

(Editorial.)

«El teatro no es ni el lugar ni el medio para transmitir una ideología.» Con esta frase, que nos atreveríamos a tildar de provocadora, Hans-Thies Lehmann responde a la invitación de PAUSA: ¿cómo podemos definir la relación entre teatro e ideología? ¿Quiere decir, esta sentencia, que el teatro no debe servir a objetivos o estímulos ideológicos? No exactamente. De hecho, entre los diversos artículos que conforman nuestro «Dossier», hay opiniones para todos los gustos. Si bien la inquietud de fondo es la misma (¿de qué hablamos cuando hablamos de ideología en el teatro?; ¿cómo diferenciar términos como *teatro político*, *teatro comprometido*, *teatro ideológico*?; ¿tiene algo que ver la ideología con estas etiquetas?), las respuestas son bastante diversas. Por ejemplo, si nos centramos en el teatro de texto, será preciso aclarar si hablamos de la ideología de los autores, de la ideología que subyace en las obras o de la ideología de los espectadores. Los primeros y los últimos, claro está? siempre tienen una ideología (una ideología más o menos explícita, más o menos consciente). Ahora bien, ¿hasta qué punto sus obras dependen de ella? En este sentido, algunos dicen que la relación entre teatro e ideologías es tan irrelevante como buscar en las obras rastros de la biografía del autor. Por otro lado, están los que opinan que la ideología es consustancial a la forma (de aquí que el teatro contemporáneo se haya vuelto «posdramático»: la discontinuidad, por ejemplo, cuestiona los fundamentos de la construcción ideológica del drama). Siguiendo otra línea, alguna de las aportaciones considera que las obras supuesta-

mente ideológicas no son sino el reflejo de la falta de audacia ¿quizá de la cobardía? de los propios autores en momentos personales, históricos y sociales decisivos. Pinter ¿aquí coinciden las opiniones? sería una excepción. Por otro lado, también hay quien observa que la ideología nace ya en la propia organización de los mecanismos de producción, exhibición y consumo de los espectáculos. Esta perspectiva pone en entredicho, no sólo las «temáticas» o las opciones estéticas, sino también la «industria» y los hábitos de consumo y gestación de los productos teatrales. Finalmente, también hemos recogido varias opiniones más breves, más personales. ¿Conclusión? El tema da para mucho más. No hay un criterio unitario (ni de enfoque ni de valoración). Parece claro, pues, que el debate no quedará cerrado aquí y que, en próximos números, continuaremos con el goteo de aportaciones. De momento, para coronar el «Dossier», presentamos una pieza casi desconocida, u olvidada, del teatro de nuestra guerra civil: *Florentina*, de María Carratalá. También, en la sección «Textos», dos piezas breves, inéditas hasta ahora, de uno de los autores más «ideológicos» del teatro español contemporáneo: Juan Mayorga. Esperamos que todo ello sea de vuestro agrado.

(Dossier.)

Ideología i teatro

IDEOLOGÍA Y TEATRO
POSDRAMÁTICO

Hans-Thies Lehmann

Ante todo, el teatro no es ni el lugar ni el medio para transmitir una ideología, ni tampoco para difundir

unas enseñanzas o un punto de vista. La época en la que el teatro era considerado un foco de aleccionamiento religioso, político o de moralidad burguesa debería haber pasado ya a la historia. Indudablemente, en momentos críticos en lo que se refiere a política —si la democracia estuviese entre la vida o la muerte o bien en circunstancias similares—, podría ser que en el futuro de nuevo fuera concebible que cualquier sitio, cualquier institución, cualquier actividad (incluido el teatro), con carácter excepcional, se pusiera al servicio de la discusión ideológica. De lo contrario, el teatro actúa siempre de forma indirecta, *modo obliquo*: a través de su realidad como comportamiento estético, tal como subrayó Schiller frente a la aleccionadora tragedia burguesa; convirtiendo indirectamente en temas de discusión ciertas posiciones que son la base del pensamiento y de la ideología, tal como promovió Brecht en contraposición a Piscator; sacudiendo las tramas cultural y civilizadora —incluido el lenguaje—, que con su vigencia provocan que, característicamente, la realidad siempre se perciba desvirtuada; mediante la puesta en práctica, la ampliación y la profundización de las capacidades para simpatizar en el sentido más amplio de la palabra (participación, identificación, compasión, empatía), un proceso que, por cierto, constantemente debe quedar interrumpido; a través de la mutua interrupción de práctica y representación, mediante la cual alcanzamos una visión de la práctica liberada por el arte, así como una visión crítica de una nueva orientación exclusivamente estética a través del recuerdo de la práctica; y, por último, pero no por ello menos importante, a través de la «colectividad» pasajera que surge a raíz de la actividad teatral, pero que no se mani-

fiesta en una ideología de afirmación común, sino que sigue siendo una «communauté desoeuvrée» (Nancy), una comunidad paradójica de las singularidades no comunes que permanecen separadas unas de otras por causa de un abismo y que únicamente se encuentran en la comunidad de lo que es finito, de la muerte, ya que comparten la experiencia de no poderse encontrar.

Así, pues, ¿el teatro no tiene nada que ver con la ideología? Todo depende de lo que entendamos por dicho concepto. Normalmente, por *ideología* —una persona tiene una ideología, o es comunista o es liberal— se entiende simplemente una especie de visión del mundo, un conjunto de opiniones y actitudes fundamentales. En consecuencia, todo artista teatral, todo espectador puede tener una ideología. Y a pesar de ello, dicha ideología no nos dice prácticamente nada sobre su forma de hacer y de percibir el teatro. Al igual que otros factores (experiencia, entorno, acuñaciones culturales) relacionados con el individuo creador, la ideología (puede existir más de una: una ideología artística, una ideología histórica, una ideología social) es sólo uno más de todos los elementos que forman la obra, el texto, la escenificación, sin ser por ello una pieza constitutiva fundamental. De ahí que la relación entre teatro e ideología sea, en este sentido, un tema improductivo, tan irrelevante como lo sería la búsqueda de rastros de la biografía de un autor en la obra del mismo. Es posible que Peter Handke tenga una determinada ideología en relación con la situación de los Balcanes, ideas discutibles desde una perspectiva moral y política —y que deberíamos discutir si creyéramos que sus opiniones pueden tener una influencia significativa en la vida política—, pero para

entender sus textos, todo ello es tan fortuito como otros factores de su vida personal. Dramaturgos y espectadores comparten con el resto de individuos que forman la sociedad la condición de ser, asimismo, productores o víctimas de algún tipo de ideología.

Louis Althusser, en cambio, ha desarrollado un concepto enormemente útil: el de una ideología espontánea, «eterna». Según dicho concepto, la visión del individuo, la conciencia individual, está atrapada dentro de la ideología, puesto que por naturaleza viene marcada por una manera determinada de reconocimiento de todo lo real. La conciencia está sujeta a una tendencia a la antropomorfización. Tiende a una imagen (ilusoria) del mundo que de forma constante y sistemática interpreta la sociedad desde un punto de vista erróneo, que una vez y otra desea conferir un rostro humano al infernal frío de las estructuras y los bloques de poder. El teatro puede ser «materialista», siempre que muestre esta ilusión —Althusser habla de una conciencia «melodramática» constitutiva— y a la vez la desmonte —creando y representando en el teatro una alteridad entre el melodrama que experimenta el sujeto por un lado y una procesualidad totalmente distinta y la presencia masiva del «mundo» histórico-político por otro, en lugar de hacerlo aleccionando desde el escenario. Althusser ha expuesto todo esto no sólo en un estudio clásico sobre Bertolazzi y Brecht, sino también en muchos otros textos sobre la relación entre arte e ideología. Su interpretación de la ideología se basa principalmente en el concepto marxista de que *ideología* equivale a una «falsa conciencia», y que por encima de todo hace hincapié en que los individuos de la sociedad

de mercancías son incapaces de entenderse a sí mismos, que no conciben el propio pensamiento como expresión ni de los intereses de clase ni de la alienación. Si profundizamos algo más en esta idea —ideología como concepción equivocada de uno mismo—, toparemos con una problemática de envergadura, la de la propia instancia del yo (desde el punto de vista del psicoanálisis). De acuerdo con Lacan, el yo incluso puede concebirse como morada de un desconocimiento radical, del desconocimiento de un mismo, como función psíquica que constantemente nutre la concepción errónea de autonomía e identidad, aunque en la realidad el yo permanezca atrapado en una dependencia radical y funcione como máscara aparente de la identidad. Así pues, nos encontramos ante la necesidad de concebir lo que es un individuo de forma distinta, no ya a través de esta identidad fijada erróneamente de lo que, en resúmenes cuentas, nos parece que puede ser el lugar de la identidad, del yo.

De otro modo, partiendo de Guy Debord, podemos entender por ideología la circunstancia que los individuos de la actual «sociedad del espectáculo» no logran descifrar qué fuerzas impulsan la sociedad, más por la asunción de una posición fundamentalmente de espectador pasivo que no a raíz de una idea equivocada. Al igual que hacía Althusser con la ilusión del sujeto, Debord desmonta la forma cómo el individuo tiende a una asunción acrítica de su posición para con la sociedad como espectáculo. En lo que se refiere a la teoría teatral, las consecuencias son, en un caso, la exigencia de una dramaturgia materialista que admite la discrepancia entre la mirada subjetiva y la realidad, y en otro caso la idea de un teatro (o de actividades parateatrales)

que deja al descubierto la posición del mero ser espectador, así como las actitudes y los deseos problemáticos que dentro de dicha posición puedan llegar a ser virulentos. Entre los dos casos se establece un paralelismo interesante al preguntarnos qué consecuencias para el teatro se derivan de este examen teórico-ideológico y de otros exámenes parecidos. Ambos aspectos —el mero ser espectador y aún más la fantasía de un individuo que tiene una relación con el entorno equivalente a la que mantiene con los demás individuos— afectan directamente a la condición del teatro. Si se quiere imaginar un teatro que se esfuerce a ser crítico con la ideología, deberá ser un teatro que ante todo se plantee la propia ideología como tema de discusión. Deberá «problematizar» el teatro como exhibición y como espectáculo, deberá producir situaciones que incomoden la falsa ingenuidad del espectador. Y deberá cuestionar incluso los constituyentes esenciales del teatro dramático, solidificados por la tradición. El teatro actual aún tiene lugar —bajo todo punto de vista— en el espacio donde se percibe el eco de lo que podríamos denominar «teatro dramático». No obstante, durante mucho tiempo el drama (sobre todo en su variante «trágica») ha destacado como el género por excelencia en el que el principio formal es la posición central del individuo, de la persona: una posición cada vez más problemática. En el drama, los actos, al igual que las decisiones, se aplican básicamente a la esfera de la intersubjetividad; la relevancia del intercambio entre personas a través del diálogo fundamentalmente la posibilidad del drama en sí. Como forma, el drama implica ya un tipo de afirmación sobre la identidad, también de la propia identidad, la *dramatis persona*. En lo referente a su posi-

ble relación con la ideología, el teatro actual topa con el hecho de que las realidades políticas —en gran medida— han ido adquiriendo un carácter abstracto, mientras que al mismo tiempo los discursos públicos siguen la estrategia siempre vigente de la personificación, la metaforización y la evidenciación; resumiendo, de la dramatización. Todo lo que es político experimenta una constante (de)formación hacia el drama, hacia los conflictos pseudodramáticos, que renueva y consolida una y otra vez la ideología concebida en el sentido de Althusser. Bajo estas condiciones, una de las exigencias elementales que deberían hacerse al teatro es que perciba sus posibilidades específicas de activar no una ratificación, sino una resolución de los simulacros dramáticos. A medida que los fundamentos «ideológicos» del drama han ido desapareciendo, en la práctica han empezado a constituirse nuevas formas que —al margen de un contenido «político» más o menos claro— trabajan una percepción de la realidad menos ideológica en este sentido concreto. El teatro deviene posdramático, puesto que evita los efectos ideológicos que se habían impuesto con el drama. Trata de individuos que quizá sean «pluralidades», de acontecimientos que no sólo son «acciones» en el sentido del drama, de una fragmentación del yo que se mueve y se disemina por «redes» electrónicas y de otros tipos, pero que no experimenta la vida como el camino predestinado de una persona dramática, sino más bien por fases, segmentos, discontinuidades. Si por su lado el teatro se propusiera intentar comunicar un mensaje ideológico, aunque fuera sobre estos mismos temas, justamente se privaría de su mejor oportunidad, la de activar una reconstrucción de la ilusión de la identidad-sujeto, de la

ideología original. En vez de ello, puede activar una política de percepción que, en el teatro *y/o performance*, disuelva las fijaciones y determinaciones inevitables en el discurso político; es decir, que juegue a otro juego, distinto del discurso ideológico, moral y político.

APUNTES PARA UNA LECTURA POLÍTICA DEL TEATRO DE HAROLD PINTER

Víctor Muñoz i Calafell

El poder entendido como una amenaza que se abalanza encima de nosotros sin que podamos adjudicarle una forma concreta que nos permita enfrentarnos a él. Ésta es una constante cierta amenaza provocada por un poder superior de difícil concreción, de manera que, poco a poco, la angustia se va apoderando de todos ellos. La indefinición del poder amenazador hace que el miedo que van experimentando los personajes resulte parcialmente inexplicable y, en cierto modo, absurdo, por lo que en los años sesenta Harold Pinter fue alineado con los representantes del denominado «teatro del absurdo»¹. No obstante, a lo largo de su carrera como dramaturgo, este poder se ha ido concretando y se ha vuelto tangible, con nombres y apellidos propios, de manera que lo que en un primer momento podía ser considerado como teatro del absurdo ha pasado a ser teatro político en toda regla.

Las dos primeras piezas dramáticas de su ya extensa producción teatral, ambas de 1957, reflejan esta idea a la perfección. En *La habita-*

ción (*The Room*), Rose está casada con Bert, un hombre a quien ella le habla durante horas sin que él le dirija la palabra ni un solo momento. Rose ve la habitación como un lugar acogedor donde refugiarse de la hostilidad que percibe en el mundo exterior. Y es precisamente de esta fría noche de invierno de donde provienen los tres peligros que alterarán su vida: primero, el Sr. Kidd (cuyo estatus dentro del edificio resulta incierto), que se lleva a Bert con él y que obliga a Rose a quedarse sola; a continuación, dos desconocidos a los que se ha comunicado que la habitación número 7, precisamente la que habitan Rose y su marido, está libre para alquilar; y finalmente, Negro, un negro ciego que la llama Sal y que le hace saber que su padre quiere que regrese a casa. Sin embargo, al regresar, Bert habla por primera vez («he vuelto muy bien»³) y, cuando se da cuenta de la presencia de Negro, comienza a darle una paliza hasta dejarlo inconsciente. En aquel momento, Rose ya se ha vuelto ciega. Ni que decir tiene que la obra plantea toda una serie de preguntas: ¿de qué tiene miedo Rose? ¿Quién es o qué simboliza Negro? ¿Por qué llama a Rose Sal sin que ella niegue que aquel sea su nombre? ¿Por qué se queda ciega al final de la obra? Toda una serie de preguntas que no obtienen respuesta.

Algo parecido ocurre en la primera pieza teatral larga de Pinter, *La fiesta de cumpleaños* (*The Birthday Party*). Stan es, según él mismo explica, un pianista con mala suerte que pasa la mayor parte del día en pijama y vive en una pensión regida por Meg y su marido, Pety. Allí ha encontrado refugio de las inclemencias del mundo exterior y lleva una vida tranquila desde hace años, hasta que un buen día aparecen dos

visitantes dispuestos a alquilar otra habitación, los señores Goldberg y McCann, unos personajes siniestros. Pronto resulta evidente que buscan a Stan, que intenta huir sin éxito. Entonces los dos desconocidos le organizan una fiesta de cumpleaños durante la cual le hacen una especie de lavado de cerebro y le rompen las gafas, lo que deja a Stan en una ceguera simbólica. Stan acaba completamente fuera de sí intentando estrangular a Meg, hasta que Goldberg y McCann se lo llevan escaleras arriba. Finalmente, al día siguiente se lo llevan lejos de allí, vestido igual que ellos con traje negro y corbata. ¿Quiénes son Goldberg y McCann? ¿Para qué querían a Stan? ¿Tienen un pasado común? De nuevo más preguntas sin respuesta.

Las dos primeras obras de Harold Pinter, pues, generan en el espectador una serie de preguntas sobre unos hechos que, dada la situación en que se encuentran los personajes, pueden percibirse como absurdos. Y estas preguntas no encuentran respuesta a lo largo de la obra porque, como explica el propio Pinter, no está dispuesto a romper la verosimilitud convirtiendo los últimos actos en fragmentos discursivos donde todo quede aclarado, de forma que el espectador pueda irse tranquilo a casa porque lo ha entendido todo:

«El deseo de comprobación es comprensible, pero no siempre puede satisfacerse. No se distingue mucho entre lo real y lo que no lo es, ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente verdad o mentira; puede ser verdad y mentira a la vez. Creo que es un error suponer que la comprobación de lo que ha pasado y de lo que está pasando plantea pocos problemas. Un personaje encima del escenario

que no puede exponer ningún argumento o información convincente por lo que respecta a su experiencia pasada, su comportamiento actual o sus aspiraciones, ni aportar un análisis exhaustivo de sus motivos, están tan legítimo y digno de atención como cualquier otro que pueda hacer todas esas cosas, hecho que no deja de ser inquietante. Cuanto más intensa es la experiencia, más difícil resulta expresarla.

[...] Una obra de teatro no es un ensayo, y un dramaturgo no puede estropear la consistencia de sus personajes inoculándoles en el tercer acto un remedio o una disculpa por sus acciones, sólo porque nos han educado para esperar, pase lo que pase, el “desenlace” del tercer acto. Proporcionar una coletilla moral a una imagen dramática evolutiva y compulsiva me parece un acto superficial, impertinente y deshonesto.»³

Por otro lado, tanto *La habitación* como *La fiesta de cumpleaños* aplican la subyugación del protagonista (simbólicamente representada a través de su ceguera) a algo indefinido proveniente del exterior. La habitación es utilizada como un espacio de refugio y acogida donde los protagonistas aspiran a escapar de esa amenaza latente que proviene del mundo situado más allá de la puerta, la cual delimita uno y otro terreno: «Naturalmente, ellos [los protagonistas] tienen miedo de lo que hay fuera de la habitación. Fuera de la habitación hay un mundo que les afecta y que les resulta aterrador. Estoy seguro de que también resulta aterrador para usted y para mí.»⁴ Pero en ambas piezas este mundo aterrador entra en la habitación encarnado en la figura de unos visitantes que ejercen alguna clase de poder sobre el protagonista. ¿Quiénes son? O mejor aún, ¿qué son? ¿Qué representan?

Pinter se niega a relacionar la obra con nada que vaya más allá de sí misma. Afirma que cuando analizó *La fiesta de cumpleaños*, una vez escrita, «no coloqué la obra que tenía entre manos delante de otro espejo ?no la relacioné con nada que le fuera externo [...]. La obra es la que es. No es ninguna otra. Tiene vida propia (sea cual sea su mérito o su éxito desde el punto de vista dramático, y a pesar de la insatisfacción que puedan experimentar otros ante ella). Si lo he entendido bien, te gustaría que añadiera una aclaración, o un juicio moral, o el punto de vista del autor expresado por él mismo. Entiendo que me lo pidas, pero no puedo hacerlo.»⁵ Por lo tanto, estas figuras (Negro, Goldberg, McCann) surgidas del mundo exterior pueden ser cualquier cosa, pero, al mismo tiempo, nada en concreto:

«[El visitante] reflejará actitudes y atributos heredados. Sus lealtades pueden detectarse por deducción o implícitamente. Eso no significa que sea el representante directo de una “fuerza” concreta. Cuando un personaje no se puede definir o entender fácilmente en términos familiares, se lo suele colocar en una estantería simbólica, fuera de peligro. Una vez allí, se suele hablar de él, pero no es preciso convivir con él. Presuponer que lo desconocido no tiene ninguna relación directa con la experiencia supone olvidar que lo desconocido no es necesariamente irreconocible. Del mismo modo que muchas de las cosas que son reconocibles permanecen irreconocibles, esto también puede ser reconocible en un momento concreto y bajo unas condiciones determinadas.

Todos tenemos una función. Así, el visitante tendrá la suya. Sin embargo, nada garantiza que lleve una tar-

jeta de visita, con información detallada, como su último lugar de residencia, su último trabajo, su próximo trabajo, el número de personas que tiene a su cargo, etcétera.»⁶

Pinter, por lo tanto, desliga sus obras de cualquier posible lectura que necesite de elementos externos para explicar lo que les pasa o lo que hacen sus personajes. Teniendo en cuenta este punto de vista, ¿sería posible una lectura política de ambas piezas? Es difícil de decir pero, en todo caso, ambas obras contienen (y comparten) un par de elementos lo bastante interesantes como para hacer un análisis más profundo. Así, en *La habitación*, el Sr. Kidd, preguntado sobre sus orígenes, responde: «Me parece que mamá era judía. Sí, si me dijeran que había sido judía, no me sorprendería.»⁷ Más adelante llega Negro —que, como su nombre indica, pertenece a la raza negra— con la intención de sacar a Rose del cobijo que para ella representa la habitación. Por lo tanto, representantes de dos de las razas más perseguidas a lo largo de la historia (ya sea por la religión o por el color de la piel) son percibidos como potencialmente peligrosos por Rose. Y quizá tampoco sea una casualidad que ella sea una mujer y ellos dos, hombres. En cierta manera, este esquema se repite en *La fiesta de cumpleaños*. Los dos «visitantes» de la pensión donde vive Stanley se llaman Goldberg y McCann; es decir, tienen un apellido judío e irlandés respectivamente. Además, Goldberg hace referencia al sábado⁸ y McCann menciona la organización paramilitar irlandesa Black and Tan⁹ y al noble irlandés Oliver Plunket¹⁰. Naturalmente, tanto el irlandés como el judío son dos de los pueblos que más han sufrido a lo largo de los tiempos. La ironía, claro está, es que aquí, igual como sucedía en *La*

habitación, no son precisamente víctimas, sino verdugos o agentes justicieros; es decir, ostentan el poder: «Son parte de la sociedad y del poder jerárquico; representan la ley en los dos aspectos clave: la ley judía y la cristiana, respectivamente.»¹¹ De este modo, Pinter, si bien aparentemente pide desligar cualquier lectura de las obras de referencias externas y las llena de situaciones que, a primera vista, pueden resultar absurdas para el espectador, nos remite estratégicamente a nuestro *background* político, social y religioso a través de una serie de elementos situados estratégicamente. Por lo tanto, considero del todo posible una lectura política de las obras según la cual este poder amenazador y peligroso que acaba subyugando al protagonista (recorremos la simbólica ceguera tanto de Rose como de Stan al acabar las obras) representa las fuerzas políticas y sociales del orden establecido, las cuales intentan mantener a raya dos de los elementos más contestatarios del siglo pasado: la mujer y el artista.

Todo lo que era un simple apunte al comienzo de su carrera se ha convertido en el principal (y casi único) foco de interés de Harold Pinter en los últimos tiempos. Ahora, el poder que doblega al hombre corriente y, en sus manos, lo convierte en una simple marioneta ya tiene nombres y apellidos: son los políticos, unos seres corruptos que intentan conseguir el bienestar del mundo (que se reduce a ellos y a los de su clase) destruyendo sin miramientos todo lo que puede resultarles un obstáculo. Sus escritos actuales (ya sea en el campo de la prosa, la poesía o el teatro) son claramente políticos, al denunciar la hipocresía de la clase política dominante (especialmente de la que se autodenomina de izquierdas) y

de determinadas acciones bélicas llevadas a cabo en nombre de la libertad y la paz mundiales. Y es que, como afirmó el dramaturgo inglés en un encuentro con dramaturgos emergentes de todo el mundo en el Royal Court Theatre de Londres en el verano de 2006, «todos estamos involucrados en estructuras políticas nos guste o no; por lo tanto, todos somos políticos también». Como puede observarse en los dos poemas reproducidos en el número 23 de PAUSA, su poesía más reciente denuncia las atrocidades de la guerra y la hipocresía de los que se llenan la boca con la palabra *democracia*¹², mientras que la cantidad de discursos y escritos en prosa centrados en la política es tal que determina que el libro *Veus vàries 1948-2005* contenga una sección diferenciada para ellos¹³. También en teatro la política acapara su interés. Aunque parece haber abandonado la escritura dramática («La poesía es la forma literaria que prefiero en estos momentos. La forma poética me parece extremadamente interesante, ya que te permite decir mucho en pocas líneas», afirmó durante la charla en el Royal Court), su última pieza teatral hasta el momento, *Press Conference*¹⁴ (Rueda de prensa), utiliza claramente el sarcasmo para denunciar el fascismo que se esconde tras la aparente preocupación por el bienestar colectivo de los políticos escogidos democráticamente (ver el apéndice). El poder, pues, ha ido dejando de ser aquel visitante indefinido que podía llamar a la puerta cualquier noche de invierno y se ha convertido en un político con cara y ojos que, para evitar cualquier atisbo de subversión, mata a niños, viola a mujeres y quema cualquier escrito discrepante. Quizá no es tan erróneo, pues, considerar que el poder político es la fuerza opresiva que vienen a re-

presentar Negro o Goldberg y McCaen en *La habitación* o *La fiesta de cumpleaños*, poder que, igual que ellos, espera que el hombre y la mujer corrientes (encarnados por Rose y Stanley en aquellas obras) permanezcan quietos y callados, debidamente domados. Por lo tanto, a pesar de la distancia en el tiempo, las similitudes entre sus primeras piezas teatrales y la última son múltiples, hecho que tendría que evidenciar el carácter político de buena parte de su producción teatral (si no de toda), incluso de aquellas piezas que a simple vista puedan parecer más alejadas del mismo. Por lo tanto, se hace esencial y necesario un análisis exhaustivo desde esta perspectiva para conocer la obra dramática del dramaturgo inglés más importante de la segunda mitad del siglo XX.

¹ Martin Esslin, en su famoso estudio *The Theatre of the Absurd*, publicado en 1961, analiza a Pinter al lado de Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov y Jean Genet, entre otros.

² Nota de la t.: Traducción de Álvaro del Amo. Harold Pinter: *La habitación*. Madrid: Edicusa, 1976.

³ Harold Pinter, «Sobre *La fiesta d' aniversari II*». En Harold Pinter, *Veus vàries 1948-2005*, Barcelona: Proa, 2006, pp. 26-27.

⁴ Entrevista de Harold Pinter con Hallam Tennyson para la BBC. Citada en Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Londres: Penguin, 1991, p. 235.

⁵ Harold Pinter, «Sobre *La fiesta d' aniversari I*». En Harold Pinter, *Veus vàries 1948-2005*, Barcelona: Proa, 2006, p. 18.

⁶ Harold Pinter, «Sobre *La fiesta d' aniversari II*». En Harold Pinter, *Veus vàries 1948-2005*, Barcelona: Proa, 2006, pp. 25-26.

⁷ Véase la nota 2.

⁸ Harold Pinter, *La fiesta d' aniversari*, Alzira: Edicions Bromera, 2006, p. 64.

⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹¹ Imma Garín, «Pròleg». En Harold Pinter, *La festa d' aniversari*, Alzira: Edicions Bromera, 2006, p. 25.

¹² En su página web (www.haroldpinter.org) figuran algunos poemas suyos, con títulos tan significativos como «God Bless America» y «Democracy».

¹³ En ellos denuncia la política norteamericana y la alianza del Gobierno laborista de Tony Blair con EE. UU. Algunos de ellos llevan títulos bastante elocuentes: «The US Elephant Must Be Stopped», «Eroding the Language of Freedom» o «An Open Letter to the Prime Minister».

¹⁴ Harold Pinter, *Press Conference*, Londres: Faber and Faber, 2002.

APÉNDICE

Dada la brevedad de Press Conference, la última pieza teatral de Harold Pinter, y la dificultad de encontrarla en nuestro país, hemos considerado de interés para el lector reproducirla a continuación.

RUEDA DE PRENSA

de Harold Pinter

Traducción al castellano para PAUSA a partir de la traducción al catalán de Víctor Muñoz i Calafell.

PRESA: Señor ministro, antes de ser ministro de Cultura, creo que fue jefe de la policía secreta.

MINISTRO: Correcto.

PRESA: ¿Encuentra alguna contradicción entre estos dos papeles?

MINISTRO: No, ninguna. Como jefe de la policía secreta mi responsabilidad era, específicamente, proteger y salvaguardar nuestro legado cultural frente a las fuerzas que estaban decididas a subvertirlo. Nos defendíamos del gusano. Y todavía lo hacemos.

PRESA: ¿El gusano?

MINISTRO: El gusano.

PRESA: Como jefe de la policía secreta, ¿cuál era su política con respecto a los niños?

MINISTRO: Veníamos a los niños como una amenaza sí, claro está, eran niños de familias subversivas.

PRESA: Así pues, ¿cómo utilizaba su política con ellos?

MINISTRO: Los raptábamos y los educábamos adecuadamente o los matábamos.

PRESA: ¿Cómo los mataban? ¿Qué método adoptaban?

MINISTRO: Les rompíamos el cuello.

PRESA: ¿Y a las mujeres?

MINISTRO: Las violábamos. Todo formaba parte de un proceso educativo, ya saben. Un proceso cultural.

PRESA: ¿Cuál era la naturaleza de la cultura que proponían?

MINISTRO: Una cultura basada en el respeto y el imperio de la ley.

PRESA: ¿Cómo ve su actual papel como ministro de Cultura?

MINISTRO: El Ministerio de Cultura se rige por los mismos principios que los guardas de la Seguridad Nacional. Creemos en una interpretación sana, muscular y tierna de nuestro patrimonio cultural y de nuestras obligaciones culturales. Estas obligaciones, naturalmente, incluyen la lealtad al libre mercado. PRESA: ¿Qué piensa de la diversidad cultural?

MINISTRO: Suscribimos la diversidad cultural, tenemos fe en un intercambio flexible y vigoroso de opiniones, creemos en la fecundidad.

PRESA: ¿Y de la disensión crítica?

MINISTRO: La disensión crítica es aceptable ¿sí se queda en casa. Mi consejo es: déjenla en casa. Guárdenla bajo la cama. Con el orinal. (*Rie.*) El lugar que le corresponde.

PRESA: ¿Ha dicho *en* el orinal?

MINISTRO: Tu cabeza voy a meter en el orinal si no vigilas. (*Rie.*

Todos rien.) Dejen que me explique. Necesitamos la disensión crítica porque nos hace estar alerta. Pero no queremos verla en el mercado o en las avenidas y en las plazas de nuestras grandes ciudades. No queremos verla expresada en los edificios de ninguna de nuestras grandes instituciones. Estamos contentos de que se quede en casa, lo que quiere decir que nos podemos dejar caer por allí en cualquier momento y leer lo que está guardado bajo la cama, discutirlo con el escritor, darle unos coscorrónes en la cabeza, estrecharle la mano, quizá darle una coz de poca importancia en el culo o en las pelotas y prender fuego a toda la mierda. Con este método mantendremos nuestra sociedad libre de infección. Aun así, naturalmente, siempre hay lugar para la confesión, la retracción y la redención.

PRESA: Así pues, ¿considera su papel como ministro de Cultura vital y provechoso?

MINISTRO: Inmensamente provechoso. Creemos en la bondad innata del hombre corriente y de la mujer corriente. Eso es lo que nosotros intentamos proteger. Intentamos proteger la bondad esencial del hombre corriente y de la mujer corriente. Lo entendemos como una obligación moral. Estamos decididos a protegerlos de la corrupción y de la subversión con todos los medios a nuestro alcance.

PRESA: Ministro, gracias por sus sinceras palabras.

MINISTRO: Ha sido un placer. ¿Puedo decir algo más?

PRESA (diversos): Por favor. Sí. Sí, por favor... Por favor, hágalo. ¡Sí!

MINISTRO: Según nuestra filosofía... aquel que está perdido se encuentra. ¡Gracias!

(*Aplausos. El ministro saluda con la mano y sale.*)

Ideología i teatre Qüestionari

ENRIC NOLLA

Ideología

Recuerdo lo que una mujer le decía a otra, en una sala de un museo, mientras se deleitaban en la contemplación de los restos de un ánfora que llevaba la estampa impresa del rostro del rey Darío II de Persia. Decía, con mucha seguridad y excitación, que Alejandro Magno ?y cuando pronunciaba *Magno* hacía una profunda inflexión? había sido muy... cruel al ordenar la destrucción absoluta de la ciudad de Persépolis. «Yo estuve, por cierto ?decía?, el verano pasado: ¡inmensa!... Muy cruel, sí, sí ?mientras esbozaba una medio sonrisa complaciente. Y es que no podía hacer otra cosa, porque su interlocutora repetía satisfecha— Muy cruel, muy cruel, una ciudad tan bonita. Y grande. Muy grande y muy bonita ?repetía. «Terrible ?introducía la primera mujer con bastante retórica?, pero gracias ?haciendo que el impacto de esta palabra se esparciera por toda la sala del museo?, gracias a esta destrucción absoluta, no sólo de la ciudad sino de todo el imperio, Alejandro Magno pudo construir una de las civilizaciones más extraordinarias del mundo ?y va y remata?, ¿no es fascinante?» Con el tiempo, la historia le dio la razón. Mira, tú, qué *guapo* que era Alejandro.

Y yo pensaba: «quién le puede llevar la contraria a una persona que habla de esta forma, con este tono tan preciso, sin ninguna duda ni fisuras, orgullosa de sentirse legitimada para transmitir parte de su origen... ningún resentimiento, ninguna responsabilidad, ninguna ver-

güenza». Sentía las voces de mis padres, de algunos profesores, de personas corrientes, algunos periodistas, historiadores. ¿Quién no reconoce la fascinante vida de Alejandro Magno, sus viajes, las conquistas, el impulso de su política, la transmisión de una nueva forma de cultura; quién se atreve a tratarlo de genocida? Y si alguien lo hace, ¿no considera acaso que las consecuencias son un mal menor...? Un mal menor, quizá, un mal menor... Un sacrificio de la historia que le ha dado la razón.

A veces, cuando puedo escribir teatro, procuro que mis personajes planteen la misma paradoja que queda implícita en el discurso de las mujeres del museo; que sean protagonistas de esta historia que legitima el discurso de las mujeres triunfantes que oí hablar en el museo. Y que quizá, de vez en cuando, lo pongan en duda. Los males menores ahora han cambiado de nombre.

ANDREA SEGURA

¿Teatro e Ideología?

Creo que el teatro es política, y ésta a su vez ideología. Creo que la ideología es filosofía, y ésta a su vez ética. Creo que la ética es acción, y ésta a su vez actuación. Creo que la actuación es trabajo, y éste a su vez compromiso. Creo que el compromiso es un deber, y éste a su vez una necesidad... Así pues, creo que es necesario cuestionarse e intentar encontrar la vía para representar el mundo de los sentidos y el mundo de las ideas. Ideas a veces despóticas, a veces didácticas, a veces elitistas y muchas veces domesticadas. El teatro es para mí una forma de expresión artística de todo lo que se nos representa, de todo lo que se nos sugiere y de todo lo que

nace de nosotros a partir de nuestras circunstancias. Entonces, ¿cómo puede entenderse un teatro sin ideología? ¿Cómo puede entenderse una ideología sin voluntad de representación? ¿Cómo puede concebirse la realidad sin la poética intrínseca del ser? En la intimidad de la escena yo espero conocer. Desde la tragedia griega hasta hoy: política, cultura y religión nos son representadas desde distintas estéticas, éticas, lecturas, etc. ¿Cómo dudar de esta comunión? Tener o no conciencia de lo que se está poniendo en escena, no lo discuto. Tener o no la voluntad de análisis de lo que se está enseñando, tampoco lo discuto. No me interesa. Ahora bien, el ideal existe, de manera absoluta. A partir de aquí me pregunto qué sucede hoy. Hoy por hoy sólo tengo una hipótesis posible: no es que el arte escénico no comulgue con la ideología, sino que la ideología no comulga con la realidad. Cualquiera credo, doctrina o ideal se vuelve casi insoportable en nuestra realidad occidental. Cualquier defensa se vuelve una carga y el individuo no quiere pesos, que ya tiene bastante con él mismo... Contradictorio en sí mismo. Y esto es lo que hoy veo en escena... la ideología del alejamiento y no lo contrario.

RAQUEL TOMÀS

Estamos donde queremos estar y hacemos lo que queremos hacer. Y si no es así, en el Caprabo buscan gente

Preguntas y no-respuestas escritas para ser leídas *allegro ma non troppo*

- ¿La ideología está dentro de la cabeza?
- No lo sé, quizá esté situada entre el cerebelo derecho y el izquierdo, o dentro del bulbo raquídeo, en un

pequeño agujero, quizás un agujero negro.

- ¿El teatro está dentro de un edificio?

- ¿Y el texto sobre una hoja?

- He preguntado yo primero.

(Pausa)

- **La ideología es lo que haces.**

- **Ah, ¿no es lo que piensas?**

- **¿Es que tú no piensas las cosas antes de hacerlas?**

- Yo lo que pienso es que me gustaría hacer más cosas.

(Pausa)

- Si la ideología está en hacer, hacer teatro es hacer ideología.

- Es una lógica un poco extraña la tuya.

- No es la lógica, soy yo que soy extraño.

- Ah, de acuerdo.

(Pausa)

- ¿Las palabras se cuentan por compases de 3 x 4 o de 4 x 4?

- ¿No era con sílabas?

- ¿Tu sabes qué es novalingua?

- No, ¿debería?

- Eres un posdramático.

- A mí no me insultes.

- ¿No era con sílabas?

- I_de_o_lo_gí_a, 6 compases.

(Pausa)

- ¿Crees que vale la pena tanto esfuerzo?

- ¿Esfuerzo? Yo lo llamaría constancia.

- Hay alguna cosa que no cuadra.

- Ya lo sé.

- ¿Qué es?

- No lo sé.

- Las hojas son demasiado rectas.

- Cuatro esquinas.

- De líneas rectas.

- Salir al jardín a plantar palabras.

- Botánica cerebral.

- Un bonsái ideológico.

(Pausa)

- Abrir las puertas.

- Encontrar otras puertas.

- ¿Cómo es aquello?

- ¿Aquello? Ah, sí, forma y contenido.

- No, oferta y demanda.

- No lo tengo claro.

- ¿Pero tienes una intuición?

- Sí, que hay gato encerrado, que tiene que ser algo más que una hoja con palabras.

(Pausa)

- La ideología es lo que me gustaría hacer.

- ¿Lo que te gustaría escribir?

- Pensar en palabras.

- ¿Pero qué es lo que intentas?

- Por ejemplo, dramaturgia extrateatral.

- ¿Perdón?

- Otras disciplinas, otros ámbitos.

- Mejor haz dramaturgia que interese.

- ¿Que interese a quién? ¿Quieres decir interesante?

- ¿No es lo mismo?

- Intuyo que no.

- ¿Dramaturgia extraescénica.

- Esto sí que es lo mismo.

- Pues dramaturgia sonora.

- ¿Escribir canciones?

- ¿No seas obtuso!

- Texto.

- Palabra.

- Performance textual.

- Las cosas pueden decirse de muchas formas.

- Hasta pueden no decirse.

- Pueden gritarse.

- Las quejas pueden ser en voz baja.

- ¿Qué quieres decir con todo esto?

- No lo sé, prefiero hacer que decir.

- ¿Pero esto no es un artículo de opinión?

(Pausa)

- Esto es un compás de 3 x 4 sin pentagrama.

- Dramaturgia ideológica.

- Ideología de la dramaturgia.

- Buscar y buscar entre la A y la Z.

- Escribir ideas.

- Hacer ideas.

- Hacer palabras.

(Pausa)

- Reset.

(Pausa)

- ¿La ideología está dentro de la cabeza?

- ¿Decías?

(Pausa)

Comienza a sonar muy suavemente hasta el crescendo absoluto, convirtiéndose en un sonido molesto, una canción, la primera que se te pasa por la cabeza, justo aquella, y alguien grita en el balcón de al lado y te dice que bajes el volumen, y tú lo subes, como si nada.

TERESA URROZ

Teatro y vida

Crear es conectar con nuestro deseo más profundo.

Partiendo del supuesto de que la creación artística se dé de forma libre, podemos entender que ésta será la expresión sincera del pensamiento del creador. Estamos hablando de cuando un artista, en el caso del teatro el autor, escribe su obra y a través de ella se ven reflejados sus pensamientos, sus preocupaciones, sus deseos.

Por otro lado, cuando hablamos de ideología, yo la entiendo como una forma viva de pensamiento, una filosofía de vida que nos permite afrontar e interpretar el proceder cotidiano con una cierta coherencia.

En este sentido pienso que la creación de un autor está indispensablemente ligada a su ideología. Si no, estaríamos ante una obra muerta, fría, sin carne, hecha quizá por un androide pero no por un humano.

Pese a que queramos negarlo, nuestra obra habla de nosotros, de nuestro pensamiento, nos desnuda y nos posiciona.

Si hablamos de otras clases de creación como el encargo o el trabajo asalariado, podemos encontrarnos con muchos casos en los que nuestras ideas entran en contradicción con el discurso de la obra encargada. Es entonces cuando nuestro ejercicio de coherencia se basa fundamentalmente en la posibilidad de decir no.

La coherencia ideológica y/o estética en una carrera artística es uno de los grandes valores poco reconocidos y que no están nada de moda, pero que dicen mucho de la persona que hay detrás del artista.

En otro plano se sitúa lo que podríamos llamar la militancia política, el discurso partidista como forma de afirmación del propio pensamiento, dentro de la expresión artística.

Ésta es una apuesta muy concreta con la que personalmente no comulgo en absoluto, pues me parece una forma muy reductora de utilizar el arte.

El teatro nos permite dar una visión diferente del mundo y sus problemáticas, una visión con perspectiva o con humor, o desde un ángulo distinto al de la vida real. La ficción nos acerca a la realidad con la inteligencia de la imaginación. Esto es un valor que va mucho más allá de la visión concreta de una tendencia política determinada.

Creo que el lugar de la definición política está en la calle, en los sindicatos, en el Parlamento...; es decir, pertenece al ámbito de la labor de ciudadanía y/o política, pero no tiene por qué contaminar el campo artístico.

Pienso que, en sus expresiones más libres, el teatro ya tiene por sí mismo un valor revolucionario.

Representa un posicionamiento de compromiso cultural, una lucha por la singularidad, por la innovación.

El gran reto del teatro es revolucionar las conciencias, despertar a un público adormecido por la rutina diaria, por la inercia productiva y por una publicidad alienante y agresiva que nos empuja al consumismo.

Si conseguimos que nuestras obras de teatro sean un detonante de las conciencias, que despierten emoción y rabia, que hagan reír de forma inteligente de las cosas más sagradas y tabú, que hagan pensar... , seremos considerados peligrosos, estaremos tocando el terreno del terrorismo cultural.

Pero la ideología del autor no tiene por qué verse reflejada en su obra a través de una sola voz. La obra tiene que posibilitar el debate. Nuestro compromiso social como artistas es el de abrir nuestra mirada al mundo que nos rodea y retornar al público esta mirada. Mirada crítica, naif... , la que sea, pero, en todo caso, personal y sincera.

Personalmente, y desde hace tiempo, he ligado mi actividad como creadora a un posicionamiento feminista. Esto quiere decir que una gran parte de mi actividad de creación propia está marcada por la conciencia de género tanto desde el punto de vista reivindicativo como de contenidos.

Uno de los debates abiertos dentro de las asociaciones de mujeres creadoras es si es necesario dar unos contenidos específicos a nuestras creaciones o si bien, por el hecho de estar firmada por una mujer, una creación ya puede considerarse en sí misma un acto de vindicación.

Mi pregunta es: ¿importa el discurso? ¿Tenemos las mujeres cosas importantes y distintas que decir?

Mi respuesta es que sí. Creo que la sociedad necesita nuestro discurso. Todavía hay muchas cosas que denunciar, muchas cosas que cambiar respecto al tema de las mujeres, pero no sólo podemos ni tenemos que hablar de la situación de la mujer. Es preciso reflexionar desde el punto de vista femenino sobre el funcionamiento social y aportar nuestra visión subjetiva, intuitiva, integradora de la afectividad y la vivencia familiar, dentro del campo de la organización social y de la producción.

En conclusión, creo en la necesidad de un teatro rabiosamente contemporáneo y a la vez universal. Un teatro con mensajes potentes y formas innovadoras. Tenemos que forjar los clásicos del futuro, unos autores y autoras que hablen del mundo y del ser humano con profundidad y valentía. En definitiva, un teatro comprometido con la vida. Nos jugamos el futuro.

(Materiales Teóricos.)

LOS MÁRGENES DE LA MARGENACIÓN: EL TEATRO BURLESCO CATALÁN DEL SIGLO XVIII

Josep Maria Sala Valldaura

El siglo XVIII es un siglo que intenta regularlo todo, el ocio y el negocio; desde el lujo y la indumentaria hasta las personas que pueden asistir a los cafés o los símbolos de la cortina del telón de boca. Entre las elites, todo el mundo estaba de acuerdo con el capellán del *Quijote* de Cervantes cuando, contra las obras

teatrales malas o inmorales, le dice al canónigo: «Y todos estos inconvenientes cesarían, y aun otros muchos que no digo, con que hubiese en la corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen (no sólo aquellas que se hiciesen en la corte, sino todas las que se quisiesen representar en España), [...] y desta manera se harían buenas comedias y se conseguiría felicisimamente lo que en ellas se pretende: así el entretenimiento del pueblo como la opinión de los ingenios de España, el interés y seguridad de los recitantes, y el ahorro del cuidado de castigallos.»

También es cierto que, dentro de estas elites, comienza a haber personas que piensan por sí mismas y lo exponen por escrito: los ilustrados. Sin embargo, por lo que respecta al alcance social, su preocupación por la libertad de expresión no va más allá de querer secularizar la censura. Ninguna autoridad y casi ningún hombre de letras son partidarios de dar voz o votos a un pueblo que, una y otra vez, es considerado menor de edad. Las autoridades desconfían de la gentuza, porque, bajo el influjo de un sector de la nobleza tradicionalista, puede provocar alborotos; lo confirma el motín de Squillace (1766), acontecimiento que ha alertado a la corte de Carlos III y que impedirá representar, por ejemplo, ninguna tragedia que justifique el tiranicidio. La desconfianza por la capacidad política del pueblo no excluye que los gobernantes intenten mejorar la cultura del común de las gentes y que, por eso, procuren reformar el teatro que gusta, tildado de malo e inmoral. Uno de los intelectuales más benevolentes de la Ilustración o el Iluminismo español, Jovellanos, preocupado por la educación y el tiempo libre de la gente humilde,

escribe en la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas...* que debería eliminarse la comicidad chabacana de los escenarios y deberían encarecerse las entradas para eliminar sus efectos perniciosos: «Para mejorar la educación del pueblo, otra reforma parece más necesaria, y es la de aquella parte plebeya de nuestra escena que pertenece al cómico bajo o grosero, en la cual los errores y las licencias han entrado más de tropel. No pocas de nuestras antiguas comedias, casi todos los entremeses y muchos de los modernos sainetes y tonadillas, cuyos interlocutores son los héroes de la *briba*, están escritos sobre este gusto.»

Según Jovellanos, «la religión y la política claman a una por esta reforma». Y, de hecho, tanto la Iglesia como las instituciones se encargaban de velar por las lecciones morales del teatro, si bien el público continuaba prefiriendo la espectacularidad de la tramoya, las sorpresas de los magos, la acción de los bandidos, los amores y los asedios, o las inconveniencias de los graciosos. En el siglo XVIII, filtros censuradores no faltaban precisamente: antes de ser estrenada, una obra tenía que pasar por las manos de un censor eclesiástico, del vicario que ratificaba el primer dictamen, del fiscal de comedias, del corregidor y de un corrector; luego, el corregidor daba el visto bueno, a menudo después de que, entre todos, hubieran tachado un buen número de versos. Además de eso, al menos en la Casa de Comedias de Barcelona, había unos subalternos de justicia que vigilaban para que todo se realizara como era debido. Así pues, una de las obras más importantes y canónicas del Setecientos, la *Raquel* de García de la Huerta, se estrenó en Madrid en 1778, pero el público vio una versión muy distin-

ta de la primera por razones de autocensura política y escuchó un texto bastante reducido por los cortes. Por ejemplo, tras haberse alzado el pueblo contra la judía, el buen noble García detiene a la gente castellana con unos versos que, a pesar de todo, son obliterados en el manuscrito:

«¿Qué furor os impele? ¿Qué imprudencia os obliga a tan grave desacierto?
¿Así rompéis de la naturaleza las leyes sacrosantas? ¿De Españoles se creará acción de tanto oprobio llena?»
(III, v. 46-50)

No fuera a ser que estas palabras hiciesen pensar al público. Evidentemente, años después, el miedo a la Revolución francesa todavía aumentará algo más la vigilancia de lo que se quería estrenar o editar.

La obsesión reglamentaria y la afición ordenadora lo abarcan todo: «En ningún teatro de España se podrán representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos, así como está mandado para los de Madrid en Real Orden de 28 de diciembre de 1799.» No se trata, no obstante, de prohibir el teatro en catalán, porque, lisa y llanamente, lo que el poder califica de teatro no está escrito en catalán. La orden se dirigía a la competencia de las compañías líricas y de baile provenientes de Italia. El catalán sobrevivía al margen de lo que pasaba por ser literatura y, por otro lado, los reformistas consideraban el teatro breve, incluso el que triunfaba en los locales comerciales en lengua castellana, como un residuo de los excesos barrocos, que habría que erradicar.

Sin embargo, el rechazo estético y ético de las formas populares del

teatro no es sino la cara negativa del interés político y artístico por los géneros serios y clásicos. La serie de consideraciones y de disposiciones ponen de manifiesto la importancia que la literatura dramática tuvo para las instituciones del siglo XVIII: había sido un vehículo eficaz de propaganda monárquica y, ahora, desde la perspectiva ilustrada y neoclásica, se quería utilizarlo con objeto de consolidar los sentimientos nacionales (españoles) y dar lecciones morales contra las malas costumbres... que no eran sino las nuevas. Debe tenerse en cuenta que la mayor parte de la población era analfabeta y que el escenario y el pulpito eran, por lo tanto, las dos plataformas más influyentes, más seguras para llegar a todo el mundo. En este tablero de ajedrez, el teatro era más que un peón: quizá un alfil, tal vez un caballo. No es de extrañar que los gobiernos de Carlos III y de Carlos IV intentaran disminuir el predominio de la Iglesia en la educación y la cultura echando a los jesuitas, creando academias al margen de las universidades o suavizando el papel de la Inquisición, y que, al mismo tiempo, procuraran cambiar el gusto del público a favor de otra comedia que no fuese la barroca. La eficacia del poder pasaba por controlar el trabajo y el comercio, la educación y el tiempo libre.

En todo caso, y desde la Edad Media, la Iglesia conocía también la fuerza persuasiva del teatro, utilizaba su capacidad didáctica y escenificaba en catalán episodios navideños ¿los pastorcillos? o de la Pasión de Cristo; representaba igualmente algunas comedias de santos en catalán o castellano. Si Pau Puig es de veras el autor del *Entremès de les beates* (Entremés de las beatas), una pieza que ridiculiza siguiendo la tradición a las santurronas beatonas e

hipócritas, no es porque este calificador de la Inquisición y examinador general del obispado de Barcelona haya perdido el juicio: a pesar de la opinión contraria de otros eclesiásticos y moralistas, Puig sabía bien que el hecho de interpretar en el patio de un convento la burla de los sacristanes o de las beatas no implicaba ninguna clase de peligro moral, no implicaba dejar entrar una afilada sátira anticlerical en un lugar sagrado. Las «vacaciones morales»? con palabras de Eugenio Asensio? de los entremeses, siempre tan este-reotipados e hiperbólicos, no podían tener un efecto pecaminoso o perverso considerable insertos en una función religiosa y en el código embotado de la basta y disparatada comicidad «baja». Al asistir a la representación de una pieza breve de carácter burlesco, todo el mundo abría un paréntesis, bastante parecido al que nosotros abrimos cuando escuchamos un chiste. Con su morbidez poco o muy disfrazada encima del entablado, la vida de santa Eulalia escrita por Ignasi Plana debía de perturbar bastante más las almas y los cuerpos de los catalanes del fin del Setecientos que los equívocos y las referencias ramplonas.

Por su parte, si a partir de 1801 las instituciones municipales y la censura aceptaron que, de tanto en tanto, el Teatro de Barcelona programara algún sainete en catalán o bilingüe, no era tanto porque hubiera aumentado la permisividad o la comprensión hacia la cultura autóctona, sino, más bien, porque la aproximación a la realidad y el incipiente interés costumbrista de los sainetes de Ramón de la Cruz empezaban a hacer mella. Basta con repasar los títulos de las piezas que se montaron: *L'aprenent de sabater* (El aprendiz de zapatero); *El gall robat per les festes de Nadal* (El gallo robado por las fiestas de Na-

vidad), seguramente del propio Plana; *El barber que ha tret en la rifa dels porcs* (El barbero que ha ganado en la rifa de los cerdos), de Manuel Andreu Igual. Pueden añadirse *L'avarícia castigada per l'astúcia d'en Tinyeta* (La avaricia castigada por la astucia de Tinyeta), de Josep Arrau i Estrada, y el *Sainete de l'amo i el criat* (Sainete del amo y el criado), de Francesc Renart i Arús (1800), estrenado en una casa particular. Al pasar, ni que fuera esporádicamente, a la Casa de Comedias de Barcelona, el teatro breve catalán optaba por el costumbrismo más o menos moralista de las piezas de Ramón de la Cruz, se alejaba de la tradición amorosa de la farsa y de toda la cultura camavalesca.

Las disposiciones a favor del buen gusto y contra las costumbres indecorosas habían influido sobre el teatro y, también, sobre toda clase de diversiones. Hilando fino o exagerando un poco, puede llegar a decirse que la primera versión de *El sarau de la patacada* [traducida al castellano como *El sarao de la patacada*], de Josep Robreño y estrenada el 16 de septiembre de 1805, muestra el adiestramiento del Carnaval por parte de las reglamentaciones públicas, porque los saraos de máscaras (los bailes de disfraces) estaban bien lejos de la subversión y la inversión que caracterizaban el paréntesis carnavalesco de los siglos medievales y renacentistas. El orden social ordenaba el desorden, moralizaba la inmoralidad, y las instituciones se cuidaban bastante de marcar los límites del desenfreno. Hacia 1765, el teniente de infantería Ignasi Sobravia había relatado en la *Comèdia del famós i divertit Carnestoltes* (Comedia del famoso y divertido Carnaval) la fiesta ¿junto con Navidad? más celebrada y esperada por la gente más humilde; pero el entierro del Rey

de los Locos es testimoniado y teatralizado con toda una serie de reflexiones morales, que enfatizan la condición efímera del gozo de vivir,

«pués vos dirà en la Quaresma nostre bon predicador que la gent tenen lo fi segons viuen en lo món.»

[pués os dirá en la Cuaresma nuestro buen predicador que la gente tiene el fin según vive en el mundo.]

Hasta comienzos del siglo XIX, poco antes de la Guerra del Francés contra las tropas napoleónicas, los entremeses en catalán habían sobrevivido en los locales alquilados por los artesanos o a las eras de los campesinos, prolongando una comicidad que se iba desvaneciendo en los *sainetes* castellanos, comercializados y profesionalizados. No obstante, la resistencia marginal del teatro burlesco y popular catalán demostraba que los cambios sociales y morales habían sido escasos a lo largo de los siglos y, también, lo necesaria que era esta tradición dramática para el calendario festivo de la mayor parte de la población y su sociabilidad.

Según Mikhail Bakhtin, el reír «a la vez niega y afirma, amortaja y resucita». El teatro tradicional lo sabe y vive de ello, pero sería muy ingenuo pensar que sus palabras pícaras y sus acciones graciosas denuncian las heridas o las lacras sociales a fin de que el espectador se comprometa en su curación. Los antihéroes y los héroes-víctima tratados burlescamente permiten la liberación (una catarsis nada admirativa), el complejo de superioridad del espectador, pero el teatro que protagonizan sólo acostumbra a favorecer un cierto grado de autoafirmación. Desde este punto de vista, que es el

de la estética de la recepción, las piezas breves que hacían reír a los artesanos y a los payeses ¿y que, por eso, utilizaban una lengua antiheroica y víctima como el catalán? lograban una función cohesionadora del grupo social que las escenificaba y aplaudía. Cuando las casas particulares de los nobles dejaban entrar a la gente de la calle para ver alguna representación, se cumplía asimismo otra función, la de otorgar prestigio mediante la exhibición, pero montar una pieza teatral era, en el campo o en los barrios menestrales, una buena ocasión para hacer fiesta y celebrar un día señalado, para poder hablar y hasta para conocer a la joven que habría de ser tu esposa.

El poder literario de las academias, el poder moral de la Iglesia, el poder institucional favorable a una vida más racionalizada condenaban un género multiseccular, tradicional, que ni era útil ni correcto, según la preceptiva clásica; lo menospreciaban e intentaban eliminarlo por razones estéticas y morales. Las autoridades eclesiásticas y civiles del siglo XVIII rechazaban, pues, las representaciones de piezas burlescas con texto o *all'improvviso* como una de las (malas) herencias del pasado bárbaro, y *bárbaro* quería decir «de mal gusto». Piezas burlescas que, en la medida en que algunas veces se acercan por el camino del estereotipo y la exageración a la realidad coetánea, podían llegar a ser más o menos satíricas de la actualidad. Si era así y la obra aportaba una pizca de crítica, las consecuencias no sobrepasaban el ámbito del sector social, del gremio o del colectivo que la había interpretado. A lo sumo, la crítica servía para reforzar la autoafirmación del grupo, porque no había conciencia de clase ni voluntad de participar activamente en la política por parte de un pueblo que

malvivía ensimismado en la dificultad de salir adelante y que, si alguna vez había un conflicto bélico, actuaba en caliente cautivado por las circunstancias y por unas con-signas bien simples.

Por lo tanto, si no queremos caer en un anacronismo interpretativo, incluso las dos obras más interesantes desde el punto de vista de la crítica al poder tienen que ser entendidas dentro de los contratos de lectura de la gente del XVIII. Tanto el *Entremès del batlle i cort dels borbolls* (Entremés del alcalde y corte de los borbolones) (1755) como el *Entremès de l'ermità de la Guia* (Entremés del ermitaño de la Guía) (1759) pertenecen a un teatro que se lee desde la diglosia literaria, no serio ni respetable. En el caso del *Entremès del batlle i cort dels borbolls*, es justamente esta diglosia, la marginalidad estética y ética, la que hace posible que, bajo una figura ridícula de la tradición teatral popular como es el alcalde, la gente pueda mofarse de un alcalde. El disgusto provocado por los nuevos cargos municipales, por sus abusos y sus arbitrariedades se canaliza por medio de un código heredado que también había servido para hacer escarnio del poder, al menos en su origen ligado con las vacaciones sociomorales camavalescas. El uso de *batlle* [alcalde], la palabra que entonces se utilizaba, en vez de *alcalde*, el término característico de la tipología teatral, pone de relieve la intención satírica, la actualidad de la protesta: el *batlle* confiesa, por ejemplo, que «la vara me costa / molts treballs y molts diners» [la vara me cuesta / muchas fatigas y mucho dinero] y explica su comportamiento injusto e inhumano:

«Puig jo ab la llei que me agaff és ab est bastó del rey, que'm diu amb llenguatja ras

que muyra qui mou tals rinyas. (Ria gai.) Jo'l penjaré com hi ha vinyas, Y après vindreu-me detràs.»

[Puesto que la ley a que me aferro es este bastón del rey, que me dice en lenguaje llano que morirá quien provoque tales riñas. (Risa alegre) Lo colgaré como las viñas, Y después vendréis a suplicarme.]

En cuanto al *Entremès de l'ermità de la Guia*, toma como motivo inicial un acontecimiento que sucedió en Manresa en octubre de 1759; se trata, pues, de una obra de circunstancias, a fin de que los manresanos puedan burlarse, al amparo de un género sin ninguna consideración literaria, del mismo modo que lo hizo un ermitaño encarcelado por haber desobedecido a un teniente. Fingiendo que ha tenido un ataque de apoplejía y que está a punto de morir, el protagonista es trasladado al hospital y se escapa. Para acabar de arreglarlo, el cura es quien le ayuda, dándole hasta la extremaunción. Como dice el propio capellán:

«Per a mi tant se me'n dona: no é fet pas cap sacrilegi, que porto lo privilegi estapat a la corona.»

[A mí tanto me da: no he hecho ningún sacrilegio, pues llevo el privilegio estampado en la corona]

Al no pertenecer a los ámbitos profesionalizados, y tan censurados, del teatro comercial en castellano, el autor se libra de tener que condenar la huida y ni tan siquiera redacta un ultilogo final de carácter aleccionador. Recordemos que el poder, en forma de censura, había empujado al sainete comercial en castellano a traicionar el espíritu de los viejos entremeses obligándole a

menudo a acabar con una conclusión moralista y no a garrotazos o con un baile.

Tanto uno, el dedicado a los alcaldes felipistas, como el otro, el que ridiculizaba al ejército litóticamente en la figura del teniente, conseguían que perdurara la libertad amoral de la farsa. Una distracción humilde, que sólo permitían el teatro marginal o las rimas clandestinas.

(Fuera de sección.)

CONSIDERACIONES POELÍTICAS (II)

Enzo Corman

Poética

La dimensión poética del teatro no se reduce, y tampoco debe ser así, a la situación ficticia y a su representación —toda vez que considere que la operación que consiste en inventar la realidad es esencialmente *poética*.

También está relacionado el teatro con la lengua, o más concretamente, con la literatura, esa «lengua perversa», en palabras de Roland Barthes: «Esta perversión salvadora, esta fruta, esta trampa fantástica, que permite sentir la lengua desligada de todo poder, sentirla en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, es lo que denominamos: literatura». ¹ El poder de la lengua al que alude Barthes, o mejor dicho la lengua del poder, es la lengua del ordenamiento y de los códigos, la lengua de los géneros, la lengua de las órdenes, de los lugares adjudicados por las órdenes. *Pervertir la lengua* es trastocar el ordenamiento de los seres en la imagen de conjunto, es hablar, ha-

cer hablar como no lo hace nadie, como nadie debe hacerlo, como «no se» habla. No existe en el teatro una lengua realista si lo que entendemos por «realista» es la lengua en la que nos sumergimos cotidianamente. La lengua del dramaturgo siempre es, ante todo, una ficción. Y es importante que sea una asamblea, y no un lector aislado, quien efectúe, quien lleve a cabo esta ficción de la lengua dicha, proferida, dirigida. La lengua, vínculo primero, que se dirigen sobre el escenario los actores de la representación, tiene como destinatarios, gracias a este procedimiento (esta evitación del envío directo), el *tercer cuerpo* de la asamblea. El envío en singular lleva implícito un envío plural, envío que podríamos calificar de secundario porque llega en segundo lugar en el orden de la manifestación, aun cuando sea su elemento constituyente. La lengua tan sólo puede representarse (ofrecerse) a través del envío al tercer cuerpo ausente del escenario. Fuera de la unión entre los que actúan y los asistentes, la lengua del dramaturgo, su *literatura*, por más autores que haya, no tiene una realidad propia, no parece *sobrevenida*. El texto escrito *para* el teatro siempre es *teatro en sufrimiento*. Si nos obstinamos en creer lo contrario, que el texto escrito tiene valor por sí mismo, que basta con la página impresa para que el texto sea una unidad completa, ¿qué sentido tiene, entonces, el teatro, la representación? ¿Qué sentido tiene esta asamblea, si la lengua da con la manera de *decirse* sin ella? Lejos de plantearse en términos éticos difusos, la cuestión de la *necesidad* de la representación se enuncia aquí de un modo concreto: el drama necesita ser representado; de lo contrario, es *letra muerta* —y de ella, en cuanto cae el telón, no es sino una suerte de *verbatim*. Discrepo en este punto del

dramaturgo francés Michel Vinaver, que opina que, si hubiera de escoger entre la representación y la edición de sus obras, optaría sin pensárselo dos veces por la edición, por cuanto queda así garantizada una circulación, y por lo tanto una perennidad, de la obra que no brinda la representación, obra efímera. Considero, en cambio, *inacabado* el drama impreso, más un rastro, un reflejo, un eco que un gesto autónomo, acabado. La representación no es sólo un *suplemento* socializador de la literatura dramática, no es sólo *difusión* (como tampoco es *altavoz*, *amplificador*), sino *realización*, y por ese motivo el texto escrito, para pasar al cuerpo —y, por lo tanto, para interpretar plenamente su papel—, debe abdicar, paradójica y provisionalmente, de su función de texto escrito. Esta *eliminación dramática*, por medio de la cual el texto se libra a una interpretación, es decir, al cuerpo del actor, le permite apropiárselo *como si lo inventara*; sin este paso, se limitaría a recitarlo. Y es en este punto en el que la eliminación dramática, condición sine qua non de la representación, se convierte en *presentificación* (representación en tiempo presente) del texto dramático. El contrato de exactitud que vincula, o cuando menos *debería* vincular, al dramaturgo y a los intérpretes impone las condiciones del paso del *pliegue* textual al *despliegue* escénico, del *nosotros* soñado al *nosotros* real. La eliminación dramática es la eliminación del *yo* del dramaturgo (si bien él no se manifiesta en el texto en nombre propio, en primera persona), primera fase de una desterritorialización conjunta, e incluso cruzada, de la literatura y del escritor: devenir-cuerpo de la literatura, devenir-lengua del escritor. En cierto sentido, el dramaturgo se disuelve en la lengua a favor de la representación, y sólo es identificable en

la intelección, en la recuperación crítica de la obra. En el tiempo real de la representación, el dramaturgo carece de sustancia, el drama no puede *haber sido escrito* porque sucede en el tiempo presente (nada podría montarse si antes no ha sido *desmontado*). Así, el drama se crea paulatinamente, como la vida (o, mejor dicho, todo sucede *como si* el texto se escribiera paulatinamente), los cuerpos no obedecen a respuestas escritas (tanto si las consideramos indicaciones escénicas como si no), sino a situaciones concretas e inmediatas, retomando así la falsamente lacónica definición aristotélica: en el momento de la interpretación, se representan acciones o personajes en acción; pero nunca se *representa un texto* (y menos aún, evidentemente, la obra de un escritor).

Dice Barthes en otro punto:² «Escribir es trastocar el sentido del mundo, plantearle una pregunta indirecta, pregunta que el escritor evita responder mediante un último ejercicio de suspense. Somos nosotros, cada uno de nosotros, quienes damos la respuesta, aportando nuestra historia, nuestro lenguaje, nuestra libertad; con todo, dado que historia, lenguaje y libertad cambian infinitamente, es infinita la respuesta del mundo al escritor. Nunca dejamos de responder a aquello que se escribió sin obedecer a respuesta alguna: afirmados, contradichos y sustituidos, los sentidos pasan y la pregunta permanece.»

Esta respuesta infinita a la escritura podría servir para calificar la obra de la asamblea teatral. Así, la representación podría ser vista no como una *escenificación*, sino como una *asambleización* del drama, en cuanto que se plantea un debate. La asamblea *responde* a la escritura, y lo hace con diferentes registros.

Responde, de entrada, no bien la aleja de la página, es decir, de la pesadez o incluso del sopor de la lengua; de su cosificación: los verbos actúan, los epítetos se transforman en gestos, las palabras tocan o hieren o envuelven, las frases se mueven, corren o trepan, entran o salen, etc. Hace ya mucho tiempo que las palabras *violación*, *tortura*, *pillaje*, *masacre* (como tantos otros miles de palabras), más que producir, confinan, confiscan las realidades que deberían convocar. La neutralización que se da en estas palabras reducidas al estado de meras mercancías mediáticas, televisivas, requiere de una *respuesta* material para sustituirlas en el corazón físico y simbólico de la sociedad de los hombres —y no del rebaño del consumidor. Ésta puede y ha de ser una de las grandes ambiciones del teatro: afirmarse como una de las respuestas posibles y necesarias a esta desviación de la lengua, por no hablar de un proceso de mercantilización.

Lo que realmente trastoca la lengua perversa del drama es la experiencia de un ser-conjunto meditativo e interrogativo —y, en gran medida, soñador— al que denominamos *asamblea pensadora*. El teatro opone, a la equiparación de deseos y de su expresión —el lugar común—, una poesía compartida, en cuanto pregunta lúdica e indirecta, auténtico bien común, cosa pública, *res publica*.

Poelítica

Hacer de la poesía cosa pública y de la asamblea, poesía. Tal es el proyecto que he bautizado como *poelítica*, un epíteto que confundo deliberadamente con *teatral* porque, y así lo creo, no hay teatro sin una profunda comprensión de la unión colectiva que lo hace posi-

ble, como tampoco hay teatro sin la fusión de la poética y de la política de las que nace su sustancia.

En cuanto a la literatura dramática, creo que esta fusión alcanzó una suerte de apogeo durante el siglo XX con la publicación de la obra maestra de Karl Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* (*Los últimos días de la humanidad*), una obra que he llevado al escenario (en asamblea...), que he emitido en las ondas y que he leído en público en no pocas ocasiones.³ Este dramático, sobre el que Kraus dice en el preámbulo que «cuya extensión equivaldría a más o menos diez veledas según la medición humana del tiempo», y que está «ideado para su puesta en escena en un teatro del planeta Marte», propone una crónica y una relectura inquietantes de la Primera Guerra Mundial, «la Gran Guerra», y lo escribió durante la contienda, siendo cada nuevo año la génesis de un acto. Por lo tanto, estaba *escrito* que la masacre (8.500.000 de víctimas militares y 10.000.000 de víctimas civiles) debía transcurrir en cinco actos, de 1914 a 1918. Prohibida su publicación durante buena parte de la guerra, Kraus editó la obra en 1918, en dos números especiales de su propia revista, *Die Fackel*, la célebre y temida publicación que apareció casi sin interrupción durante treinta y siete años (!922 números!) y de la que era el redactor principal, y prácticamente el único. Kraus combinaba este carácter prolijo de su obra crítica, afarística, dramática... con un compromiso físico que lo llevó a dar más de seiscientos lecturas públicas de su producción (fundamentalmente de *Los últimos días de la humanidad*) y unas setecientas conferencias. Uno de sus admiradores, el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002), ve en el compromiso de Kraus una suerte de

heroísmo intelectual: «Hay intelectuales que ponen en tela de juicio el mundo, pero pocos son los intelectuales que osan poner en tela de juicio el mundo intelectual porque tendrían que ponerse a ellos mismos en tela de juicio por extensión, e incluso tener que representarse, como sucede en los *happenings* de Kraus, pero también los obligaría a asumir un riesgo, a poner en entredicho su persona. Hay que asumir riesgos si lo que buscamos es la sorpresa del mundo intelectual. [...] **Hay que dramatizar el pensamiento; es decir, convertirlo en un hecho y en una acción, como hace un actor.**⁴ [...] Y para ello es preciso un determinado valor físico y un cierto grado de exhibicionismo. Y también hay que asumir riesgos, evidentemente, porque llegados a este punto, hemos de estar preparados para encajar golpes, a cambio. No hacemos exposiciones, como sucede en la universidad; nos exponemos, lo que es eminentemente diferente, y nada universitario».⁵ ¿Y acaso no es dramatizar el pensamiento convertirlo en un hecho y en una acción, como hace un actor, trascender un *espectáculo*, pensar en él llevándolo más allá? ¿No es, en verdad, dar voz a una protesta contra las representaciones dominantes (periodísticas, divulgativas, consensuadas) que no han hecho sino banalizar el pensamiento y que lo han alejado, clara e irreversiblemente, de la práctica, de su realización —que lo han desconectado de la acción? Resulta sorprendente que un solo hombre, únicamente con su voz, sentado en la posición que le gustaba adoptar en sus charlas, detrás de una mesa como la que usaba para escribir, haya llegado allá donde no llegó ningún teatro de la época: a esta bifurcación irreversible, a esta objeción irreparable que conforma la imagen de toda una sociedad, de

toda una civilización, víctima de la *hybris*, de la sed de privilegios y del frenesí imperialista. Y como todo el mundo aparece en la obra, nadie tiene un personaje que le sirva de pantalla para invocar los excesos de la sátira: Kraus se enfrenta de cara a la realidad (terrorífica) de su época; este Perseo vienés no va armado con un escudo en su combate contra la Gorgona austrohúngara: en cada escena, nos invita a un teatro perfectamente obscuro e inquietante, y cita los títulos de los periódicos, los campos de batalla, como si fueran banquetes nacionalistas, el nombre de los diputados, de los ministros, de los generales (y, evidentemente, de los periodistas), las fechas y la cifra de los muertos, las estadísticas materiales y humanas, las palabras exactas de los discursos y la identidad de sus redactores, etc.

En este texto de unas seiscientas páginas, Kraus mezcla, enlaza a voluntad poesía dramática y política, recurriendo como mínimo a seis registros diferentes:

1) Toda una serie de *collages*, de retranscripciones de discursos, de charlas de café o de plaza pública, de montajes de artículos, de pastiches, de retratos, etc. («Los diálogos más inverosímiles sostenidos en el drama fueron dichos palabra por palabra; los inventos más estrafalarios son citas...»⁶).

2) Un buen número de escenas abruptas, nerviosas, que recogen instantáneas dramáticas, dramas breves, en el frente, en los campos de prisioneros, en los comedores de los oficiales, en los despachos de prensa de campaña, etc., donde se va tejiendo lo innombrable, lo inimaginable. («Y sucede», comentó, «que lo irrepresentable se transforma cada día en algo real, algo que,

gracias a la sátira, nos parece poco más que inacabado»⁷).

3) Diálogos basados en el ritmo, a partir del modelo del diálogo filológico (y, en ocasiones, satírico: EL OPTIMISTA: Usted, sin embargo, considera que la lengua alemana es la más profunda, ¿verdad? EL CRITICÓN: Pero a sus hablantes los veo muy por debajo de ella, a gran profundidad. EL OPTIMISTA: ¿Y en su opinión las otras lenguas estarían muy por debajo de la alemana? EL CRITICÓN: Pero sus hablantes muy por encima.»⁸).

4) El cabaret, la opereta, la canción popular, a partir de melodías conocidas y de ripios (en este sentido, no duda en buscar la inspiración en motivos célebres de Offenbach —al que admiraba— o en melodías como «O Tannenbaum»...).

5) El coro, caótico (como frente a la casa de Sirk, en Graben, y al principio de cada acto, «máscara acústica» de la época) o versificado (como en la cohorte de espectros del epílogo).

6) El discurso profético, estilísticamente cercano al poema dramático, en envío directo al público: las interminables intervenciones del «Crítico», dramatización del propio Kraus, que le permiten proclamar sus ideas —y su rebeldía: «¡Socorro, asesinado! ¡Ayudadme para no estar obligado a vivir entre hombres que, sea por ambición, sea por instinto de autoconservación, ordenaron que muchos corazones dejaran de latir y que a innumerables madres les salieran canas! [...] ¡Volved! ¡Preguntades qué hicieron con vosotros! ¡Qué hacían cuando sufríais por ellos antes de morir por ellos! [...] ¡No vuestra muerte..., sino vuestras vivencias quiero vengar en quienes os las impusieron!»⁹

Este tejido rapsódico, auténtica catarsis del drama moderno, se impone asimismo como una catarsis de las representaciones consensuales (y, más concretamente, periodísticas, cuyos defectos y efectos perversos muestra sin ambages). Todo parece indicar que la vocación de la representación consensual es la sustitución del acontecimiento mismo. «¿Es la prensa un mensajero?», se pregunta Kraus desde una de sus tribunas. «No: [es] el acontecimiento. ¿[Es] un discurso? No: [es] la vida. No sólo quiere hacernos creer que los acontecimientos auténticos son las noticias a partir de las cuales informa sobre los acontecimientos; también da pie a esta inquietante identidad que provoca una y otra vez la idea de que primero se informa de los actos, antes incluso de que hayan sucedido. [...] No es un mayordomo —¿acaso alguien se imagina a un mayordomo pidiendo y logrando tantas cosas?—, es el acontecimiento».¹⁰ Vemos aquí hasta qué punto actúa la representación dramática en primer lugar como una crítica a las representaciones («crítica de las representaciones que llevan a los grupos a actuar», dirá Bourdieu). La prensa se ha convertido en el acontecimiento; la representación dominante moderna sustituye a la realidad, la reinventa. Toda la empresa dramática de Kraus se presenta como una sala de grabaciones de esta realidad alternativa, diseñada y posteriormente desmontada como instrumento principal de la masacre y, por extensión, de la catástrofe.

Paralelamente, Kraus traslada la lucha al terreno de la lengua, del alemán más moderno, en el que la frase, llevada al extremo, parece, como los objetos de Adolf Loos (a quien le unía una estrecha amistad), haberse despojado de los

adornos, bloque de pensamiento que estalla y de tal densidad que a menudo parece, en su simplicidad misma, huir paradójicamente de toda posibilidad de intelección: «La gente ha de leer dos veces mis trabajos para entrar en ellos», escribe. «Pero no me importa que los lean tres veces. Aun así, prefiero que, antes de leerlos solamente una vez, no los lean. No me gustaría sentirme responsable de la congestión cerebral de un imbécil que carece de tiempo».¹¹ Tradición y apunte, pero también dialecto (sobre todo, vienés), juegos de lengua, parodias y pastiches, catálogo de galimatías administrativos y burocráticos, etc. Indudablemente, la lengua es el «personaje» principal de *Los últimos días de la humanidad*, por cuanto, en este temible marasmo, observamos todas las preconcepciones de la carnicería. La lengua se adelanta a la catástrofe, y Kraus puede permitirse bromear en una escena de restaurante (1), o estigmatizar solemnemente la frivolidad de los clientes en unas diatribas cargadas de lirismo (2):

(1):
CLIENTE: Fideos traicioneros... ¿Qué significa eso?
CAMARERO: Pues... ¡macarrones!
CLIENTE: Ah sí, verdad. ¿Y esto? Ensalada canallesca.
CAMARERO: Ensalada italiana.
[...]
CLIENTE: ¿Ya no queda ná? ¿Ni un postre siquiera?
CAMARERO: Empanadas vienesas, troneras de anís, inglesas...
CLIENTE: ¿Qué? ¿Inglesa tiene, ahora que estamos en guerra?
CAMARERO: Aún nos quedan de la paz.¹²

(2):
«Acuso ahora a la frase de asesinato. [...] En la guerra, el debate versa sobre la vida o la muerte de la

lengua. [...] Adiós a la distinción entre armamento y comercio, y todo aquel que hasta hoy sólo tenía méritos, también obtendrá pronto beneficios. Es así como se mezclan los mundos. [...] Afirmando que un pueblo está acabado cuando sigue pronunciando frases hechas hasta que dan con el sentido. Porque eso demuestra que ese sentido ya no vive. [...] Las páginas de los periódicos han servido para alimentar el incendio mundial.»

O:

«Al final era el Verbo. El que mató al espíritu no tuvo más remedio que parir la acción. Los débiles se fortalecieron para meternos bajo la rueda del progreso. ¡Y eso lo consiguió ella, ella sola, que con su constitución ha corrompido al mundo! No es que la prensa pusiera en marcha la maquinaria de la muerte... pero nos socavó el corazón a tal punto que no pudimos ni imaginar lo que nos aguardaba: ¡por eso es culpable de esta guerra!»¹³

Hablando de *Los últimos días de la humanidad*, Kraus afirmaba que había «puesto la época entre comillas». Sin embargo, la época consignada, puesta entre comillas, también es la época del descubrimiento del control y de la confiscación de las representaciones, y de su eficacia militar e industrial. Se produce a continuación una mezcla inextricable y furiosa de los medios de guerra y de los medios de información y de representación, que culmina en unos «acontecimientos» (una palabra adecuadamente sopesada, cuyo uso impúdico permite señalar la deriva que sufrió a principios del siglo XX) como éste, citado por Jacques Bouveresse en un artículo dedicado a «la vigencia de Karl Kraus», «acontecimiento» del que habló largo y tendido Kraus en

un número de *Die Fackel* de 1917: «El 28 de abril de 1916, se produjo en Viena un **acontecimiento**¹⁴ que, a ojos de Kraus, cualquier hombre sensato habría creído que solamente podía ser una invención —explica Bouveresse—. Para rendir homenaje a la resistencia heroica de los dragones imperiales durante la batalla de Usziczko, los supervivientes del régimen fueron invitados a subir, aclamados por el público, al escenario del Burgtheater, donde se interpretó a continuación una obra [sobre dicha batalla] de Irma von Höfer, con decorados del pintor Ferdinand von Moser, que reconstruían de un modo realista el enclave donde se desarrolló el combate. Kraus comenta este episodio increíble indicando al mismo tiempo que todo, incluida la guerra, se ha convertido en simple representación (*Vostellung*) y que el caos se ha apoderado de todo: “El todo no es sino una representación como ésta”, escribe Kraus, “sobre la que se hace una crítica. La broma que nos lleva a esperar la aparición de Ganghofer¹⁵ para que dé inicio la batalla no es nada nuevo; es verdad cotidiana, la más implacable que el mundo puede infligir a una humanidad que sufre. Hoy podemos afirmar, sin embargo, que algo más ha sucedido: el reportero vuelve a sentarse como solía, en el suelo; el frente ha ocupado el escenario; entran los protagonistas. La guerra era un teatro en el que había butacas vacías, y los espectadores ausentes gozaban del privilegio de estar exentos de intervenir en el juego, críticos y al tiempo autores de la obra, como acostumbra a suceder. Pero la guerra ha vuelto a cambiar de escenario, la montaña ha ido en busca del profeta y el crítico se encarga de resumir la batalla”. Dicho de otro modo —prosigue Bouveresse— han desaparecido la realidad y el horror que habría de pro-

vocar; todo es espectáculo. Y se trata de un espectáculo al que no sólo han invitado a la prensa, como es habitual, y sobre el que ésta asume un papel de comentarista, sino de un espectáculo que ella misma produce y representa.»¹⁶

Recordemos que Kraus escribió estas líneas hace unos noventa años. La electricidad todavía no había alcanzado la mayoría de edad, la radio empezaba a hablar y la televisión ni siquiera era una fantasía (y, recuperando una fórmula de John Fante, el espasmo que había de engendrar al abuelo aún no había golpeado los riñones del bisabuelo...). Esta *visión* de un espectáculo de la catástrofe que la prensa no se limita a comentar sino que «produce y representa» anuncia, prefigura y desmonta el devenir-espectáculo de una modernidad cuya decadencia presagia el Kraus rapsoda. Y no lo hace creando conceptos, o tejiendo conjeturas, a la manera de un filósofo o de un sociólogo, sino *cosiendo* cantos, con una suerte de comprensión dramática en la que la farsa se opone a la diatriba, los alaridos de horror a los discursos políticos, el vodevil al documental, las palabras de unos a los cuerpos de otros, y los cuerpos de éstos a los nervios de aquellos a quienes se dirigían. Y lo hace asimismo recurriendo tercamente a esta forma de unión y de reunión que he bautizado con el nombre de poelítica.

Es evidente que, en este caso, ha seguido al pie de la letra aquella máxima de Rilke: «Ser moderno es crearse la época, luchar contra las nueve décimas partes de lo que representa...».

Aun así, ¿ha conseguido «purgarla de sus más bajas pasiones»? ¿Podemos hablar de catarsis? Al ser preguntada sobre esta cuestión

en 1998,¹⁷ la filósofa Marie-José Mondzain consideraba que el término *catarsis* «significa “purificación”, y también “clarificación”: el fenómeno por el cual la luz (la del sol o la de la razón) atraviesa un objeto y lo hace inteligible. Es decir, el efecto mismo de la simbolización. Aristóteles emplea la palabra *catarsis* al hablar del *pathos*, la pasión. Si la pasión necesita un efecto clarificador, lo necesita porque existe la tiniebla. *Pathos* no significa “sentimiento” o “sentimentalismo”, sino que designa el estado en el que se encuentra cualquier ser vivo en tanto que vivo. La experiencia de la vida es tenebrosa, y exige una cierta claridad (*catarsis*), acto simbólico que Aristóteles ubica principalmente en la escritura de la tragedia. Toda la filosofía griega plantea la misma pregunta: “¿Qué hacemos que nos convierte en hombres?”. Respuesta: tendemos a la luz. ¿Y qué hacemos cuando tendemos a la luz? Dominamos, prevemos o comunicamos. Y no es posible la comunicación en las tinieblas, allá donde todos estamos en calidad de individuos, a menos que compartamos todo aquello que tenemos en común: los símbolos y, sobre todo, la lengua. El arte de la tragedia consiste en alejarse de las tinieblas del afecto individual para llevarlo a la luz del lenguaje común, por el que es posible el relato escrito o hablado y, además, a la luz del espacio cívico, el teatro. *Teatro* significa: el lugar de la palabra y de la mirada comunes. [...] La *catarsis* no guarda relación alguna con la purgación; no es un medicamento, como tampoco es la pasión una enfermedad. Ni estamos estreñidos, ni purgados; somos la tiniebla que reclama la libertad.»

«Catártico», si queremos, en cuanto que participa de una voluntad colectiva que aspira a iluminar, el

proyecto poelítico consiste en preguntarse, en el espacio cívico del teatro, «qué hace hombre al hombre» y «qué acto nos convierte en hombres». El arte del poeta dramático no estriba en maquillar la tiniebla individual, sino en llevarla a la luz de lo político. Por general y generosa que pueda parecer esta última consideración, no deja de ser el contrapeso exacto de una compulsión de la época, «vivir la propia destrucción como una sensación estética de primer orden», como observaba Walter Benjamin. La tentación posmoderna que consiste en apoderarse de la época, en lugar de «luchar contra las nueve décimas partes de lo que representa» (Rilke), lleva al arte, y más especialmente al arte teatral, a admitir el reino de la virtualidad, es decir, del juego. El espectáculo de la masacre se transforma gradualmente en el juego de la masacre. La virtualidad tiende a hacer de cada individuo no sólo el espectador manipulado que Kraus llevó al teatro, sino el actor interpretado y atomizado de una representación del mundo y de la especie humana marcada por un «devenir-estético del juego y un devenir-juego de la estética», como diagnosticó el filósofo Mehdi Belhaj Kacem. Caos orgiástico de signos y de mercancías que recurre a la ironía posmoderna para que no parezca que ha sido engañado, toda vez que ésta es precisamente la trampa de la orgía: lograr que participe todo aquel que pensaba ser un mero espectador condescendiente. No hay otra alternativa en la orgía, porque la orgía contiene, de entrada, todas las alternativas posibles, como tampoco es posible la desorganización, porque ella misma es el epicentro de todas las desorganizaciones. De ahí la pregunta que planteó, a finales del siglo XX, Jean Baudrillard, y que sigue todavía hoy sin respuesta, y que nace, asegura, de la pregunta

«que el hombre murmura al oído a la mujer durante una orgía: “what are you doing after the orgy?”». Una pregunta vana, comenta Baudrillard, porque «no existe nada después de la orgía. De hecho, la orgía está allende el fin, allá donde todos los procesos toman un cariz exponencial y sólo se pueden multiplicar indefinidamente».

¿Qué hacemos después de la orgía?, ésta es la pregunta con la que me propongo poner fin a estas palabras, dirigiéndolas a ustedes, jóvenes artistas, actores, dramaturgos... los responsables de inventar el teatro de mañana. Habrán entendido que lo mío es un llamamiento a la refundación radical que no supo llevar a cabo mi generación. Soy plenamente consciente de que perteneczo a una generación asesina a quien le correspondió certificar la crisis de una función del arte en la que convive una duda que, en ocasiones, anula su misma función, su futuro. Sin embargo, me niego en este estadio de reflexión a creer, porque de eso se trata, de una *creencia*, en la imposibilidad de recuperar nuevos *espacios de conjunción*, retomando el concepto propuesto por Mehdi Belhaj Kacem, en virtud del cual la estética contribuirá a las condiciones del ser-conjunto. Imagino esta *prenda poelítica*

¹ Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria en el Collège de France, 7 de enero de 1977.

² Roland Barthes, *Sur Racine*, éditions du Seuil, 1963, p. 11.

³ Sobre todo: lectura escénica en el marco de la exposición «Vienne à Paris». Centre Georges Pompidou, París, 1986. Se representó en el Théâtre de la Bastille, Festival de Otoño de 1988 (en colaboración con Philippe Delaigue). Se emitió en la escuela del TNS, por France Culture, 1999.

⁴ La letra destacada es mía.

⁵ en *Austriaca*, n.º 49, 1999.

⁶ Traducción de Adán Kovacsik. Karl Kraus, *Los últimos días de la humanidad*. Barcelona: Tusquets, 1991. Prólogo.

⁷ *Die Fackel*, n.º 834, mayo de 1930 (citado por Jacques Bouveresse en el artículo «C'est la guerre – c'est le journal», en *Austriaca*, mayo de 1986, n.º 22, pp. 63-68)

⁸ *Los últimos días...*, I - 29

⁹ *Los últimos días...*, V - 54

¹⁰ «Weltgericht». Paperback-Ausgabe, vol.10, p.13 (citado por Jacques Bouveresse en el artículo «C'est la guerre – c'est le journal», en *Austriaca*, mayo de 1986, n.º 22, pp. 63-68)

¹¹ «Dits et Contredits», Ed. Gérard Lebovici, París, 1986, p. 128 (trad. Roger Lewinter)

¹² *Los últimos días...*, II-17.

¹³ *Los últimos días...*, V-54.

¹⁴ La letra destacada es mía.

¹⁵ Crítico famoso de la época, en Viena.

¹⁶ *Austriaca* n.º 49, 1999, pp. 16-17 (y Karl Kraus, *Die Fackel* n.º 462-471, 1917).

¹⁷ Entrevista con Jean-Michel Frodon, publicada en *Le Monde*, 8 de septiembre de 1998: «Cuando Aristóteles y la disputa de los iconos nos ayudan a entender mejor el problema de la violencia en la televisión».

(Retrovisor.)

ROLAND SCHIMMELPFENNIG,
O LA SINOPSIS
DEL HOMBRE NUEVO

Pere Riera

Toda reflexión en torno a la obra de un autor es petendidamente peligrosa: nos atrevemos a especular sobre los efectos de su producción, sabiendo que nunca tendremos acceso a las verdaderas causas que le han empujado a escribir de una determinada manera. Y esto todavía es más notable cuando el autor hace de la «manera» de exponer su men-

saje la auténtica razón de ser del contenido: tememos caer en juicios incompletos, especialmente cuando cada una de las piezas que nos llegan suponen un giro inesperado, un paso más hacia la provocación y la complejidad formal. Y si nos referimos a Roland Schimmelpfennig, sin duda estamos hablando de obras que juegan a transgredir los supuestos del género teatral; textos pensados para la escena que en ocasiones esconden un alma de codicilo. Nos hallamos, pues, ante un autor inclassificable, que reniega sin escrúpulos de cualquier tendencia estilística o ideológica a la cual pretendamos adscribirlo; un joven europeo que todavía no ha superado los cuarenta y que ya se ha convertido en uno de los máximos representantes de la —siempre penúltima— dramaturgia contemporánea. Una voz con proyección internacional, que se apropia sin tapujos de la madre de todos los principios: «No tengo ningún referente teórico; ya no nos hacen falta, porque todo está inventado y dicho. No quiero etiquetas, ni que se me relacione con ninguna tradición o estilo de escritura, ninguna tendencia teatral o teatro de vanguardia. Nada de dogmas: libertad y fantasía; eso es todo lo que me interesa».

Roland Schimmelpfennig (Gottinga, Alemania, 1967) ejerció como periodista y autor independiente en Estambul, y poco después inició los estudios de dirección teatral en Múnich. Allí fue asistente de dirección en el Münchner Kammerspiele, y pocos años después se convirtió en director y dramaturgo para la Berliner Schaubühne (1999-2000). Ha residido temporalmente en Estados Unidos, donde ha realizado labores de traducción, y actualmente es autor residente en el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo. Pese a su juventud, es autor

de una ingente producción dramática que ha sido estrenada en diversos países de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica: *Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid* (No hay trabajo para la mujer joven con el vestido de primavera), 1996; *Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte* (De las ciudades a los bosques, de los bosques a las ciudades), 1998; *Fisch um Fisch* (Pescado por pescado), 1998; *Die arabische Nacht* (Una noche árabe), 2001; *Push Up 1-3*, 2001; *Vorher/Nachher* (Antes/Después), 2002; *Angebot und Nachfrage* (Oferta y demanda), 2003; *Die Frau von früher* (La mujer de antes), 2004, son algunas de sus obras más destacables. La temporada pasada la Sala Beckett dedicó todo un ciclo al autor, programando tres de sus obras más representativas; con todo, en Barcelona ya habíamos tenido ocasión de conocer algunos de sus textos: con motivo del Festival Grec de 1998, Cristina Schmutz dirigió *Fisch um Fisch*, en el Espai Brossa, y en el año 2002, una compañía alemana presentó la lectura dramatizada de *Die arabische Nacht* en el Teatre Romea.

Alemania, mascarón de proa

Schimmelpfennig abjura de corrientes y vanguardias, pero hay una circunstancia determinante —contingente, pero segura— de la que no puede librarse: es un joven dramaturgo alemán. Por mucho que luche por singularizarse, los teóricos no pueden pasar por alto ninguno de los premonitorios signos de identidad que lo acompañan. Y es que, durante los últimos setenta años, los conceptos *alemán*, *dramaturgo* y *joven* han sido ininterrumpidamente sinónimos de *innovador*, *atrevido* y *revolucionario*: auténticos sellos de la dramaturgia germánica, que, ya desde Piscator,

han ido forjando con el tiempo una verdadera «marca», una forma de entender el teatro como una cuestión de trascendencia no únicamente artística, sino social, que, obviamente, ha contado con la complicidad siempre alerta de grandes directores de escena, un fiel apostolado, políticamente comprometido con un país que en pocos lustres se ha visto obligado a digerir unificaciones y escisiones vergonzosamente cíclicas.

Roland Schimmelpfennig ha sido el último en aparecer. Le han precedido, entre otros, Marius Von Mayenburg —a quien seguimos la pista hace un par de años—, y en la carrera hacia el podio le sigue de cerca René Pollesch, que con toda seguridad prepara las naves para desembarcar bien pronto en nuestros teatros. Ha llegado el momento, pues, de evaluar la obra del autor de apellido impronunciable, evitando caer de nuevo en un recital de calificativos insustanciales. Podríamos decir de los textos de Schimmelpfennig que son propuestas eclécticas y heterodoxas; podríamos puntualizar que los formatos escogidos por el autor proponen a menudo una actitud esforzada por parte del espectador. Y resultaría un diagnóstico válido, pero insustancial. En efecto, las apuestas del autor de *La mujer de antes* son difíciles de cuantificar. Sin embargo, comenzaremos analizando las claves temáticas y situacionales que, casualmente, suelen reaparecer sucesivamente en sus obras. Lo que nos explica ronda siempre terrenos similares: el organigrama de los temas y las apetencias de sus personajes son reiterativos. Textos que, pese a la complejidad formal, se inundan de un aroma que nos remite a un orden cerrado, a un mundo y a un círculo de vivencias e individuos que es constantemente revisi-

tado: hombres y mujeres que viven al detalle, captando con el entusiasmo de un entomólogo cada minúscula porción de vida que pasa por delante de sus narices. Y no sólo son conscientes de ello, sino que se discuten, se recalifican y se dividen por categorías, en contraste con los demás seres con quienes concurren en la misma lucha: sobrevivir un día más. El espectador, tal y como avanzábamos antes, tendrá que asumir el verdadero esfuerzo a la hora de restituir las tramas y las historias, ya que las estructuras del discurso y la narración de los hechos nunca son pulcros, ni complacientes. En esta sistemática exploración formal algunos han querido encontrar los verdaderos activos de la escritura del autor alemán: una voluntad claramente lúdica, que ofrece al director y a los actores que se enfrenten a ella textos que funcionan como adivinanzas con trampa, que esconden infinidad de posibilidades escénicas. De hecho, el propio autor confiesa que le gusta entender la verdadera obra de arte como aquella que no lo dice todo, que deja cabos sueltos: «Las buenas obras no lo revelan todo».

Llamarse, o no.

Los trucos de la memoria

Tomando como ejemplo uno de los textos más aplaudidos de Schimmelpfennig, *Die arabische Nacht*, encontraremos una de las notas más persistentes en su dramaturgia: el uso y abuso del soliloquio descriptivo; un monólogo interior que absorbe las acotaciones, que, presumiblemente, no deberían ser sino mudas indicaciones para la puesta en escena. Así, los personajes exponen no sólo sus voluntades, sino que enumeran meticulosamente cada uno de los elementos que les hacen ser como son y estar donde están. Estas disertaciones poseen

un valor narrativo casi novelesco; los personajes se dejan arrastrar por riadas de visiones y experiencias que, convertidas en instancias omniscientes, comunican impudicamente al espectador. Este recurso cae a menudo en la saturación: se produce un eterno retorno a la circunstancia física y anímica del personaje-demiurgo, una perifrasis desbocada que puede llegar a excluirlo del mundo de la ficción en el que se inscribe, para convertirlo en puro corifeo, postulando directamente a público. Es en *Push-up 1-3* donde hallamos una intervención que justifica esta forma de «llamarse para ser», en boca de uno de los personajes-relatores: «He aprendido que es mejor imaginarse las cosas gráficamente si se quiere que se hagan realidad»¹. Explicándolo todo, estos individuos se sienten permanentes.

La realidad es un campo de minas para Schimmelpfennig. Posiblemente sea éste el motivo por el cual incorpora en numerosas ocasiones referencias directas al mundo de la fantasía, a modo de pasaje hacia la redención. El diálogo con la irrealdad a menudo se acompaña de alusiones oníricas a paisajes remotos, a países exóticos, como en el caso de *Die arabische Nacht*, donde el oasis turbio y bochornoso hecho a medida de la protagonista tiene la forma del jardín de las mil y una noches. La gran mayoría de los personajes del autor alemán son comunes y mortales, trabajadores de laboratorios, oficinistas, bedeles... Grises trabajadores en serie que se atreven heroicamente a huir del día a día, manteniendo encuentros sexuales esporádicos en destaraladas habitaciones de hotel, casi siempre mal iluminadas. Individuos sometidos a la tiranía de la prisa y la concurrencia, que anhelan coronar la pirámide, incluso a riesgo de perder

en plena ascensión la pizca de honorabilidad que ya no recuerdan haber tenido nunca.

El olvido, la desmemoria es uno de los rasgos recurrentes en las obras de Schimmelpfennig: personajes como Franziska, la protagonista de *Die arabische Nacht*, que «cuando se pone el sol, ya no se acuerda de su nombre»², y no para de preguntarse continuamente «¿Qué he hecho, en todo el día?»³. Una desmemoria que en el fondo —y la forma— puede resultar un mecanismo de supervivencia. Como recuerda la profecía árabe de la muchacha del harén: «Desaparecerás y te perderás, no recordado nada de lo que has sido»⁴. Y al dejar de recordar, los individuos pueden permitirse hacer concesiones a la ocurrencia, a la evasión. En efecto, el universo que diseña Schimmelpfennig no está del todo desierto de sentido del humor. Si bien en él nunca deja de latir una resonancia maléfica —la cantinela que nos recuerda que nos encontramos en el más bruto de los mundos posibles—, siempre hay un espacio destacado para el gag, para la caída física o espiritual de los personajes; aquel tropiezo que nos los hace de cartulina, y que nos permite creer, por unos instantes, que esta vida retratada es en realidad una pista de circo.

En *Push-up 1-3*, el entorno laboral es el auténtico meollo de la trama: una colmena de oficinas, un imponente *bureau* dedicado al mundo de la publicidad, encarcela a un montón de personajes que se enfrentan en duelos tiránicos, repletos de finitas y coces propias de un patio de escalera. Y de nuevo el juego de las identidades, la pérdida de los nombres: Patrizia no quiere que nadie la llame Patsy, porque «cambiar el nombre de otra persona demuestra la intención más o menos conscien-

te de dominarla»⁵. El último reducto, el auténtico patrimonio de estos personajes es el hecho de llamarse como se llaman, tener la edad que tienen y dedicar sus energías a combatir diariamente para mantenerse a flote.

Una historia del mundo

La mujer de antes es un ingenio estructurado a partir de uno de los divertimentos predilectos del autor: los saltos temporales. Construida a partir de la alteración constante de la cronología, esta historia de amores reencontrados, de promesas con débitos —auténticos maleficios—, obliga al espectador a restituir constantemente el instante exacto en el que transcurre la acción. Este artificio, lejos de hacer desaparecer la intriga por el desenlace de la historia, nos obliga a replantearnos ininterrumpidamente si lo que está pasando en escena podría haber sido de otro modo, siempre y cuando las palabras ya dichas hubieran sido otras. El sino ineluctable planea en todo momento por encima de las vidas de estos personajes; unas vidas que tienen de nuevo un comentarista prolífico: Tina, la novia del joven Andi, el arcano que juzga los sucesos que se precipitan hacia un final devastador.

En *Vorher/Nachher* volvemos a encontrar las largas acotaciones monologadas; de nuevo la presentación de los personajes nos remite al relato novelado, donde no falta ni un solo dato sobre todos los procesos y aprietos en los que se hallan involucrados. Son duetos de seres que se encuentran en plena mutación; protagonistas de incómodas metamorfosis que modifican su ánimo y su desánimo, que los torturan y les obligan a enfrentarse entre sí como fieras domesticadas. Individuos que se afanan por lo que no tienen, o

que aburren, despreocupados, lo que se les ofrece, ante el convencimiento de que no se sienten del todo a gusto en su propia piel. El desarraigo de los personajes de Schimmelpfennig obedece a una insatisfacción atávica, a un malestar general que les obliga constantemente a cuestionarse por qué no han sido mejor tratados, ya no tanto por la vida como por la propia conciencia. Dice uno de los cazadores en la escena 42: «El organismo es —sin saberlo— tanto su destructor como su propia víctima»⁶. En la escena 48, un hombre comienza a caminar delicadamente por las paredes y el techo de su habitación. Es un hombre delgado, que ha realizado la gran aventura de transitar por todos los rincones de su celda. Y en la escena 51, una mujer de más de setenta años confiesa que realiza todas las actividades cotidianas a oscuras «para no verme»⁷. Así pues, las cosmogonías del autor, el imaginario que presenta, están pobladas de individuos que quieren desdoblarse, que quieren ser Dios y barro a la vez; marionetas de un mundo reconocible, que tiene la solidez de los decorados de teatro: parece lo que representa, pero es fungible e inflamable, y de entre los personajes que lo ocupan siempre hay más de dos dispuestos a pellizcar la cerilla. Es en *Für eine bessere Welt (Por un mundo mejor)* donde encontramos una de las ideas vertebradoras del discurso de Schimmelpfennig: por boca de uno de los oficiales que batallan, el autor reconoce que «Venimos de un mundo que quizá ya no existe. Vivíamos como en una isla. Venimos de una cultura que se va al traste. De una civilización en ruinas; quizá. No, seguro. Venimos de un mundo viejo y la civilización, por la cual nos encontramos aquí, quizá ya ha dejado de existir»⁸. Una implacable sinopsis de los siempre hipertróficos penúltimos tiempos.

¹ N. de la t.: Traducción para PAUSA.

² Véase la n. 1.

³ Véase la n. 1.

⁴ Véase la n. 1.

⁵ Véase la n. 1.

⁶ Véase la n. 1.

⁷ Véase la n. 1.

⁸ Véase la n. 1.

(Diari d'una jove promesa de la dramaturgia catalana contemporània.)

La revista PAUSA ha tenido la oportunidad de acceder al diario personal de una joven promesa del teatro catalán contemporáneo.

Con su consentimiento, y sin publicar su verdadero nombre, hemos querido compartir con nuestros lectores algunos fragmentos de este testimonio único.

En este número publicamos el inicio del diario, en el que la joven promesa describe un sueño que ha tenido recientemente.

DÍA 1: 14 DE SEPTIEMBRE

4.48 de la madrugada. Un sueño/velación me ha despertado. ¿Sarah Kane?

Comienzo este diario ahora. Diario Fragmento. Comienzo hoy y no otro día porque quiero que el azar/

Forme parte de mis/decISIONES. Comienzo un diario fragmento porque quiero que el fragmento forme parte de mis/decISIONES. Comienzo un diario des/estructurado. Comienzo porque he tenido un sueño Revelado#Or.

ACOTACIÓN O DIDASCALIA DE MI SUEÑO. Diccionario de Pavis para analizar mis sueños. Paso de Freud y de la Gestalt. Only you, Pavis. Técnica de la Dramaturgia Contemporánea. Siento que mi vida está llena de elementos dramáticos contemporáneos que quiero captar. (Nota: Comprar un billete económico. Berlín. Si no has ido a Berlín no eres nadie.)

Mi cuerpo muerto con un cuchillo clavado en la espalda en el hall del IT

Personaje principal (A): YO
Acción principal: Alguien me quiere asesinar. = - YO
Trama: Alguien me quiere asesinar (con un cuchillo) = - YO + cuchillo = - YO

Espacio principal: el IT (Mi casa). Espacios ausentes/ideales: El TNC y el Lliure. Espacio ausente/ideal (segunda parte): TV3. Espacios secundarios: La Beckett (Maternidad). Àrea Tangent es el espacio donde estrenarán mis compañeros de clase (personajes secundarios). Actante: Otro autor/a contemporáneo catalán en potencia, que me quiere asesinar. Motivación interna: «Envidia china»

Banda sonora: Albert Pla
Vestuario: Antoni Miró Jeans
Conflicto principal: UN RU/MOR: Se ha oído decir por los halls del IT que YO soy la nueva promesa del Teatro Catalán. Lo han dicho varias personalidades importantes. Como S. B. o M. P. También F. M. (Nota: tengo miedo de F. M. Ayer me miró mal. Quiero que F. M. me quiera). Top Secret Ya Conocido: He oído decir que me cogerán para el T6 de 2026. Y que en 2012 me darán un ensayo abierto. Nota: Tengo que empezar a ahorrar. Nota: Antes haré algunas lecturas dramatizadas. Mi cuerpo asesinado en el hall del

IT. ¿Quién ha sido? (Nota: Tengo que ver más Hitchcock, lo dicen los dramaturgos de moda). Los actores miran mi cuerpo desnudo. Nota: Quiero trabajar con actores famosos que hagan tele, pero que al mismo tiempo quieran investigar rollo físicamente. Nota: Tengo que leer a Artaud, dicen que es guay. Artaud – aud = ART. (Atar. Rata. Data. Tara. Dau. ATUR! ¡Aaaaaaah!)
¿Qué dicen mis compañeros de clase ante mi cuerpo muerto? ¡No dicen nada! (Nota: Silencio = «lo no dicho»). Sinisterra y Pinter. No debe decirse todo. Esconder alguna cosa como el tema principal o el cuchillo.)
Question: ¿El asesinato es una actividad o una acción? ¡Pavis! ¡Help! ¡Salva mi cuerpo desnudo! La técnica de la dramaturgia no me deja a-vanza-r. r-r-r-r.

Llaman a la prensa. Fotografías de mi cuerpo desnudo. Flash. No sé si quiero que mi foto salga en la revista de teatro alemán contemporáneo o en Aquí Hay Tomate. Help. (Nota: Esta mañana he comido 5 mini donets blancos. ¿Posible relación con el sueño? Onete/mini/NET/DON!). ¡¡¡Joven promesa del teatro catalán ha muerto!!! Gritos. Tus gritos. Sus gritos. Sarah Kane grita. Mi madre grita. Todo el mundo grita. Aparece un coro contemporáneo dirigido por el dj O.R. Música electrónica. Un poco de caos. Sólo un poco. Mi cuerpo es un fractal. (Nota: Después de Berlín comprar un billete a Bs. As.) El sueño cada vez se hace más real. Realidad/Ficción. Fractal con gafas de pasta. O de sol. Un gusano post-everything. Importante: Se hablará de mí. Quizá estrenan mis ejercicios hechos en la clase de S. B. (debería retocarlos). Los críticos me tienen que dejar bien. Estoy muerto. Seré un mito. (Nota: ¿Diferencia entre mito/argumento? N.P.I.)

Un cuchillo en la espalda. Simbología de mi sueño: No puedo. No utilizo símbolos. Quiero ser sugerente. 2a) Que el público interprete. 2b) Cuchillo en la espalda. (Espero que sea un símbolo hermético no ideológico).

Posibles finales (Nota: Con este sueño haré la obra de mi vida):
Final 1: Mi nacimiento (flashback bestia, quiero que el inicio sea el final. Quiero invertir mi vida. Ya he intentado cambiar mi orientación sexual. Importante: explicarlo en algún estreno. No, en una fiesta de actores. No, explicarlo a alguien que lo explique. Facilísimo.)
Final 2: Momento del reconocimiento: (¡Edipo! Explicar también que conecto con la cultura griega. Y que me gusta Berlín y Bs. As. —puntos de inspiración—. Nota: Comprar los billetes antes de que llegue Navidad.). Idea genial: Se ve al asesino, porque ha sido grabado por las cámaras del IT: El asesino era YO. Este final es buenísimo.

Nota:
NO sé si hacer una tragedia light basada en impros de los actores o un drama sintético basado en sólo 10 palabras del diccionario. ¿Gustaré? Quiero gustar. ¿Por qué quiero gustar? ¿A quién? Stop. No preguntes, mierda. (Nota: Desde que me enterado que soy una nueva promesa he comenzado a sentir una presión en el pecho y la duda me ha paralizado. No soy la misma persona. Yo escribía diferente. Lo hacía diferente. Diferente. Basta. No preguntes. No.)
Utilizaré pantallas de vídeo y micros. SEGURÍSIMO. Haré un videoclip dramático. Todo irá bien. Nunca utilizaré frases subordinadas. Nunca utilizaré un discurso. Nunca daré mi opinión. Quiero estrenar. Quiero estrenar. Tengo miedo potencial.

.....
Diálogo posible:
YO (con micro): ¿Qué?/
B (con chándal): ¿Qué?
(Pausa. Silencio)
B (con chándal): Sí.
(Impros diversas)
YO (con micro): Ciao.
(Silencio largo. Pantalla gigante)
B: ¡¡¡OK!!!

La angustia no me deja dormir. No encuentro los tranquilizantes. Qué putada. Sólo deseo volver a caminar sobre la nieve y que nadie, nunca más, me pregunte «qué estoy haciendo».

¹ *Paro* en catalán.

(Fitxer.)

BLACKBIRD

Autor: David Harrower
Editorial: Faber & Faber
Año: 2006
Idioma: inglés

Síntesis: Ray es un alto cargo de una empresa que un buen día recibe la visita de Una, una antigua amante que va a verlo para saber por qué la abandonó quince años atrás. Ray se siente francamente turbado por la presencia de Una e intenta hacer todos los posibles para que se vaya discretamente, ya que, desde que terminó su relación, Ray se ha cambiado de nombre y ha rehecho su vida con otra mujer y la hija adolescente de ésta. Y es que, cuando se conocieron, Ray tenía casi treinta años y Una era sólo una niña de doce...

Comentario: En el año 1995, David Harrower sorprendió al mundo teatral con su *opera prima*, *Knives in Hens*. *Ganivets a les gallines*

(*Cuchillos en las gallinas*) —título con que se representó en el Teatre Nacional de Catalunya en 2001 bajo la dirección de Antonio Simón— es una obra radical que muestra cómo una campesina cambia su forma de entender el mundo y las relaciones que se dan en él a través del descubrimiento del lenguaje y de la capacidad de éste para poder llegar a descubrir el propio yo. La obra tuvo un éxito clamoroso y desde entonces se ha representado en multitud de países. Ahora bien, como ocurre a veces con autores que escriben una primera obra exitosa, las piezas teatrales que Harrower escribió posteriormente gozaron de poca aceptación y fueron calificadas por la crítica de menores. Títulos como *Kill the Old*, *Torture their Young* (1998), *Presence* (2001) o *Dark Earth* (2003) pasaron casi desapercibidos. Y cuando quien más quien menos ya creía que David Harrower sería otro de tantos autores que pasan a la historia por una sola obra, el estreno este último verano en el Festival de Edimburgo de *Blackbird* bajo la dirección de Peter Stein ha sorprendido por la rotundidad y el atrevimiento con que ha tratado un tema tan tabú como es la pedofilia.

David Harrower ha elaborado *Blackbird* con un estilo seco, áspero, nada proclive a las concesiones. A la manera de Thomas Bernhard, es decir, con una especie de verso libre que responde a las vacilaciones y a los cambios de tema, Harrower va tejiendo una tensión creciente entre los dos personajes principales que sólo explota en el desenlace. Siguiendo casi las pautas de un *thriller* clásico, *Blackbird* retrata el reencuentro de un hombre y una mujer años después de que él aparentemente la abandonara. No obstante, la peculiaridad del reencuentro es que cuando tuvo lugar la

relación, de unos tres meses de duración, la mujer, llamada Una, tenía poco más de doce años. Inmediatamente, al lector/espectador le asaltan las mismas preguntas que Ray, el hombre que la sedujo, se hace desde el momento que reencuentra a la mujer: ¿qué ha venido a hacer ahora después de quince años? ¿Quiere vengarse? ¿Le quiere hacer chantaje? A lo largo de la obra Harrower juega con todos estos interrogantes, manteniendo la atención del lector o espectador en todo momento. Pero sólo al final se sabrá que Una ha venido a recriminarle, no que la «pervirtiera», sino que la abandonara, porque su relación, y eso es lo que retrata magistralmente Harrower con un preciso uso de las palabras por parte de los personajes y unos silencios escogidos al milímetro, no fue más que una historia de amor, pura y simplemente. Evidentemente, lo que hizo Ray fue imperdonable, pero, a la vez, Harrower señala que conceptos como los de *inocencia* y *experiencia* son complejos y relativos. Como todas las buenas obras, pues, *Blackbird* no ofrece respuestas sino que plantea interrogantes.

Víctor Muñoz i Calafell

DOUBT, A PARADE

Autor: John Patrick Shanley
Número de personajes: cuatro
Editorial: Theatre Communications Group, Nueva York
Año: 2005
Idioma: inglés

Síntesis: 1964. La hermana Aloysius dirige con mano dura St. Nicholas, una iglesia y escuela católica del Bronx. Cuando la religiosa se da cuenta de que el padre Flynn ofrece una atención sospechosa a uno de

los alumnos, decide acusarlo de abusar del menor, a pesar de no tener ninguna prueba.

Comentario: Con *Doubt*, el dramaturgo John Patrick Shanley se ha colocado en la prestigiosa lista de los ganadores del premio Pulitzer a la mejor obra dramática. A pesar de tener como bagaje un buen puñado de obras teatrales, el reconocimiento más importante de que ha sido objeto hasta ahora es el Oscar que recibió por el guión original del film *Moonstruck* (*Hechizo de luna*), una cautivadora comedia romántica que robó el corazón a los espectadores de todo el mundo hace casi veinte años. Shanley ha querido hacer ahora una obra sobre la pederastia, pero, sobre todo, como parece evidente por el título y el sorprendente prólogo, ha querido hacer una obra sobre la duda. Antes de empezar a leer la obra, nos encontramos con un escrito del propio Shanley en el que reclama para su texto la contemporaneidad de ese sentimiento. Para él, *Doubt* no se podría haber escrito en ningún otro momento que no fuera el actual, ni en ningún otro lugar que no fuera Estados Unidos. Un país que, según dice parafraseando a Sócrates, «sólo sabe que no sabe nada», donde la verdad se ha relativizado porque «el inicio de un cambio es un instante de duda». Como podemos comprobar, las intenciones de *Doubt* van mucho más allá de su argumento aparente. Quiere ser una parábola que defina la situación cultural, social, política... de la Norteamérica de hoy, y parece que sus espectadores, esencialmente progresistas, han entendido su mensaje y que por eso la han recompensado con la recaudación y los premios que ha obtenido. Pero prescindiendo del hecho que pueda interesarnos más o menos la parábola de *Doubt*, la obra

también podría funcionar a la perfección en otras latitudes geográficas. A pesar de su simplicidad aparente, una característica que la hermana con el *Proof* de David Auburn, otro de los recientes Pulitzer, *Doubt* contiene una meditada estructura dramática, casi detectivesca, y unos personajes de hierro que han nacido para hacer saltar chispas en su enfrentamiento. De hecho, la obra es la creación de expectativas que se generan hasta que el padre Flynn y la hermana Aloysius se lanzan respectivamente el uno al cuello del otro. Pero, como sólo saben hacerlo los grandes creadores, del dramaturgo Maurice Maeterlinck al cineasta John Ford, lo más interesante de la escritura de John Patrick Shanley no es lo que dice sino lo que no dice. El gran aliciente de *Doubt* es que, en el combate entre Flynn y Aloysius, nada es lo que parece y todos esconden cartas bajo la manga. Una lucha entre lo simple y aparente y lo complejo y sustraído que deja el regusto de los grandes clásicos de la literatura dramática norteamericana.

Esteve Soler