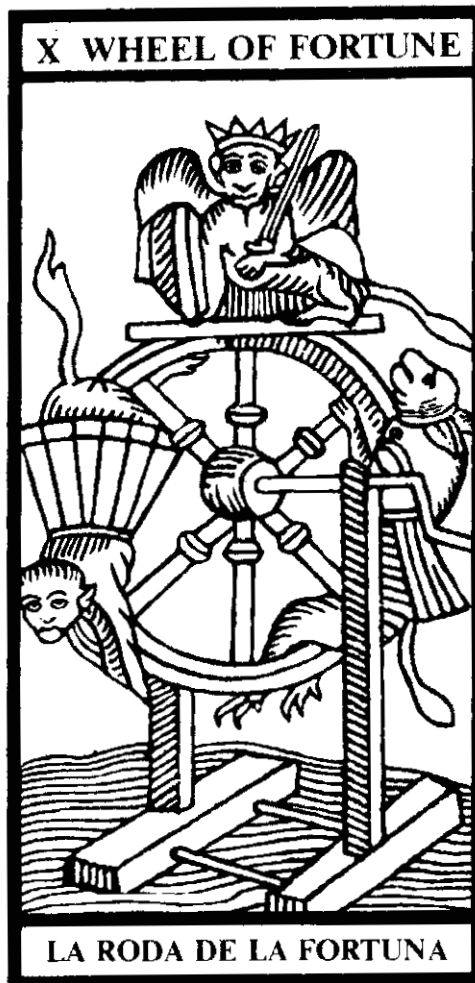


Aceptar la catástrofe, celebrar el azar

Diana González

Imaginemos una escena en la que un hombre va caminando tranquilamente por la calle una soleada mañana primaveral. En ese agradable paseo se deja llevar por la paz que le sugiere la luminosidad del sol en su rostro, la sosegada brisa, las flores en los balcones y las risas de los niños que juegan en los parques. Dicho hombre siente en estos momentos una sencilla y completa felicidad. Sin embargo, en el instante más inesperado, un piano cae desde un ventanal cercano y súbitamente lo aplasta. «¡Qué tragedia!», dirían las personas que hubieran presenciado tan amargo acontecimiento y los familiares y amigos al conocer la noticia. «¡Pobre hombre!» Y, no obstante, nos parece que el protagonista de esta breve historia no es identificable con Edipo, Orestes, Fedra o Antígona. No sabe-

mos nada de este hombre, no nos ha dado *tiempo* a indagar en sus motivaciones, a razonar acerca de lo que deja en este mundo, de qué ha podido provocar un final tan contundente y de cómo éste encaja en lo que ha sido su vida antes de que un piano se interpusiera en su camino. Arthur Miller reflexiona sobre el *género trágico* a partir de este ejemplo y lo define del siguiente modo: «la tragedia surge cuando estamos en presencia de un hombre que ha fracasado al intentar conseguir la felicidad. Pero la felicidad debe estar ahí, la promesa de una forma justa de vivir debe estar ahí. De lo contrario, el patetismo se adueña y se crea esa imagen humana impotente, sin sentido y, en esencia, falsa: la imagen de ese hombre indefenso bajo el piano que cae, la de ese hombre totalmente perdido



2Πr

en un universo que, por su propia naturaleza, resulta demasiado hostil para dominarlo».¹ Sin conocer los detalles anteriores de la vida de ese individuo, la escena nos parece absurda en sí misma y asociamos automáticamente toda su existencia a la imagen de un piano que lo aplasta. Hubiera sido distinto si en el destino de ese hombre estuviera escrito de antemano que iba a acabar arrollado por un piano, porque en ese caso se nos hubieran mostrado sus intentos fallidos de escapar a tal desenlace y lo hubiéramos visto embrollándose en un círculo vicioso cada vez que probara a desafiar su sino. Todas y cada una de las tentativas de Edipo por «hacer las cosas bien», por esquivar fuerzas ocultas que ni él mismo sospecha, lo acercan vertiginosamente hacia su final. Son precisamente estos argumentos los que me llevan a pensar que el ejemplo del hombre y del piano no puede ser considerado otra cosa que un gag cómico, y no por lo que Miller dice al respecto, ya que cualquier «forma

justa de vivir» queda anulada en las obras trágicas.

Goethe ya aportó en 1824 en una carta al canciller Von Müller una de las definiciones más precisas de la tragedia: «Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma.» Una tragedia es, en efecto, una encerrona e implica, al mismo tiempo, que seamos plenamente conscientes —nosotros como espectadores y el protagonista que la experimenta— de lo que ésta supone, de hasta qué punto en la estructura de toda la obra era imposible de evitar. Si hacemos trascender esta reflexión y pensamos que todo ser humano está encaminado inexorablemente a la muerte, cualquier existencia sería, desde este punto de vista, trágica. Al hilo de este razonamiento, las religiones en las que la muerte no se concibe como un final absoluto sino más bien como un *intervalo* que da entrada a *otro mundo*, a otra posibili-

¹ MILLER, Arthur. *Textos sobre teatro norteamericano (IV)*. León: Universidad de León, 2000. Introducción, traducción y notas de Antonio R. Celada, p. 61.

dad de redención, se sitúan en el extremo opuesto de lo trágico. Como aduce George Steiner, «donde hay compensación, donde hay justicia, no hay tragedia»,² lo que supondría en último término aceptar que en tales obras la vida humana es vista como una fatalidad,³ es decir, el ser humano, por ser precisamente humano, está condenado. Steiner, sin embargo, no generaliza esta premisa a todo el género trágico y concreta calificando de «tragedia absoluta» todas las obras que se basen en ella. No obstante, lo que para Steiner es una modalidad del género, para Trías es la definición exacta de tragedia: la anulación de toda compensación.⁴ De este modo, el protagonista trágico se condena a errar eternamente como un vagabundo sin identidad

apartado para siempre del hogar, como le ocurre a Edipo en *Edipo rey* o al protagonista de *Memento*, de Christopher Nolan. Ambos ejemplos son una muestra de lo que acerca las tragedias clásicas a las contemporáneas y de lo que las separa.

Edipo responde al esquema trágico clásico de empeñarse contra un *fatum* en una lucha que está perdida de antemano y en cuyo final perderá su propia identidad.⁵ Leonard Shelby, sin embargo, no combate un destino tejido de antemano, sino que es él mismo el que se construye uno propio pese al absurdo que le supone continuar una historia basada en su imaginación.⁶ En las grandes piezas teatrales de Chéjov, como *Tío Vania*, *Tres hermanas* o *El jardín de los ce-*

rezos, el autor ya se preocupó por evidenciar esa peculiaridad del ser humano de provocarse a sí mismo situaciones absurdas con las que no está nada conforme pero a las que, sin embargo, no es capaz de encontrar una salida. Las palabras finales de Leonard son reveladoras al respecto, porque con ellas reconoce que quizá su plan de venganza sea su propia invención, pero teniendo en cuenta que esa encadenación de persecuciones y de asesinatos es lo único que da sentido a su vida, asume el *autoengaño* como característica esencial del ser humano y como motivación para seguir viviendo. Hasta qué punto el protagonista de *Memento* podría llegar a otras conclusiones o pensar de otro modo sobre su situación es algo que, aun en la tragedia contemporánea, siempre queda en entredicho. Siendo la tragedia un género en

el que se lleva a cabo un análisis profundo y exhaustivo de la naturaleza humana, podríamos pensar que, ya que el ser humano es fácilmente capaz de recurrir al autoengaño aun siendo plenamente consciente de él, su naturaleza le impide liberarse. Como añade Trías «la conciencia trágica y heroica del hombre moderno consiste en su inflexible apuesta por la entidad a pesar de la felicidad y casi siempre a costa de ella».⁷

Al hilo de estas palabras, la definición de Miller es de nuevo imprecisa. La consecución de la felicidad pasa a un segundo plano en la tragedia contemporánea. Leonard Shelby no la busca, es consciente incluso de que la venganza no se la va a reportar y, pese a esto, sigue adelante, del mismo modo que Irina, en *Tres hermanas*, se cree su propia mentira para soportar

² STEINER, George. *The Death of Tragedy*. Nueva York: Hill and Wang, 1963, p. 4.

³ En *Pasión intacta*. Madrid: Siruela, 1997. Traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, pp. 103-120.

⁴ TRÍAS, Eugenio. *Drama e identidad o bajo el signo de interrogación*. Barcelona: Barral, 1974, p. 81.

⁵ Es necesario especificar que me refiero a *Edipo rey* y no a *Edipo en Colonna*, en la que finalmente la identidad del protagonista es reconocida y obtiene la compensación de un destino esplendoroso. Ambos elementos no son propios del género trágico y la segunda parte del *Edipo rey*, por tanto, como afirma Trías, no puede ser considerada tragedia.

⁶ El hecho de que tras la experiencia traumática del asesinato de su mujer Leonard Shelby padezca una enfermedad que le priva de su memoria inmediata acentúa el absurdo de trazar un plan de venganza que no puede controlar totalmente. La lista de supuestos culpables es interminable, ya que Shelby olvida en el acto cada asesinato que comete, lo que le priva de culminar su venganza. Considero que el director recurrió a la enfermedad de su protagonista para justificarlo y no presentarlo sencillamente como un asesino. En tal caso se hubiera arriesgado a que el espectador desviara su atención de la *necesidad* de Shelby de llevar adelante su plan.

⁷ Ob. cit., p. 212.

el tiempo que le queda. En la tragedia contemporánea, por tanto, el protagonista cobra relevancia en detrimento del destino. Al no haber dioses que manejen los hilos, son los propios personajes los que se imponen la fatalidad, que, de este modo, siempre va ligada al absurdo que implica su misma autoimposición. Es así como el género trágico desacredita la confianza en la razón humana que propugnaran los pensadores de la Ilustración. Tal voluntad de dominar el mundo, de hacerlo a nuestra imagen y semejanza, de controlar cualquier fuerza irracional con el fin de lograr una libertad absoluta, de dar preponderancia al ser humano por encima de la voluntad del Dios, se convierte paradójicamente en un renacimiento de la fatalidad propiciado por ese ingenuo deseo de libertad. ¿De qué modo se expresa, entonces, esa fatalidad en la tragedia contemporánea? En principio es el propio protagonista el que hace y deshace a su gusto, sin embargo, pese a la autoimposición de un destino, todos los ele-

mentos de la obra deben indicar que el protagonista no podría haberse comportado de modo distinto.

El hombre en la anécdota que cita Miller, sin embargo, no puede hacer uso de su decisión porque la aparición del piano es un hecho totalmente fortuito. La presencia del azar acentúa el *absurdo* de la historia precisamente porque deja abierta la posibilidad de que las cosas podrían haberse desarrollado de otra manera, ya que nada lleva a pensar que la caída del piano haya sido provocada por alguna fuerza superior. No parece que ese piano sea como la estatua de Mitis en Argos que, según cuenta Aristóteles, mató al culpable de la muerte de Mitis cayéndosele encima mientras la contemplaba.⁸ El azar no irrumpe jamás en las tragedias clásicas, en donde cada elemento concuerda con un plan trazado de antemano que se cumple paso a paso. En la tragedia contemporánea, sin embargo, en la que el protagonista se va construyendo un destino paulatina-

mente, lo fortuito puede muy bien hacer su aparición y modificar el curso de los acontecimientos.

Caen a menudo pianos desde el cielo de los escenarios contemporáneos, ¿qué es sino la explosión repentina de *Blasted*, de Sarah Kane? Un hecho *irracional* del que desconocemos las causas —siguiendo la idea de Spregelburd—⁹ pero que encaja perfectamente en el encadenamiento de *desgracias* que estructura la obra. En ese *caos* el espectador, junto con el protagonista, tiene la posibilidad de vislumbrar un orden recurriendo a su voluntad de interpretar el conjunto como menos azaroso de lo que en principio parece. Prestando atención a la teoría de Baudrillard al respecto, los seres humanos somos dados a

«inventar constantemente unas causas para conjurar el prestigio de su aparición. Inventar siempre un sentido para conjurar las apariencias, para retrasar su encadenamiento demasiado rápido. Esta reversibilidad del orden causal, esta reversión del efecto sobre la causa, esta precesión y este triunfo del efecto sobre la causa, es fundamental. Podemos llamarla primordial, fatal y original. Es la del destino.»¹⁰ Los escritores contemporáneos recurren a lo que podríamos llamar «el piano fortuito» de tal manera que lo irracional¹¹ irrumpe en el texto, pero de forma que encaje en un *orden* coherente con la hermenéutica de la obra por el propio proceso de recepción. De este modo el hecho absurdo, casual, introducido porque sí, porque el azar irrumpe

⁸ ARISTÓTELES. *Poética*: VIII, 1452a.

⁹ Para Spregelburd se establece una relación entre *caos* y *catástrofe* mediante la construcción de una acción en la que se «enfaticen los efectos» de modo que no podamos «rastrear las causas».

¹⁰ BAUDRILLARD. Ob.cit., p. 175.

¹¹ Cualquier hecho fortuito es irracional. En un mundo dominado por Dios el azar no existe, ya que todo lo que ocurre responde al esquema de causa-efecto, según la justicia divina. En las tragedias clásicas tampoco hay lugar para componentes azarosos, porque cada acción encaja en un *fatum* ya planteado desde el inicio. Sin embargo, ese *fatum* no responde a la lógica de causa-efecto, sencillamente es y la razón no puede nada contra su injusticia.

constantemente en nuestra cotidianidad, acabará teniendo la misma relevancia que la estatua de Mitis. El azar es interpretado, pues, como fatalidad. La casualidad se convierte en causalidad.¹²

Para Steiner, el hecho de que la fatalidad sea condición *sine qua non* para el género trágico lo convierte en una *ontología negativa*, ya que anula la consecución de la felicidad y, según él, ¿qué sentido tiene hacer un arte que elimine la finalidad básica de toda existencia humana? Para Steiner, la *negatividad* que encierran las tragedias es repudiable y difícil de soportar si la obra se alarga demasiado. Asimismo, prosigue, las tragedias, por su dureza, por todo el abismo que contienen, adoptarán probablemente una forma *fragmentaria*, ya que «la visión que comportan es insoportable, porque la contemplación y la aquiescencia del abismo —cuando éstas son honestas, cuando no son una parodia

del *pathos* o una caprichosa y adulatora metáfora— deben obligarnos a sobrepasar el límite».¹³ Considero que esta reflexión de Steiner se apoya en un fundamento falso. ¿Es verdaderamente por el hecho de mostrar ese «abismo» que el género trágico debe adoptar una forma *fragmentaria*? ¿Qué ocurre entonces con la estructura sucesiva, circular, perfectamente ordenada según las premisas aristotélicas de las tragedias clásicas? ¿Y cuántas obras artísticas contemporáneas que no se adaptan al género no están escritas de forma *fragmentaria*? Ahí están los ejemplos del teatro de Martin Crimp, de Caryl Churchill, de Roland Schimmelpfennig, como también los montajes *deconstruidos* de Frank Castorf, René Pollesch, John Jesurun o Jan Lauwers, por citar algunos ejemplos. Todos ellos adoptan una forma parecida, con sus múltiples variantes, que encaja en la *poética de la fragmentación*. Si la estructura de estas obras parece caótica, tergiversa-

da e inacabada según la teoría del arte que nos precede, es porque en ellas se rechaza la linealidad estructural que respeta el orden de inicio, nudo y desenlace, a menudo a causa de la eliminación de éste último.

Según Eugenio Trías, en la tragedia se da a menudo una *postergación infinita del final* o la ilusión de la *obra inacabada*.¹⁴ Ésta es la mayor desgracia que, para Trías, puede imponerse al protagonista —pensemos en las obras de Beckett—, condenándolo a un vagabundeo interminable en el que llevará eternamente la culpa a cuestas. Este desamparo es el que resulta de la pérdida de fe en los grandes mitos de Occidente: el escepticismo ante un advenimiento del final que nos permita cruzar el umbral de una «eternidad» placentera unido a la misma angustia de una espera que no sabemos muy bien a dónde nos lleva. Como aduce Reyes

Mate, en nuestros días «lo que está en juego desde el punto metafísico es el tiempo. El anuncio de la muerte de Dios es un anuncio de la señoría del tiempo, eterno como Dios, más inmortal que todos los demás dioses. El tiempo elevado a la categoría de mito de nuestra época transforma al ser en un devenir incesante sin más sentido que la propia duración.»¹⁵ El propio Walter Benjamin en su «Fragmento político-teológico» habla de estas dos dimensiones del tiempo —el *continuum* o tiempo vacío y el de la *interrupción* o tiempo pleno— que avanzan, cual flechas, en dos direcciones contrarias. Teniendo en cuenta esta teoría, el tiempo de la tragedia sería el mítico, el que se contextualiza en un *continuum* sin final y que se reaviva tras el desengaño de la obsesión occidental por el progreso emprendido en la Ilustración. A inicios del siglo XXI, pese a ser conscientes de que la confianza

¹² Jean Baudrillard trata este juego entre el azar y la fatalidad en «Lo fatal, o la inminencia irreversible» [incluido en *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 155-179.]

¹³ Ob. cit., p. 104.

¹⁴ TRÍAS, Eugenio. *Drama e identidad o bajo el signo de interrogación*. Barcelona: Barral, 1974, p. 81.

¹⁵ MATE, R. *Retrasar o acelerar el final. Occidente y sus teologías políticas*. En: www.ifs.csic.es/holocaust/crisis/mate.pdf.

en el progreso podría ser poco más que una entelequia, ¿estamos en condiciones de liberarnos de nuestra voluntad de progreso?

Como aporta David Mamet en *Los tres usos del cuchillo*, los seres humanos somos reacios a concebir que en nuestra cotidianeidad las cosas sucedan sencillamente porque sí, sin orden ni concierto, de forma estúpida, y casual. Si la estructura clásica pretendía anular esta sensación de *aleatoriedad*, el arte contemporáneo pretende generalmente todo lo contrario: intentar expresar la fragmentariedad y el azar mediante una estructura artística que, por definición, implica un orden, pero un orden que no traicione el caos que regula nuestra existencia y que debe manifestarse inevitablemente a través de una forma controlada. En este sentido, la estructura que adoptan las tragedias en nuestro tiempo —Beckett, Kane, Barker, en teatro; *Memento* de Nolan, *Matchpoint* de Allen o *Caché* de Michael Haneke, en cine— no se distingue de la de otras obras contemporáneas que se ocupan de temas distintos a los de la tragedia. Tras las teorías

científicas de la relatividad y del caos, el arte contemporáneo apunta en otras direcciones, responde a otra mentalidad distinta de la de épocas pasadas. Lo singular, lo verdaderamente significativo en nuestros días, es que se da a menudo —o al menos se intenta— una adecuación perfecta entre el caos y la aleatoriedad que los escritores intentan plasmar en sus obras y la forma mediante la cual los expresan. Cabría hallar otro término distinto al de *poética de la fragmentación*, sin embargo, para referirnos a esta nueva estructura a la que recurren cada vez con más frecuencia los dramaturgos contemporáneos, pues la forma que adoptan sus obras es igualmente completa y, si se les denomina *fragmentos*, es únicamente por la influencia de la teoría del arte tradicional.

Probablemente con el ánimo de conferir *singularidad* a la tragedia contemporánea y de recoger en un término independiente las diferencias que he ido mencionando y que la apartan de la clásica, varios estudiosos y escritores de teatro, como Rafael Spregelburd o Howard Barker,¹⁶ se sirven

cada vez más del término *catástrofe*. Realmente no se trata de una palabra nueva. Ya en la teoría aristotélica se empleaba para denominar una de las partes de la tragedia, la que corresponde precisamente al momento en el que se produce el giro crucial que precipita la trama al desenlace fatal.¹⁷ El mismo Beckett tituló así una de sus obras, enfatizando la importancia de ese instante de las tragedias clásicas en el que el protagonista empieza a percibir el desenlace que se le avecina y, al mismo tiempo, poniéndolo en entredicho, puesto que en *Catástrofe* no existe ningún momento crucial distinguible del resto, sino que toda la obra se concentra alrededor del mismo punto. El porqué de este otro modo de entender la *catástrofe* vuelve a ser de nuevo el de la fragmentariedad formal de las obras con-

temporáneas y de la revisión de la estructura lineal clásica. En este sentido, la nueva formulación del concepto *catástrofe* parece adecuada para connotar la tragedia contemporánea, ya que en él se entrecruzan tanto los aspectos formales —fragmentariedad del discurso— como los temáticos —la pérdida de confianza en el advenimiento del final—, en la asunción de la *aleatoriedad*, de la *contingencia*, del *azar*, que mediante una violencia hermenéutica resultan fatales.

Intentemos imaginar ahora, recapitulando, a un hombre al que desde niño obligaron a apuntarse a clases de piano. Detestaba asistir a ellas, sin embargo consiguió finalmente ser un alumno aventajado, incluso llegó a componer sus propias partituras. Un

¹⁶ Según Barker, la tragedia contemporánea o *catástrofe* es uno de los géneros que mejor definen el pensamiento contemporáneo y sus inquietudes artísticas. Barker, quien en sus dos escritos teóricos sobre su concepción del teatro —*Arguments for a theatre* y *Death, the one and the art of theatre*— se declara explícitamente escritor de tragedias, considera que mediante la *catástrofe* el teatro hace frente al autoritarismo de los sistemas político-sociales occidentales y a la «pretendida transparencia» de los medios de comunicación de masas, porque habla abiertamente de la muerte sin promesas de *paraíso* y rechaza esos falsos principios de la *eterna juventud* y del temor a enfrentarnos a nuestra propia naturaleza.

¹⁷ KUNZ, Marco. *El final de la novela*. Madrid: Gredos, 1997, p. 42

día logró terminar una melodía y cuando estuvo a punto de interpretarla ante un gran público, entre el cual se hallaban sus ilusionados padres, se vengó de aquella primera imposición de la infancia desafinando a cada nota y desilusionando a propósito las expectativas de las personas que habían confiado en él. Tiempo después, una soleada mañana primaveral, iba caminando por la calle embargado por la felicidad que le sugería el inicio de la primavera, cuando de repente, a pocos centímetros de la punta de sus zapatos, cayó un piano que intentaban subir desde un camión de mudanzas hasta un balcón. El hombre se sintió aturdido y pensó que aquello era una señal divina y se arrepintió de haber abandonado de una forma tan grosera su carrera de compositor. A partir de entonces intentó recordar sin éxito todas las partituras que había compuesto y que había destruido después de su acto de venganza. Todavía hoy, en su desesperación, sigue intentando recordar.

Diana González és llicenciada en Filologia Espanyola (UAB) i cursa el Doctorat d'Arts Escèniques.