la nada a compositores como Henri Dutilleux o como Hans Werner Henze. Estos dos compositores sufrieron las afrentas y sofiones de los chicos de la vanguardia. «Cómo se puede seguir componiendo así hoy día», dice el joven Stockhausen que sabe el efecto que va a provocar en uno de esos papanatas que dirigen festivales⁵. Como el gestor cultural de marras, que le espeta a un dramaturgo, pero delante de una autoridad importante del ministerio en la materia: «Vosotros, los dramaturgos convencionales...». Un guiño: a este no hay que darle limosna, solo a los míos⁶. Leamos la queja de alguien experimentado, mayor que nosotros, uno de los mejores compositores del siglo pasado, que aún compone, insiste, pervive, de nuevo Hans Werner Henze, cuando se refiere a cierta época y cierto tipo de artistas: «Que la música considerada revolucionaria por una minoría radical en aquel entonces, mediados los sesenta, pudiera ser cualquier cosa menos revolucionaria, y que hubiera cientos de perspectivas y maneras revolucionarias diferentes, eso aún no se les había pasado por la cabeza. Hoy, barridas las nieves de antaño, es fácil apreciar en toda su arrogancia y estupidez aquel malentendido cultural, y desaprobarlo meneando compasivo la cabeza. Pero qué difícil era entonces explicarse, encontrar las palabras adecuadas, y sobre todo, acabar con tanta iniquidad acumulada»⁷.

En el grandísimo y bellissimo catálogo de la exposición «Viena, el Apocalipsis alegre» (París, 1986), leemos un escrito de Jean Clair, «Una modernidad escéptica». Veamos.

De la modernidad nos hemos hecho una idea optimista. Tenemos, no obstante, las advertencias de Baudelaire, hecha la confusión entre «lo moderno» y la «vanguardia», descuidando con ello que si la noción de moderno, desde sus orígenes en el siglo XII, pertenece al dominio europeo por completo, la idea de «vanguardia», que surge hacia 1830 en los círculos saint-simonianos, sólo pertenece a Europa occidental. La vanguardia no es más que una idea separada de la modernidad. Reconocer Viena era reconocer que el vanguardismo no era sino una actitud, si no falsa, al menos tan parcial que no daba cuenta alguna de los movimientos que en profundidad han agitado a nuestro siglo. La «revolución» cubista, el futurismo, el surrealismo, no han intrigado nunca más que a unos círculos restringidos. Agitaciones manieristas de formas, ligeros temblorcillos del pensamiento, sólo una pequeña clientela admiraba su agilidad y su agitación. Por el contrario, nadie se ha aproximado a la obra de los vieneses, sean pintores, arquitectos, escritores, filósofos, sin que le haya afectado al corazón, como una enfermedad duradera, acaso mortal.

Pues la vanguardia, en sus numerosos avatares, es por esencia una utopía: sus propuestas sucesivas carecen de consecuencia en el mundo concreto. Viena, por el contrario, fue un lugar real, y ese nombre, el único femenino de todas las metrópolis de la Europa moderna, designaba en efecto el corazón de un continente, que era una unidad intelectual, sensible y espiritual.

Eso es lo malo, que un concepto acuñado por los filántropos más o menos socialistas de la Francia que se acaba de librar de una utopía nefasta, la del retorno al Antiguo Régimen con el reinado de Carlos X, se generalice a otros campos. Y que andando el tiempo pretenda convertirse en iglesia universal. No otra cosa fue cuando Boulez, Stockhausen y los demás impusieron su credo. No del todo, ah, qué pena para ellos.

⁵ Citamos de las memorias de H. W. Henze: «¡Pero cómo se puede escribir así hoy...!». Al modernista señor Hübner eso le había impresionado mucho. Yo pensé: ¿Es que en Alemania empieza a amanecer, otra vez, una doctrina? ¿A haber de nuevo directrices? ¿Qué significa "hoy" en cuestiones de arte? ¿Y a quién se refería ese "se", qué significarían tales hostilidades? Aún me había de enterar de la respuesta. Se me vino a la cabeza la idea rara, qué digo, absurda, de que los compositores, esos mensajeros de una espiritualidad superior, en realidad disfrutaban haciéndose la vida imposible como se la hacían entonces y seguirían haciéndose, quitándose el pan y cortándose el agua, peleándose como mafiosos de guante blanco y formando clanes, *lobbies* y grupos de presión. Eso me ha parecido siempre repulsivo, falto de ética y de arte. También por eso he preferido quedarme solo con mi incapacidad de adaptación». (Hans WERNER HENZE: *Canciones de viaje con quintas bohemias*, traducción de José Luis Arántegui, Fundación Scherzo-Antonio Machado libros, pp. 117-118).

⁶ Un ejemplo de *mala intención* por parte de un auténtico artista, malévolo él, pero grande como compositor y mezquino como persona y como colega, es el de Boulez cuando, al hablarse de Britten, se finge sorprendido: «¿pero no estábamos hablando de compositores...?». Atención: Britten, entre otras muchas cosas, es uno de los grandes operistas de la segunda mitad del siglo, Britten tenía su propio festival, no necesitaba la ayuda de los inquisidores. Y, especialmente, tenía a su favor el sentido común del público británico, que nunca quiso saber nada de la vanguardia del continente. Londres dio a Pinter, pero, por favor, si tienen alguna duda, comparen cualquier obra de Stockhausen o Nono con la pieza de Pinter que les parezca más *atrevida*. Pinter parecerá conservador a su lado, comprensible para todo el mundo, vulgar incluso. Lo interesante de la anécdota es que gente como aquel Boulez de entonces no se limitaba a discutir o incluso descalificar; además, negaba categoría óptica a un colega (no es, no existe, aunque lo parezca).

⁷ HENZE, H. W.: óp. cit., pp. 241-242. Es cierto: cuando algo está vigente, aunque notoriamente falso, no hay manera de oponerse a ello ni de alejarse de ello sin oprobio.



Karlheinz Stockhausen, 1972. Ensayo de *Trans* para orquesta.

Coda

Antes de entregar este trabajo, le pido que lo lea a mi amiga, la hija del conde Jezerski. Y me hace dos observaciones: ¿No teme que le llamen reaccionario, conservador, algo así? No debería temerlo, pero lo temo. Me enseña un periódico, un artículo de Fernando Savater sobre George Orwell. La condesita señala un texto destacado por ella misma: «En un escritor de hoy puede ser mala señal no estar bajo sospecha por tendencias reaccionarias, así como hace veinte años era mala señal no estar bajo sospecha por simpatías comunistas». Le agradezco esta cita, y sigue con otra cuestión.

Este escrito contiene muchas citas, dice Jezierska. Hay quien descalifica a los demás porque citan demasiado. Como si no tuvieran vida, solo citas. Shakespeare los acusa más o menos así en *Julio César*. Si le acusan a usted de eso, puede decir lo siguiente: con las citas pasa como con los premios: los critica más el que no los tiene. La joven se ha comportado como una jefe de gabinete, plenamente. Y me obliga a resumirme.

Modernidad y vanguardia en arte, sea música o sea otro medio, ya no tiene demasiado sentido.

Es, digamos, síntesis de lo que creo haber percibido en la historia de la música europea desde los años cincuenta, y que conste que le he dedicado estudios a la generación de la vanguardia. Es aplicable a la escritura dramática, pero solo en parte, porque en el teatro se tiende a prescindir de los autores nuevos:

La generación de la vanguardia levanta una ideología, falsa conciencia justificadora de sus privilegios crecientes (permítanme la paráfrasis marxista); impone una serie de *maniere* de componer que aparta demasiados creadores ajenos a la academia, o la taifa, y atrae a imitadores (autores, en el mejor de los casos, de «falsificaciones inteligentes»), de manera que empobrece durante décadas el panorama creativo; invoca figuras que fueron mártires de la causa, como Varese o Webern, y condena la memoria de la escuela centroeuropea y francesa que se supone que prolongó el posromanticismo, y con ello consigue seducir a los gestores culturales temerosos de no ser lo bastante progresivos: constituyen una «gran conspiración» que tiene éxito durante años, y ese éxito consiste en excluir a los herejes y acoger a los buenos chicos. De todas maneras, modernidad y vanguardia en arte, sea música o sea otro medio, ya no tiene demasiado sentido. Lo explican muy bien muchos pensadores de la posmodernidad (no necesariamente posmodernos, sino de la posmodernidad). Como el polaco Zygmunt Bauman en un estudio de muy significativo título, *El arte posmoderno, o la imposibilidad de la vanguardia*, en el volumen *La posmodernidad y sus descontentos* (Akal, 2001). ¿Es esto acabar con otra cita, o es solo una nueva invitación a una lectura concreta? ■

Este artículo es resumen de un estudio más amplio, que puede consultarse en el cuaderno de bitácora del autor en la página de *Scherzo*, revista de música: www.scherzo.es.

COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega

DRAMATURGIAS P

Pretender que el drama sea la forma «natural» del teatro, como hoy lo hacen no solo muchos autores teatrales (no en vano llamados «dramaturgos»), sino la práctica totalidad del público, es una extrapolación, seguramente interesada, que no corrobora en absoluto la historia de las artes escénicas. Así lo argumenta Hans-Thies Lehmann, profesor de estudios teatrales en la Universidad J. W. Goethe de Fráncfort, en su libro *Postdramatisches Theater*,¹ aparecido hace ya once años, en 1999, en dicha ciudad alemana y aún por traducir a nuestra lengua, muestra palpable esta del proverbial desinterés, tanto de nuestras gentes de teatro como de las editoriales del gremio, por lo que se hace allende los Pirineos, es decir, en Europa. Y es que el drama aparece como género teatral en las postrimerías del Renacimiento para alcanzar su mayoría de edad impulsado por los públicos populares —pero no «desalfabetizados», como los nuestros— que abarrotan nuestros corrales o los escenarios londinenses. Recuperado por el romanticismo tras el paréntesis neoclásico e ilustrado, alcanza su apogeo en el siglo XIX cuando monopoliza toda la actividad escénica, influye decisivamente en la arquitectura del edificio teatral, acomodándola a las clases sociales que lo frecuentan, y se convierte, junto con la ópera, en el pasatiempo emblemático de la burguesía. Por entonces, llevaba unos doscientos años de vigencia sobre los casi mil quinientos transcurridos desde *Los Persas*.

David Ladra

Vanguardias versus drama

La cosa se empieza a complicar, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, con la aparición del modernismo y el estallido de las vanguardias. Y es que los sucesivos «ismos» de aquel momento ponen en entredicho los propios fundamentos del drama. El drama quiere ser una pura «mimesis» del mundo, integrar al espectador en la trama y hacer que, así alienado, participe en la vida afectiva de los personajes «representados». De todos los elementos que lo caracterizan —acción, unidad espacio-temporal, antropomorfismo—, la palabra, el *logos*, es el fundamental, por lo que la obra se organiza alrededor del texto, de la escritura del autor. A su férula se subordinan el resto de las artes escénicas: interpretación, indumentaria, luminotecnia, espacio sonoro, efectos de tramoya, puesta en escena... No es de extrañar, por tanto, que los dramaturgos se opusiesen, entonces como ahora, a perder gran parte de sus privilegios ante la posibilidad —aterradora— de que «su» texto viniese a convertirse en uno más de entre los elementos teatrales, si-

tuado al mismo nivel que el resto (o, como dijo el director Jesús Cuadrado hace ya muchos años, antes de que le expulsaran de la Escuela de Arte Dramático: «el texto es una parte más de la utilería»).

Y es que el peligro era real. La crisis que abrían las vanguardias históricas en el drama respondía a los profundos cambios que revolucionaron la sociedad de aquellos tiempos: la mecanización, el «fordismo», el triunfo de los «soviets» en Rusia, la aparición de los primeros fascismos, la dinamización de la vida en las ciudades y su impacto sobre las nuevas formas de diversión de la población... Así, por ejemplo, futurismo, Dadá, expresionismo y surrealismo «reteatralizan» el teatro como una reacción de autodefensa frente al cine, que ha venido a romper su monopolio como único arte que, hasta la fecha, reproducía la figura humana en movimiento. «Cuestiones que parecían inapelables como eran la capacidad del texto literario para representar una sucesión de acontecimientos o la productividad de la forma dialogada para

OSTDRAMÁTICAS



reproducir la comunicación entre personas se ponen entonces en entredicho», comenta Lehmann. Pero a pesar de todo, estos movimientos no logran romper la sagrada alianza entre teatro y texto. De procedencia generalmente literaria, muchos de ellos poetas, los autores de la vanguardia histórica siguen organizando su espectáculo alrededor de la palabra escrita. Incluso la obra de Brecht no solo privilegia el texto, sino que concede una atención especial a la «fábula» que estructura la acción, lo que no deja de ligar su teatro «de la era científica» a la más pura doctrina aristotélica. O como dirá Lehmann más tarde, hablando del teatro postdramático: «se trata de un teatro definitivamente postbrechtiano».

Tampoco el teatro de las «neovanguardias» —que aparecen en los años sesenta y culminarán en el Mayo del 68 como respuesta a una crisis generacional que denota el hartazgo de la guerra fría y la amenaza nuclear, la protesta contra el imperialismo norteamericano y la guerra del Vietnam, y el anhelo de autonomía y libertad por parte de una ju-

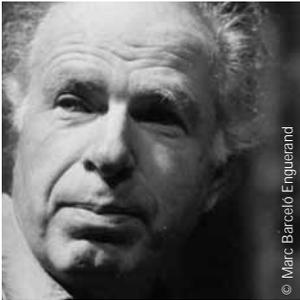
ventud asfixiada por el estilo de vida pequeño-burgués de sus progenitores— conseguirá romper con la primacía del texto. A pesar de sus innegables innovaciones en el terreno de las artes escénicas, en particular en cuanto a la interpretación actoral y la estética visual y sonora, el teatro del absurdo, el teatro documental o el teatro de la crueldad seguirán estrechamente vinculados al texto y trabajarán a su servicio. Bien es cierto que sus creadores —personas como Peter Brook, Joan Littlewood, Ariane Mnouchkine, Peter Stein, Eugenio Barba, Giorgio Strehler, Richard Schechner, o los míticos Julian Beck y Judith Malina— serán todos ellos gentes de teatro que buscarán un equilibrio entre todos los elementos que componen la representación, «mitigando», por decirlo así, la dictadura del texto escrito. Sin embargo, hablando de un campo tan aparentemente «neutro» como es el del teatro documental —fundamentado en procesos, testimonios y actas judiciales sobre los campos de concentración, la investigación atómica militar, la guerra del Vietnam o los desmanes del imperialismo—

Hamletmachine, de Heiner Müller.
Producida por Carbone 14.
Granada, 1988.

¹ *Postdramatisches Theater* (Verlag der Autoren, D-Frankfurt am Main, 1999). Este comentario se ha realizado a partir de las traducciones francesa, *Le Théâtre postdramatique* (L'Arche, 2002), e inglesa, *Postdramatic Theatre* (Routledge, 2006).



Bertolt Brecht, Italia, 1956.



Peter Brook, 1985.



Robert Wilson, 1985.

Lehmann, no deja de observar que su eficacia política se reduce prácticamente a cero cuando el autor recurre a la forma dramática tradicional, como es el caso de *El Vicario* de Hocchuth, y en cambio, se potencia exponencialmente al convertirse la representación en un oratorio de carácter ritual, como ocurre con *La indagación* de Peter Weiss.

La irrupción de lo postdramático

La tercera ola que rompe contra la aparente solidez del drama lo hace a partir de los años ochenta del pasado siglo, coincidiendo con el comienzo de una crisis, esta vez civilizatoria, cuya trascendencia y gravedad tan solo empezamos a comprender ahora. Latente ya en la obra de Tadeusz Kantor o en la del alemán Klaus-Michael Grüber, el teatro que viene «tras» el drama se perfila definitivamente en los trabajos de Bob Wilson. Y por primera vez, abre una brecha. Tomemos, por ejemplo, una de las *knee plays* (piezas de transición) de su inacabada *the CIVIL warS*, de 1984, que tuvimos la ocasión de ver en Madrid y es ya un compendio de los aspectos básicos que rigen el teatro postdramático. A la manera de las *landscape plays* de Gertrude Stein, la escena se nos presenta como un *tableau vivant*, un paisaje por el que deambulan los actores o, más bien, los ejecutantes o *performers* en cuanto no hay nada que actuar ni, por tanto, nada que interpretar. El texto, cuando surge, lo hace en forma de ráfagas o ramalazos y suele ser incomprensible, dicho en varios idiomas o inconexo. No hay diálogo. Y es que el valor aquí de la palabra no es significar o transmitir ideas, sino su contenido musical y expresivo, que se confunde con el espacio sonoro, generalmente minimalista, que ocupa ciertos momentos de la obra. La luz —Wilson es un prodigioso iluminador— cambia imperceptiblemente con el tiempo, de modo que podemos decir que es a la vez testigo y medida de su paso, un transcurrir ajeno al del reloj. Como cambian también las proyecciones que aparecen en el ciclorama del fondo: una palmera se transforma en la chimenea de una fábrica, luego en nube y más tarde en la efigie de Edison, Stalin, Einstein o Freud... Nada está fijo. Los *performers* se mueven muy despacio, como a cámara lenta, sobre el escenario, siguiendo trayectorias rectilíneas o

cambiando bruscamente de dirección. Incluso a veces podría insinuarse algo así como un paso de baile...

En el teatro postdramático no hay, en definitiva, «representación» alguna sobre la escena, sino solo *presencia*, encarnada, por lo general, en el cuerpo visceral del actor (cuando no en una máquina robotizada, como en el *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels). Un cuerpo que actúa y se presenta lo más cercano al público que puede, de modo que perciba su aliento, su sudor y su mirada, e incluso el movimiento de sus músculos. Ya no es el cuerpo asexuado del drama, incapaz de alcanzar su propia autonomía inmerso como está en un conflicto ético de carácter «anímico», sino un organismo vivo sujeto al dolor y a la enfermedad, a la decrepitud y a la muerte, a la culpa y al sacrificio, al enigma y al eros (o a convertirse en *cyborg*, infiltrado por la tecnología, como en el *Hamletmaschine* de Müller). Estos cuerpos que se debaten en el escenario, como decía Artaud, «como condenados a la hoguera que nos hacen señas sobre las brasas», no suelen participar, como en el drama, en ninguna acción unitaria, sistemática o jerarquizada. No hay nada que contar. Al contrario, a imagen y semejanza del caos cotidiano, predomina la diversidad, la simultaneidad y lo fragmentario. No se puede hablar pues de una «obra» terminada, como se hace en el terreno artístico, sino tan solo de un *proceso*, casi siempre fallido, de «deconstrucción» del antiguo *logos* y su sustitución por un espacio que ignora las leyes de la lógica pero sospecha que hay cierta coherencia en la naturaleza (que los mortales no percibimos y, por tanto, no podemos racionalizar) que hace «representable» nuestra existencia. A esa imperceptible coherencia Lehmann la llama «representabilidad», por no llamarla como la llamaron los griegos: el azar, el sino o el *destino*. Un destino que nos habla aquí con la gestualidad de la figura humana y no a través del mito, como en el drama.

Todo lo situado sobre un escenario —sea objeto, radiación lumínica o sonora, o cuerpo humano— *significa*. El drama lo tiene muy sencillo: director, intérpretes y técnicos trabajan al unísono para desvelar el sentido del texto del autor al respetable. En cambio, un creador tan paradigmático del teatro postdramático como Romeo Castellucci suele

decir: «No es mi oficio transmitir sentido». Y es que, según Lehmann, el nuevo teatro se fundamenta «en la *percepción*, global y simultánea, que alcanza al espectador de todos los elementos del espectáculo teatral —texto, interpretación, escenografía— cuando su sentido no resulta predeterminado por uno de ellos, por ejemplo, el diálogo o la acción que monopolizan el drama». Y aquí reside, sin lugar a dudas, la especificidad de lo postdramático: en que no se dirige al público como si se tratase de una masa a la que se pueda llevar por el ronzal, como quien dice, sino como una comunidad de singularidades² que, a pesar de no tener las mismas motivaciones, comparten ciertas afinidades en grupo. Y es que el nuevo teatro no es unidireccional, exclusivamente dirigido en el eje que va desde el escenario a la sala. Rompe la cuarta pared —que el drama convirtió en un espejo en el que la audiencia se contemplaba a sí misma— y se ofrece, abierto y despojado, a la percepción del espectador. La «representación» se produce en la mente, en el imaginario, de cada asistente y, evidentemente, no es la misma. Como los signos no están jerarquizados, cada uno hace su propia lectura. Y como se presentan a la vez y no están ligados entre sí, el observador tiene que elegir. Como ocurre en la vida, en el nuevo teatro ni todo se puede comprender ni, cuando se comprende, se entiende a la primera: la comprensión está «postpuesta». De modo que el espectador no es un ente pasivo o un testigo, como lo es en el drama, sino, muy al contrario, un ser atormentado que se enfrenta a un dilema y tiene que escoger («*Il faut choisir*», que decía Jean-Paul) sabiendo con certeza que, escoja lo que escoja, siempre quedará algo —tal vez lo decisivo— por comprender. La función se convierte así en una verdadera dialéctica *skéné-theatrón*: el actor, sin la ficción de un personaje (un «papel») que le proteja, se presenta, en su fragilidad y su miseria, como una víctima que se expone, sensual y provocadora, a la mirada de un tribunal público. Y el espectador se tiene que enfrentar por vez primera a esa condición suya de *voyeur* que el drama no le deja percibir.

Política y teatro postdramático

Lo postdramático, como lo postmoderno —con lo que no coincide más que en el



«post»—, ha sido desacreditado por sus numerosos detractores como un teatro «apolítico», cuando no de carácter decididamente retrógrado y conservador. ¿Cómo puede alcanzar una categoría política un teatro que renuncia al discurso y la acción, sobre las que se basa la «fábula» brechtiana? ¿Abandonar el drama no es tirar por la borda todo un patrimonio de la experiencia humana a cambio, seguramente, de la nada? La respuesta de Lehmann es contundente: no se hace teatro político tan solo con sacar a escena al oprimido, mostrar flagrantes injusticias o usar temas manidos y una moral usada. Y es que, en un mundo «plagado de conflictos sociales y políticos, guerras civiles, opresión, creciente pobreza e injusticia», el panorama ha ido cambiando de raíz en los últimos treinta años: «A pesar de que, durante mucho tiempo, las relaciones de poder se entendieron desde un punto de vista jurídico y se pretendió encuadrar todas las actividades de la vida en un marco legal, hoy el poder se está organizando cada vez más como una “microfísica”, como una red, en la que incluso las élites que lo detentan no tienen ya control alguno sobre los procesos económicos y políticos que determinan la realidad». En estas circunstancias, que se hacen patentes en la actual crisis financiera, ¿cómo ir a buscar una respuesta en el viejo saco de las ideologías cuando, quieras que no, no son ya las ideas las que mueven el mundo (ni nunca lo movieron), sino la sórdida razón del capital y su interés? ¿Cómo manejarse en una situación en la que no parece haber alternativa?

El teatro postdramático ha ido acompañando este proceso, a decir verdad, con cierto escepticismo y parsimonia, acorde con el

La tentación de San Antonio.
Teatro Español de Madrid,
28 de mayo de 2005.

² Una *multitud*, como la definen Michael Hardt y Toni Negri en su libro del mismo título (*La Découverte*, 2004).



Mahabharata, 1985.

déficit de pathos que vive una sociedad que se debate entre el consumismo y la indiferencia. Ya no se lleva hoy la visión tragi-cómica-grotesca de un Dürrenmatt o un Frisch, sino que lo que se impone es lo *cool*, esto es, una estética que, de no haber pasado por el filtro de la ironía, obliga a que lo íntimo tenga que expresarse entre comillas. Es evidente que nuestra sociedad no analiza sus problemas a fondo y prefiere engañarse creyendo que no existen. En este sentido, el teatro postdramático también es el teatro de una época que omite sus imágenes más conflictivas. Es sorprendente comprobar cómo, mientras el más mínimo acontecimiento es verbalizado ad nauseam en cientos de comentarios, retransmisiones, tertulias, encuestas y entrevistas, la sociedad no es capaz de «dramatizar» los conflictos fundamentales que la agitan. Pero también es cierto que drama y sociedad ya no van de la mano. El género sigue ahí, pero solo cubre las ilusiones —que podríamos llamar «melodramáticas»— de quien aún no es consciente de que la realidad no se debate ya a base de litigios entre protagonistas, sino mediante relaciones de poder. Y «si el teatro dramático pierde pie tan “dramáticamente” —dice Lehmann—, se puede sospechar que es la forma de experiencia correspondiente a dicha forma artística la que se está alejando de la realidad, bien porque esté agotada, bien porque asuma un modo de acción que no reconocemos o, sencillamente, porque su descripción del hombre y de la sociedad de hoy se ha quedado obsoleta».

Según Lehmann, para asumir su carácter político en el sentido de influir sobre el «poder social», el teatro postdramático debe «deconstruir» el discurso político como tal y

poner al desnudo su constitución totalitaria. Para ello tiene que cambiar el «modo de representación» tradicional del drama social suspendiendo toda identificación conceptual, todo discurso logocéntrico, toda designación, de modo que «todo lo que sea considerar el teatro como un principio activo en el terreno de la política —no solo como una interrupción— no nos desvíe de su posible contenido político». Lo que nos lleva a la paradoja de pensar que el teatro puede ser político precisamente en cuanto sea capaz de interrumpir las categorías de lo político. Un ejemplo del potencial político que puede llegar a alcanzar el nuevo teatro está en su relación, generalmente conflictiva, con los medios audiovisuales. A pesar de su pretendida rotundidad, las imágenes electrónicas no transportan más que datos que se pueden manipular fácilmente para construir un universo virtual que nos satisfaga. Así, los medios se han convertido en la actualidad en el depredador más efectivo de la conciencia ciudadana, impidiendo toda comunicación real entre la indiferencia del emisor —que se comporta como una *medium*— y la irresponsabilidad del receptor —que ha asumido plenamente su rol de espectador estéril—. Para romper esta cadena de inacción, esta sucesión ininterrumpida de lo mismo que es la televisión, el teatro debe modificar, como antes se decía, su «modo de representación», esto es, tiene que separar el acontecimiento de su percepción erosionando el acto de la comunicación de tal manera que el espectador no se dé por aludido por el hecho y solo lo perciba como lo que es, un intercambio de información. Esto lo consigue el nuevo teatro en cuanto también es *virtual* como la tele, en el sentido de que no hay cámara de vídeo que sea capaz de registrar ni la memoria del actor, en donde reside su experiencia, ni lo que va a hacer al momento siguiente, que es adonde le lleva su deseo. Una vez más, el cuerpo del actor es causa de esa insatisfacción que nos devuelve al territorio humano. Es, por decirlo así, la interferencia, la «nieve» de la imagen electrónica. Así, lo político en el teatro postdramático no reside en la reiteración de los mismos tópicos y contenidos, sino en su énfasis por resaltar las diversas formas de percepción y manejar los signos de la comunicación. «Para ello, no son ni las tesis, ni las declaraciones, ni los compromisos polí-

Y es que el nuevo teatro
no es unidireccional,
exclusivamente dirigido
en el eje que va desde
el escenario a la sala.
Rompe la cuarta pared
y se ofrece,
abierto y despojado,
a la percepción
del espectador.

ticos los que cuentan, sino un absoluto menosprecio por las tomas de posición y las afirmaciones positivas», concluye tajantemente Hans-Thies Lehmann.

Lo postdramático aquí y ahora

La expansión del teatro postdramático, el teatro-danza, la *performance* y el *aktiontheater* en la escena mundial es imparable. Por no hablar más que de creadores vivos, ahí están los trabajos de Robert Wilson, Eugenio Barba, Richard Schechner, Frank Castorf, Theodoros Terzopoulos, Anatoli Vassiliev, Anne Theresa de Keersmaker, William Forsythe, Meg Stuart, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Robert Lepage, Giorgio Maria Corsetti, Eimuntas Nekrosius o Tomaz Pandur. O, entre los grupos, los del Wooster Group, Falso Movimiento, Theatergroep Hollandia, Theatergroep Victoria, Matschappij Discordia, Ts Stan, Station House Opera, Gob Squad, el Théâtre du Radeau de François Tanguy o la Societas Raffaello Sanzio de Romeo Castellucci. El nuevo teatro está muy extendido en el norte de Europa y es prácticamente mayoritario en los teatros neerlandófonos, viniendo a ocupar un lugar preponderante en los principales festivales teatrales continentales. En Estados Unidos, hace años que Richard Schechner viene proponiendo, desde su cátedra de Estudios sobre la Representación de la Tisch School of the Arts de la NYU, que todos los estudios teatrales se reunifiquen en el país bajo el epígrafe de *Performance Studies*...

A la vista de esta situación, parece un poco chusco que, a estas alturas, estemos hablando aquí de lo postdramático como si de un curso de introducción al tema se tratara, máxime cuando los grupos y creadores de nuestro país fueron pioneros en la concepción y la práctica de este movimiento en Europa. ¿Qué otra cosa que abrir camino más allá de lo puramente dramático hicieron, desde los tiempos del franquismo, grupos como Els Joglars, Comediants o La Fura dels Baus, uno de los primeros ejemplos, por cierto, del *aktiontheater* internacional? ¿No utilizaron acaso las nuevas técnicas para, junto con sus compañeros los «dramaturgos», oponerse a la Dictadura? Un autor como Rodrigo García es, desde 2009, Premio Europa de Nuevas Realidades Teatrales. Y los espectáculos de Angélica Liddell se esperan con enorme

expectación en el festival de Aviñón. ¿Qué está pasando entonces en España para que el drama tenga ese poderío y las tendencias postdramáticas sean prácticamente testimoniales? Bien es cierto que los creadores del nuevo teatro, procedentes en su mayoría de las artes plásticas o de la música, le han dado una gran importancia a la dramaturgia visual y sonora de sus espectáculos. Pero su énfasis en el lenguaje escénico no ha derivado nunca en ningún hipotético rechazo del lenguaje verbal. Es más, al abjurar de todos sus cometidos subalternos como soporte de la fabulación, la escritura teatral recupera toda su autonomía. «Dramaturgos postdramáticos» son, entre tantos otros, Peter Handke, Elfriede Jelinek o Heiner Müller. Para este último, la mejor puesta en escena de su *Hamletmaschine* fue la que llevó a cabo Bob Wilson sin apartarse un ápice de la estética y los postulados postdramáticos...

No se nace autor «dramático» ni «postdramático». Un autor se hace —aparte de por tener una «vocación», contar con el apoyo de sus padres y de sus profesores y haber ganado un premio o un accésit en una convocatoria de provincias— porque tiene los ojos bien abiertos. Al mundo, al arte, al pensamiento. Cualquier impedimento que le estorbe la visión le produce cierta lobotomía. Y en este sentido, nuestro teatro peca de una cierta endogamia que, a veces, es rechazo y otras, las más, desinterés. Aparenta ser feliz coociéndose en su propia salsa mientras los resultados de taquilla —el famoso mercado— parecen darle la razón. Y no deja de mirarse el ombligo mientras, fuera, siguen pasando cosas (la tercera ola del teatro documental y «verbatim» británico, por poner un caso). Yo no creo —como sí lo hace Lehmann— que el drama esté finiquitado, pero sí pienso que, para renovarse y seguir adelante, se deben conocer otras opciones. En el prólogo a *La guerra*, una de las piezas cortas de su «teatro de circunstancias», escrita en 1935, Max Aub se refiere al libro *El teatro político* de Erwin Piscator. Este lo publicó en Berlín en 1929 y, al año siguiente, ya estaba traducido al español por Salvador Vila «en una edición sumamente cuidada, con abundante material gráfico y fotográfico»³. Otros tiempos. ■

Septiembre 2011

Drama y sociedad ya no van de la mano. El género sigue ahí, pero solo cubre las ilusiones de quien aún no es consciente de que la realidad no se debate ya a base de litigios entre protagonistas, sino mediante relaciones de poder.

³ Nota de Josep Lluís Sirera (Max Aub, *Obras completas, Primer Teatro*, Vol. VII-A, Biblioteca Valenciana, 2002).

Partage des voix

REPA

Jean Pierre Sarrazac

En la concepción aristotélica-hegeliana de la forma dramática, el autor permanece ausente de su obra. Se borra ante sus personajes. Algunos pretenderán que disimulándose detrás de cada uno de ellos los manipula como muñecos a los que les prestaría su propia voz, su propio lenguaje y su propio discurso. Dramaturgo-ventrílocuo. De ahí la denuncia por Bakhtine¹ del carácter no dialógico del diálogo de teatro: «... el diálogo dramático en el teatro, como el diálogo dramatizado de los géneros narrativos, se encuentra siempre aprisionado en un cuadro monológico rígido e inmutable [...] Las réplicas del diálogo dramático no rompen el universo representado, no lo hacen multidimensional; al contrario, para ser verdaderamente dramáticos tienen necesidad de un universo lo más monolítico posible. En las obras de teatro, este universo debe estar tallado en un solo bloque. Todo debilitamiento de ese “monolitismo” lleva al debilitamiento de la intensidad dramática. Los personajes al dialogar se juntan en la visión única del autor, del director y del espectador, sobre un fondo limpio y homogéneo».

Para Hegel, como para Aristóteles, la ausencia del autor se impone al teatro debido al carácter *primario* de la forma dramática: una acción completa (yendo hasta su fin) se desarrolla *en el presente* ante nosotros, espectadores... Ahora bien, una de las principales características del drama moderno y contemporáneo, de Ibsen a Fosse y de Strindberg a Koltés, es el deslizamiento progresivo de la forma dramática de ese estatuto *primario* a un estatuto *secundario*. La acción no se desarrolla ya en un presente absoluto, como una carrera hacia el desenlace (la catástrofe), sino que consiste

cada vez más en un *retorno* —reflexivo, interrogativo— a un drama pasado y a una catástrofe que siempre ha sucedido ya.

Desde entonces, el autor tiene tendencia a arrogarse la función —se podría decir: el *rol*— de maquinista ante esta remontada en el tiempo. Multiplica sus intervenciones; se interpone entre la escena y la sala. Entre los personajes y el público. Es la emergencia de una figura nueva que Peter Szondi llama «sujeto épico». Figura que el autor de *Teoría del drama moderno*² ve insinuarse en las dramaturgias del momento crucial del siglo XX —el Viejo Hummel de

¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Pierres Vives, 1970. pp 46-47.

² SZONDI, Peter, *Théorie du drama moderne*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983.

RTO DE VOCES



la *Sonata de espectros* de Strindberg sería, según él, un torpe esbozo—, para después extenderse en el teatro épico brechtiano.

En cuanto a mí, prefiero hablar de un sujeto *rapsódico*, o simplemente de una *pulsión* rapsódica actuando en el drama moderno y contemporáneo. El interés de tal sustitución de término es doble, incluso triple.

— Al anteponer la figura antigua del rapsoda, me sitúo en esa encrucijada, en ese momento crítico del drama que nos indica, en la última parte del siglo XVIII, la correspondencia entre Goethe y Schiller...³ En el mismo momento en que trazan un

cuadro de las oposiciones entre poesía épica y poesía dramática, los dos dramaturgos-filósofos parecen incitarnos —sugerencia que retendrá Brecht— a entrecruzar el arte (dramático) del actor y el (épico) del rapsoda. El proyecto de un autor-rapsoda comienza a establecerse al producir una *mediación* pregonada entre los personajes, pero también entre estos últimos y los espectadores. Como dice en sustancia Goethe: ningún personaje puede tomar la palabra si el rapsoda no se la ha dado previamente. La estricta mimesis teatral cede el terreno a ese género mixto, a esta semi-

Sonata dos Espectros, de August Strindberg. Producida por Teatro da Cornucopia. 1986.

³ GOETHE-SCHILLER, *Correspondance* 1794-1805, tomo I: 1794-1797, Gallimard, 1994. (Ver el año 1797).

Pelléas et Mélisande, de Debussy,
 Claude Maeterlink, Maurice.
 Dirigida por Caurier, Patrice Leiser,
 Moshe. Producida por Teatro Real.
 Teatro Real de Madrid,
 10 de enero de 2002.



© Daniel Alonso



© Daniel Alonso

mímesis que, según Platón, caracterizaba a la epopeya. Al mismo tiempo la escena sale de un largo siglo de espléndido aislamiento en relación con la sala; recupera una apertura (se dirige al público) y una dimensión épica en otro tiempo tan manifiestas ambas en los teatros medievales o postmedievales (Shakespeare, Lope, preclásicos franceses...).

— Otra ventaja que encuentro en la elección del término «rapsódico» en lugar del de «épico» es que me libero así de la ilusión teleológica —Szondi me parece que su-

cumbe a ella— según la cual el teatro épico representaría la superación dialéctica del teatro dramático. (Todos saben que entre todas las variantes de la muerte del drama que se han editado en el siglo xx —de Adorno a Lehmann— yo opto por el drama... en transformación rapsódica).

— Añadiría que el sujeto rapsódico tiene sobre el sujeto épico la ventaja de que es un sujeto *clivé*, a la vez dramático y épico. A la vez personaje que toma parte en la acción y testigo de la acción. Ventaja que no supo reconocer Peter Szondi, que reprochaba a la

dramaturgia onírica de Strindberg tales desdoblamientos y al Viejo Hummel no elegir entre su función de mirada exterior y su destino de personaje. Pues la evolución de las dramaturgias modernas y contemporáneas del fin del siglo XIX hasta nuestros días prueba que Strindberg tenía razón y que el personaje tiende cada vez más a convertirse en un *personaje-testigo* de él mismo y de la acción en la cual está atrapado.

El autor, al estar presente en su obra bajo las especies de sujeto rapsódico, produce una verdadera reconfiguración del diálogo dramático: no es ya ese diálogo lateral confinado a la escena entre los personajes, sino que se agranda considerablemente al convertirse en heterogéneo y multidimensional —Bakhtine diría que se *dialogiza*.

Tal como se transforma a lo largo del siglo XX y tal como prosigue su transformación hoy en día, el nuevo diálogo dramático se revela como diálogo fuertemente *mediatizado*. Un diálogo que cose (*rhaptein* en griego antiguo significa 'coser') modos poéticos diferentes, e incluso refractarios entre sí (modos lírico, épico, dramático, argumentativo). El rapsoda es ese cosedor-descosedor. Un nuevo «reparto de voces»⁴ se instaura allí donde la voz (que no se expresa más que a través de las acotaciones, que se inmiscuye en las intervenciones de los personajes) y el gesto del rapsoda (el de la composición, la fragmentación, el montaje reivindicado) se intercalan entre las voces y los gestos de los personajes. Sea explícitamente, la voz del rapsoda cabalgando sobre la de los personajes, sea imponiéndose más implícitamente en tanto que *monteur* o que «operador» en sentido mallarmeano.

Maeterlink es el primero en señalar, a propósito de Ibsen pero también de modo independiente, la emergencia de «otro diálogo»: «Al lado del diálogo indispensable, hay casi siempre otro diálogo [...] y es la calidad y la extensión de ese diálogo inútil lo que determina la calidad y el alcance inefable de la obra»⁵. Es obligado constatar que este «otro diálogo» ocupa hoy un lugar considerable en el seno de los textos de teatro y no se limita ya, como en el tiempo de Maeterlink, a expresar lo «inefable». Cuando Nathalie Serrate considera diálogo de

teatro lo que no es en verdad más que la «subconversación» o el «prediálogo» entre sus personajes o cuando Michel Vinaver desnaturaliza y transfigura —por la «despuntuación», la «descronologización», el juego de la «repetición-variación»...— la palabra en torno a la que gira todo, se trata de «otro diálogo», un diálogo de segundo grado y un diálogo mediatizado el que se impone sobre la escena.

Pero bien entendido existe una extrema variedad en las modalidades de ese «otro diálogo», de ese diálogo «otro». Mencionemos simplemente, por ejemplo, todos esos mestizajes del antiguo diálogo dramático con otros tipos de diálogos: diálogo filosófico o diálogo científico. Se podría evocar notablemente los «diálogos de los muertos» a la manera de Luciano de Samosata, a la manera de *A la sortie* de Pirandello y *Huit clos* de Sartre, a la *Orgia* de Pasolini y *Cendres de cailloux* de Danis...

Tales híbridos contribuyen a emancipar el diálogo de teatro de la univocidad y del monologismo que denunciaba Bakhtine y a instaurar en el seno de la obra dramática un verdadero dialogismo: «captar el diálogo de su época», «entender su época como un gran diálogo», «tomar no solamente las voces diversas, sino, ante todo, las relaciones dialógicas entre esas voces, su interacción dialógica»⁶. Tendremos entonces derecho a preguntar si el florecimiento considerable del monólogo a lo largo del siglo XX no habrá sido el síntoma de un fenómeno fundamental: reconstruir el diálogo sobre la base de un verdadero dialogismo; dar su autonomía a la voz de cada uno —comprendida la del autor-rapsoda—; operar una confrontación dialógica entre esas voces individuales. En resumen, ampliar el teatro haciendo *dialogar a los monólogos*. ■

Jean Pierre Sarrazac es autor dramático y profesor de dramaturgia en las universidades de Paris 3, Sorbona nueva y de Louvain-la-Neuve. Autor de una veintena de obras y de numerosos ensayos, dirige la Colección Pensar el Teatro en Ediciones Circe y ha obtenido por el conjunto de su obra el Premio Thalie 2008 concedido por la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT).

TRADUCCIÓN DE MIGUEL SIGNES

Tal como se transforma a lo largo del siglo XX y tal como prosigue su transformación hoy en día, el nuevo diálogo dramático se revela como diálogo fuertemente *mediatizado*.

⁴ La expresión procede de NANCY, Jean-Luc: *Le partage des voix*, Galilée, «Débats», 1982.

⁵ MAETERLINCK, Maurice, «Le tragique quotidien» en *Tresor des Humbles*, Editions Labor, Bruxelles, 1987, p. 107.

⁶ BAKHTINE, Mikhail, óp. cit., pp. 131-132.

El diálogo teatral

Fernando Gómez Grande

No cabe duda de que no es nuevo el plantearse, o más bien replantearse, hoy qué es el diálogo dramático y cómo ha evolucionado durante los últimos decenios del siglo xx y comienzos del siglo xxi. Escritos teóricos, aproximaciones y tanteos, análisis desde diferentes puntos de vista, recogen nuevas propuestas de escritura y de conceptos dramaturgicos con relación al diálogo y a la palabra teatral, sin olvidar la posición y los cambios en la propia función del dramaturgo.

Es curioso que sea en Francia donde se haya producido una gran reflexión sobre estos temas y siempre ligada a la práctica de la escritura. Nombres y análisis como los de J.-P. Sarrazac, J.-P. Ryngaert, J. Danan, P. Pavis o C. Negrette son hoy imprescindibles para sumergirse en este campo sobre la escritura teatral, el diálogo, el monólogo, etc. Todo ello sin olvidar, debido a su influencia, los análisis de Lehmann en su *Diálogo postdramático*.

La pregunta pertinente, y acotada, ya que se nos pide un acercamiento a la cuestión desde un punto de vista de la traducción, es cómo ve un traductor los cambios producidos en el diálogo dramático, qué dificultades o que descubrimientos le esperan, teniendo en cuenta diferencias fundamentales no solo lingüísticas, sino de práctica teatral y social en dos países como Francia y España.

Tal vez la mejor forma de aproximarnos a este ámbito de la práctica de la traducción sería fijarnos en dos dramaturgos con una presencia fundamental en varios órdenes

de la vida teatral francesa como son Michel Vinaver y Valère Novarina. Son, desde mi punto de vista, dos ejemplos significativos y singulares, aunque no únicos ni excluyentes, que ilustran perfectamente las transformaciones producidas en la posición del autor dramático frente al diálogo o a la propia escritura dramática.

Detengámonos por un momento en algunas consideraciones fundamentales sobre el diálogo dramático. El concepto aristotélico de que el dramaturgo es un autor que se borra ante sus personajes, que los manipula como si fuesen muñecos a los que pres-tara su voz y dotara a su vez de su propio lenguaje y su propio discurso, ya no es comúnmente aceptado.

Ringaert opina, por su parte, que «el verdadero diálogo contemporáneo se efectúa cada vez más directamente entre el autor y el espectador mediante diferentes procedimientos enunciativos, ya que el personaje, debilitado, aparece como cada vez menos indispensable entre uno y otro».

El diálogo, por tanto, deja de estar confinado en el marco del escenario, se amplía y se hace heterogéneo y multidimensional. El texto dramático deja de ser un conjunto privilegiado de diálogos que constituirían la base fundamental del teatro, un material de construcción para, un texto, en fin, que sería leído por lectores que imaginasen los acontecimientos que en él se narran.

Es difícil creer hoy en la especificidad y la singularidad del texto dramático, en la existencia de reglas y leyes para la construcción del diálogo, de los personajes o de la misma estructura dramática. Cada vez se revela como más necesaria una relación dialéctica entre texto y escena.

Efectivamente, durante todo el siglo XX hemos podido comprobar que la palabra pasa de un estatuto de generadora de acción a otro bien diferente de acción.

Partiendo de este breve apunte de consideraciones generales y por referirnos a la figura del traductor, podríamos afirmar que el traductor forma parte de los destinatarios indirectos del enunciado en tanto que lector/espectador. Y desde este punto de vista debe dar un sentido y una forma a lo que recibe: a saber, un texto agujereado en extremo, en el que la lógica del diálogo está deshecha, y en otra lengua, y que deja la posibilidad a cada receptor (y al traductor entre otros) de proponer construcciones de sentido. La obra

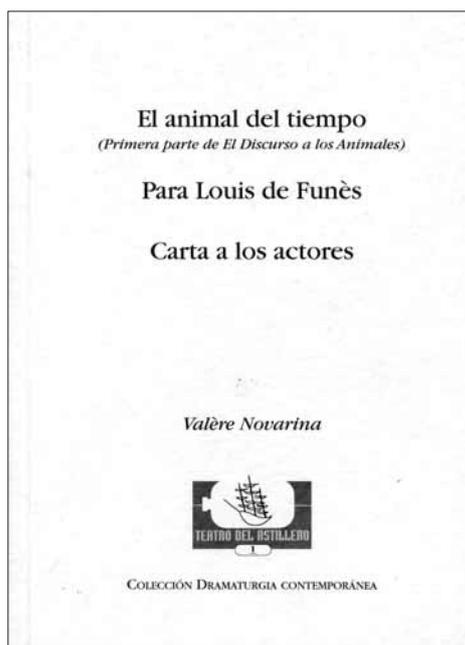
resultante, por tanto, lleva en sí una gran parte de subjetividad, de creatividad.

La plataforma de sentido en la que se encontrarán los lectores/espectadores en una lengua diferente se reduce al máximo. Una gran apuesta, por consiguiente, para el traductor, es que debe trabajar con elecciones de sentido en función de su subjetividad. Sin duda no es algo nuevo, pero la estética postmoderna lleva esto al extremo.

Parece interesante recalcar que el traductor se encuentra en una posición que podríamos calificar de firmante de un pacto no escrito, y en este sentido «ocupa» o «usurpa» en primera instancia el lugar del destinatario que escoge las palabras en su propia lengua para comunicar con el público. Desde esta posición, ¿en qué podría consistir este pacto no escrito? ¿En una fidelidad lingüística estricta? Desde mi punto de vista no debe confundirse, nunca debe confundirse, la fidelidad a una escritura con la literalidad. A partir de la lectura puramente lingüística y siendo siempre conscientes de que se escribe para el teatro, hecho colectivo de creación, habrá que estar muy atentos a problemas de intención, registros, elementos sociales o culturales, que nunca deberían hacer perder fuerza a la propuesta, o en caso de hacerlo, mínimamente.

Esbozemos, por último, dos breves apuntes sobre el diálogo y la palabra en la dramaturgia de Michel Vinaver y de Valère Novarina.

Es difícil creer hoy
en la especificidad
y la singularidad del texto
dramático, en la
existencia de reglas y
leyes para la construcción
del diálogo.



El traductor debe trabajar con elecciones de sentido en función de su subjetividad. Sin duda no es algo nuevo, pero la estética postmoderna lleva esto al extremo.

De forma muy resumida, debido a las dimensiones de estas breves notas, Vinaver distingue de partida y refiriéndose al estatuto de la palabra, dos tipos de palabra en el diálogo teatral: o bien la palabra es acción, o bien, en otro polo, la palabra es instrumento de la acción. La palabra-acción se produce cuando cambia la situación, cuando se produce un movimiento desde una posición a otra, desde un estado a otro. Por el contrario, la palabra es instrumento (o vehículo de la acción) cuando sirve para transmitir informaciones necesarias para la progresión de la acción en su conjunto o en detalle. A veces se combina en un estatuto mixto. Puede darse alternancia de una y otra en un mismo texto dramático.

Veamos algunas particularidades. Cuando Vinaver desnaturaliza y transfigura mediante la ausencia de puntuación, la descronologización, los juegos de repetición-variación, etc., la palabra ambiente, sin duda estamos frente a otro diálogo, un diálogo diferente, un diálogo de segundo grado y un diálogo mediatizado que se impone en el escenario, tal y como apunta Sarrazac.

Característica fundamental de la escritura vinaveriana es la construcción del diálogo que procede mediante saltos y elipsis, entrecruzando temas y réplicas que solo tienen sentido en el instante, en detrimento de

la continuidad. Esta ausencia de continuidad en las réplicas es un punto común en la conversación ordinaria y de las formas elípticas y discontinuas de cualquier diálogo. Vinaver rompe, algo ya común en las nuevas escrituras, el principio de continuidad en el diálogo teatral, el encadenamiento de una réplica con la siguiente. Y lo rompe basándose en lo que él califica de *buclage*. Contempla Vinaver dos tipos de *buclage*: o bien se produce un *buclage* diferido cuando una réplica encuentra su punto de unión no en la que le precede, sino en un réplica anterior; o bien se produce un no *buclage* cuando surge una réplica que horada el tejido textual sin antecedentes aparentes.

Novarina, por su parte, en sus múltiples reflexiones o en multitud de entrevistas o estudios sobre su obra, mantiene una postura muy clara sobre la palabra y el diálogo.

Veamos algunas de sus afirmaciones al respecto: «He aquí que ahora los hombres intercambian las palabras como si fuesen ídolos invisibles, utilizándolas únicamente como una moneda: un día nos quedaremos mudos a fuerza de comunicar», dice en *Ante la palabra*.

O bien en declaraciones a Jean-François Perrier en el Festival de Avignon en 2007: «Nada me enerva más que cuando me hablan de “mi escritura” o de “mi lengua”, por-



que yo hago una escritura polimorfa que permite a cada papel, a cada personaje, expresarse de forma diferente. Es como si pintase un cuadro utilizando sucesivamente pintura acrílica, al óleo o *sprays* para grafitos. Son diferentes temperaturas de escritura las que componen mis textos, se dan diferentes puntos de cocción y sobre todo quiero guardar la gestualidad del texto. Utilizo tanto la escritura infantil como el argot, bajo al pozo de la lengua francesa, que es una lengua en la que se puede bajar y subir con bastante facilidad, contrariamente a otras lenguas europeas»; o finalmente: «Hay una arqueología de los textos que hay que conocer y comprender. Cuando trabajo con los actores, ocurre con frecuencia que ellos saben más que yo del texto porque al aprenderlo lo han recortado, construido y reconstruido».

Después de la deconstrucción del modelo de la palabra como instrumento de la acción, Novarina retoma la palabra, pero de una forma muy diferente, no para que vuelva a su estado anterior, sino para trabajar con ella en profundidad, para hacer de ella el mismo tema de su obra en una dimensión meta-algo (meta-palabra, meta-teatro...). Una búsqueda menos estética que filosófica. Ya no se trata de deconstruir los modelos anteriores, sino de explorar una dimensión constitutiva de lo humano, y por lo tanto del arte, y por lo tanto del teatro.

Desde sus primeras obras, el teatro de Novarina invita a entrar en el diálogo «por las orejas», nos invita a escuchar los ritmos de la lengua y sus arquitecturas subterráneas a través del desaprendizaje de los códigos teatrales y el cuestionamiento del mismo acto de palabra. En Novarina, hablar no quiere decir comunicar, sino cambiar la materia muerta por la materia viva.

El diálogo se construye en Novarina con base en la alternancia y en la irregularidad de formas y velocidades, en construcciones especulares, en fenómenos de inversión, tomando en consideración y variando motivos que provocan la palabra o aseguran su continuidad.

El diálogo, con frecuencia, se construye basado en dúos que forman parejas antitéticas: la Lógica y la Gramática, Sosia y Nadie, los Profesores y los Alumnos, etc. Cada uno de los personajes de este dispositivo tiene un papel preciso: los hay que preguntan, los hay que comentan la palabra del otro, los hay que contradicen, los hay que cuentan y los hay que describen.

Podríamos afirmar que Novarina da un paso más, puesto que hace que la palabra y el diálogo no sea solo acción, sino la misma materia del teatro. En su teatro, el mismo lenguaje y todo lo que comporta la memoria personal y cultural se le entrega de forma abrupta, sorpresiva y gozosa al lector/espectador.

Enfrentarse a esas *partituras* que hay que *interpretar* y que han sido *compuestas* por alguien que no forma parte de la propia cultura y que dentro de la suya tiene un mundo propio, una escritura propia, unas metáforas y un *tempo* propios, y hacer que esa literatura teatral se incorpore a la nuestra, he ahí la gran apuesta para un traductor de acercarse y penetrar en mundos tan enriquecedores y tan fundamentales como los de Michel Vinaver o Valère Novarina. Porque, en definitiva, y desde nuestra posición, el lugar del traductor se encuentra sometido no solo a la subjetividad para construir sentidos fugaces de la lengua, sino también al terreno de la elección en el contexto de una interculturalidad para intentar comprender y apropiarse de otros mundos, de otras escrituras, de otras palabras. ■

El lugar del traductor se encuentra sometido no solo a la subjetividad para construir sentidos fugaces de la lengua, sino también al terreno de la elección en el contexto de una interculturalidad.

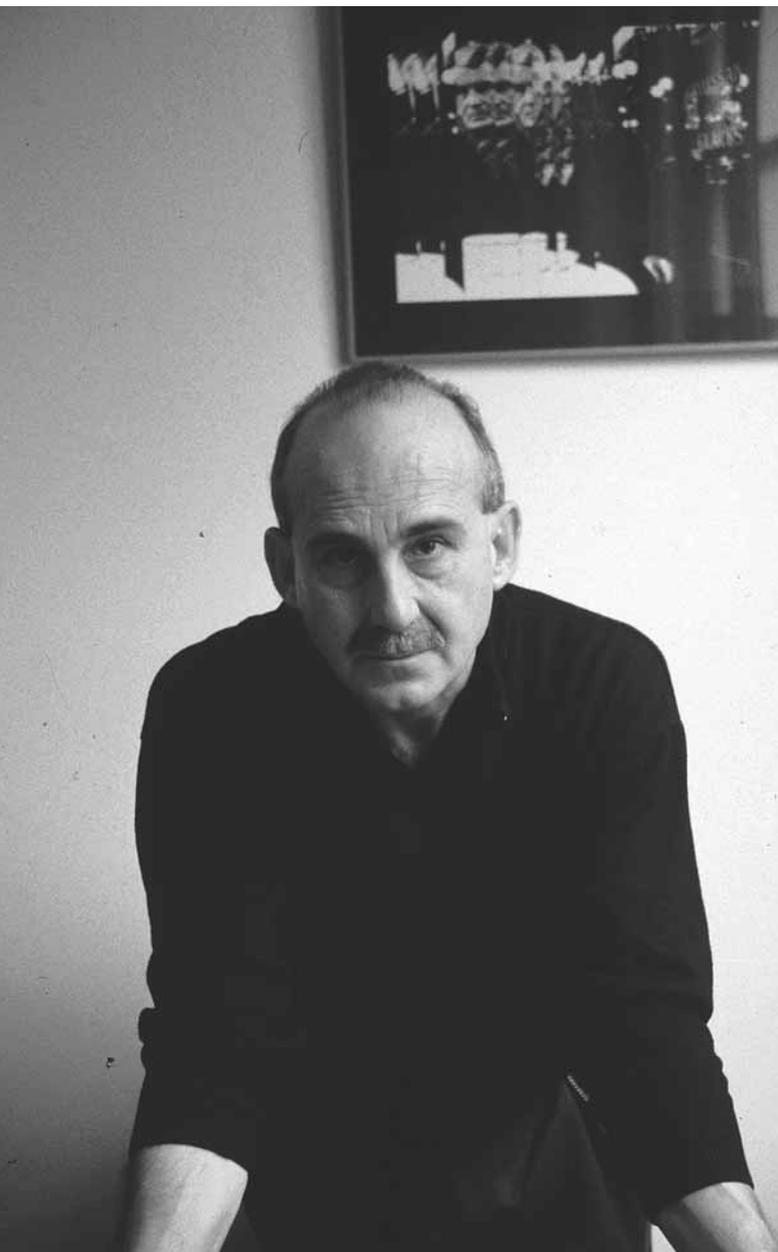
Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>



José Sanchis Sinisterra

Ha sido para mí una gran satisfacción entrevistar a José Sanchis Sinisterra por un doble motivo: por tratarse de un autor del que nos orgullecemos los que dedicamos al teatro nuestros esfuerzos y porque me ha hecho recordar unos tiempos en los que ambos dábamos los primeros pasos en este oficio / arte tan poco valorado hoy. Tiempos grises aquellos, muchísimo más tristes y penosos que estos actuales, en la Valencia de finales de los cincuenta, cuando ya se vislumbraba, en lo que entonces empezó a hacer José Sanchis en la Facultad de Filosofía y Letras, lo que hoy ha llegado a ser. José Sanchis Sinisterra no necesita, y menos en esta revista, de ninguna presentación.

Desde finales del siglo XIX la atención se centraba cada vez más en la representación teatral en menoscabo del texto específicamente teatral, pero en las última décadas los problemas que para esa visión supone que el teatro haya dejado de ser un medio de comunicación de masas y el hecho de verse sometido en mayor grado a las leyes del mercado y sus consiguientes crisis económicas, han hecho que, de alguna manera, el texto teatral escrito vuelva a colocarse en el centro de todas las miradas. El hecho teatral está prácticamente considerado un hecho cultural minoritario

y el texto escrito ha pasado a ser visto por algunos, con el paso del tiempo, como responsable de esa situación. El diálogo teatral (sustento del texto) tal como nos ha llegado desde el Renacimiento, empieza a ser visto como incapaz para mostrarnos la soledad del hombre contemporáneo. Se habla de crisis del diálogo teatral. Dicho esto y pidiendo disculpas por la excesiva simplificación, quisiera que nos dieras, Sanchis, tu visión de los hechos y nos ayudaras a entender lo que realmente está pasando y cómo algunos autores, y tú por supuesto, estáis trabajando al respecto.

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA. Yo no estaría totalmente de acuerdo con tu esbozo histórico de las relaciones (casi siempre problemáticas, a la vez que fértiles) entre el texto dramático y el espectáculo teatral. Si bien es cierto que a finales del siglo XIX empieza a constituirse la puesta en escena como territorio estético de pleno derecho (por obra y gracia de Stanislavski, Meyerhold, Craig, Fuchs, Appia, etc.), creo que el «prestigio» de la literatura dramática, al menos en la práctica, se mantiene sólido hasta mediados del XX. Es a partir de los años 60 cuando, bajo la influencia de toda una «cultura del cuerpo» que se difunde en Occidente, y a partir de una lectura simplificadora de Antonin Artaud, un conjunto de grandes directores y de colectivos teatrales paradigmáticos (sus nombres están en la mente de todos) irrumpe en el panorama teatral europeo y americano, y con ellos se difunde el criterio de la primacía de la «fiscalidad» del teatro sobre su componente textual. Cunde entonces la especie de que lo literario es un «lastre» en los procesos de renovación del arte escénico.

En los 80, en cambio, se produce un significativo «retorno» de la capacidad transgresora e innovadora de la literatura dramática que, en mi opinión, persiste hoy en día, a pesar de las proclamas reiteradas sobre su ocaso irreversible. Y es precisamente en la superación de un concepto reductivista del diálogo como estructura fundamental de la acción dramática donde radica la efervescente vitalidad de las nuevas dramaturgias.

MIGUEL SIGNES. Dice Pierre Sarrazac (*Para qué sirve el teatro*), de quien incluimos un artículo en este mismo número de la revista, que la era del diálogo al servicio de la «colisión» dramática está cerrada. Lo que caracteriza a primera vista la historia del teatro moderno es la emergencia del monólogo. ¿Qué nos puedes decir sobre esto? Creo que has trabajado mucho sobre las distintas clases de monólogos.

J. S. S. Insisto en que, cuando se habla de diálogo y monólogo, se parte de unos conceptos estrechos y, por eso mismo, superados (aunque en el teatro, como en todas las artes, las formas periclitadas son susceptibles de «reciclarse» y revitalizarse siempre) de ambas formas del discurso dramático. Por ejemplo, cuando de monólogo se trata, suelen considerarse dos modalidades básicas: aquella en la que el personaje habla al público (como una ampliación del clásico «aparte») y la que presenta al personaje interpeándose a sí mismo (derivada del no menos clásico «soliloquio»). Y muy a menudo pareciera que ambas formas se funden y confunden, dependiendo de la direccionalidad del habla del actor en escena.

Pero, si ampliamos el concepto tradicional de monólogo, uno puede ver proliferar esta «modesta» convención discursiva hasta, por lo menos, una quincena de variables (por ahora), cada una de las cuales posee una forma, una fun-

En los 80 [...] se produce un significativo «retorno» de la capacidad transgresora e innovadora de la literatura dramática que, en mi opinión, persiste hoy en día, a pesar de las proclamas reiteradas sobre su ocaso irreversible. Y es precisamente en la superación de un concepto reductivista del diálogo como estructura fundamental de la acción dramática donde radica la efervescente vitalidad de las nuevas dramaturgias.

ción y un sentido específicos. Es lo que intento explorar y difundir en mi escritura... y en mis talleres de dramaturgia. Nos encontraríamos, pues, ante una falta de inventiva por parte de no pocos autores, que parecen recurrir al monólogo clásico, rebozado apenas por una retórica menos subjetivista (y, por lo tanto, en apariencia más «contemporánea»), pero funcionalmente arcaico. O, lo que es más grave, con cierta estrechez conceptual de algunos teóricos de la dramaturgia, que en este y otros aspectos aún lleva mucho retraso con respecto a los avances de la narratología.

M. S. ¿Qué diálogo (o monólogo, tanto daría) haría posible que en lugar de conducir al espectador hacia el desenlace de la acción con una sola significación, este, el espectador, tuviera la posibilidad de elegir la significación que le conviniera? En este sentido, ¿qué opinas de la obra de Müller, uno de los autores que mejor usan la «heteroglosia» (en el caso de que hablamos, la textual)? ¿Crees que hay aquí un camino que abre más posibilidades al teatro o, por el contrario, fue una experiencia periclitada?

J. S. S. Desde mi punto de vista, la palabra dramática (en efecto: sea monólogo, diálogo, trílogo o discurso coral) renunció ya a la transparencia y a la significación inequívoca a partir de dos grandes terroristas del lenguaje (y del logos, de la supuesta racionalidad de la palabra humana): Samuel Beckett y Harold Pinter. En ellos, incluso las formas clásicas del monólogo y del diálogo se encuentran minadas por una desconfianza radical en la función expresiva y comunicativa de la interacción verbal. A partir de esta sospecha (que arranca de la filosofía del lenguaje: Wittgenstein), la palabra va siendo habitada por el principio de incertidumbre: nada de lo que los personajes dicen está fundamentado en «verdad» alguna y, por lo tanto, su habla carece de cualquier posibilidad de verificación en la acción

... la palabra dramática (en efecto: sea monólogo, diálogo, trílogo o discurso coral) renunció ya a la transparencia y a la significación inequívoca a partir de dos grandes terroristas del lenguaje (y del logos, de la supuesta racionalidad de la palabra humana): Samuel Beckett y Harold Pinter.

dramática (y aún menos en el desenlace, si es que lo hay). Lo que importa en sus obras, sobre todo en las de Pinter, es lo que los personajes se hacen por medio de las estrategias comunicativas, que son un campo de batalla de intereses, objetivos y temores no siempre evidentes.

A Heiner Müller lo conozco menos en este terreno, pero estoy convencido de que gran parte de su obra es, entre otras cosas, un formidable atentado contra cualquier canon que pretenda gobernar los avatares de eso que, para entendernos, llamamos «texto dramático». Y no habría que olvidar a ese otro gran transgresor que es Peter Handke...

M. S. ¿Crees que la intertextualidad ayudaría de algún modo a abrir ese diálogo «absoluto» (aquel que determina el desarrollo de la acción por la alternancia y oposición de los discursos de los personajes) que algunos consideran acabado en este comienzo de siglo?

J. S. S. Müller es, precisamente, uno de los autores del siglo xx que con más «descaro» ejerció el arte de la intertextualidad, práctica esta que es tan antigua como la literatura misma. No hay que ser borgiano para aceptar el hecho de que (casi) toda obra es un comentario, glosa, plagio, traducción o transgresión de textos escritos anteriormente. O, para no pecar de maximalista, que la tentación de dialogar con obras precedentes es difícil de evitar. Y ahí radica, efectivamente, una de las posibilidades de «abrir» las formas «absolutas», como tú dices, a otras modalidades del discurso, para efectuar toda clase de *mixages* y deconstrucciones que, por otro lado, tampoco tienen nada de modernas (y menos de postmodernas). En cuanto a ese concepto de «diálogo absoluto», supongo que se podría aplicar a una forma de interacción verbal en la que la palabra contiene todo lo que los personajes (y el autor) piensan y sienten sobre la situación en que se encuentran. Pero esa forma, no lo olvidemos, ya fue puesta en solfa nada menos que por Chejov...

M. S. ¿Crees que la línea histórica que va desde Artaud —y quizá antes—, los surrealistas, el teatro del absurdo, etc., hasta Beckett o Sarah Kane tendría que incluir a Bertold Brecht en esa evolución de la crisis del diálogo que en parte es paralela a la crisis del personaje?

J. S. S. No quisiera parecer un «conservador radical», pero creo que el diálogo no está en crisis. Lo están, quizás, una pléyade de autores (y de teóricos) que carecen de inventiva formal y de agudeza conceptual para repensar y rehacer las infinitas posibilidades que la partitura textual ofrece a quienes piensan —como decía Beckett— que «la forma es el contenido y el contenido es la forma». Quiero decir que si uno reflexiona y experimenta sobre el diálogo, yendo más allá de las definiciones y funciones tradicionales, se puede encontrar con la sorpresa de ver proliferar hasta veinticinco variables (son al menos las que hay en mi «caja de herramientas»), la mayoría de las cuales todavía no han sido utilizadas, que yo sepa. Pero no por ello dejan de ser posibilidades lógicas que, sin duda, ampliarían nuestro campo de investigación sobre la compleja interacción humana. Eso en el caso de que consideremos el texto dramático (y, sin duda, el fenómeno teatral en su conjunto) un territorio de investigación de la realidad, y no una mera reproducción de la vida o una vana exacerbación del ego.

Y, efectivamente, Brecht continúa siendo un referente indispensable para entender la emergencia de un tipo de texto que, por explorar las fronteras entre lo épico y lo dramático y por su apelación a la ciencia como coadyuvante de la creatividad, abrió vías todavía escasamente frecuentadas.

M. S. Háblanos de algunas de esas variables.

J. S. S. Habría que aceptar, primero, una ampliación del concepto de diálogo. Para la preceptiva y la práctica tradicionales, este suele definirse como la situación comunicativa en que dos (o más) personajes se interpelan mutuamente. Pero si consideramos que un diálogo es una situación dramática en que dos (o más) personajes (o instancias discursivas) se alternan en el uso de la palabra, las posibilidades se multiplican. En mi clasificación, que combina algunas de las (quince) variables del monólogo, podemos encontrarnos, por ejemplo, con una situación en la que el Personaje A interpela al Personaje B, mientras que este se interpela a sí mismo (en un monólogo interior) sin replicar a A. Es lo que hace Pinter en su obra *Landscape*. O bien puede establecerse una interacción en la que el Personaje A interpela al Personaje B, mientras que este interpela al Personaje C (que no se expresa verbalmente), sin replicar a A. Es lo que hace Beth Escudé en *El pensament per enemic*. O bien otra en la que A interpela a B y este se dirige al público, igualmente sin replicar a A. O bien otra en la que A habla al público, mientras que B interpela a un personaje C extraescénico. Y así hasta veinticuatro posibilidades...

En la medida en que A y B se alternen en el uso de la palabra y que, aunque parezcan no interactuar verbalmente, circule entre los discursos de ambos lo que suelo llamar un «criptodiálogo» (o diálogo subterráneo), estamos en el territorio (ampliado) del diálogo, susceptible de evocar y/o producir situaciones dramáticas infrecuentes, sí, pero, por eso mismo, exploratorias de la textualidad dramática... y quizás también de la realidad humana.

M. S. Dijiste antes que en los 80 (yo subrayaría en esos años la reacción ante los excesos de la dirección escénica) se produjo un regreso a la capacidad innovadora de la literatura dramática que trae como consecuencia cambios en la forma canónica del diálogo teatral. Pero desde el 2000 hay quienes siguen pensando que tampoco esas innovaciones en el diálogo / intercambio entre los personajes sirven para dirigirse directamente al espectador. Tú hablas de cierta incapacidad en algunos teóricos para llevar al mundo del teatro avances como los que se han producido en el campo de la narratología. ¿Puedes hablarnos más de ello?

J. S. S. El tema es demasiado complejo (y más bien «académico») como para despacharlo en una respuesta concisa. A mí la narratología me ha servido para entender un poco la envidiable libertad formal de la novela y del relato contemporáneos; y para tratar de llevar esta libertad a la estructura y al dispositivo dialogal de algunas de mis obras, así como a mi práctica pedagógica. Si uno vislumbra, a través del análisis, las «perversiones» narrativas llevadas a cabo por Melville, Joyce, Kafka, Beckett, Cortázar, Coetzee, Piglia, Bolaño, y tantos otros, puede tratar de liberarse de los «corsés» dramáticos heredados... sin caer en la arbitrariedad y el «todo vale» de tantas propuestas postmodernas (y postdramáticas), que a menudo no hacen más que descubrir la sopa de ajo.

Ello sin olvidar el imprescindible recurso a otros campos del pensamiento (la filosofía, la psicología, la antropología..., por no hablar de las «ciencias duras») que deberían también nutrir nuestra creatividad, ya que, como dijo Brecht, «somos los hijos de una era científica». O, como digo yo —con perdón—: «al teatro, nada de lo humano le es ajeno».

M. S. Nos gustaría que nos contaras algo sobre lo último que has escrito. Insisto en este aspecto de tu actividad por razones obvias: sin el texto literario, se diga lo que se diga, hoy por hoy, no habría teatro.

J. S. S. Bueno: yo no soy tan radical... Puede haber teatro sin texto, aunque a mí no me interese demasiado. Entre otras cosas porque dicho teatro apela fundamentalmente al territorio de los sentimientos y las sensaciones, que se suelen disipar apenas acaba la representación. Y a mí me interesa un teatro que agite las ideas y cuestione las certi-

En mis últimas obras, aparte de proseguir indagando en una teatralidad «traslúcida» (ni transparente ni opaca), de pelearme con los avatares de la palabra del personaje y de cuestionar los modelos de estructura dramática más o menos aristotélicos, no puedo evitar destilar una creciente «indignación» ante la usurpación global del ágora por el mercado.

dumbres, y que mantenga el pensamiento en acción mucho después de que el público salga a la calle. Sin renunciar, claro está, a las emociones ni a las conmociones estéticas. En mis últimas obras, aparte de proseguir indagando en una teatralidad «traslúcida» (ni transparente ni opaca), de pelearme con los avatares de la palabra del personaje y de cuestionar los modelos de estructura dramática más o menos aristotélicos, no puedo evitar destilar una creciente «indignación» ante la usurpación global del ágora por el mercado. O sea que reincido en temáticas políticas...

M. S. Si la representación es un diálogo entre escena y sala, ¿en qué falla? ¿Somos los autores, como algunos mantienen, los responsables de esa deserción de los espectadores de las salas de los teatros, musicales aparte? Por último: ¿no es curioso que el apoyo de las instituciones públicas a las sucesivas vanguardias estéticas sirva de pretexto al poder para justificar su manera de funcionar?

J. S. S. ¡Uf, Miguel! No me pidas un diagnóstico socio-estético sobre la situación del teatro en Occidente, por favor... El tema me sobrepasa con creces. Diré tan solo que el público deserta, aquí y ahora, de un sistema teatral que ha basado su esplendor en los aspectos más banales y mediáticos de la cultura, a la que considera un signo de prestigio y de ostentación clasistas. Pero «otro teatro es posible»... y ya existe. En los márgenes del sistema, precisamente, y en otras sociedades (yo podría hablar más concretamente de América Latina) que aún no han sucumbido a la dictadura de los valores mercantilistas. Para mucha gente, aquí y allá, el teatro sigue siendo un lugar de encuentro comunitario y de conocimiento lúdico insustituible. Y opino que no importa que las vanguardias estéticas, ayunas de contenido y ahítas de formalismos estériles, gocen de las prebendas del poder. Queda espacio para inventar otras vías de innovación y de intervención... ■



De aquí y de allá

Presentación del Tomo II de *Études Teatrales*, n.º 33

CATHERINE NAUGRETTE. DEDICADO A *DIALOGUER. UN NOUVEAU PARTAGE DES VOIX.*

Fragmentos de voces dispersas, batallas «soliloquiadas», monólogos confrontados, secuencias corales o relatos dialogados, transferencias diversas —musicales, novelescas, poéticas—, roce de palabras y palimpsestos de gestos —filosóficos, épicos, dramáticos—, el diálogo en el teatro contemporáneo está completamente atrapado en la tormenta de la modernidad y en el torbellino de esta crisis que afecta, es conocido, al drama desde los años 1880. Mallarmé, Maeterlinck, Beckett, Müller, Fosse, Koltès, Kane, Lagarce, Novarina, Cormann, Danis..., es larga la lista de los autores que desde hace más de un siglo (incluso más si se consideran los orígenes büchnerianos de esta crisis del drama y de su lenguaje) ponen en entredicho o disienten sobre las formas canónicas del diálogo dramático y con ello sacan a la luz fallos e insuficiencias en el seno del teatro tal como está hoy y tal como se sitúa más o menos enfrentado al mundo y su caos o tal como se hace más o menos eco de estos.

Por sintomático que sea este cuestionamiento de las certezas iniciales en referencia a la preponderancia del discurso directo, así como al intercambio interpersonal de las palabras en el teatro, no corresponde sin embargo al planteamiento sistemático de un agotamiento (del lenguaje, de las palabras, de la relación dialógica) que llevaría en definitiva a la desaparición de toda especie de diálogo escénico. Al contrario, la *evitación* del diálogo en sentido absoluto conduce a innovar explorando otras formas, descubriendo otras vías. No solamente la crisis del diálogo determina, y por mucho tiempo, una nueva problemática —se podría decir una nueva poética— de la lengua en el teatro, sino que por el montaje de una multiplicidad de elecciones estratégicas, abre un porvenir estético que desborda el teatro [...]

De múltiples maneras, los cambios del diálogo dramático permiten plantear la teatralidad o, dicho de otro modo,

el origen del teatro y su lenguaje. «Al principio era el *Verbo*». O como dice Fausto: «Al principio era la *Acción*». La deconstrucción de la forma dramática en una nueva combinatoria de la palabra subsume y subyuga las oposiciones planteadas y argumentadas desde Platón entre diálogo novelesco y diálogo dramático, acción y relato, *diéresis* y *mimesis*, para postular la existencia en el seno mismo de la *lexis* de otra poética del diálogo y del drama, instaurándose en otro nivel gracias al trabajo de montaje efectuado por el autor dramático. [...]

La Lengua

ERASMO DE ROTTERDAM. 1538.

El más alabado de todos los estilos oratorios es el que llaman ático, por ser el que más se aleja del ruido vano de las palabras. Los lacedemonios [...] sentían especial inquina por la charlatanería, hasta tal punto que, esforzados en sus acciones parcos en palabras, rechazaron la retórica, porque a su juicio el engaño es vecino de la técnica, y, en consecuencia, las palabras de las gentes honradas deben nacer del corazón y no del artificio. Incluso entre los romanos tardó en llegar el reconocimiento a los rétores y durante mucho tiempo se discutió si la facultad de hablar procedía de la técnica o del talento natural, y si las doctrinas retóricas que los griegos habían transmitido ayudaban o perjudicaban al bien decir. [...] No pretendo condenar un arte que incluso un filósofo tan importante y riguroso como Aristóteles no dudó en estudiar al detalle; más bien pretendo mostrar cuán molesta resulta para todos la charlatanería hueca, sobre todo cuando, por culpa de la vecindad entre charlatanería y retórica, esta última, que es el arte más hermosa de todas, está mal vista por la mayoría de la gente. [...] los lacedemonios aborrecieron tanto la charlatanería que a Ctesifón, un hombre por lo demás elocuente y buen conversador, que se vanagloriaba de poder estar hablando durante un día

de cualquier tema, lo desterraron, alegando que el buen orador debe adaptar el discurso al asunto, de tal modo que no diga ni más ni menos de lo que el tema exige, pues lo que hacen algunos —más charlatanes que elocuentes—, al reducir al mínimo los temas más extensos y amplificar hasta el infinito los más nimios es, sobre todo, cosa del teatro.

Écrits sur le théâtre

FRIEDRICH DÜRRENMATT. 1966.

Contrariamente a la epopeya, propia para describir al hombre tal como es, el arte dramático representa al hombre con una reducción inevitable y estiliza al hombre sobre la escena. Esta reducción se debe a la misma forma dramática. El hombre en el teatro es un hombre que habla, esa es su restricción, y la acción le obliga a expresarse de una manera particular. La acción es el molde en el que el hombre deviene palabra, debe devenir palabra. Y esto significa que yo debo ponerlo en situaciones en las que esté forzado a hablar. Si muestro a dos personas bebiendo una taza de café y hablando del tiempo, de política o de moda, a pesar de todo el espíritu que ellos aporten, esto no es todavía una situación dramática ni un diálogo dramático. Yo debo introducir algo que haga su diálogo particular, dramático, ambiguo. Si, por ejemplo, el espectador sabe que en una de las tazas de café hay veneno, o en las dos, si bien asistimos a una conversación entre envenenadores, gracias a este artificio la situación se convierte en situación dramática, terreno que ofrece la posibilidad de un diálogo dramático. Sin esta tensión particular, sin esta situación particular, no hay diálogo dramático.

Si el diálogo debe nacer de una situación, debe también conducir hacia otra situación. El diálogo dramático hace actuar, experimentar, pues crea una nueva situación de la que nace un nuevo diálogo, y así sucesivamente.

Sin embargo, lo propio del hombre no es solamente hablar. El hecho de que él piensa, o debería pensar, que sufre,

que sufre ante todo y que a menudo busca ocultar su pensamiento, sus sentimientos a los otros, ha conducido al artificio del monólogo. Es verdad que no es precisamente algo natural que el personaje en escena tenga un monólogo en voz alta; lo mismo se podría decir, quizás con mayor razón, de un aria de ópera.

De la poésie dramatique

DENIS DIDEROT. 1758.

¿Es más difícil construir el argumento (plan) o dialogar? Se trata de una cuestión que he planteado a menudo y que me ha parecido siempre que todos me respondían en función de su capacidad y no atendiendo a la verdad planteada.

Un hombre a quien el trato con la gente le es familiar, que habla con facilidad, que conoce a las gentes, que las ha estudiado, escuchado, y que sabe escribir, encuentra más difícil el argumento.

Otro que ha cultivado el espíritu, que ha meditado sobre el arte poético, que conoce el teatro, al que la experiencia y el gusto le han facilitado las situaciones que interesan, que sabe combinar los sucesos, construirá el desarrollo de la obra con bastante facilidad aunque las escenas le creen dificultades. [...] Sin embargo yo diría que en general hay más obras bien dialogadas que obras bien llevadas. El genio que dispone los incidentes parece más raro que el que encuentra los verdaderos discursos. [...] Los argumentos (plans) se construyen según la imaginación, los discursos según la naturaleza. Se pueden construir una infinidad de argumentos con un mismo tema y según los mismos caracteres. Pero los caracteres están dados, la manera de hacer hablar es una. Vuestros personajes tendrán tal o tal cosa que decir, según las situaciones en que los hayáis colocado, pero siendo los mismos hombres en todas estas situaciones nunca se contradirán. ■



Cuaderno
de bitácora

LA ANTÍGONA DE MÉRIDA

de Miguel Murillo Gómez

Esteban G. Ballesteros es un actor emeritense que vive junto al teatro romano. Muchos son los años de trabajo compartidos y de vivencias, ilusiones y proyectos variados en la nada fácil pero animosa escena extremeña. Por aquel entonces, hará cosa de año y medio, Esteban figuraba en el reparto de mi obra *Pasando revista*, un relato entre la revista, el sainete y el musical castizo que tuvimos la osadía de colocar en el Nuevo Apolo de Madrid. Esteban hacía varios papeles, desde empresario miope y rijo a marinerito con escoba. Alternaba este trabajo con las representaciones que ofrecía su compañía Las Cuatro Esquinas de otra obra mía *Yla y Lía, la puerta de las estrellas*, una historia inspirada en una fotografía que vi expuesta en el Museo Judío de Berlín y en la que aparecía una adolescente posando junto a su bicicleta. Aquella muchacha risueña de calcetines tobilleros y trenzas rubias firmaba, varias vitrinas después, una estremecedora carta de despedida dirigida a un tal Helmut, su padre berlinés no judío, que la había acogido en su casa hasta que fue deportada al campo de concentración donde moriría meses después. Uní la historia de Yla y el señor Helmut con la de Lía, la judía de Albuquerque a la que protegió un joven cristiano cuando la expulsión, y Las Cuatro Esquinas de Esteban la llevaba por los escenarios de la región con una puesta en escena muy cuidada y emotiva.

Fue por aquel tiempo cuando tuve la oportunidad de encontrarme en Mérida con Benet y Jornet y Salva Collado. En un almuerzo tras visitar el recinto del teatro, les comenté e intenté explicar el origen del magnetismo que se percibía en ese recinto romano y que años antes Theo Terzopoulos, en una visita que hizo a Badajoz, al percibir ese mismo influjo, me definió como «necesidad de exorcismo», un exorcismo jamás planteado en recintos que pocos años atrás (pocos comparados con los seculares periodos históricos transcurridos desde acontecimientos como la Guerra de Troya) habían sido testigos de hechos crueles y barbaries originadas por la Guerra Civil. El caso de Badajoz es conocido por el tratamiento que se le ha ido dando; el caso de Mérida es aún bastante desconocido y los testimonios que quedan se reducen a algún documento y a las vivencias personales de hombres y mujeres que aún recuerdan aquellos días. Félix Grande, el poeta que fuera «niño inflamado de miedo entonces y de odio a la Guerra

Civil después», según sus propias palabras, en su obra *Biografía*, publicada por Galaxia Gutenberg, nos narra los sucesos que tuvieron lugar aquel agosto de 1936 en Mérida y lo hace tomando como eje la figura trágica de su propia madre, «Recibí las pulsiones de la guerra en el vientre de mi madre...», aquella madre que cuando los aviones fasciosos bombardeaban la ciudad romana, corría a refugiarse junto a los vecinos del barrio y calles aledañas al teatro (la misma calle donde vive Esteban) en las galerías y túneles del teatro romano al abrigo de los sillares y en el vientre de piedra del monumento sacado a la luz por José Ramón Mérida años antes y resucitado para la cultura por Margarita Xirgu en 1933.

La metáfora nos cautivó desde el primer momento: aquella imagen de hombres, mujeres y niños amparados en el recinto cercano que ellos mismos y no otros habían rescatado del olvido, no solo ilustraba un capítulo sangriento de guerra, sino que por sí misma podía ser considerada como imagen ilustrativa de la fuerza del Teatro, codo con codo con las que nos llegaron no hace mucho tiempo de los teatros de Sarajevo abiertos en pleno asedio. Pero no se quedaba en simple metáfora porque aquel recinto fue asaltado y los refugiados sufrieron la sinrazón de la represalia. Según testimonios, algunos puestos en cuarentena por la crueldad que exhiben, la sangre corrió aquel verano del 36 por las gradas y la escena emeritense y, además, en ese mismo año se cerró un proyecto iniciado en 1933. Margarita Xirgu, Enric Borrás, Rivas Cheriff, etcétera, no regresarían jamás a Mérida y la lista de heroínas, «Medea», «Electra», quién sabe si «Antígona», se vio interrumpida hasta que en años posteriores los conquistadores del recinto iniciaron la reconquista de su escena con Pemán, como supremo versionista revisor, y directores como Tamayo, que lucharon denodadamente por encontrar el fantasma de la Xirgu entre la indecencia, el folclore y la censura.

Entonces escribí *La Antígona de Mérida*, aquel proyecto posible que jamás llegó a hacerse porque en 1936 la tragedia no necesitó túnicas ni sangre de *atrezzo* ni directores de escena. Y lo hice pensando en las palabras de Félix Grande y en la vocación de gentes como Esteban G. Ballesteros, actor que empezó desde la afición, y alimentado por el magnetismo de su vecino de piedra, llegó a vestirse

de marinerito con escoba en una obra mía. Y lo hice pensando en Mérida. ¿No habíamos colocado como telón de fondo para justificar tragedias, destinos divinos, miserias y grandezas humanas, todo tipo de guerras, desde Troya, Sarajevo, Palestina..., en las diferentes ediciones del Festival de Mérida? ¿Por qué cuando se cumplían 75 años de aquel 11 de agosto, el telón de fondo no podía ser el propio lugar protagonista de los hechos?

En *La Antígona de Mérida* hay una mujer, Margarita, que busca a su hermano muerto en la batalla del Puente Romano, miliciano, o sea, vencido, cuyo cadáver no debe tocarse por orden de Bando de Guerra, que no debe honrarse porque es un vencido. Alguien me ha reprochado que en mi obra solo hablo del hermano vencido, mi Pedro-Polinices, y que nada digo de la muerte que se dieron, que no hablo de Eteocles. ¿No quedamos en que junto al muerto vencido de nuestra Guerra Civil estaba el cadáver del hermano muerto del bando vencedor? ¿No fue una guerra fratricida?

Esteban G. Ballesteros me comentó poco después del estreno, el 8 de julio de este año, que comentando la obra con unas vecinas de su calle, la calle aledaña, una de ellas le dijo que existió una tal Margarita que recorrió el Puente Romano buscando el cadáver de su hermano muerto en la batalla para darle sepultura. Mi personaje se llama Margarita, pero mi intención era asociarla a la Xirgu. El magnetismo del teatro llegaba hasta Esteban en los labios de una mujer del pueblo.

Un maestro jubilado, un ciego que quiere ser actor y se sabe todos los papeles trágicos de memoria, una niña que cose vestuario para funciones de aficionados, una aspirante a actriz, Margarita, que tiene un hermano miliciano muerto, un falangista enamorado de Margarita, un miliciano preso, un capitán de las tropas de la Legión de Yagüe que junto a los moros de Regulares acaba de entrar en Mérida, un escenario que sirve de lugar de detención para estos actores aficionados que pagarán con su vida haber colaborado con la Xirgu en aquellas representaciones del 33 y del 34..., un pueblo herido son los protagonistas de mi obra.

Cuando el texto llegó a manos de Blanca Portillo, directora del Festival de Mérida, y llegó de las manos de la otra directora, Chusa Martín, me ofrecieron la oportunidad de abrir el Festival del 75 aniversario de aquellos hechos. Nunca nadie fue tan generoso conmigo a la hora de darme una oportunidad teatral. Esa generosidad se tradujo en un reparto excepcional con Bebe, Helio Pedregal, Pepe Viyuela, Celso Bugallo, Esteban G. Ballesteros, Pepa Gracia, Simón Ferrero, José A. Lucía, y una treintena de figurantes, bailarines, banda de música, etc., que bajo la batuta de Helena Pimenta (¡cuánto tengo que agradecer a Helena, que ha sido la encargada de dar vida a los personajes de este exorcismo!), revivieron este homenaje a Mé-

rida y al teatro. Esa generosidad llegó al público que cada noche refrendaba la metáfora puesto en pie con aplausos que estremecían (a mitad de la obra y cuando el viejo maestro para animar a sus compañeros les pide que recuerden la salva de aplausos que la noche de la Xirgu, con Azaña delante, atronó ese espacio, y les dice que, aunque las gradas estén vacías ese aciago día, aún está el eco del público, los espectadores rompían a aplaudir para acompañar sus palabras), pero no llegó a otros lugares, al palco de autoridades concretamente (Rosana Torres dijo en su crónica del estreno para *El País* que mientras todo el público y los representantes del Ministerio de Cultura —menos la ministra, que, aunque estuvo en Mérida horas antes para la toma de posesión del presidente de la Junta, no asistió a la apertura del Festival; no sé si le importará un bledo, dado que soy autor de teatro, pero no se lo perdonaré en la vida— aplaudían, había unas autoridades que parecían darse cremita en las manos). Lo que escribí y vi representado como homenaje a una ciudad y a una pasión, que es la mía desde hace más de treinta años, no tuvo entidad lírica, ni capacidad teatral, ni eso que aprendí de María Zambrano y que tiene que ver con la capacidad de los humanos para salvar el destino a través de la poesía, no llegó a un grupo de personas, con el alcalde de Mérida a la cabeza, que no solo no aplaudieron, sino que en la recepción posterior sugirieron a Blanca Portillo y al Festival que ese tipo de obras dejaran de venir a la programación de Mérida. Terrible exhibición de poder, cinco personas frente a mil, cinco opiniones frente a algo que no era opinión, ni declaración política, ni dogmatismo. Yo solo quería rendir homenaje a mi amigo Esteban, a la madre de Félix, a las gentes de teatro que siempre estamos en esa frontera entre la subvención y lo políticamente correcto, a las mujeres que desean enterrar de una vez el cadáver de un hijo, ya sea Eteocles o Polinices.

En noches posteriores pude comprobar que *La Antígona de Mérida* no solo incomodaba al señor alcalde y sus acompañantes, sino que desde el partido político opuesto también había gentes que me reprochaban lo mismo. El exorcismo sigue sin hacerse y corremos el riesgo de ver de nuevo la escena del teatro romano de Mérida sepultada bajo toneladas de basura, de ignorancia, de manipuladas versiones y criterios económicos. Ojalá que Blanca Portillo, con Chusa, impida que se suban a esa escena las comparsas de la Esteban (Belén), ojalá logren en una nueva edición que un cómico emeritense que vive junto al teatro y que actúa en otra obra mía vestido de marinerito con escoba, Esteban (G. Ballesteros, que no Belén), vuelva a ahogarse en un sollozo cuando se despida de un viejo maestro jubilado y camine hacia la inmortalidad, que justamente está en dirección a su casa, una casa baja de una calle aledaña desde la que se escuchan desde hace siglos las últimas palabras de Antígona frente a Creonte. ■

La Antígona de Mérida

[fragmento]

Acto segundo

(Los vencedores celebran su victoria con verbenas populares; hasta el anfiteatro y el teatro llegan músicas de pasodobles. Parece como si una fiesta lejana quisiera ocultar el siniestro silencio que se ha apoderado del monumento.

También se siguen escuchando las descargas junto a los muros y de vez en cuando algún toque de ordenanza rompe la noche.)

Escena primera

(El escenario está vacío. DIMAS, PRUDENCIO e ISABEL no se encuentran junto a la fogata.

Llega el CAPITÁN SIERRA, que aguarda en el centro de la escena contemplando las columnas, los graderíos y las estatuas que ornán el conjunto.

Entra el SOLDADO I.)

SOLDADO I. *(Se cuadra ante el CAPITÁN SIERRA.)* ¡A sus órdenes, mi capitán! La detenida está aquí.

CAPITÁN. *(Señala una de las columnas.)* Antes no estaban en este lugar... Algunas de estas columnas pertenecían al Circo. ¿Lo sabías?

SOLDADO I. No, mi capitán.

CAPITÁN. Todo esto se edificó para esparcimiento de las tropas romanas, de las legiones romanas. Resulta que en las campañas contra no sé qué bárbaros necesitaban descansar, divertirse... como nosotros... ¿No te parece?

SOLDADO I. Como nosotros, mi capitán.

CAPITÁN. *(Señala los ecos de las músicas que llegan desde lejos.)* Y por lo que estoy escuchando, tampoco lo hacen mal nuestros compañeros...

SOLDADO I. Con su permiso, mi capitán; en cuanto acabe mi guardia, pienso ir con los otros a una de esas verbenas. Parece que toda la ciudad es una fiesta.

CAPITÁN. Claro que sí, soldado. Lo tenéis merecido... Pero con cuidado. No debemos bajar la guardia, porque estos cabrones no están del todo derrotados... Salen hasta de debajo de las piedras... ¿O no recuerdas lo que nos encontramos cuando entramos en este teatro...?

SOLDADO I. Eran viejos, mujeres y niños que corrieron a esconderse por esos túneles...

CAPITÁN. Habla con propiedad, chico... Vomitorios... Ese maestro sabe mucho sobre estas piedras y me ha dicho que esos túneles se llaman vomitorios... Y esa puerta grande, la del centro... Se llama *valva regia*...

SOLDADO I. Eran vecinos que buscaron refugio en esos... vomitorios... cuando la aviación empezó a despejarnos el camino... Nada peligrosos.

CAPITÁN. *(Terrible.)* Eran enemigos de la patria.

SOLDADO I. Pero eran sólo viejos y niños..., mi capitán.

CAPITÁN. ¿Qué te ocurre, soldado? ¿Te remuerde la conciencia? Porque si es así, ya estás corriendo a ver al páter y te confiesas... Cuando entramos aquí, todo esto parecía estar vacío... A la hora de instalar este campo de detención, mientras nos ocupábamos de dejarlo listo..., alguien disparó... y uno de los nuestros, un compañero tuyo, no lo olvides, cayó fulminado...

SOLDADO I. El disparo vino de la calle..., de una casa de enfrente...

CAPITÁN. Lo que interesa es que vino un disparo... Y lo que interesa más es que nos encontramos con la sorpresa de que en esas madrigueras o vomitorios..., o como coño se llaman..., había docenas de individuos escondidos... ¿Por qué se escondían? Quien no ha hecho nada, nada ha de temer...

SOLDADO I. Pero esas niñas... Eran unas niñas... ¿Teníamos que hacer con ellas lo que hicimos?

CAPITÁN. Es la guerra, hijo... Un soldado de los nuestros, tú mismo, vales por cien perras rojas... No lo olvides... ¡Es una orden!

SOLDADO I. *(Se cuadra.)* ¡A sus órdenes, mi capitán! No lo olvido.

CAPITÁN. Y tampoco olvides lo que te estaba contando... Que no sólo de pan vive el hombre. Si este lugar se construyó para la Historia, bien vale que nos vayamos enterando de esa Historia.

SOLDADO I. ¡Como usted ordene, mi capitán!

CAPITÁN. ¿Y la detenida?

SOLDADO I. Espera ahí, mi capitán...

CAPITÁN. Pues ya estás trayéndola...

(El SOLDADO I sale.)

Escena segunda

(El CAPITÁN SIERRA se sienta en la base de la columna y espera. Al rato llegan SOLDADO I y SOLDADO II conduciendo a MARGARITA, una hermosa joven, hermana de ISABEL, que viene con las manos atadas a la espalda y signos de haber sido maltratada en los interrogatorios.)

CAPITÁN. *(Al SOLDADO II.)* Desátale las manos.

(El SOLDADO II desata a MARGARITA.)

CAPITÁN. Voy a ser breve, Margarita, muy breve... En tus manos está la posibilidad de seguir aquí hasta que todo acabe... o marcharte a una de esas verbenas. Seguro que en tu barrio todas las chicas de tu edad están bailando con nuestros guapos y valientes soldados. *(A los dos SOLDADOS.)* Mira..., estos dos estarían encantados en echarse una pieza contigo. ¿O no?

(Los SOLDADOS se miran con gesto divertido.)

MARGARITA. ¿Y mi hermana Isabel?

CAPITÁN. Despacio. No hay que precipitarse... Una cosa es ir al grano y otra muy distinta adelantarse a los acontecimientos... Vamos por partes. ¿Quién te ordenó acercarte a esos cadáveres?

MARGARITA. Tenía que enterrar dignamente a mi hermano Pedro. No necesito que nadie me lo ordene.

CAPITÁN. Muy humanitario por tu parte, digno del amor fraternal... ¡Sí señor! Pero una cosa es enterrar a un hermano incluso incumpliendo la ley... y otra muy distinta quitarle a los cadáveres los documentos de filiación...

MARGARITA. Yo no he quitado ningún documento.

CAPITÁN. ¿Sabes lo que dice la ley?

MARGARITA. Lo sé.

CAPITÁN. ¿Y a pesar de saberlo, te atreviste a incumplirla?

MARGARITA. No podía consentir que el cuerpo de mi hermano permaneciese tirado en ese puente para que los perros hambrientos y los cuervos lo devorasen. Era un soldado...

CAPITÁN. Un comunista.

MARGARITA. Un soldado. Como usted. Y un soldado que ha dado su vida en el combate, no puede ser tratado peor que un perro.

CAPITÁN. Eres terca..., muy terca, Margarita.

MARGARITA. Sólo sigo lo que mi corazón me indica.

CAPITÁN. Y piadosa.

MARGARITA. No se confunda. Esto no tiene que ver con la piedad. Mi religión se guía por lo que mi corazón me dicta, por los sentimientos... ¿Acaso usted no tiene sentimientos?

CAPITÁN. ¡Claro que sí, mujer! Soy un soldado, pero también una persona...

MARGARITA. Una persona que hace muy poco tiempo no ha tenido ningún escrúpulo para violar o dejar que violaran a niñas y ancianas en este mismo lugar... ¿Esos son sus sentimientos? ¿Quién le dicta a usted ese tipo de actos?

CAPITÁN. Soy, ante todo, un soldado... Y me debo a las razones de la ley..., de mi patria... Por encima de esos sentimentalismos que están muy bien para mujeres como tú... hay una norma esencial..., el servicio a la patria... Cumplo con mi obligación...

MARGARITA. Y yo con la mía...

CAPITÁN. Entonces, no se hable más... Sabes muy bien lo que te espera. No podemos consentir ninguna negligencia. ¿Qué crees que es una guerra? Hemos vencido, sí, pero ¿qué ocurrirá si nos descuidamos, si dejamos a esta ciudad sin vigilancia? Yo te lo respondo... Que tú y gentes como tú tardaréis muy poco en lanzaros sobre nosotros cuando más descuidados estemos... El primer ejemplo lo conoces muy bien... Cadáveres anónimos... Se les quita la filiación y nadie sabe quiénes son los traidores... Por eso existe la ley, y la ley condena estas traiciones con la muerte. Es lo que te espera.

MARGARITA. Y lo acepto...

CAPITÁN. (*Paternalista.*) Margarita... Margarita... Una mujer como tú, hermosa, joven..., que tiene toda la vida por delante, no merece acabar así por una simple obstinación... No seas terca, mujer... Tú me dices quiénes son los que te ordenaron ir hasta el puente y yo te dejo libre ahora mismo... Libre para que te marches a celebrar la fiesta. No añadas más dolor a este día...

MARGARITA. Yo no soy responsable del dolor que causa este día...

CAPITÁN. Quienes te ordenaron que fueses al puente para eliminar cualquier rastro y evitar que tomásemos represalias



Pase general de *La Antígona de Mérida*.

te han abandonado, Margarita. Unos están detenidos y otros han huido dejándoos en la estacada. Ése es el valor y el coraje del... (*Con asco y sorna.*) Ejército del Pueblo... Ése es el coraje de unos canallas que no dudan en salir corriendo y dejar a unas pobres mujeres como tú cargando con sus responsabilidades... ¿Qué te parece?

MARGARITA. Le repito que nadie me ha ordenado nada. Yo sólo he seguido los dictados de mi corazón. Algo que desde niña me enseñaron y que está por encima de cualquier ley... No entiendo de leyes..., pero sé distinguir perfectamente entre lo que está bien y lo que está mal...

CAPITÁN. ¿Aunque pongas en peligro a tu propia familia?

MARGARITA. ¿De qué me está hablando?

CAPITÁN. Sabes muy bien de qué te hablo.

MARGARITA. ¡Canallas! ¿Dónde está mi hermana?

CAPITÁN. Tranquila. Vas a ver a tu hermana. Y vais a tener tiempo para despediros. Ya ves, yo también tengo razones del corazón y me dicen que uno no puede dejar de concederle a nadie la gracia de abrazar por última vez a su hermana. Aunque te repito que está en tus manos hacer que vuestra suerte cambie. Piénsalo bien, Margarita. Y rápido. (*Señala hacia los ecos de la música.*) Aún tendrías tiempo para acercarte a las verbenas y bailar con estos muchachos.

(*El CAPITÁN SIERRA sale acompañado por los dos soldados...*)



Le Théâtre postdramatique

de Hans-Thies Lehmann

José Antonio Pérez Bowie

Le Théâtre postdramatique

de
Hans-Thies Lehmann

Edita
L'Arche, París, 2002,
312 pp.

Traducido del alemán por
Philippe-Henri Ledru

El libro del profesor Lehmann es un texto indispensable para la cabal comprensión de las transformaciones experimentadas por el arte escénico en la segunda mitad del siglo xx y que continúan informando en gran parte la actividad que se lleva a cabo en los escenarios actuales. Lamentablemente, aún no ha sido traducido al español, por lo que me remito a la traducción francesa del original alemán *Postdramatische Theater*, publicado en 1999.

El punto de partida del autor es el desplazamiento de la primacía del texto hacia los componentes espectaculares, que caracteriza al teatro contemporáneo, especialmente desde comienzos de los años sesenta. Constatada, así, cómo el sentido del hecho teatral deja de estar centrado en el texto para desplazarse a la totalidad de los elementos que intervienen en la puesta en escena.

Lehmann pone en relación esa infravaloración del elemento textual con el fin de la hegemonía de la cultura escrita (la denominada por Marshall MacLuhan «galaxia Gutenberg») y el subsiguiente cuestionamiento del diálogo como elemento clave de la representación teatral. Pero las consecuencias de esa crisis no se reducen para Lehmann a la devaluación de la cultura escrita, sino que han supuesto un cambio en el modo de percepción humano por el que la visión sucesiva y lineal derivada de la lectura deja paso a una percepción simultánea caracterizada por la pluralidad de perspectivas.

En el caso concreto de la representación teatral cabe hablar, pues, de un auténtico cambio de paradigma que se manifiesta en una serie de síntomas evidentes: la desaparición de la concepción dramática del personaje (construido a partir de la acción) deja paso a la preponderancia de la presencia física del actor *performer*, de la materialidad de su cuerpo desgajado por completo de la ficción; el escenario es concebido como punto de partida, como lugar de la creación

absoluta, en vez de cómo resultado de la acción que perseguía la mimesis de la realidad preexistente; la percepción dramática tradicional es reemplazada por una mirada no jerarquizante que contempla el escenario como si fuese un paisaje, un cuadro para ser mirado (la noción de *landscape play*, que Lehmann toma de Gertrude Stein), en lugar de «leerlo» de izquierda a derecha y de principio a fin; la obra no se concibe, por tanto, como una narración con planteamiento, nudo y desenlace, sino que se presenta como una totalidad cuyos elementos pueden ser simultáneamente aprehensibles; las palabras llegan a perder su significado racional y son utilizadas por su valor sonoro, constituyéndose en un elemento más de ese «paisaje»; la desaparición de la fábula y esa nueva percepción suponen, por otra parte, una reordenación profunda de las tradicionales coordenadas espacio-temporales.

El autor va desarrollado su descripción de este nuevo paradigma teatral en un riguroso y ordenado discurso en el que combina una profusa ejemplificación de las manifestaciones más relevantes con una sólida apoyatura teórica en las aportaciones de estudiosos anteriores, a los que rebate en los casos necesarios. En este sentido puede decirse que el trabajo de Lehmann tiene un carácter enciclopédico tanto por su conocimiento exhaustivo del desarrollo de las prácticas escénicas analizadas como del corpus teórico producido en torno a las mismas.

En el Prólogo propone su definición de la teatralidad refiriéndose, por una parte, a la *materialidad* de la comunicación teatral (diferente de la esencialmente virtual que caracteriza a la de los medios de masas actuales) y, por otra, a la simultaneidad de la operación emisión-recepción, e insiste en el hecho de que «el teatro es un *fragmento de vida pasado y vivido en comunidad* por actores y espectadores». Al explicar la etiqueta «postdramático», señala que no designa un

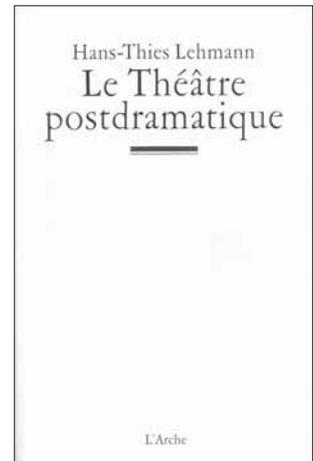
teatro en que el texto esté necesariamente ausente; puede haber lenguaje, pero no como un discurso entre personajes, sino como elemento generador de una teatralidad autónoma. Citando a Ginka Steinwachs, dirá que es un teatro que intenta «estructurar la realidad escénica en una realidad de lenguaje poética y sensual intensificada». Se trata, entonces, de cuestionar la dimensión profunda de las palabras de los personajes, que no serían más que una ilusión mimética. En tal sentido, establece un paralelismo con la pintura moderna, que, en lugar de ofrecer la ilusión de un espacio tridimensional, «pone en escena» la superficie (material) de la imagen, su realidad en dos dimensiones, al igual que concibe el color como cualidad autónoma. En estas páginas preliminares establece, asimismo, la amplia nómina de dramaturgos y de grupos que pueden ser adscritos a este nuevo teatro, cuya aparición ha supuesto, a juicio del autor, un cambio de paradigma; aunque es consciente de que «todo nuevo paradigma se construye por la cohabitación inevitable de estructuras y elementos estilísticos “futuros” y de componentes tradicionales».

En el capítulo siguiente, titulado «Drama», desarrolla unas interesantes reflexiones sobre la oposición entre teatro y drama, para lo que parte de la concepción brechtiana de «teatro épico», que revisa a partir de las aportaciones de teóricos como Roland Barthes o Peter Szondi, con los que muestra su disidencia, afirmando que el teatro de Brecht no supone un antecedente de la nueva corriente postdramática, sino una regresión a las formas tradicionales, por seguir considerando la fábula como elemento primordial; por ello califica a este nuevo teatro de «postbrechtiano». Distingue, por otra parte, entre uso habitual de la palabra «drama», asociada habitualmente a «lo serio» en oposición a «lo cómico», y el significado de «colisión», de «conflicto», que tiene en la terminología hegeliana. A partir de ahí reflexiona, en un subapartado que titula «Drama y dialéctica», sobre la concepción del drama que tiene el filósofo alemán, para concluir que sus teorías anticipan la disolución del concepto de teatro dramático.

El capítulo titulado «Prehistorias» es un intento de reconstruir los antecedentes del nuevo modelo dramático, que se remontan a finales del siglo XIX, con los diversos intentos

que van afirmando la autonomía de los componentes no literarios del drama y la importancia de los directores de escena en detrimento de la figura del autor. Caracteriza las diversas etapas de esa evolución a lo largo del siglo XX (hasta las neovanguardias de los años cincuenta con el teatro del absurdo y los intentos experimentalistas surgidos a partir de 1968) y se detiene especialmente en las vanguardias históricas comentando, entre otras, aportaciones como las del drama lírico simbolista, el teatro «estático» de Maeterlinck, la poesía escénica, el expresionismo, el surrealismo o las *Landscape plays* de Gertrude Stein.

Los capítulos restantes, «Panorama», «Performance» y «Texto-espacio-tiempo-cuerpo», están dedicados a la revisión y el análisis de las principales manifestaciones del teatro postdramático, y demuestran, como he señalado, un conocimiento a fondo de las mismas y de las aportaciones teóricas de sus diversos estudiosos. En «Panorama» analiza, por una parte, la obra de dramaturgos como Kantor, Grüber o Robert Wilson y, por otra, establece algunas de las características más relevantes del teatro postdramático (los «modos de utilización de los significantes teatrales») y propone una serie de criterios y de categorías analíticas que faciliten un mejor acercamiento al mismo; señala, entre otras, la recurrencia a las imágenes oníricas, la sinestesia, la simultaneidad, la plétora, el juego con la densidad de los signos o la corporalidad, entre otros. El capítulo se completa con un apartado en el que pasa revista a una serie de ejemplos, entre los que se pueden citar montajes de Jan Lawers, Renate Lorenz, Jan Fabre, Heiner Goebbels, Bazon Brock, Stefan Pucher, Heiner Müller, etc., o de grupos como Gob Squad, de Nottingham; BAK, de Bergen; Angelus Novus, de Berlín; y otros muchos, con propuestas como «poema escénico», «ensayo escénico», «teatro cinematográfico», «teatro-coro», «teatro de espacio compartido», «cool fun», etc. El capítulo «Performance» está dedicado a analizar cómo la transformación operada en los signos teatrales por este tipo de prácticas escénicas determinan que cada vez se hagan más difusas las fronteras entre los géneros teatrales y aquellas otras prácticas que tienden a una experiencia de lo real. Finalmente, el tercero de los capítulos mencionados, dedicado a una





reflexión sobre las mutaciones que experimentan en el teatro postdramático conceptos como texto, tiempo, espacio y cuerpo, es sin duda el de mayor interés, porque a partir de esas mutaciones se comprende la importancia de la revolución que han supuesto las prácticas escénicas analizadas. Se podrían citar como ejemplo sus análisis del tratamiento de la temporalidad en las experiencias del «teatro de la lentitud» de Bob Wilson o del «teatro de la repetición» en las piezas de Kantor.

El libro se cierra con un Epílogo en el que el autor establece la conexión entre estas manifestaciones teatrales transgresoras y el contexto político-social en el que surgen. Y reflexiona a la vez sobre las relaciones entre teatro y sociedad y sobre el papel transformador que sobre esta última puede desempeñar aquel, aunque no de

modo directo, sino gracias a una *política de la percepción* que sería, al fin y al cabo, una *estética de la responsabilidad*; porque, afirma Lehmann, «no es por la tematización directa de lo político por lo que el teatro deviene político, sino por la significación implícita de su *modo de representación*».

En definitiva, se trata de un libro que debe figurar en la biblioteca de todo aficionado al teatro y, por supuesto, de todo profesional o estudioso del mismo. La cantidad de información y de reflexiones que aporta y la hondura de las cuestiones que plantea (mínimamente resumidas en las páginas precedentes) lo convierten en un texto que no se agota en una sola lectura, sino que exige ser releído y consultado con frecuencia. Confiamos en que no muy tarde alguna editorial de nuestro país o de Latinoamérica nos lo ofrezca en una versión española. ■

Fragmentos de *Le Théâtre postdramatique*

«La representación hace surgir del comportamiento sobre la escena y en la sala un *texto común*, incluso si no existe ningún discurso hablado. Una descripción adecuada del teatro está de hecho ligada a la lectura de este texto general. Dado que, virtualmente, las miradas de todos los actantes concernidos pueden encontrarse, la *situación teatral* es una entidad hecha de numerosos procesos de comunicación tanto evidentes como disimulados. El análisis que sigue afronta la cuestión de saber de qué manera la práctica escénica desde comienzos de los años 70 ha hecho uso de estos elementos fundamentales del teatro, los ha integrado en su reflexión y los ha utilizado directamente como tema y contenido de la representación. Pues el teatro comparte con las otras disciplinas artísticas de la (post-)modernidad una tendencia a la auto-reflexión y a la auto-tematización. Si, como afirma Roland Barthes, en la era moderna, cada texto plantea el problema de su posibilidad —¿la lengua alcanza lo verdadero?—, la práctica de una puesta en escena radical problematiza su estatuto de realidad aparente» (pp. 20-21).

«La aportación de Brecht no puede ser unilateralmente comprendida como un proyecto revolucionario que se opone a la herencia de la tradición. A la luz de la reciente evolución, parece cada vez más evidente que en la teoría del teatro épico se ha operado una renovación que ha acabado desembocando en la dramaturgia clásica. La teoría de Brecht contenía una tesis fundamentalmente tradicionalista: la *fábula* seguía siendo para él la clave de la bóveda del teatro. Pero a partir de la fábula, es imposible comprender lo más significativo del nuevo teatro de los años 1960 a 1990, ni incluso la forma textual que ha tomado la literatura teatral (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). El teatro postdramático es un teatro postbrechtiano. Se sitúa en el espacio inaugurado por la problemática brechtiana de la "presencia" del proceso de representación en lo representado (arte de mostración) y por su demanda de un nuevo "arte del espectador". Al mismo tiempo, el nuevo teatro abandona el estilo político, la tendencia al dogmatismo y el énfasis en lo racional característicos del teatro de Brecht» (p. 44).

«Los trabajos en los que se propone una reflexión pública sobre determinados temas —en lugar de una acción o de unas escenas— son representativos del teatro postdramático. Los textos "teóricos", filosóficos o pertenecientes a la estética teatral son extraídos de los lugares que le son familiares, la sala de lecturas, la universidad o las escuelas de teatro y presentados sobre la escena sin perder, no obstante, de vista que el público podría pensar que los comediantes harían mejor en llevar a cabo este tipo de trabajo *antes de* la representación. Las compañías y los directores de escena utilizan los medios del teatro para mostrar ostensiblemente sus reflexiones o para hacer entender la prosa teórica. En los trabajos escénicos que utilizan también textos teatrales se observa que los comediantes parecen más enfrascados en un debate sobre su objeto y la transcripción escénica que en la representación» (pp. 179-180).

«Los trucos técnicos y las dramaturgias convencionales cumplen la función de asegurar el fantasma de la omnipotencia inherente al registro/ilustración: un mecanismo de defensa contra la angustia de los creadores de imágenes y también de los consumidores, que crea la ilusión de poder disponer de todas las realidades, incluso las más inalcanzables, y de poder ordenarlas con toda seriedad sin ser concernidos por ellas. Cuanto más enormes son los horrores de la ilustración, más irreal se hace su contenido. Horror rima con confort. Por el contrario, "la inquietante extrañeza" que Freud encontraba en la indisolubilidad de significante y significado permanece descartada.

»Sería absurdo esperar que el teatro pudiese oponer una alternativa eficaz al poder abrumador de estas estructuras. Es posible, sin embargo, desplazar la cuestión: desviar el problema de una tesis o una antítesis política hacia la cuestión del nivel de uso de los signos. Es la estructura de la percepción transmitida por los *media* la que determina que entre las imágenes aisladas recibidas y, sobre todo, entre el emisor y el receptor de los signos, no se distinga relación alguna entre emisión y respuesta. El teatro, por el contrario, podría modificar esta situación gracias a una *política de la percepción*, que sería a la vez una *estética de la responsabilidad*» (pp. 291-292).

Historia de un imbécil Interiores

de Juana Escabias

Desde los años ochenta del pasado siglo he puesto mi empeño en sacar a la luz textos de autoras ocultos en el enorme cajón que todavía existe de un desconocido teatro español contemporáneo o de hoy o actual, o como queramos denominarlo. Las piezas de Juana Escabias que ahora son objeto de mi atención, por fortuna, no se encuentran en tal situación. Fueron representadas en 2008 (*Interiores*) y 2009 (*Historia de un imbécil*), gracias al esfuerzo de una mujer que asume en el teatro múltiples funciones y alterna la escritura teatral con la narrativa y su actividad docente.

Las obras que componen este volumen son un claro ejemplo de compromiso con su tiempo (la autora avisa en el «Prólogo» de que su intención no es la de dar respuesta, sino la de «lanzar preguntas inquietantes en todas direcciones»), dotes dramáticas y riesgo en la experimentación de los elementos constructivos.

En la «Introducción», Francisco Gutiérrez Carbajo se ocupa con acierto de estas obras y afirma que «el compromiso con la realidad, con el texto y con la representación constituye el rasgo más singular del teatro de Juana Escabias». Por su parte, la autora, en las consideraciones que coloca como «Prólogo» de las obras, expresa su decidido propósito de «lanzar preguntas inquietantes en todas direcciones: al público, a los lectores, a los propios protagonistas de la historia», al tiempo que declara la calidad de «experimentos» que comparten las piezas.

Historia de un imbécil centra su atención en la carnaza televisiva. Su protagonista, Ramiro Gisbert Martín, relacionado desde el título por una condición negativa, realiza una bajada a los infiernos de ese inframundo degradante en el que se ve absorbido sin remedio, después de perder su puesto como periodista de investigación. Ramiro consigue un empleo de redactor en un progra-

ma donde se filma la muerte en directo y las víctimas concursan durante el transcurso del mismo para obtener el título de «Muerto de la semana», con lo que su familia ganará una cuantiosa suma de dinero. Pero Ramiro no llega a ese inframundo limpio de inmundicia. Cuando en el culmen de su brillante carrera queda en paro, a sus cuarenta y cinco años, un monólogo frente al retrato de su difunta madre, con la que mantiene una discutible relación, alerta al receptor de que el personaje ya se había contaminado para obtener los privilegios que mantuvo en otro tiempo, desde que decidió ser periodista antes que persona. En el transcurso de su peripecia dramática seguirá su proceso degradante, por más que él quiera disfrazarlo con acciones menos viles que las cometidas por otros. Cuando el programa de la muerte en directo es vencido por el de *La pareja perfecta* y Ramiro es admitido en él por el ridículo Mari «ano» (apodado así por su comportamiento servil), su antiguo compañero y ahora su jefe, la dramaturgia permite ver, con los dos momentos del final que propone, la aniquilación del periodista. Pero también la difícil huida del individuo atrapado por sus otras debilidades. No obstante, aunque el hilo conductor de la obra es Ramiro, la escritora avisa de que el protagonista es la telebasura, y su tema, «la incidencia que los medios de comunicación ejercen sobre nuestra sociedad».

Los elementos temáticos y argumentales con los que está articulado el desarrollo de la historia, sobre todo el eje de la misma, la denuncia a las presiones de los medios y el envilecimiento de quienes en ellos participan, hacen recordar cómo las autoras, desde la segunda mitad del siglo xx, han sido sensibles a esta realidad, que se ha ido propagando y ampliando, como bien muestra el texto que comentamos y con el que podríamos relacionar *Usted también podrá disfru-*

Virtudes Serrano

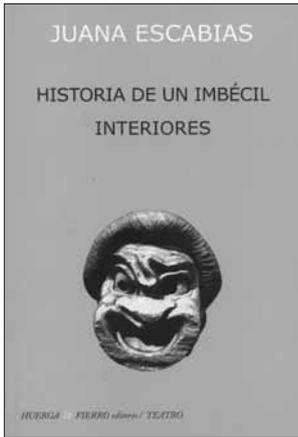
*Historia de un imbécil
Interiores*

de
Juana Escabias

Introducción
«La realidad
y la representación
en Juana Escabias», de
Francisco Gutiérrez Carbajo

Prólogo
«Conflictos»,
de Juana Escabias

Edita
Huerga & Fierro,
Madrid, 2010



tar de ella (1973), de Ana Diosdado; *El pasamanos* (1994), de Paloma Pedrero, o *¡Arriba la Paqui!* (2006), de Carmen Resino.

El texto de Juana Escabias supone, como ella indica, un ejercicio arriesgado de estructura dramática. Solo dos actores, los que representan a Ramiro y Noelia, llevarán sobre sus hombros la responsabilidad de asumir al resto de los componentes de la trama (para la propuesta escénica, dirigida por la autora, se realizó un videomontaje desde donde surgían Ángel a secas, Mariano Marañez —Mari «ano»—, el psicólogo de Ramiro, la Prostituta y el Mendigo). Tal economía de medios obedece a una característica que también ella indica: «Los dramaturgos formados sobre la práctica real de un escenario terminan escribiendo irremediabilmente y afortunadamente como directores de escena». El texto se organiza en tres actos que contienen en perfecta distribución planteamiento, nudo y desenlace. No obstante, cada uno de ellos se encuentra dividido en secuencias, que dependen de los personajes que intervienen o del espacio donde transcurre la acción, desde donde surgen el pasado, el presente y el futuro del personaje central, en lo relativo a relaciones familiares y en lo que concierne a su difícil situación laboral. Escabias emplea diversos procedimientos de la expresión literaria para conseguir poner en pie un complejo argumento; se vale de las técnicas narrativas para colocar al receptor ante las situaciones vividas por Ramiro y Noelia; usa del monólogo y del diálogo dramáticos, y todo ello sin perder nunca la teatralidad del proceso presentado y matizando contenido, acciones y personajes con ciertas pinceladas de expresionismo.

Si la obra que acabamos de comentar se ocupa de un tema de ámbito general y público, *Interiores* descubre desde su título su carácter personal y privado; ahora se coloca ante la mirada de los receptores a unos seres en desacuerdo. El eje temático de las difíciles relaciones entre padres e hijos lo desvela la autora en su reflexión inicial: «Elegimos a nuestras amistades o parejas, pero no a nuestra familia». La obra trata de renuncias en un tiempo que se corresponden con desagradecimientos y desafectos en otro. Un conjunto de ascendientes y des-

cendientes se distribuye a lo largo de los tres actos y cuatro décadas del desarrollo de la acción. El tiempo (el representado, el elidido y el marcado en las acotaciones y en los diálogos) es factor fundamental en esta pieza donde las actitudes de los personajes van unidas al avance de sus existencias. El primer acto corresponde a Carla (madre), separada de un marido que la maltrataba, y María (su hija), que cuando comienza la acción tiene solo once años y tiraniza a su madre, impidiéndole rehacer su vida con otro hombre. Al final de la secuencia, María, ya mayor e instalada en su trabajo y sus afectos, será quien abandone a Carla en la soledad de la vejez. Treinta años después, al comienzo del acto segundo, María es la madre separada y otra Carla ha venido a ocupar su lugar de hija en un hogar donde no existe la comunicación entre ambas. Con habilidad dramática se plantea el conflicto entre estos dos personajes y su proceso de desencuentro mediante diálogos paralelos de María con el chat y Carla en el teléfono. Mientras que el padre ausente tampoco acepta responsabilidades con la chica. El Acto III conlleva una ruptura del hilo argumental mantenido con las parejas de mujeres en los anteriores; la autora vuelve a su experimentación al introducir un elemento nuevo, al dejar paso a los hombres; tres generaciones se juntan en la casa de Carla (personaje ausente en la escena) al tener lugar el reencuentro de Miguel (marido de Carla, solo aludido al final del Acto II) y su padre, muchos años alejado de su familia por causa de su homosexualidad, cuando acaba de nacer el hijo de la pareja.

Los reproches entre Miguel y su padre acercan al receptor a otra de las claves de la pieza, la que obedece a una intranquilizadora pregunta que se hace y proyecta la dramaturga: «La leyenda contrapone la entrega incondicional del padre al egoísmo absoluto del hijo, pero ¿existe algo más egoísta que ese incondicional “todo por los hijos” que enarbolan tantos padres?».

Como la dramaturga, tampoco podemos ni debemos responder a las preguntas que desde estos textos se formulan. Nuestra misión es mostrarlos con la esperanza de haber animado a su lectura y con el deseo de poder contemplarlos nuevamente en escena. ■

Vagamundos

de Blanca Doménech Casares

¿Acaso soy yo mi isla?

Aparentemente, Max es un hombre de negocios. De edad, como dice Diana. Con seguridad, con dinero, con control de las cosas y hasta de sí mismo. Llega a la isla, en invierno. Un viaje de invierno, como el de Schubert y el de Juan Benet, pero la muerte no parecer ser el objetivo.

Max llega a la inhóspita isla para encontrar a su hermano. «Hermanos», dice a veces, como si se le escapara, o como si se confundiera. Buscar. A eso ha venido, a buscar. A una isla en la que no hay nada. Nada. No hay electricidad, no hay teléfono, solo cuatro vagamundos que, se diría, solo se conocen de dos en dos (Diana y Oliver, Jimena y Samuel; nunca vemos juntos a los cuatro). Somos toda la gente de esta isla, asegura Diana de Oliver y de ella. Quiénes son esos cuatro. Parece que se ocultan, que han huido. No de una falta cometida, ni de un delito. No son *hippies*, ni personajes decepcionados, *blasés*. Son algo, y lo son con fuerza. Pero no sabemos qué son. No lo sabremos. Y sin embargo todo el tiempo nos lo sugieren. Esa sugerencia es la clave de esta excelente pieza de Blanca Doménech Casares. Junto con la atmósfera que dibujan. Acaso el hermano se transformó en alguien como esos habitantes de la isla. Hermano, hermanos.

Dice Oliver en la página 111: «es imposible encontrar aquello que no quiere desvelarse». Pero antes, en la página 81, había dicho: «No siempre buscamos lo que creemos buscar». Es más, lo repite después. Y no es que Oliver hable con contundencia, pronuncie máximas; llega a estas conclusiones como quien no afirma, como

quien rescata sentidos para dejarlos escapar pronto.

Además de un enigma, una amenaza. La amenaza no viene de fuera; es Max quien va a buscarla a la isla. Y esa isla es metáfora, y base para una parábola de varios sentidos, ninguno concreto. Una isla que puede recordarnos la isla de varios films de Bergman, pero las islas son habituales de la narración y del misterio. Misterio en tanto que iniciación, incluso en el sentido de misterio medieval, no otra cosa. Max va en busca de su hermano, desaparecido hace diez años. Oliver y Diana ocultan algo que sucedió hace diez años, precisamente, allí. Personajes inquietantes, como lo son Jimena y Samuel. Heridas en el ojo, heridas en la memoria, heridas sin que se nos diga cómo surgieron. Caras cruzadas por heridas, como en *El séptimo sello* o en *Andrei Rubliev*. La ambigüedad y el enigma potencian la obra.

Al final de este planteamiento del enigma, el enigma permanece. ¿Es un final forzado en su exceso de enigma? Felizmente, lo que parecía que iba a ser edificante, por las críticas al modo de vida de Max, no lo es. Pero Max es otro al cabo de la función. ¿Qué es un drama sino la transformación mediante el conflicto?

De una joven dramaturga, Blanca Doménech, que ya es capaz de escribir esta obra cabe esperar muchas cosas. Una obra amplia; no esperen ese formato infantil que tiende a la brevedad por incapacidad de desarrollo. Al contrario, esta obra de atmósferas más que de acciones es rica en desarrollo. Como siempre decimos y queremos: habría que estrenar esta espléndida obra. Cinco personajes, un solo decorado. Caramba. ■

Santiago Martín Bermúdez

Vagamundos

de

Blanca Doménech Casares

Premio

Teatro Calderón de la Barca
2009

Edita

Ministerio de Cultura, INAEM,
Centro de Documentación
Teatral, 2010, 134 pp.



Visita nuestra web
www.aat.es

Baile de huesos

de Elena Belmonte

Ignacio del Moral

Baile de huesos

de
Elena Belmonte

Edita
Publicaciones de la
Asociación de Directores
de Escena de España,
Madrid, 2010

Leyendo *Baile de huesos* en seguida le viene a uno a la memoria una serie de textos (al pronto, podría citar obras como *A puerta cerrada*, de Sartre, *Auto*, de E. Caballero, o *La antesala*, de M. Sánchez) que constituyen una especie de subgénero, el de las obras situadas en la incierta ubicación espacio-temporal que es el momento entre la vida y la muerte, o entre la muerte y la eternidad.

En estas obras, los personajes, conscientes o no de su situación, desnudan su alma, revelan sus secretos y descifran las claves de sus vidas, sabiendo que ya nada tiene remedio.

La paradoja de la circunstancia se presta al ejercicio del humor —humor negro— y también a la reflexión.

La obra de Elena Belmonte se inscribe fielmente en este pequeño género, y utiliza las bazas que el formato le ofrece para ofrecer el retrato de cuatro personajes y, alternando el humor y la melancolía, mostrar algunos de sus defectos, que son también los de la sociedad que los rodea y condiciona. El humor y reflexión propios del género están ya presentes en el título de la obra, que a la conocida expresión «Danza de la muerte» opone un irónico «Baile de huesos».

El humor, por tanto, tiene una fuerte presencia en la propuesta de Belmonte. Los personajes, certeramente caracterizados, se muestran al desnudo, con la explicitud propia del trance confesional en el que se encuentran; cada uno de ellos se esfuerza en ofrecer una imagen de sí mismos, pero durante su entrevista con la Muerte —que se presenta aquí como una dulce y algo atolondrada funcionaria— se van despojando de sus disfraces y se van encarando a su verdadera identidad. Sus discusiones, reproches y enfrentamientos muestran a unos seres que, aun siendo conscientes de la situación en la que están, siguen presas de sus prejuicios y empeñados en defender unos puntos de vista que, evidentemente, resultan ya ociosos.

En *Baile de huesos* se introduce, además, un elemento menos habitual, que propor-

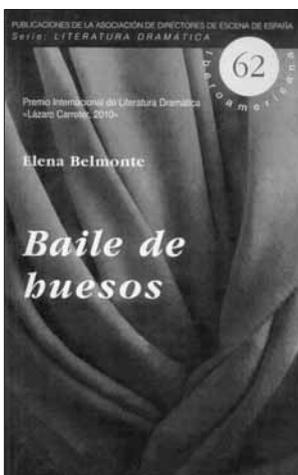
ciona un pequeño suspense, y es que sabemos que uno de los cuatro personajes, que en principio están en la puerta de la eternidad, ha sido convocado por error, y en realidad aún tiene que seguir viviendo. Esto provoca en algunos de los personajes un sentimiento de competitividad, una necesidad de convencer o demostrar que son ellos quienes merecen seguir en la tierra. Este inteligente recurso introduce dinamismo y conflicto en un texto que, como otros que tienen punto de partida similar, podría caer en una cierta falta de progresión, riesgo que sortea con habilidad.

Baile de huesos es un texto amable, solentemente escrito, que renuncia a un desarrollo que podría ser más ambicioso, y prefiere ofrecer una partitura para un espectáculo accesible, además de una ocasión para desarrollar un elegante ejercicio actoral. Su suave humor y el cariño con que se trata a los personajes permite al espectador elegir a sus favoritos sin forzar la simpatía hacia unos u otros: cada uno de ellos tiene algo con lo que identificarse; cada uno de ellos merecería seguir viviendo para corregir sus errores, aunque solo a uno de ellos le es concedida esa posibilidad.

Con este texto, Elena Belmonte obtuvo el Premio Internacional de Literatura Dramática en su edición de 2011.

Anteriormente, la autora ha escrito y/o publicado otros textos, como *Que hablen las farolas*, *Comamos algo*, *Los vanidosos*, *Clara sin burlas* y otros.

El texto está editado por la ADE en su excelente colección de textos dramáticos. ■





El teatro también se lee

Saludo

Jesús Caldera Sánchez-Capitán

Vicepresidente de la Fundación Ideas

Naturalmente que desde siempre ha estado presente en mí el arte dramático. Desde lejos. Desde la infancia. Eran otros tiempos aquellos, menos dispersos que los actuales en los valores en los que uno podía fijar la mirada. En mi pueblo, Béjar, existía una larga tradición que venía del siglo XIX en que no nos bastaba con el corral de comedias que los señores duques habían levantado junto a una plaza de toros a principios del siglo XVIII en la cima de ese monte frondoso que allí tenemos y al que llamamos sin más El Castañar. No nos bastaba con el perdido Teatro Viejo, que debía de ser insuficiente para el afán escénico de aquellos antepasados, así que en 1856 pusieron en pie el magnífico e isabelino Teatro Cervantes, joya de la ciudad y hoy todavía uno de los mejores escenarios de la provincia. Allí ha sido tradición que antes o después todos hayamos pisado las tablas y declamado un verso mal aprendido. Mi padre perteneció a uno de los muchos grupos teatrales salidos del ámbito escolar, y eso hizo entrar el teatro en casa, como en tantas otras familias de mi entorno de entonces. En el colegio también teníamos nuestro patio de butacas y su recoleto escenario, pero el día de gala era cuando te subías de verdad a aquel espacio inmenso y desnudo del Cervantes, desde donde la voz se te encogía cuando te tocaba intervenir, pero el aplauso te convencía de que misteriosamente los de allí abajo te habían oído decir algo.

Esa magia infantil nunca desapareció de mi vida. Una vez que entra es difícil que salga. La vida bien entendida es una pugna permanente entre conquistas y pérdidas, hallazgos que ganan espacio y desalojan a lo que dejó de ser esencial para sostener lo que no deja de moverse en el interior. Por el camino de la vida se me han ido quedando atrás, como

a todos, lo que no resistió el paso del tiempo y dejó de ser hallazgo renovado. Pero ahora que esta generosa invitación a saludaros me permite hacer una reflexión sobre esos valores, caigo en la cuenta de que en el marasmo de las pérdidas de interés nunca cayó, desde aquella infancia familiar y escolar, todo lo que tenía vínculos con la estética y la interpretación del mundo. A la postre he dedicado mis días, como es bien sabido, a la política, en la que tengo ya una larga trayectoria. Larga porque se inició en la etapa de formación universitaria y larga porque llegué al Congreso de los Diputados con tan solo veinticuatro años. Y la política, no digo nada nuevo con ello, tiene mucho de escenificación, de representación de papeles aunque el libreto se construya en cada intervención. Nunca dejé de asistir a las salas de teatro cuando las circunstancias o la ocasión lo permitían, como espectador que cuando lo hace se lamenta de no hacerlo con más frecuencia, pero déjenme que les diga que, vestido de calle y con un texto en el atril, cada vez que he subido a la tribuna de oradores del Congreso no he dejado de recordar aquellos días infantiles en que la voz se me encogía, y solo el aplauso (si lo hubo, cuando no el pataleo) al concluir la intervención me devolvía del ensueño de tener menos años e ir vestido de aldeano de un entremés ensayado en los recreos.

Los autores de teatro y quienes ejercemos la política tenemos algo en común, por más que parezcamos hechos por patrones distintos: ambos buscamos una interpretación del mundo que permita que entendamos mejor lo que ocurre alrededor. Cada cual a su manera, ambos damos forma a la palabra bajo la mirada de Talía. Pero con una diferencia: Talía les prefiere a ustedes. Es evidente. ■

La nueva SGAE

Ernesto Caballero

Aunque soy bastante escéptico acerca de la utilidad de exponer datos objetivos en asuntos donde priman las creencias sobre las ideas, la visceralidad sobre las opiniones, y la tentación de aminorar el agravio particular por encima del interés general, voy a tratar de dar cuenta sucinta de algunos hechos que confío puedan hacer albergar, cuando menos en algunos, un moderado optimismo con respecto al plan de refundación que se ha iniciado en la SGAE.

Empezaré por una declaración que, aunque parece evidente, dado el ruido mediático y la confusión más o menos interesada por parte de muchos, no se ha dejado oír con la suficiente claridad: los principales perjudicados de los presuntos hechos delictivos que aparecen en el conocido auto del juez Ruz no han sido otros que los propios socios de la entidad: nosotros mismos, los autores. Por eso resulta incomprensible y lamentable la criminalización social de todo un colectivo, y aún más incomprensible y lamentable la actitud reventadora de algunos compañeros erigidos en abastecedores de carnaza para algunos medios que consideran más digno de ser difundido los insultos a un viejo roquero por parte de un socio carpetovetónico en una asamblea de socios que, por ejemplo, la decisión de la Sociedad de personarse como acusación particular tras la intervención de la Audiencia Nacional.

Sea como fuere, la mayoría de los socios, insisto, principales víctimas del desaguisado, a través de sus representantes en la Junta Directiva, han decidido hacerse con los servicios del prestigioso catedrático de Derecho Civil D. Ramón López Vilas para llevar a cabo una exhaustiva auditoría interna; al mismo tiempo ha designado una Comisión Gestora formada por representantes de los diferentes grupos de autores (de la que tengo el honor de formar parte representando al Gran Derecho) para hacer frente al día a día de la entidad. Un día a día que, también conviene recordar, en medio de todas estas complicadas circunstancias no ha sufrido ningún deterioro en lo que a sus labores de recaudación y reparto se refiere.

Así mismo, la Junta Directiva ha decidido clausurar de forma fulminante el grupo de empresas dependiente de la



filial digital SDAE a la vista de las numerosas irregularidades que se han puesto de manifiesto en las diversas investigaciones llevadas a cabo hasta el momento. También se ha acordado iniciar un plan de desamortización del proyecto Arteria, que, como es sabido, lo anima una compulsiva adquisición y edificación de teatros y auditorios tanto en España como en América cuya rentabilidad cultural y financiera no solo resulta cuestionable, sino que, a la luz de los informes, puede, llegado un remoto pero no imposible punto de insolvencia, afectar a las propias recaudaciones de los socios. De la misma manera, y en sintonía con esta cuidada y minuciosa labor de desprendimiento de unos bienes inmuebles de difícil gestión y mantenimiento, se ha iniciado un proceso tendente a recuperar para la Fundación Autor las labores asistenciales y de promoción cultural para las que fue creada en su día y que habían quedado notoriamente desatendidas por mor de este oneroso proyecto.

Finalmente, la Junta Directiva emanada de las recientes elecciones, una vez despejadas las dudas sobre su legitimidad, dudas que fueron propagadas durante la batahola de mayo, ha acordado (no tenía por qué hacerlo) convocar unas nuevas elecciones generales para el próximo mes de enero una vez sea reformado el sistema electoral. La comisión encargada de esta importante tarea la integran quince socios representativos de las distintas posturas y opiniones surgidos tras los acontecimientos de mayo, que han tenido la suficiente amplitud de miras y sentido de la responsabilidad para trabajar conjuntamente en este crucial momento de regeneración de nuestra centenaria sociedad. Tres ilustres y apreciados compañeros de la AAT forman parte de este consejo de sabios: Jordi Galcerán, Antonio Onetti y Paloma Pedrero.

Todas estas medidas hacen suponer, como decimos, que se ha iniciado un necesario, y esperado por muchos, giro de ciento ochenta grados en el rumbo de la SGAE. Nos encontramos, pues, ante una nueva oportunidad de relanzar la prestigiosa y honorable institución que ideó hace más de cien años nuestro colega Sinesio Delgado. En esta refundación deberíamos estar de nuevo los dramaturgos de forma destacada. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

