



FORMA DRAMÁTICA
Y REPRESENTACIÓN
DEL MUNDO

EN EL TEATRO EUROPEO
CONTEMPORÁNEO

DAVIDE CARNEVALI

SEGT
Teoría
y
Técnica

PASODEGATO

Institut del Teatre



© Pino Montisci

DAVIDE CARNEVALI (Milán, Italia, 1981). Autor, teórico y traductor, doctor en Artes Escénicas por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es profesor de Dramaturgia y Teoría en la academia Paolo Grassi de Milán e imparte talleres en varios teatros e instituciones, entre ellos en 17, Instituto de Estudios Críticos de la Ciudad de México. Forma parte del consejo de redacción de las revistas *Pausa* y *Estudis Escènics* (Barcelona) y escribe para diversas publicaciones internacionales.

Ha estrenado, entre otros: *Variazioni sul modello di Kraepelin* (premio Theatertext als Hörspiel en el Theatertreffen Stückemarkt, de Berlín, 2009; premio Marisa Fabbri, 2009, y premio de Les Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre, 2012); *Come fu che in Italia scoppiò la rivoluzione ma nessuno se ne accorse* (premio Borrello 2011); *Sweet Home Europa* (Schauspielhaus Bochum 2012); *Ritratto di donna araba che guarda il mare* (premio Riccione, premio nacional italiano de nueva dramaturgia, en 2013); *Menelao* (mención de honor en el premio Platea, 2016); *Actes obscens en espai públic* (Teatre Nacional de Catalunya, 2017). Sus obras han sido presentadas en varios festivales y temporadas teatrales internacionales y se han traducido a 13 idiomas.

SERIE TEORÍA Y TÉCNICA



**FORMA DRAMÁTICA
Y REPRESENTACIÓN DEL MUNDO
EN EL TEATRO EUROPEO CONTEMPORÁNEO**

SERIE TEORÍA Y TÉCNICA

PASODEGATO

**FORMA DRAMÁTICA
Y REPRESENTACIÓN DEL MUNDO
EN EL TEATRO EUROPEO CONTEMPORÁNEO**



DAVIDE CARNEVALI



**Diputació
Barcelona**

| Institut del Teatre

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
CULTURA UDG

FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA CULTURA MAYA
INSTITUTO DE HISTORIA Y MUSEOS DE YUCATÁN

Carnevali, Davide, 1981-, autor.

Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo /
Davide Carnevali. — Primera edición. — Ciudad de México : Toma, Ediciones y Producciones
Escénicas y Cinematográficas : Paso de Gato ; Barcelona : Institut del Teatre de la Diputació
de Barcelona, 2017.

372 páginas ; 21 cm — (Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica)

Bibliografía: páginas 361-371

ISBN 978-607-8439-70-6 (Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas)

ISBN 978-84-9803-806-4 (Diputación de Barcelona)

1. Drama europeo — Siglo XXI — Historia y crítica. 2. Drama fantástico europeo — Siglo
XXI — Historia y crítica. 3. Drama europeo (Tragedia) — Siglo XXI — Historia y crítica. I.
Título. II. Serie.

809.2090-sccd21

Biblioteca Nacional de México

Esta publicación fue realizada por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

**Publicado en colaboración con
Universidad de Guadalajara
Cultura UDG**

**Festival Internacional de la Cultura Maya
Instituto de Historia y Museos de Yucatán**

**Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.
ISBN: 978-607-8439-70-6**

**Diputació de Barcelona
ISBN: 978-84-9803-806-4**

© Davide Carnevali

**© Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.
bajo el sello editorial de Paso de Gato**

Eleuterio Méndez #11, Colonia Churubusco-Coyoacán,

C. P. 04120, Ciudad de México

Teléfonos: (0155) 5601 6147, 5688 9232, 5688 8756

Correos electrónicos: direccion@pasodegato.com, editor@pasodegato.com

www.pasodegato.com

Diseño de portada: Estefanía Leyva

Fotografía de portada: *Lluny*, de Caryl Churchill, dirección y traducción de Jordi Prat i Coll.
(Sala Beckett de Barcelona). © Toti Ferrer

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte
impreso o electrónico sin autorización.

Impreso en México

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	11
I. FABULA E INTERPRETACIÓN LÓGICA DE LO REAL	27
El <i>mythos</i> aristotélico	27
Del drama clásico al drama moderno	43
El teatro épico y la propuesta brechtiana	63
La <i>fabula</i> como sistema lógico	80
II. TEORÍA DEL CAMBIO DE ESTILO	91
III. EL DRAMA ATELEOLÓGICO	
(INACTUABILIDAD DE LA FORMA DRAMÁTICA)	107
Saturno devorando a un hijo	107
Re-escribir la historia (<i>El chico de la última fila</i> , de Juan Mayorga)	136
La historia se repite (<i>Supermarket e Historias de familia</i> , de Biljana Srbljanović)	142
Muerte sin redención (<i>Tres Dramas fecales</i> , de Werner Schwab)	153
Evocar lo real (<i>Blasted y Cleansed</i> , de Sarah Kane)	162
IV. EL DRAMA AMORFO	
(DESESTRUCTURACIÓN DE LA FORMA DRAMÁTICA) ..	179
Teseo en el laberinto, Pulgarcito en el bosque y Alicia entre maravillas	179
Tentativas sobre una historia (<i>Attempts on Her Life</i> , de Martin Crimp)	212
Crisis de identidad y crisis del personaje	229

El locutor ambiguo y el personaje invisible (<i>Crave</i> y <i>4:48 Psychosis</i> , de Sarah Kane)	241
Crisis de la definición y crisis del lenguaje	252
El inconmensurable caos del mundo (<i>Far Away</i> , de Caryl Churchill)	266
V. POSDRAMA	
(SUPERACIÓN DE LA FORMA DRAMÁTICA)	281
Hans-Thies Lehmann y el teatro posdramático	297
Erika Fischer-Lichte y la estética de lo performativo . . .	301
VI. FORMA DRAMÁTICA	
Y REPRESENTACIÓN DEL MUNDO.	309
Sobre el concepto de <i>realismo</i> en el drama	312
Sobre el valor político del teatro	324
Más allá de la lógica del drama	330
VII. NUEVAS FORMAS	
PARA LA EUROPA DEL SIGLO XXI	337
BIBLIOGRAFÍA	361

AGRADECIMIENTOS

Este libro nace de una tesis de doctorado, presentada en 2015 en la Universitat Autònoma de Barcelona, después de un periodo de estudio en el grupo de investigación Interart del Institut für Theaterwissenschaft de la Freie Universität Berlin. Empecé a investigar sobre el tema de la *fabula* hace algunos años y el proceso de investigación y escritura se ha cruzado a menudo con la paralela actividad de creación, que me ha exigido tanto tiempo y dedicación como la actividad académica. El físico Richard Feynman solía decir que la filosofía de la ciencia es útil a los científicos como la ornitología a los pájaros. Pero los teatristas no somos pájaros, y en mi caso debo decir que mi actividad de dramaturgo ha alimentado y se ha alimentado en gran medida de mi actividad de académico. Las estrategias dramáticas desarrolladas en obras como *Variazioni sul modello di Kraepelin* (Berlín, Theatertreffen Stückemarkt, 2009), *Sweet Home Europa* (Bochum, Schauspielhaus, 2012) o *Actes obscens en espai públic* (Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya, 2017) quieren llevar al ámbito de la creación lo que el presente texto explica desde la perspectiva de la teoría; así que, de alguna manera, podrían ser consideradas su parte complementaria y fundamental.

Durante la gestación del escrito he encontrado diferentes personas que, de distintas maneras, han aportado una valiosa contribución a mi actividad. En primer lugar, quiero hacer patente que la idea nace a partir de las numerosas conversaciones con la doctora Diana González Martín acerca de las posibilidades de un teatro más allá del drama y de un drama más allá de la *fabula*, que surgieron a partir de nuestro encuentro durante los seminarios del profesor Hans-Thies Lehmann en el Institut del Teatre de Barcelona en 2007. La



doctora González Martín estaba centrando su investigación sobre el espectáculo y, por lo tanto, yo decidí centrarme en el texto.

Quiero agradecerles a los miembros del tribunal de doctorado Enric Gallèn y Manuel Aznar Soler sus sugerencias de cara a esa publicación; a los profesores Víctor Molina, Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert, Joseph Danan, Annamaria Cascetta y Roberta Carpani sus consejos y su disponibilidad; a Massimo Vilardo y Ondřej Krása sus observaciones en mérito a cuestiones lingüísticas relativas al Griego antiguo.

Debo además agradecerle a Manuela Cherubini, Ferran Dordal, Victoria Szpunberg, Paula Kuffer Dinerstein, Rafael Spregelburd, Mónica Raiola, Arianna Bianchi, Valentina Falorni, Lavinia Azzone, Maddalena Giovannelli, Caroline Michel, Fabio Ercolani y Filippo Vizzotto las numerosas charlas sobre teatro y vida, en las cuales han surgido un sinfín de estímulos a los argumentos tratados aquí. Muchas gracias también al profesor Pere Balañà i Abadia, que ha revisado el primer borrador en castellano del escrito y ha indudablemente mejorado su forma estilística.

Finalmente, me parece imprescindible dar una vez más las gracias al profesor Carles Batlle i Jordà por haber dirigido con dedicación y entusiasmo la tesis de doctorado de la que nace el libro.



INTRODUCCIÓN

EL DRAMA DE-DRAMATIZADO

Este trabajo se propone analizar la deriva de la forma dramática clásica en el teatro europeo de los últimos veinticinco años, con el fin de entender de qué manera el texto aún puede servir a un teatro que ha dirigido la búsqueda de nuevas formas lejos del drama y sus modalidades de representación. Es cierto que la representación dramática sigue siendo el modelo hegemónico de producción en el teatro europeo contemporáneo; sin embargo, es posible afirmar que los resultados más interesantes e innovadores en el campo de la experimentación han llegado de aquellos textos que se han alejado de los principios canónicos de construcción de la *fabula*.¹ Algunos de

¹ Distingo aquí el término *fabula*, préstamo del latín, en cuanto noción de la teoría dramática, de “fábula” en cuanto género literario. Con respecto a la distinción entre *fabula* y “trama” (o “argumento”, “intriga”, “plot”), establecida por la escuela estructuralista, valgan las siguientes definiciones: “la *fabula* se opone al argumento, que está constituido por los mismos acontecimientos pero respeta su orden de aparición en la obra y la cadena de informaciones que nos los designan [...]. La *fabula* es lo que realmente ha ocurrido; el argumento es la manera en que el lector ha tomado conocimiento de ello” (Todorov; aquí en Pavis, 1998: 198); “la *fabula* es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente. [...] La trama es la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie, con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia adelante y atrás (o sea, anticipaciones y *flash-back*), descripciones, digresiones, reflexiones parentéticas” (Eco, 1981: 145-146). Personalmente, prefiero mantener una distinción entre los términos *fabula* e “historia”, entendiendo el primero como “disposición orgánica” del conjunto de los



estos textos pueden inscribirse al así llamado teatro *posdramático*, de acuerdo con la definición acuñada por Andrzej Wirth y Hans-Thies Lehmann; o han servido de soporte al teatro que se suele definir *performativo, visual, inmersivo, participativo*, y con otros calificativos que querrían destacar su voluntad de ruptura con la tradición. La necesidad, por lo tanto, es también la de descubrir qué papel le asigna al autor este tipo de teatro ya no conforme a la causa de la representación dramática; y sobre todo de qué manera el autor pueda trabajar con y sobre la forma dramática, teniendo en cuenta la emergencia de estas nuevas tendencias.

Nos interesa aquí de una manera particular analizar aquella tipología específica de texto teatral que, pese a no renunciar a presentarse como drama, ya se ha distanciado la forma dramática, negando, después de haberlos asumido como punto de partida, aquellos mismos principios sobre los cuales parecía estructurarse. Textos similares, que muestran la desestructuración de su propia forma, pueden ser llamados *dramáticos* sólo hasta cierto punto y quedan a la espera de una nueva definición. La crisis de la forma dramática es, pues, el campo en el que se desarrolla esta investigación; “crisis” entendida como proceso de problematización, un concepto que de ninguna manera ha de asociarse —merece la pena recordarlo— con un supuesto o auspiciado final del género dramático o del teatro textual; ideas, éstas, tanto comunes como ingenuas y derivadas de consideraciones defectuosas de fundamento teórico.

En primer lugar, hay que aclarar que las nociones de *drama* y *dramático*, y consecuentemente las de *forma dramática* y *textos dramáticos*, han de tomarse en la acepción que les confiere la tradición estética alemana. Cuando hablamos de *drama*, nos referimos

acontecimientos, haciendo hincapié en el carácter lógico de la estructura; y el segundo como “disposición cronológica”; reservando al primero una connotación más general y al segundo una más específica. La noción de “historia” pondría en relieve la naturaleza lógica del tiempo de la *fabula*, es decir, su posibilidad de ser vista como una cronología.



primariamente a aquella literatura teatral nacida en el Renacimiento que Hegel indica como hija y expresión de un arrebató antropocéntrico y positivista; y además al drama que Peter Szondi define *absoluto*, caracterizado por aquella “concepción formal, en la que se prescinde tanto de la historia [historicismo] como de la relación dialéctica que exista entre forma y contenido” (Szondi, 1994: 11). Pero también nos referimos al drama que cuestiona y supera aquella forma absoluta, al que llama Szondi *drama moderno*; y sus epígonos, en los que podemos notar la incursión de rasgos épicos en ruptura con forma dramática clásica, pero que —como veremos— de ninguna manera ponen en tela de juicio el núcleo, la naturaleza y la esencia de la *fabula*; para nosotros, incluso el teatro brechtiano sigue siendo esencialmente *dramático*.² *Texto dramático* no será por lo tanto sinónimo de “texto teatral”, y no ha de identificarse con un “texto que engendra acción” (el término griego δράομαι [*dráomai*], significa “actuar”, “hacer”), que incluye hoy un más amplio abanico de tipologías textuales. Asimismo, hay que aclarar que para este trabajo no asume un sentido relevante el problema de la distinción de géneros; de hecho, no nos ocuparemos del drama en su alteridad con respecto a la comedia o la tragedia; y cabe señalar también que en gran parte de la literatura teatral de los últimos veinticinco años lo trágico y lo cómico se funden y confunden a menudo con lo dramático.

Drama, dramático, forma dramática y texto dramático se utilizarán más bien en relación con una específica tipología de obras modernas y contemporáneas dotadas de determinadas características formales, que la tradición estética, de Aristóteles a Szondi,

² Aquí “el teatro se ha epicizado pero el drama no ha desaparecido. La acción, el conflicto, la contradicción, el intercambio interhumano en el presente continúan estando, pero son puntuales, mediatizados, regularmente infiltrados por una narración al pasado, que los pone a distancia: que nadie tome lo que se ve o lo que se hace en la escena por lo verdadero, sino por una *interpretación* de lo verdadero” (Laurence Barbolosi y Muriel Plana, en Sarrazac, 2013: 86).



pasando por Lessing y Hegel, ha establecido como constitutivas. Características que atañen primariamente al modo de construcción de una *fabula* que, como recuerda Jean-Pierre Sarrazac, “en la concepción de Aristóteles gobierna literalmente la forma dramática” (Sarrazac, 2013: 94). Una buena forma de definir *fabula* podría ser la siguiente: el conjunto de los acontecimientos que integran una historia, en su relación y sucesión, dispuestos de acuerdo con ciertas reglas estructurales para formar un todo unificado y coherente en cuanto al cumplimiento de la acción y a su sentido. De ahí surgen las aspiraciones miméticas del drama con respecto a la realidad: como veremos más adelante, la *fabula* aristotélica es concebida de acuerdo con aquellos mismos parámetros, derivados de la lógica clásica,³ a través de los cuales podemos leer e interpretar la realidad. Esta coincidencia de reglas entre la construcción e interpretación de la *fabula* y la construcción e interpretación de lo real es la que justifica la homología estructural entre la forma dramática y nuestra imagen del mundo, y por tanto la que fundamenta el paralelismo drama-vida.

En consecuencia, la *fabula* será para nosotros primariamente el modelo al que se ajusta la estructura formal de la obra dramática; y sólo en segundo lugar, y dependiendo de esa primera acepción, su núcleo temático. El objeto de nuestro análisis no será tanto el contenido del drama, cuanto la relación entre contenido y forma dramática. Y aún más lo será la relación entre el binomio contenido/ forma y la visión del mundo que ella implica y expresa. La coherencia lógica de la *fabula* presupone en efecto una determinada visión del mundo a su vez coherente y lógica, y es precisamente dicha concepción la que, en cierta producción dramática contemporánea, pasa por una crisis. Este fenómeno se produce a partir de los cam-

³ Cuando nos referimos a la lógica, entenderemos siempre la lógica clásica, de derivación aristotélica, basada en el *principio de no contradicción*, que admite un solo valor de verdad por cada proposición; a saber, que no acepta que una proposición sea verdadera y falsa al mismo tiempo (en contraposición a las denominadas “lógicas polivalentes”).



bios sociales y políticos que ha involucrado el mundo occidental en los últimos veinticinco años, y que han puesto en tela de juicio nuestra visión de las cosas, exigiendo asimismo nuevos modelos de representación de lo real, nuevas funciones para la *fabula* y nuevas formas dramáticas. La crisis de la *forma dramática* clásica está íntimamente vinculada con la de la *fabula*, y en concreto con la crisis de su coherencia orgánica.

En el ámbito de esta crisis, quedará patente que la atribución de la calificación de *drama* para las nuevas tipologías de texto en cuestión deberá a menudo entenderse en la acepción paradójica de un término que va perdiendo su sentido en la medida en que el texto teatral va perdiendo paulatinamente su *dramaticidad*. La antigua forma dramática se desmigaja en una suerte de “forma ya-no-dramática” y el drama, en cierto sentido, se “de-dramatiza”. Dicho drama de-dramatizado, que asume como propia esta “forma en deformación”, se erige como documento privilegiado de una concepción del mundo cuya lógica es aceptada sólo presuntamente por el mecanismo dramático, para ser de inmediato negada en su funcionamiento. Es éste el caso de las obras de las que nos ocuparemos aquí.

Para entender cómo llegamos a esta situación, será preciso recorrer brevemente la historia de la forma dramática, que no puede separarse de aquella de la *fabula*. El primer capítulo se centra por tanto en una investigación sobre la manera en que la noción de *fabula* se vincula en la tradición occidental a una visión lógica de la realidad. Se dedicará un amplio espacio a las teorías de Aristóteles, Szondi y Brecht, en virtud del hecho que han sido recuperadas en gran medida por la teoría del teatro contemporánea y que, efectivamente, se establecen como marcos teóricos esenciales para analizar la historia y la situación actual del drama. Haremos nuestras algunas ideas de Hans-Thies Lehmann y Jean-Pierre Sarrazac, cuyos estudios han proporcionado conceptos esenciales para cualquier investigación que se adentre en el campo de la teoría del teatro. La *Poética* de Aristóteles se revelará especialmente rica en inspiraciones para nuestra investigación, ya que, con el concepto



de *mythos*, funda la noción de *fabula* como estructura lógica de los acontecimientos. Esto nos ayudará a comprender cómo la doctrina aristotélica ha influido en el proceso de creación de un cierto tipo de teatro —el drama de Lessing, Hegel y la teoría estética alemana, precisamente— que ha resultado dominante en la cultura occidental hasta la actualidad. No nos detendremos, pues, en la descripción de la tragedia antigua, que no es relevante para este estudio; más bien será interesante saber por qué Aristóteles cree que las tragedias se deben componer de una determinada manera y no de otra forma. Es decir, investigaremos la modalidad en que la escritura para el teatro remite a un determinado principio normativo, y las razones por las cuales este principio normativo es expresión de un determinado enfoque a la interpretación de la realidad. Segundo punto de referencia para este trabajo será la *Teoría del drama moderno* de Peter Szondi, que constituye, como se puede intuir, la inspiración principal para la elaboración de nuestras teorías sobre la crisis del drama contemporáneo. El ensayo, publicado en 1956, analiza la crisis del drama clásico que subyace en la dramaturgia de finales del siglo XIX y principios del XX, sobre todo en autores como Ibsen, Chéjov, Strindberg, Hauptmann y Maeterlinck. Aquí la forma dramática empieza a ser percibida como insuficiente para abordar ciertas cuestiones que nacen, en una perspectiva marxista, con el cambio de la situación sociopolítica de la época. Szondi encuentra la resolución de esta crisis en el teatro épico de Bertolt Brecht, y por esta razón el autor alemán será el tercer punto de referencia de este capítulo. Analizando la evolución de la forma dramática hasta Brecht, se verá que el salto del drama clásico al teatro épico es sí un salto enorme, pero que no implica cambios con respecto a la naturaleza lógica de la *fabula*. Incluso cuando el drama se presenta en una forma fragmentaria y se rinde al poderío de la escena, sigue existiendo, de hecho, la posibilidad por parte del receptor de reconstruir la *fabula* y operar un análisis de la realidad que siempre será expresión de una visión racional de la historia y de la Historia. Será importante fijarnos en cómo permanecen intactos, desde Aristóteles hasta Brecht, los principios que determinan la coherencia



de la *fabula*; es decir, básicamente el hecho de que la *fabula* puede ser concebida como una estructura orgánica compuesta por partes que participan en un proyecto común, estructura que dispone una serie de acontecimientos como cronológicamente consecuentes, poniéndolos en relación según un principio de causa-efecto.

En la estela de Szondi analizaremos, en el segundo capítulo, una serie de dramaturgias del siglo xx que reputamos interesantes porque desarrollan en germen una visión de la realidad ya no estrechamente dependiente de los principios lógicos antes expuestos; Beckett, por supuesto, es uno de los primeros en recorrer este camino. A partir de aquí, tomaremos en cuenta ejemplos de dramaturgia contemporánea que se oponen, de manera radical, a los principios lógicos de la *fabula*.

En el tercer capítulo veremos qué ocurre cuando las leyes internas que rigen el funcionamiento de la *fabula* ya no respetan los principios que remiten a las nociones de causalidad, finalidad y cronología lineal. Estos dramas, que —a partir de Hayden White— podríamos definir *ateleológicos*, no invalidan del todo las categorías dramáticas clásicas: los personajes interactúan entre ellos y son el motor de una acción que aparentemente procede de un punto inicial hacia un punto final; sin embargo, este avance presenta ahora algunas complicaciones. La relación entre las partes no siempre está determinada por un principio de causa-efecto; los personajes tienen un problema con la llegada del final (de sus vidas, de sus historias) y el de cronología, por lo tanto, se demuestra un concepto insuficiente para definir la idea de temporalidad que esos dramas expresan. Ellos, aun presentando formalmente una historia, cuestionan su linealidad y su tender hacia un punto conclusivo, y en consecuencia cuestionan la visión del mundo que la afiliación a dicho principio implicaría. Esto se debe esencialmente a un cambio radical en la manera de leer la historia y a la necesidad de encontrar nuevas formas de representación del tiempo. Nos serviremos, por lo tanto, de algunas nociones filosóficas y científicas para investigar qué alternativas surgen en la tradición occidental a una visión lineal de la Historia, y una relevancia especial será otorgada al concep-



to de *tiempo mesiánico* en relación con el pensamiento de Walter Benjamin.

En el cuarto capítulo veremos qué ocurre cuando la *fabula* pierde aquellas prerrogativas que le permitían ser concebida como una estructura dispositiva. Toda estructura es organización ordenada del espacio y por lo tanto disposición ordenada de los elementos que ocupan aquel espacio. Inherente al concepto de estructura hallamos el principio de discontinuidad o *discreción*,⁴ que permite identificar y definir cada elemento de la estructura como un componente autónomo, distinto de los demás y que, precisamente por dichas características, se ve capacitado para establecer una relación con elementos cualitativamente similares, permitiendo así el funcionamiento de la estructura. En el momento en el que la acción, el personaje, el discurso pierden la prerrogativa de carácter discreto, ellos ya no serán capaces de soportar la estructura dramática, y los acontecimientos ya no podrán disponerse de acuerdo con una conformación lógica que se traduce en una historia coherente; más bien establecerán relaciones de otro tipo, que secundan una visión caótica del mundo. La identidad del personaje no se presentará como ordenada y estable, sino que se verá sujeta a continuas mutaciones; esto también implica la disolución de su discurso que, cuestionando la capacidad de definición y significación del lenguaje, ya abre el camino al drama *monodramático*, *polifónico* y *lírico*. Hemos tomado en préstamo de la fenomenología de Erwin Straus la distinción entre *geografía* y *paisaje* para destacar dos opuestas modalidades de conformación del espacio (estructurado y no estructurado) y, de Deleuze y Guattari, la noción de *rizoma*, para destacar un modelo de relación entre elementos diferente de la ramificación.

Una vez que la *fabula* ha perdido su coherencia orgánica y sus

⁴ Podríamos definir la *discreción*, préstamo del vocabulario matemático, como la capacidad por parte de un elemento de ocupar una y una sola porción de espacio; es decir, su capacidad de mantener un aspecto formal reconocible y, por lo tanto, una identidad. Un elemento es discreto en cuanto “no es otro elemento” y “no se *con-funde con/en* otro elemento”.



elementos han perdido estabilidad, dos son las posibilidades que le quedan a la forma dramática: o bien aceptar la intrusión de otras formas, y por lo tanto una suerte de hibridación con ellas; o disolverse. El texto teatral admite su nueva función de texto-material, y el quinto capítulo será dedicado precisamente a esta crisis del textocentrismo y a la nueva relación que se establece entre lenguaje y realidad, entre texto y escena. Hemos recuperado de la historia del arte, y en particular de los estudios de Pierre Francastel, una serie de reflexiones sobre las nociones de visión, representación y realismo que nos ayudarán a explicar cómo un determinado código de representación artística se vincula a la exigencia de interpretar la realidad de una determinada manera; abriendo el discurso sobre la relación entre ficción y realidad en teatro, para entender mejor el proceso de disolución del drama. Cuando la *fabula* deja de darse como una estructura lógica coherente, el drama pierde su unidad orgánica formal y el componente textual buscará en la materialidad de la escena una justificación para su existencia que sólo el espectáculo será capaz de proporcionarle. Sin embargo, la textualidad puede seguir desempeñando un papel importante como *destrito lingüístico* dentro del espectáculo, como material escénico entre otros. Recuperaremos aquí, sobre todo, las teorías de Hans-Thies Lehmann con respecto al *teatro posdramático* y de Erika Fischer-Lichte con respecto a la *estética de lo performativo*.

Durante este análisis, siempre deberíamos tener en cuenta que el horizonte de la definición perfecta nunca puede ser alcanzado. Mas éste es un trabajo de carácter teórico y, por lo tanto, está condenado al castigo de Tántalo de “tender a”, sin nunca alcanzar el resultado al que tiende. La teoría deberá, pues, presentar algunos conceptos en forma de categorización y algunas ideas en forma de definición, “haciendo como si” fueran categorizaciones y definiciones absolutas. La limitación de este trabajo es también el límite del lenguaje, del cual, al menos en casos como éste, no podemos escapar: nombres y definiciones nunca se adhieren perfectamente a lo que deberían nombrar y definir. Las nociones que vamos a



proponer no pretenden de forma alguna imponerse como etiquetas de una categorización definitiva, sino que quieren ser un punto de partida y un incentivo para abrir un debate sobre cierta teoría y la literatura teatral en nuestra opinión poco explorada y analizada. A pesar de ser discutible, la de encontrar una definición para esta tipología de obras se ha convertido, por nuestra parte, en una necesidad. Durante el simposio *Contemporary Playwriting between Dramatic and Postdramatic Tendencies*,⁵ que tuvo lugar en Praga en el marco de la “Cuadrienal 2015”, Andrzej Wirth había planteado una “cuestión de ilegitimidad” que tenía que ver con la oportunidad de definir todavía como “drama” cierta producción textual contemporánea (durante el simposio se hablaba principalmente de las obras de Elfriede Jelinek) ya muy lejos de las razones de lo dramático. Por supuesto, como hemos advertido, muchos de los textos de los que nos ocupamos aquí no pueden ser considerados dramas en el sentido estricto; pero el problema de una definición que excluya el término “drama”, en nuestro caso, radicaría en el hecho de que estos textos todavía tienen algo que ver con la forma dramática, y su valor como documento literario y teatral no sería totalmente comprensible sino en relación con una ruptura con la tradición, que se evidencia precisamente en su separación de la categoría del drama. Estos textos presentan en sí, como punto de partida, o como residuos, características distintivas de la forma dramática clásica (la idea de historia, acción, diálogo, personaje) y, al mismo tiempo, rasgos claros de su superación (crisis de la historia, crisis de la acción, crisis del diálogo, crisis del personaje) que, aunque nos lleven a identificar su origen en el seno de la tradición, de inmediato nos permiten intuir su no total fidelidad a ella, “mante-

⁵ El simposio, organizado por el Departamento de Teoría y Crítica de la Facultad de Ciencias Teatrales de la Academia de Artes Performativas de Praga (DAMU), tuvo lugar el 25 y 26 de junio de 2015. Entre los ponentes, además de un servidor y de Andrzej Wirth, se hallaban Patrice Pavis (Francia), Teresa Kovacs (Austria), Piotr Olkusz (Polonia) y Lenka Jungmannová (República Checa).



niendo por ahora estas obras al interior de una forma dramática que no cesa de empujar sus límites” (Sarrazac, 2013 : 41). Entonces, como estos textos parten de una estructura dramática clásica para descomponerla, y quieren mostrar precisamente aquella estructura en descomposición, de la misma manera la nueva definición que los incluye deberá partir de la definición clásica, para descomponerla y dejar muy claro aquello de lo cual nos estamos alejando.

No podemos no reconocer que muchas definiciones ya han sido acuñadas para describir de la manera más exhaustiva la deriva del drama contemporáneo. La noción de posdramático, de Wirth y Lehmann, también puede aplicarse al texto y no sólo al espectáculo, mostrando afinidad, por ejemplo, con los *nicht mehr dramatische Theatertexte* de Gerda Poschmann. Otro ejemplo es la de *drama relativo*, propuesta por Carles Batlle i Jordà, noción muy útil para subrayar el contraste con al concepto de *drama absoluto*; pero precisamente debido a esto, ella nos llevaría de vuelta al ámbito de la crisis del drama en sentido szondiano, centrándose posiblemente en la dicotomía entre el drama clásico y el drama épico, entre una modalidad *representativa* y una *presentativa* del texto; nuestra preocupación, en cambio, es sacar a la luz la cuestión de deconstrucción “desde el interior” de la forma dramática. En el caso de obras que se oponen a los principios de finalidad, causalidad, cronología, podemos servirnos de la definición de *drama ateleológico*, recuperando aquel “final ateleológico” mencionado por Diana González Martín en su ensayo *El concepto de final en los espectáculos fragmentarios del teatro occidental: el Atelos* (2008). Drama ateleológico será entonces “cualquier composición cuyo final no sea la consecuencia de una estructura fiel al esquema de causa-efecto” (González Martín, 2008: 145). Otra definición idónea a nuestro caso es aquella formulada por Michel Vinaver (1993) en la noción de *pièce-paysage* (inspirada en una propuesta de Gertrude Stein), obra en que la acción progresa por “reptación aleatoria”, en oposición a la *pièce-machine*, en la que, como en un sistema de engranajes, sería visible la concatenación causal de acciones. Incluso si está totalmente alineada con nuestra causa, la de pieza-paisaje se vuelve en Vinaver casi una



noción abstracta (social, psicológica) que se sitúa en oposición a la categoría de acción. Ya que a nosotros nos interesa mantener una referencia a la descomposición de la acción, mejor deberíamos hablar de drama desestructurado, o *amorfo*, haciendo hincapié en la desintegración de la estructura orgánica de la *fabula*, de la *taxis* aristotélica, a favor de una antiestructura que reniega de un orden dispositivo de los elementos. El concepto de *híbrido*, utilizado por Sarrazac, también podría servirnos, ya que nace de las consideraciones del teórico francés en relación con la muerte del “bello animal” aristotélico, por lo que estaría más estrechamente relacionado con el tema de la *fabula* y su crisis. Sin embargo, aquel drama era híbrido porque mostraba señas de lo dramático y al mismo tiempo de otras tendencias (épicas, líricas); mientras que a nosotros nos interesa la relación del drama con su propia naturaleza: *hibridez* como condición previa del amorfismo, más que como cruce, mestizaje. Para entender nuestro uso del término “híbrido” sería oportuno remontarnos a su origen etimológico: drama que comete la *hybris* de dar un paso más allá de lo permitido, rechazando las reglas del sistema lógico en el que nace, e invalidándolo; incurriendo así en el más grave de los pecados: explotar un sistema lingüístico para mostrar la insuficiencia del lenguaje mismo. Nos damos cuenta del hecho de que todos estos conceptos pueden parecer, ahora, simples elucubraciones; tarea de este trabajo será precisamente ilustrar sus razones, teniendo en cuenta que este estudio será un tentativo de definición de una realidad no siempre fácilmente nombrable. En algunos casos apelaremos a un vocabulario común; en otros, este acuerdo convencional no será suficiente, y tendremos que inventar nuevos nombres y nuevos conceptos. También el estilo en que ese trabajo está redactado, que tratará de aliviar la carga que siempre pesa sobre los ensayos teóricos, entra en la órbita de esta búsqueda. Finalmente, el hecho de que quien escribe no lo hace en su lengua materna hará esta búsqueda aún más amena, tanto para el autor como, esperamos, para el lector.

Se notará que han quedado excluidos de ese ensayo algunos textos



que han desempeñado un papel importante en la historia de la literatura dramática de la época que tratamos. En primer lugar, hemos optado por centrarnos exclusivamente en autores que han desarrollado sus carreras sólo en el contexto literario, y no en el de la creación teatral; nos parecía oportuno, en medio de tantos ensayos dedicados al espectáculo y lo performativo, volver a una teoría específica del drama. En segundo lugar, es preciso aclarar que, dentro del contexto de la producción dramática, hemos querido operar cierta selección que ha reducido aún más nuestro campo de investigación. No estamos interesados, por ejemplo, en los juegos formales de aquellas obras que, a pesar de presentar la secuencia de los acontecimientos de una manera fragmentada, o perpetrando una sustracción casi obsesiva de la información, continúan basándose en una idea de *fabula* coherente. De ahí la decisión de no ocuparnos, por ejemplo, del teatro de Harold Pinter y de aquella dramaturgia que sigue la tendencia pinteriana, por supuesto muy interesante, pero no para ese estudio. Ocultando la información, Pinter pone en cuestión muchas de las certezas preconcebidas que el espectador puede tener sobre la *fabula*, entendida como núcleo temático de los acontecimientos, pero no cuestiona la *fabula* entendida como estructura lógica de ellos. No sabemos qué está pasando en la historia, pero estamos seguros de que hay una historia, aunque reducida a lo mínimo y desconocida para nosotros; no sabemos mucho de los personajes, pero todavía hay entidades reconocibles como personajes, aunque su comportamiento sea indescifrado para nosotros; no sabemos cómo interpretar sus palabras, pero estas palabras, aunque no nos informen adecuadamente, se conforman a pesar de todo en un discurso coherente. Todo eso atañe más a la esfera del contenido que no a un problema de forma; de ahí, su exclusión. Del mismo modo, hemos excluido aquellos dramas que explotan los principios de la estética de la fragmentación, utilizando el *flashback* y el *flashforward*; técnicas que rompen la linealidad cronológica de la historia, pero que de ninguna manera la niegan. Todo lo contrario: ya que a través de la fragmentación invitan en esencia al espectador a adjuntar información para reconstruir lo que



había sido des-integrado, estas obras en automático admiten —si no subrayan— la idea de una *fabula* unificada y coherente como base; simplemente esta unidad y esta coherencia no se dan de inmediato, sino que se le pide al espectador alcanzarlas autónomamente. Si es verdad que la escritura del fragmento rompe con el carácter absoluto del drama, no es verdad que rompa también con su carácter lógico; ese mismo discurso vale, con algunas excepciones, para el teatro épico y sus epígonos: en todas estas tipologías dramáticas aún se mantiene firme la coherencia de la *fabula*. Es precisamente esa coherencia, madurada dentro de una ideología positivista, el faro que guía la actividad hermenéutica del espectador, llamado a ser exegeta y crítico de la obra. De la escritura del fragmento nos interesa solamente aquella tendencia, de la que Heiner Muller es sin duda el mayor precursor, en que de la fragmentación surgen heterogeneidad y multiplicidad de conexiones, y por lo tanto la descomposición de una estructura orgánica, y en consecuencia cierto *amorfismo*.

Finalmente, tampoco hemos tratado aquellas dramaturgias que ya desembocan en el género poético y lírico. Esta exclusión es sin duda la más dolorosa, ya que deja al margen de ese ensayo autores de primer plano en el contexto europeo contemporáneo (Elfriede Jelinek, Jean-Luc Lagarce, Jon Fosse, por ejemplo) que sí han trabajado de manera fructuosa, cada uno a su modo, sobre la pérdida de coherencia de la *fabula* y la desestructuración de la forma dramática. Sin embargo, hemos elegido no tratar en profundidad una dramaturgia íntimamente vinculada a la experimentación del lenguaje y al ritmo poético de la palabra, ya que un análisis de estas obras no tendría sentido sino en relación con un análisis de la misma lengua en la que el autor escribe; y esto, en nuestro caso, habría sido imposible, sea por la dificultad real de un examen filológico realizado sobre tantos y variados idiomas, sea porque un tema tan vasto requeriría otro ensayo por sí solo. También los así llamados dramas *monológicos*, a los que a menudo podemos adscribir el teatro-narración, quedan naturalmente excluidos, ya que tienen poco que decir sobre la deconstrucción de la forma dramática, habiéndola ya soslayado en el



relato, modalidad presentativa que reemplaza a la representativa. Si hemos incluido a Crimp y las últimas obras de Kane, que en cierto sentido se nutren de lo que Sarrazac llama “relato de vida”, eso se debe a que ellas, apuntando a la superación de la forma dramática, muestran claramente la dinámica de ese proceso de disolución de la *representación en presentación*.

Con respecto a la selección de autores y obras analizados, aparecerá claro de inmediato que ésta no depende de un juicio cualitativo, y que el ensayo no pretende proponer una lista de los autores “más interesantes” de los últimos veinticinco años. Las obras seleccionadas sirven para ilustrar una tendencia detectada por la teoría aquí presentada, dejando claro, *in primis*, que esta tendencia no es una tendencia dominante. Estas obras no quieren representar ninguna “elite dramática”; y, si muchas otras que habrían podido unirse a las presentes han sido excluidas, eso se debe también a una cuestión meramente práctica: la de no volver excesivo el tamaño de este libro. Lo cierto es que todas las obras tratadas tienen algo en común: las experimentaciones formales que persiguen, y consecuentemente la visión del mundo que proponen, siempre están vinculadas a una clara conciencia política. El término “político” ha de entenderse ahora en su sentido etimológico: no se trata de apoyar una ideología, sino más bien de establecer una relación fuerte con la comunidad, la *polis*, el público. Al poner en crisis aquellos principios de la representación que antes parecían indiscutibles, estas obras también ponen en crisis una determinada aproximación interpretativa a lo real; y de ese modo inducen al espectador, al ciudadano, a una reflexión sobre el carácter artificial y relativo de la construcción de la realidad. Por las razones antes expuestas, hemos elegido textos que se pueden considerar, de alguna manera, productos e interlocutores de la época actual, la Europa unida que se forma a partir de los años noventa. La apertura a nuevas formas que superen la dramática estaría vinculada a la necesidad de buscar nuevas formas de representación del mundo y nuevos lenguajes para interpretarlo. Y esta exigencia, a su vez, estaría vinculada a los cambios culturales y sociopolíticos que se han producido en el mundo occidental en las



últimas décadas. Desde la caída del muro de Berlín hasta la crisis institucional en la Unión Europea aún en curso, la conformación del espacio geográfico, político, social, identitario ha ido mutando rápida y radicalmente. Es la mismísima *fabula* de la Europa la que, en los últimos años, está pasando por una crisis.



I. FABULA E INTERPRETACIÓN LÓGICA DE LO REAL

EL MYTHOS ARISTOTÉLICO

Empezaremos esta discusión sobre teatro hablando de pintura. Puede parecer curioso, pero la elección no es, como veremos, casual. En el famoso fresco de Raffaello Sanzio *La escuela de Atenas*, Platón y Aristóteles aparecen juntos en el centro de la imagen. El primero, con el dedo índice apuntando al cielo, al mundo de las ideas, el *yperouránion*; el segundo, tendiendo la mano hacia adelante y volviendo la palma hacia el suelo, para indicar el mundo contingente, la realidad terrenal. Esta imagen nos aclara ya una diferencia fundamental entre las dos grandes figuras del pensamiento griego: Aristóteles es el filósofo de la inmanencia, que supera la trascendencia platónica. Para Platón el mundo real es una copia del mundo de las ideas; si el arte es una copia del mundo real, será por lo tanto sólo la copia de una copia. El discípulo piensa diferente: según Aristóteles, el arte es una herramienta a tener en cuenta precisamente por su relación con la realidad material, ya que el arte es básicamente *mimesis* del mundo contingente. A través de la *mimesis* es posible llegar al conocimiento universal: la imitación genera placer, el placer del reconocimiento del original en la copia; y por medio de este placer el hombre piensa y aprende. He aquí, sustancialmente, en qué difiere Aristóteles de su maestro: el arte es para él una herramienta de aprendizaje y mantiene un valor gnoseológico positivo.

Hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto,



disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél. [1448b (4): 10-18]

El teatro, en cuanto *mimesis*, ofrece esta oportunidad: gozar del reconocimiento de la realidad original detrás de las acciones de los actores y, por consiguiente, la oportunidad de reflexionar sobre la vida haciendo experiencia de su copia. Esta relación original-copia, que se basa en un proceso de duplicación, implica una noción de separación que es esencial: si la copia puede reflejar la realidad es precisamente porque *ya no es percibida exactamente como* la realidad, sino como algo sucedáneo, extraído de aquélla, una “realidad artificializada”. Del mismo modo, el individuo se abstrae, de alguna manera, de la vida, en la que era “sujeto viviente”, y se convierte en “sujeto percibiente”; su punto de vista es externo, distanciado, y su vida es ahora el objeto de su mirada. Este distanciamiento no es, como en Platón, una degradación, a saber, no corresponde a una disminución de la calidad de la idea en el momento en que ésta se presenta como manifestación sensible; este distanciamiento de la copia del original es para Aristóteles, precisamente, lo que permite al sujeto una *mejor conciencia* de la realidad. La “vida copiada” en teatro permite al espectador entender de qué modo mira la vida real, cuál es su forma de leer y entender el mundo. El arte, por lo tanto, actúa como mediador entre el sujeto y la realidad, y del arte depende la idea que el sujeto se hace de la realidad, la mismísima *forma de la realidad*. Como recuerda José Antonio Sánchez, la *mimesis* aristotélica deriva del concepto de *mimesis* de Demócrito, para quien el imitador es alguien que desarrolla una forma nueva para un contenido antiguo (Sánchez, 2002: 17). Entonces, ¿cuál es la naturaleza íntima de esta relación entre lo nuevo y lo antiguo, entre copia y original, entre el teatro y la realidad? Empecemos por la célebre definición de tragedia del fragmento 1449b:

es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las



especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación (*kátharsin*) de tales afecciones. [1449b (6): 24-29]

La tradición exegética de la *Poética* se ha interesado sobre todo por la última parte de la definición; es decir, por los conceptos de compasión, temor y catarsis. “Catarsis” es un término que Aristóteles toma prestado del vocabulario médico (su padre era doctor en la corte macedonia de Filipo II), e indica literalmente la purga, la eliminación de lo que no es bueno para el cuerpo. Nunca se ha aclarado si Aristóteles quisiese decir que la catarsis “purifica tales afecciones” o “purifica de tales afecciones”, ya que en griego antiguo el caso genitivo puede realizar tanto la función de complemento de especificación como la de complemento de separación, dejando abiertas ambas hipótesis; en cualquier caso, la idea es que quien experimente compasión y temor pueda exorcizar, alejar de sí, un componente negativo, “mejorando su calidad de individuo”. La noción de catarsis ha tenido mucho éxito en Occidente, iniciando una tradición que ve el teatro como un medio para distanciarse del mal del mundo; una idea que más tarde se revelará fundamental para comprender las contrapropuestas estéticas de Artaud y Brecht, por ejemplo.¹ Pero, por ahora, no nos interesa la catarsis; más bien nos importa la primera parte de la definición: ¿qué quiere decir exactamente Aristóteles cuando afirma que la tragedia es “imitación de una acción completa, de cierta amplitud”? Avancemos paso a paso.

¹ En cierto sentido, la catarsis teatral supondría dos movimientos: 1) una completa identificación con la situación, después de la cual se produce 2) una clara separación de ella, la purificación, precisamente. La propuesta de Artaud prevé sólo la primera parte de este proceso, la completa inmersión del espectador en el teatro, pero sin la siguiente salida, el distanciamiento (lógico y también ontológico) del espectador. La propuesta de Brecht, en cambio, prevé sólo la segunda parte de este proceso, es decir, un claro distanciamiento analítico del espectador, pero sin pasar por una previa con-fusión con la situación.



La estructura dispositiva: taxis vs. kúden

Aristóteles nos dice que la imitación de la acción es el *mythos*, es decir, “la composición de los hechos”. En muchos casos, el término *mythos* es traducido como “argumento”; en otros casos, como “trama” o “historia”. Prefiero mantener el término original, ya que aquí el *mythos* no puede ser identificado total y únicamente con lo que más adelante la tradición estructuralista llamará “trama”. Más bien, el *mythos* se acerca a la noción de *fabula*, siendo precisamente “la composición de los hechos”; pero por ahora me limitaré a tratar el término *mythos* e investigar el sentido que expresa en la *Poética*. Éste es el elemento más importante, debido a que la tragedia no es una imitación de caracteres, sino de acontecimientos:

la imitación de la acción es el *mythos* (μυθος), pues llamo aquí *mythos* a la composición de los hechos [...] porque la tragedia es imitación no de personas, sino de una acción y de una vida, [...] y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes [...] no actúan para imitar a los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y el *mythos* son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo. [1450a (6): 4-5; 16-23]

El término *mythos*, en griego antiguo, significa primariamente “palabra”, o mejor: “palabra dotada de significado”, “palabra en discurso”; con un salto semántico, viene a indicar el discurso mismo, “lo que se relata”. Implica, pues, una idea de atribución de sentido y coherencia narrativa; por eso el *mythos* es para Aristóteles la *composición* de los hechos, los acontecimientos “dispuestos en orden”. Detengámonos por un momento en esta palabra, “composición”, que en griego es expresada con el término σύνθεσις (*synthesis*), como en este pasaje, o también, otras veces, con el término σύστασις (*syntaxis*). Estos términos, sustantivizaciones, respectivamente, de los verbos σύν-τίθημι (*syn-tithemi*) y σύν-ἵστημι (*syn-istemi*), “pongo junto”, “reúno”, expresan una idea de “orden”, “mensuración”, “definición de la posición”: el *mythos* nos dice cómo organizar los



acontecimientos, cómo y dónde disponerlos, en qué posición el uno con respecto al otro. El concepto de *sistematización*, de *disposición*, implica, por tanto, un orden que es de naturaleza espacial, y sobre este tema será conveniente volver más adelante;² por ahora limitémonos a constatar la relación entre la idea de disposición estructurada —que en griego se expresa con el término *taxis*— y la idea de un *espacio ordenado*. Si he abierto el capítulo mencionando a Raffaello, es precisamente porque Aristóteles está interesado en la configuración espacial de la imagen en relación con la cuestión pictórica.

En diferentes partes de la *Poética* se propone una comparación entre el poeta (entendido en el sentido etimológico del término, “el que crea”; aquí, pues, el tragediógrafo o, en nuestro caso, genéricamente, el escritor de teatro) y el pintor, recurriendo a ejemplos que se relacionan con el campo de las artes visuales. Consideremos este pasaje: “si uno aplicase confusamente (χύδην, *kúden*) los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco [y negro]” (1450b [6]: 1-3). Se propone aquí una jerarquía entre el trazo definido de la figura y la extensión del color, entre lo que tiene una forma completa y lo que no la tiene: una jerarquía entre el orden causal de la “*sýstasis ton pragμάτων*” y el desorden casual del *kúden*. El término *kúden* proviene de la raíz indoeuropea $\sqrt{\chi\epsilon f}$ (\sqrt{kew}), que da origen al verbo griego χέω (*kéo*), que significa “esparcir”, “difundir”, “echar aleatoriamente”. Este verbo se utilizaba para indicar la disolución, la fusión de metales y también la emisión de voz, sonido, aire o vapor.³ El adverbio *kúden*, por lo

² Para un análisis detallado de la *fabula* en cuanto disposición espacial de elementos, véase el capítulo IV, “Crisis de identidad y crisis del personaje”.

³ En la *Iliada*, por ejemplo, Homero lo utiliza para expresar la metáfora de la transición de la conciencia de la vigilia a la inconsciencia del sueño: “αὐτίκα τῷ μὲν ἐπειτα κατ’ὀφθαλμῶν χέεν ἀχλὺν, Πηλεΐδῃ Ἀχιλῆϊ” (“al punto, *derramó* primero niebla sobre los ojos del Pelida”) (*Iliada*, 20, 321; la cursiva es mía).



tanto, refleja la noción de indeterminación, inconsistencia, la falta de estructura, la forma indefinida. La oposición entre *táxis* y *kúden* es entonces la oposición entre organicidad y dis-organicidad, entre causalidad y casualidad.⁴ Aristóteles, pues, nos dice que el *mythos* es una estructura dispositiva, ordenada y ordenante, de acontecimientos; y ésta es la primera característica fundamental del *mythos*, que encontraremos también en la noción moderna de *fabula*.

La acción completa: arké y télos

Cuando Aristóteles afirma que el *mythos* es imitación de una acción de cierta amplitud, quiere decir que las acciones que componen la tragedia tienen también límites claros en su extensión; límites que son comparables al contorno de una imagen, al perímetro de una figura, al marco de un cuadro. Lo que está *de-limitado* es justamente *de-finido* y, por eso, será abarcable por la mirada y asimilable por el intelecto humano. En la *Escuela de Atenas*, Raffaello había pintado un gran arco para enmarcar la escena, haciendo converger la mirada del espectador hacia el espacio central del fresco, para poner aún más énfasis en el sujeto de la imagen, encerrado dentro de los límites definidos por el contorno del arco. Vamos a investigar más a fondo la naturaleza de estos límites, aprovechando otra famosa definición aristotélica, que podría parecer a primera vista una obviedad, pero que (obviamente) no lo es:

hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud [...]. Es entero lo que tiene principio (αρχήν, *arkén*), medio (μέσον, *mésón*) y fin (τελευτήν, *teleutén*). Principio

⁴ Y también entre el estado sólido y el estado líquido de la materia: lo sólido, lo definido, tiene un valor de estabilidad; lo líquido, lo indefinido, de inestabilidad. Una idea que, por ejemplo, está en la base de las teorías de Zygmunt Bauman y su concepto de *modernidad líquida*. Véase también el capítulo IV.



es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa [...], y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra. Es, pues, necesario, que los *mythos* bien contruidos no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas. [1450b (7): 21-38]

¿Cómo debe interpretarse este pasaje? ¿Es realmente tan simple como parece? Para entender por qué no lo es, volvamos a los conceptos de “principio”, “medio” y “fin”, y analicémoslos desde dos diferentes aspectos (Lehmann, 2013).⁵ El primer aspecto a tener en cuenta cuando leemos esta definición es el *principio biótico* que rige el *mythos*: Aristóteles trata el *mythos* como un organismo que se autorregula, “para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio” (1459a [23]: 21); un organismo que está provisto de una extensión y, por lo tanto, de un cuerpo. En este pasaje, Aristóteles propone una comparación entre la extensión del *mythos* y el tamaño de un animal, que no debería ser ni demasiado pequeño ni demasiado grande. El parámetro que determina si algo es pequeño o grande, de acuerdo con el canon de belleza y proporción griego, es el cuerpo humano: es alrededor del hombre, a la medida del hombre, que se construye el mundo. Así que, cuando Aristóteles sostiene que “así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también los *mythoi* han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente” (1451a [7]: 3-6), está diciendo que el objeto percibido, sea cual fuere, debe ser percibido en su conjunto, debe ser comprendido en su totalidad en un solo acto, que es el acto de mirar, pero también de recordar, y de comprender racionalmente. La posibilidad de capturar en una visión global el “obje-

⁵ Agradezco al profesor Hans-Thies Lehmann, y al ciclo de conferencias dictadas por él en el Institut del Teatre de Barcelona, en marzo de 2007, la ocasión para esta reflexión.



to-mythos” es también una de las diferencias fundamentales entre la tragedia y la épica. La primera responde a la regla según la cual “lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo” (1462b [26]: 1); la segunda puede permitirse avanzar por visiones de la historia parciales y yuxtapuestas: “en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena; mientras que en la epopeya, por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente” (1459b [24]: 23-26). La épica no gozaba de la prerrogativa de la brevedad; los relatos de los *rapsodos* se parecían más bien a nuestro teatro de narración. El aedo se permitía cierta libertad de improvisación sobre *canovacci* que él conocía perfectamente; se dirigía directamente al auditorio y a menudo modulaba su relato basándose en las reacciones del público. Además, podía alargar o recortar su discurso de acuerdo con los intereses o el *background* cultural de los espectadores, cambiando el orden de los episodios y alterando el tiempo de la narración. La tragedia, en cambio, tenía una extensión fija, precisamente porque la disposición de los acontecimientos, tal y como había sido predeterminada por el autor, resultaba lógicamente inalterable; su extensión era comprimida, reducida, y por lo tanto más fácilmente *com-prensible* (del latín *comprendo*: “abarcar en conjunto”).

El segundo aspecto desde el que tenemos que leer la definición de *mythos* es el del principio lógico. En griego antiguo el término *arké* no significaba sólo “principio”, “inicio”, sino también “causa primaria”; de la misma manera que el término *teleuté* nos devuelve al concepto de *télos*, término que no significa sólo “fin”, “conclusión”, sino también “objetivo”, “finalidad”. Principio y fin, límites de la forma, determinantes de magnitud, por lo tanto, no son sólo dos conceptos inherentes a la naturaleza del objeto fenoménico; son también, y sobre todo, dos nociones que responden a una exigencia de naturaleza lógica, la de identificar los “por qué” y “para qué” se da un determinado fenómeno. El término *mésos*, pues, indicará el pasaje desde el principio hasta la conclusión, *el momento de transi-*



ción que asegura la realización de la causa en el efecto. De aquí una consecuencia importante: el medio acaba siendo también el elemento de separación que garantiza la identidad de causa y efecto como dos momentos distintos del proceso lógico.⁶ “Completa” es, por lo tanto, una acción en la que tiene lugar este proceso de desarrollo de la causa en efecto y la realización del efecto a partir de la causa. Amplitud y completitud son, en última instancia, para Aristóteles, dos conceptos estrechamente relacionados, como relacionados están el principio biológico y el principio lógico. Por eso se exige, como se ha visto, que “los *mythoi* bien contruidos no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera” (1450b [7]: 32-33), sino que se resuelvan; a saber, que nos lleven de una situación inicial a una situación final. He aquí, pues, una segunda característica importante del *mythos*, que también volveremos a encontrar en la *fabula* moderna: aquella estructura dispositiva ordenada de acontecimientos presenta siempre una “*forma formada*”, *resuelta*, *finita*, y por eso *autónoma*.

La manera en la que tienen que resolverse los *mythoi* es expresada en otra célebre definición: deben tener una “magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la sucesión desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio” (1451a [7]: 13-15). Una vez aclarada la cuestión de la amplitud y la completitud, determinada por límites biológicos y lógicos definidos, vamos ahora a investigar dentro de estos límites, para entender lo que quiere decir Aristóteles cuando

⁶ Fuera de una concepción lineal de la temporalidad, por ejemplo, como veremos, en la visión de la historia que Walter Benjamin recupera de la tradición judía, y Giorgio Agamben de la cristiano-paulina, este *mésos* adquiere una función radicalmente diferente. Ya no será el centro de equilibrio de un sistema, sino que se erige como el punto en el que dos sistemas (humano y divino, finito e infinito) se tocan: el punto de contacto, el momento de la revelación. Para un análisis más detallado de la cuestión, véase el capítulo III, “Saturno devorando a un hijo”.



afirma que los acontecimientos deben resolverse de acuerdo con las leyes de la necesidad y la verosimilitud.

La necesidad como garantía de unidad

Todo lo que forma parte del *mythos* debe ser necesario; esto significa que la elección del autor con respecto a cuáles acontecimientos mencionar y cuáles no, debe tener una justificación de naturaleza lógica: un acontecimiento ocurre debido a que sirve a la historia; un elemento ocupa el lugar que ocupa porque sin ello la historia no podría subsistir. Esta necesidad garantiza la *coherencia* del *mythos*; todo lo que con su presencia no contribuye a dicha coherencia, en cambio, se debe omitir. Lo que queda excluido es lo *irracional*, identificado por Aristóteles con los términos *ἄλογον* (*álogon*, literalmente: “lo que no tiene una definición”) y *ἄτοπον* (*átoton*, literalmente: “lo que no tiene lugar”). Lo irracional es entonces lo no-definible, lo no-ubicable, lo no-necesario; y es perjudicial para el sistema-*mythos*, ya que socava su coherencia.

Esta prerrogativa de coherencia del *mythos* sería la que, de manera más o menos errónea, se ha llamado tradicionalmente “unidad de acción”; la única entre las tres célebres unidades aristotélicas que es realmente tratada por Aristóteles.⁷ Sabemos, de hecho, que

⁷ Merece la pena detenerse brevemente sobre la cuestión y aportar algunas aclaraciones. En la *Poética*, la referencia a la llamada “unidad de tiempo” es muy marginal y sujeta a diferentes interpretaciones: en el fragmento 1449b, simplemente se afirma que la tragedia debería desarrollarse posiblemente dentro de un ciclo solar diario: “la tragedia se esfuerza lo más posible para atenerse a una revolución del sol o excederla poco” (1449b [5]: 14). No queda claro si la expresión “ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου” (*upò mían períodon elíou*) se refiere aquí a los acontecimientos en el *mythos*, o más bien a la realización del espectáculo; el sujeto de la frase, el que aparece en el caso nominativo, no es, de hecho, el término *mythos*, sino el término “tragedia”; por lo tanto, Aristóteles podría referirse a un asunto menos filosófico y mucho más práctico, es decir, al hecho de que los concursos



la normativización de las tres unidades aristotélicas no deriva de Aristóteles, sino de los filólogos del siglo xvi, cuyos tratados serán tomados luego como modelo por los clasicistas de los siglos siguientes. A pesar de esta inexactitud histórica, lo cierto es que la idea de unidad está profundamente arraigada en la *Poética*; aunque, en realidad, en lugar de “unidad de acción” sería más correcto hablar de “*principio de coherencia*” del *mythos*. De hecho, si nos atenemos a este principio, ya no hace falta que el lugar y el tiempo de la historia sean verdaderamente “unitarios”: es suficiente que la coherencia de lugar y tiempo sea garantizada por un *esquema representativo unitario*. Podríamos decir —para mantener el paralelismo con las artes pictóricas— que es el mismo principio sobre el que se basa, por ejemplo, la representación por medio del cubo perspectivo del siglo xv, teorizada por Leon Battista Alberti (y que Raffaello, en el fresco que ya conocemos, tiene bien en cuenta), que obligaba al artista a mantener todos los sujetos pintados en el cuadro bajo una perspectiva visual unificada, proporcionada por un único punto de vista y un único punto de fuga. Por lo tanto, el espacio que debe respetar el principio de unidad no es el espacio de la escena, sino el espacio de la visión; no es el espacio representado del objeto percibido, sino el espacio visual del sujeto percibiente.

Aristóteles insiste en el hecho de que todas las partes que componen el *mythos* deben ser necesarias, reafirmando la primacía de la causalidad sobre la casualidad, que vale para el *mythos* como para cualquier organismo viviente: “lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas,

trágicos no tuviesen que extenderse más allá de la puesta de sol, por la simple razón de que, en aquel caso, habría resultado imposible para los espectadores ver la escena debido a la oscuridad. Eso explicaría por qué Aristóteles no hace mención alguna del hecho de que, en la disposición de los acontecimientos de muchas tragedias (un ejemplo sobre todos, el ciclo de la *Orestíada*), esta *mítica* “unidad de tiempo” en realidad no es respetada. En cuanto a la “unidad de lugar” la cuestión es mucho más sencilla, ya que nunca se menciona en la *Poética*.



sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden” (1450b [7]: 35-38). Cada parte debe estar necesariamente en la posición en que se encuentra, ya que si una se perdiera, la estabilidad de la estructura resultaría problemática y el *mythos* ya no sería coherente. Dicha posición es la que otorga a los acontecimientos un sentido; por eso, precisamente, Aristóteles afirma, por ejemplo, que peripecias y agniciones “deben nacer de la estructura misma del *mythos*, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímelmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan [sencillamente] después de ellas” (1452a [10]: 18-21). La concatenación de los hechos debe seguir, por lo tanto, no sólo un principio cronológico, sino también un principio lógico. El desarrollo del *mythos* según necesidad corresponde en cierto sentido a la idea de completitud, de acabamiento de un proyecto, el recorrido hacia un fin último. Para Aristóteles, el fin es el fulcro, la razón principal; de las cuatro causas que pone en la base de su ontología —causa formal, causa material, causa eficiente y causa final— la causa final es la más importante, verdadera esencia del ser. Cuando Aristóteles dice que “los hechos y el *mythos* son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo” (1450a [6]: 22-23), dice precisamente esto: que al concepto de *mythos* ya es inherente la idea del desarrollo de un proyecto, la necesidad de llegar a un punto ω habiendo salido de un punto α . Resumiendo, el *mythos* expresa la capacidad de vincular necesariamente ciertas causas a ciertos efectos, de acuerdo con una concatenación cronológica y lógica, que tiende a un objetivo final. He aquí una tercera característica del *mythos*, que también se transmite a la *fabula* moderna: en aquella estructura dispositiva ordenada de acontecimientos que presenta una forma discreta y autónoma, los elementos interactúan de acuerdo con algunas reglas que remiten a un principio de necesidad lógica, a saber: la *causalidad* y la *finalidad*. Es precisamente dicha idea de *necesidad* la que determina la verosimilitud del *mythos* respecto a lo real.



Lo verosímil y lo verdadero

El concepto de verosimilitud se revela particularmente interesante para este estudio. En el fragmento 1460a está fijado uno de los principios fundamentales de la teoría de la tragedia: “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble [inverosímil]” (1460a [24]: 26-27). En este sentido se cumple el gran fundamento de la *Poética*: la tragedia no tiene que ocuparse de lo que es verdadero, sino de lo que es verosímil; no de lo que ha acontecido —de aquí la diferencia con la historia—⁸ sino de lo que sería lógico que aconteciera. Lo importante no es que un episodio haya ocurrido en realidad o que pueda ocurrir, sino más bien que *se perciba como si* pudiese en verdad ocurrir, o pudiese realmente haber ocurrido. La realidad pasa a un plano marginal respecto a la ficción: “yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido” (1460b [25]: 31-32).

Esta primacía de la posibilidad con respecto a la factualidad se hace aún más evidente si tenemos en cuenta que la cuestión de la verosimilitud se juega más en el campo de la forma que en el del contenido; los acontecimientos que entran en la tragedia no deben ser verosímiles con respecto a lo que sucede en la vida real, más bien deben ser verosímiles con respecto a la estructuración de la tragedia misma; de otro modo no se explicaría cómo podrían ser consideradas verosímiles, por ejemplo, las intervenciones divinas. Éstas tienen lugar porque son útiles (es decir, necesarias) al desarrollo del *mythos*; y el *mythos* recupera de la metanarración religiosa la ocurrencia de milagros e intervenciones divinas en la vida humana confiriéndoles el

⁸ “En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se deben estructurar los *mythos*, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa [...] y que las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual” (1459a [23]: 16-25).



estatus de verosímiles. Lo imposible, de hecho, puede caber dentro de la ficción, siempre y cuando *se perciba como si* fuese posible y, por lo tanto, siempre y cuando sea coherente con el fin de la tragedia y con el fin del arte en general. Es el gran mérito que Aristóteles reconoce a Homero: haber enseñado a “decir cosas falsas como es debido” (1460a [24]: 19-20). Cuando Aristóteles subordina lo verdadero a lo verosímil —a lo “verdadero concebible lógicamente”, asimilable en forma racional por el intelecto— marca otra gran diferencia con Platón: lo verdadero ya no es un subconjunto de lo verosímil; a saber, lo que acontece ya no es un subconjunto de lo acontecible (la idea que baja del *yperouránion* y se vuelve concreta); por lo contrario, ahora lo verosímil sería un subconjunto de lo verdadero; a saber, la parte de realidad dotada de sentido que está contenida dentro del gran conjunto “informe” de lo real (Paduano, 1998).

Promoviendo el valor gnoseológico del arte, Aristóteles sobreentiende que el acto del conocimiento se puede realizar cuando la realidad es percibida como dotada de sentido y, por consiguiente, de orden. Para esto precisamente sirve la tragedia: para dar a la realidad una forma ordenada. La primacía de la ficción sobre lo real es un aspecto fundamental del racionalismo aristotélico, ya que indica que, de hecho, la tragedia no sólo sirve para imitar, reproducir, la realidad, sino también para imponer una ley sobre ella: la ley de la lógica. Todos los conceptos a los que Aristóteles atribuye una primacía en la *Poética* responden efectivamente a una visión lógica de lo real, contra la aceptación de la pura ocurrencia, que, en cuanto “acumulación de acontecimientos en sí”, no presenta todavía una forma. Estas primacías —que, como se verá en los próximos capítulos, serán desafiadas por cierto drama contemporáneo— han sido asimiladas y absorbidas en la tradición del teatro occidental. Son, entre otras: la primacía de la forma sobre lo informe; de lo cierto sobre lo incierto; de la unidad sobre la multiplicidad; de lo verosímil sobre lo verdadero; de la tragedia sobre la historia; de la necesidad sobre lo irracional; de la causa sobre el caso; del orden sobre el caos; del texto sobre el espectáculo. Por eso la noción de *mythos* se fundamenta en aquellas características antes menciona-



das (organicidad y autonomía; estructuración dispositiva; funcionamiento de acuerdo con principios de necesidad y verosimilitud formal): el *mythos* quiere ser, esencialmente, expresión primaria de una interpretación de la realidad basada en el *logos*.

El textocentrismo

La teoría dramática de Aristóteles se basa, por lo tanto, en el orden que se alcanza con la absorción de la realidad en la ficción, de lo irracional en la estructura lógica del *mythos*. Se ha visto que el *mythos* es la disposición ordenada que proporciona un sentido a los acontecimientos, garantizándoles una conmensurabilidad. La idea de mensurabilidad, de comprensión del objeto, conecta con la doctrina socrática de la identidad entre ética y estética: lo que es bueno es bello, y lo que es bello tiene que ser comprensible. La conmensurabilidad que está en la base de la gnoseología aristotélica entra directamente en la tradición occidental, afirmando que todo lo que es mensurable es científicamente demostrable y, por lo tanto, seguro. La tradición occidental ha dictado así la supremacía de lo cierto sobre lo incierto.⁹

Por esta misma razón, no tiene por qué sorprendernos que el texto haya sido siempre, en el ámbito de la teatralidad, el *sancta sanctorum* de los principios que proporcionan una visión racional, logocéntrica, del mundo. El texto, en su naturaleza de objeto concreto, en contraposición a la inmaterialidad del espectáculo, era en cierto modo la piedra angular de este orden. Es cierto que Aristóteles es consciente de que el teatro es también acción (el término *dráomai*, del que deriva nuestro “drama”, significa “actuar”; el término *práttontes*, para indicar a los actores, significa “los que

⁹ La noción de conmensurabilidad, como veremos, juega un papel fundamental en el campo religioso en la doctrina judeocristiana, así como en el campo científico, social y, por supuesto, en el campo económico, con la doctrina capitalista.



hacen algo materialmente”), y demuestra, en varias ocasiones, ser un fino conocedor de las prácticas escénicas. La razón por la cual en la *Poética* el espectáculo es tratado en forma marginal se debe básicamente a la coherencia del estudio, que hace objeto de análisis preferente al elemento estable del texto. De aquí que Aristóteles le entregue la primacía con respecto al espectáculo, que “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (1450b [6]: 18-21).

Con esta declaración, Aristóteles discierne los dos componentes básicos de la tragedia: el texto y el espectáculo; sólo el primero parece poderse tratar por medio de un análisis racional. De ahí también la crítica nietzschiana, que acusa a Aristóteles (y a la escuela socrática) de haber dividido irremediablemente el componente lógico-apolíneo del performativo-dionisiaco, atribuyendo al primero la primacía sobre el segundo. La enseñanza aristotélica ha determinado la relación entre texto y escena hasta el punto de que el texto dramático se ha considerado el núcleo de la teatralidad, y su representación, una condición secundaria y contingente. Este parcial malentendido ha sido utilizado constantemente para legitimar la primacía que la tradición teatral occidental ha asignado al drama con respecto al espectáculo.

Parece que, a su Aristóteles, Raffaello le haya pintado el rostro de Bastiano da Sangallo, arquitecto y escenógrafo contemporáneo suyo, celebrado por su contribución al desarrollo de las escenas en perspectiva, conocido entonces precisamente con el apodo de “Aristotile”. El estudio de la escena en perspectiva era muy común entre arquitectos y pintores del Renacimiento, impulsados por la pretensión de reproducir la realidad de la manera más fiel posible. Mas para obtener un efecto óptico bidimensional similar al que experimenta el ojo humano frente a la realidad tridimensional, la



perspectiva tenía que aplicarse considerando una leve distorsión. Ya lo sabía Fidias, que supervisó la construcción del Partenón y propuso las famosas distorsiones ópticas de la columnata: no era tan importante el hecho de que, en realidad, las columnas fueran ligeramente curvadas y que las distancias entre una y otra no fueran perfectamente idénticas; era más importante que *fuesen percibidas como idénticas* por el ojo que las miraba desde la distancia. La perspectiva sirve, en última instancia, a esto: a engañar al ojo; pero este engaño es lo que le permite ver la imagen como si respondiese a las reglas de la perfección. Se perpetúa así una tradición según la cual lo que *parece ser* es más importante que lo que *es*; y la interpretación de la realidad, su lectura, acabaría siendo más importante que la realidad misma. En la aplicación de este principio, Raffaello fue uno de los más grandes maestros.

Finalmente, hay que destacar que la imagen central de la *Escuela de Atenas* y el contorno del arco no constituyen el entero contenido del fresco. Curiosamente, tanto los pies del arco como la pavimentación sobre la cual los filósofos caminan se sitúan sobre una base que sirve como pedestal, como si fuese retratada la escena de un drama que está teniendo lugar en el escenario de un teatro.

DEL DRAMA CLÁSICO AL DRAMA MODERNO

La *Escuela de Atenas* de Raffaello es una de las pruebas más emblemáticas de cómo la cultura griega ha constituido durante siglos un modelo para la tradición filosófica, artística y estética occidental. En el centro de este modelo se encuentran naturalmente, como en el fresco de Raffaello, la filosofía platónica y la aristotélica. El pensamiento de Platón, que recobra fuerza ya en el Helenismo con los Neoplatónicos, será un punto de referencia para toda la filosofía medieval, que se interesará especialmente por el componente menos racional del platonismo, a saber, el discurso sobre el alma y el mundo ultraterrenal. Esta recuperación se debe, por un lado, a la contingencia histórica de una época dominada por la incertidumbre



y el miedo en las cuestiones económicas y sociales y, por lo tanto, predispuesta a confiar en cualquier promesa de mejora, incluso en las más irracionales (Dodds, 1980). Por otra parte, la filosofía cristiana estaba bien dispuesta a incorporar el pensamiento neoplatónico en la doctrina de la trascendencia; San Agustín, que había sido neoplatónico y maniqueísta, a pesar de romper formalmente con las viejas creencias, las mantiene en esencia en su discurso sobre el alma. Pero es tal vez la tradición aristotélica la que más triunfa en la cultura occidental, que recupera primariamente su visión logocéntrica de lo real. En la *Comedia*, Dante no necesita siquiera mencionar el nombre de Aristóteles, es suficiente con referirse a él como “*maestro di color che sanno*” (Dante, “Infierno”, IV:130-131). También en este caso ha contribuido al desarrollo del aristotelismo el pensamiento cristiano que, de San Pablo a San Agustín, y luego sobre todo desde el siglo XIII, con Santo Tomás de Aquino, se reclama heredero de la tradición clásica y la acompaña desde la caída del Imperio Romano de Occidente, mediante los llamados Años Oscuros, hasta el Renacimiento. A partir de aquí, el racionalismo, en la estela del pensamiento humanista que vuelve a poner al hombre en el centro del universo, comienza a recorrer aquel camino que llegará a su máximo esplendor con la Ilustración francesa del siglo XVIII y el Idealismo alemán del siglo XIX.

La tradición filosófica occidental, pues, ha designado el *logos* —cuya esencia había pasado a la cultura latina con el término *ratio*—¹⁰ como el instrumento privilegiado de investigación especulativa. El pensamiento racionalista empieza por la creencia de que la naturaleza del cosmos sólo se puede investigar a través de una búsqueda metodológica de las causas; de aquí los intentos, por ejemplo, de Descartes, Spinoza y Kant. Culminación del racionalismo

¹⁰ Que al pie de la letra significa precisamente “cálculo”, “relación matemática”, “disposición”, “parte”; nótese la implicación de la misma idea de “disposición espacial”, a que el *logos* griego remitía. Como veremos, lo lógico, lo racional, se origina por una suerte de organización estructurada del espacio del pensamiento; véase el capítulo IV.



occidental, el pensamiento de Hegel supera el criticismo kantiano y centra en su discurso la identificación de razón y realidad, una suerte de *panlogismo* que llega a afirmar que “todo lo que es racional es real, todo lo que es real es racional”. En la *Fenomenología del Espíritu* (1807), Hegel ubica en el Renacimiento y la Edad Moderna el momento en que la conciencia infeliz, frustrada en su intento de reunirse con Dios, se da cuenta de ser ella misma Dios, lo Universal, lo Absoluto; el Renacimiento es, por lo tanto, la “edad de oro” de la conciencia, de la claridad y de la razón. Según Hegel, el drama nace precisamente en el Renacimiento, hijo de esa concepción humanista que devuelve valor al hombre, a su libertad, a su capacidad intuitiva y a su necesidad de moverse en el ámbito de las relaciones interpersonales (Szondi, 1994). El drama expresaría básicamente el acto de decisión de un individuo inmerso en un mundo de individuos y las elecciones que el individuo toma; dichas elecciones se concretan materialmente en las acciones; y en el plano verbal, en los diálogos.

Peter Szondi recupera esta intuición de Hegel y la convierte en el punto de partida para su *Teoría del drama moderno*. Para Szondi, el drama expresa sólo los actos decisionales del sujeto, en la medida en que estos actos lo ponen en relación con otros sujetos; por eso, el medio de expresión del drama es esencialmente el diálogo. La forma se convierte en dramática en el momento en que excluye coros, prólogos y epílogos —modalidades que presupondrían un componente externo a la pura relación entre sujetos— y relega el monólogo a evento ocasional, pero siempre al servicio de la dialéctica intersubjetiva (“pre-expone” los argumentos de un diálogo que vendrá), y del avance de la acción (proporciona información sobre las causas de lo que está por suceder, o sobre los efectos de lo sucedido). El monólogo no desaparece del todo, pero, cuando se produce, tiene que dar la impresión de que el personaje esté hablando *a* alguien y no *para* alguien (es decir, que esté hablando a una entidad interna al drama y no al espectador); de modo que, incluso cuando el personaje habla solo, en realidad está haciendo de sí mismo su propio interlocutor. Esto lleva a Szondi a limitar el género dramático sustancialmente al drama de la Inglaterra isabe-



lina, al de la Francia del siglo xvii y al del Clasicismo alemán. Por las mismas razones, excluye de su categorización las *Mysteries* y *Morality plays* medievales, el teatro universal barroco y las *Histories* de Shakespeare.

Como con la *Poética*, lo que nos interesa ahora es entender por qué Szondi cree que la forma dramática debe ser compuesta de una manera determinada y no de otra; y en qué modo este drama —hegemónico en la tradición teatral moderna— se construye alrededor de una *fabula* que ha perpetuado la tradición clásica en la modernidad por medio de la absorción de los principios aristotélicos que hemos analizado antes, reflejando así aquella misma visión del mundo. Esto nos ayudará a entender los cambios que se producen en el teatro europeo a finales del siglo xix y principios del xx, después de un largo tiempo en que el drama había mantenido más o menos estable su forma.

Según Szondi, como ya en Hegel, lo que funda la normativización de la forma dramática que sobrevive desde Aristóteles es aquella “concepción formal, en la que se prescinde tanto de la historia [historicismo] como de la relación dialéctica que exista entre forma y contenido” (Szondi, 1994: 11). En el drama clásico esta dialéctica era básicamente ignorada, ya que el contenido era elegido en consideración a la forma; si el drama resultaba incoherente —es decir: no verosímil— la razón se debía a que el dramaturgo se había equivocado en la elección de los contenidos. La elección de los contenidos tenía que producirse, pues, de acuerdo con la forma dramática; de ahí que habrían sido adecuados sólo los contenidos que hubiesen podido ser expresados a través del diálogo y la acción; mientras que se vetarían los que hubiesen requerido una narración. Siendo la forma “a-histórica”, es decir invariable, el único elemento mutable, sujeto a los cambios de las épocas, era precisamente el contenido.

Contenido adecuado para el drama era únicamente lo que un individuo podía externalizar, y esta exteriorización del sujeto tenía que darse de manera natural. Pero, ¿qué se entiende por “natural”? Una respuesta puede ser la siguiente: las interacciones de los personajes en la *fabula* deben tener lugar como si se tratase de interacciones



entre personas en la “vida real”. Por tanto, el espectador debería asistir al diálogo entre dos personajes del drama *con la misma actitud que tendría* si aquellos fuesen dos personas por la calle.¹¹ Así el drama no sólo debe presentarse como una copia fiel del mundo real, sino que, más bien, debe pretender ser él mismo el mundo real: a saber, debe exigir ser *percibido como verosímil*. Por esta razón, el drama es definido por Szondi como “primigenio”, porque no podría aceptar una relación de “secundariedad” con el mundo; de lo contrario se mostraría como artificio y la ilusión decaería. El drama es, pues, un microcosmos que “*está por*” (está en lugar de) el mundo y no conoce nada fuera de sí mismo. A partir de este presupuesto, Szondi, en la estela de Hegel —que definía *espíritu absoluto* la autoconciencia que se da cuenta de que no hay nada fuera de ella—, forja su definición de *drama absoluto*.

El drama absoluto

El drama no puede tolerar ser tratado como producto de artificio ni en el momento de su creación ni en el momento de su recepción. Szondi enumera una serie de consecuencias que derivan de las consideraciones precedentemente expuestas: el dramaturgo es “mudo” con respecto al drama; el actor es “transparente”, se funde con el personaje y deja que sea únicamente éste quien aparezca; el espectador es extraño a lo que sucede en el drama; el escenario es un espacio “*a parte*”, separado del patio de butacas. Analicemos brevemente estos aspectos en lo específico.

El drama tiene que olvidarse de que tiene un autor, y el autor,

¹¹ El concepto de *actitud* implica la adhesión a leyes de la percepción que conforman una precisa modalidad de interpretación. La correspondencia entre ficción y realidad se basa en una homología estructural formal, no en una simple identificación de una en la otra. Pero sobre este argumento volveré más detalladamente en el capítulo V, “Hans-Thies Lehmann y el teatro posdramático”.



de haber escrito el drama (“debe ser un gran poeta, y disimular esta cualidad con tal artificio, que en ninguna de sus figuras se descubra el escritor”, decía Voltaire en *Cándido*). Lo que está escrito no puede ser percibido como “escrito”, como si se originase por decisión de un dramaturgo; sino que debe ser percibido como si se originase por decisión de los mismos sujetos protagonistas. Los personajes no deben, por tanto, ser vistos como objetos creados en función de una situación, sino como sujetos que crean una situación, actuando decisiones que parecen ser tomadas con autonomía e independencia. Una vez que haya escrito la obra, el autor se retira y desaparece, dejando que el producto creado viva solo, como un demiurgo que crea el mundo y en seguida decide no intervenir en los acontecimientos que en él se producen. Del mismo modo, el actor debe olvidarse de ser una persona e identificarse con el personaje, cuyas características anulan el aspecto físico del actor: se eligen de hecho los actores a partir de los papeles que deben interpretar, precisamente para que sean creíbles, *verosímiles* a los ojos del público. Esta prerrogativa de verosimilitud es necesaria al drama para declararse autónomo y hacer las veces de la realidad. En el periodo en que el drama alcanza su apogeo, las técnicas actorales en boga —por ejemplo las implementadas por Tommaso Salvini o Konstantin Stanislavski— tenían precisamente el objetivo de llegar a una asimilación completa entre personaje y actor; y éste tenía que buscar dentro de sí mismo para volver a vivir sus emociones no ya como persona, sino como personaje. De la misma manera que la réplica no se origina en el autor, sino en los sujetos internos a la *fabula*, así va dirigida a los individuos internos a la *fabula* y no al espectador. El espectador nunca es un interlocutor para el drama, que idealmente se realizaría con independencia de que alguien esté siendo testigo de su acontecer. Esta impasibilidad frente al espectador, que se explicita en la presencia ideal de la “cuarta pared”, es esencial para entender una vez más hasta qué punto el teatro ha fundado su estatus de “sucedáneo” de la realidad sobre su autonomía, independencia y separación del “mundo real”. Esta separación también es evidente en la conformación del lugar escénico. El *teatro*



all'italiana está concebido de manera que el espectador no tenga posibilidad de acceso al escenario sino con la mirada, que siempre converge hacia un punto de fuga en el centro de la escena. El escenario es otro mundo, un microcosmos inaccesible y protegido; en este microcosmos el drama se lleva a cabo tal y como debe, sin alteraciones; por eso es inaceptable para el drama que un espectador haga algo que no sea estar sentado y mirar, como también es inaceptable que a un actor se le olvide una réplica. Exactamente como para el *mythos* aristotélico, todo debería funcionar de acuerdo con la lógica predeterminada que fundamenta el drama mismo: “la casualidad constituye una incidencia procedente del exterior, mientras que la motivación supone una fundamentación” (Szondi, 1994: 22). Pero ¿cuáles son los principios que permiten al drama darse como “sucedáneo” de la realidad?

En primer lugar, la percepción del paso del tiempo. El tiempo interno a la *fabula*, en el momento en que la acción se desarrolla, debe ser percibido como equivalente, por extensión, al tiempo real “fuera del drama”, al tiempo de la vida. Pero esta equivalencia puede subsistir sólo en virtud de una naturaleza lógica de dicho tiempo: el tiempo de la *fabula* debe ser un tiempo homogéneo, medible, que avanza en una dirección precisa (hacia el futuro), y así también se entenderá el tiempo de la vida. Esto no significa que una escena tenga que darse necesariamente como un “*tranche de vie*”, es decir, un trozo de vida real, que es un *caso límite* del drama absoluto; sino sobre todo significa que la disposición de las escenas debe aparecer (aristotélicamente) como una sucesión necesaria y no como un montaje. Si el drama no conoce nada fuera de sí mismo, entonces pasado y futuro —en cuanto polos de tensión de la historia— son siempre internos a la *fabula*; pero, si son internos a la *fabula*, esto significa que pueden darse sólo como tiempo presente. La sucesión de las escenas debe, por lo tanto, darse como una cronología que procede en sentido lineal del pasado al futuro, desde un *arké* hasta un *télos*, siempre focalizada en el presente: el espectador es consciente únicamente de lo que está aconteciendo *en aquel momento*. Pasado y futuro se forman por acumulación: el primero



por acumulación de información, el segundo, por acumulación de expectativas. Por un lado, este avance continuo del presente permite el juego de dosificación de la información; por otro lado, mantiene sobre la historia una constante incertidumbre con respecto al cumplimiento o no de las expectativas. En este juego, el drama clásico encuentra su razón de ser, y sólo en virtud de este juego se pueden entender conceptos como los de planteamiento, nudo, desenlace, peripecia, clímax, ironía dramática, y todas aquellas nociones —a las que los manuales de composición ampliamente recurren— que se basan precisamente en la distribución de la información a lo largo de la línea de tiempo. La *fabula* del drama clásico es básicamente “información que se da a conocer”, y todas las informaciones se refieren a las decisiones de los personajes; *qué* informaciones se dan a conocer y *en qué manera* se hace es lo que determina finalmente la calidad del drama. De ahí que el buen autor del drama clásico es básicamente un buen escritor de historias, es decir, un compositor de *fabulae* cuanto más verosímiles mejor.

Un drama bien hecho presentará, pues, una *fabula* en la que la progresión temporal es llevada a cabo a través de un mecanismo de concatenación de las escenas según un principio de causa-efecto; esto significa que una acción que se produce después de otra no sólo se da como su desarrollo cronológico, sino también como su desarrollo lógico. En la *fabula* del drama clásico, todo lo que sucede sucede por una razón, a saber, de acuerdo con el principio aristotélico de necesidad. A un nivel general, este principio se identifica con el objetivo a que el drama tiende y en el que encuentra su conclusión (tendremos que llegar *necesariamente* ahí); a un nivel particular, este principio reside en la cadena de réplicas y acciones de los personajes, que proporcionan al drama una progresión dialéctica. Por esta razón el drama es para Szondi esencialmente diálogo: el diálogo es la encarnación perfecta de esta dialéctica de la causa y del efecto, ya que las réplicas se suceden siempre como consecuencia una de la otra. Un diálogo, incluso cuando no hay preguntas explícitas por parte de un personaje, siempre avanza por una dinámica de acción-reacción, causa-efecto. Así, los diálogos bien contruidos son



aquellos en los que el flujo dialéctico aparece como perfectamente natural, y no forzado por preguntas formuladas *ad hoc* para obtener una respuesta determinada, o por inserción “artificial” de alguna información que, evidentemente, el autor debe proporcionar para dar un fundamento temático a la obra (Pavis, 1998).

Para conseguir el efecto de naturalidad es esencial que lo que los personajes dicen y hacen sea creíble con respecto a su personalidad, con tal de motivar verosímilmente sus elecciones, tanto lingüísticas como prácticas. Todo lo acontecido en la *fabula* tiene un fundamento temático, y todo fundamento temático debe tener un fundamento lógico. A través de la aplicación de los principios lógicos a la lectura del drama, el espectador puede presumir fácilmente de haber encontrado una respuesta a la lectura de la realidad. Esta cuestión nos lleva de nuevo al pensamiento de Hegel, que recuperaba el principio aristotélico de formalización lógica cuando afirmaba que la realidad es esencialmente necesidad, y que lo que es real es ya en sí necesario. Hegel mira el mundo exactamente de la misma manera en que Aristóteles miraba la composición del *mythos*, a saber, como la realización de un proceso *in fieri*, una cadena de momentos, en la que cada momento es el resultado obligatorio de los momentos anteriores y la premisa obligatoria para los momentos sucesivos.

La necesidad aristotélica de sistematizar la realidad por medio de un principio de coherencia lógica se mantiene intacta en Hegel. La dialéctica hegeliana se fundamenta, desde este punto de vista, tanto en un principio biótico (la necesidad determina el desarrollo de la realidad), como en un principio lógico (la necesidad determina la comprensión de la realidad); ontología y lógica coinciden tanto en la composición poética, para Aristóteles, como en la composición dramática, para Hegel. La dialéctica hegeliana procede de una tesis, a la que se opone una antítesis, y resuelve esta contradicción en una síntesis, que luego puede ser tesis de partida para una relación sucesiva. Se trata, en cierto sentido, de un ciclo continuo de separaciones y reconciliaciones; las reconciliaciones crean algo nuevo, determinando movimiento y evitando la estaticidad, porque las separaciones conllevan siempre una mejora cualitativa de la tesis



inicial. En su *Estética* (1835), Hegel ve el arte como derivado del Espíritu absoluto; el arte se da como resultado de una oposición previa: ya que el arte viene del Espíritu, debe ser comprensible para el Espíritu; el Espíritu se comprende a sí mismo en el arte, que es su alienación de sí y, comprendiéndose, se reencuentra. En Hegel, el arte es el *trait d'union* entre el mundo contingente y el pensamiento puro, que sólo el arte puede representar sensiblemente. Pero la apariencia no es mera ilusión, sino un componente de la esencia misma: la realidad no sería como es si no *apareciera así*:

El arte elige una forma determinada, no porque la encuentre en el estado preexistente, ni porque no encuentre otra, sino porque el mismo contenido concreto le facilita la indicación de la forma de su realización exterior y sensible. Por esta razón, este sensible concreto, en el cual se manifiesta un contenido de esencia espiritual, habla igualmente al alma y a la forma exterior, por la cual se hace accesible a nuestra intuición y representación, y tiene por objeto el despertar un eco en nuestra alma y nuestra mente. Con miras a este objetivo, el contenido y su realización artística se combinan recíprocamente. Lo que *sólo* es el concreto sensible, la Naturaleza exterior, no existe únicamente con miras a este objetivo. El plumaje variopinto de las aves brilla, aunque nadie lo vea [...] pero la obra de arte no presenta este despego desinteresado. [Hegel, 2001: 153-154]

Ya que el arte viene del Espíritu, el arte es superior a la naturaleza, que, en cambio, no puede ser objeto de juicio; para Hegel lo que nos acerca a lo vivo es el elemento conceptual, es decir, el pensamiento, el *logos*: con sus reglas, el arte ofrece una apariencia estable a la inestabilidad del mundo sensible. Además, el arte reconoce su carácter ilusorio, en oposición a la naturaleza, que da a creer ser estable cuando no lo es; por consiguiente, para Hegel las obras de arte son en cierto sentido “mejores que la realidad”, porque tienen un fundamento cierto: “todo lo que pertenece al espíritu es superior a lo que existe en estado natural. Y no olvidemos que ningún ser natural representa los ideales divinos, que únicamente las obras de



arte son capaces de expresar” (Hegel, 2001: 84). El arte “expresa ideales”, tiene un fin; el arte es, por tanto, superior a la naturaleza también porque muestra explícitamente un carácter de finalidad e intencionalidad. Lo que nos trae de vuelta, una vez más, a la importancia que la tradición aristotélica atribuye a la causa final y al principio de causalidad. Sin embargo, para Hegel, en la obra de arte, lo que es intencional es sobre todo la forma: la obra de arte es un contenido universal individualizado en una forma sensible; si esta forma se separa del contenido universal, la obra de arte es nula. La relación entre forma y contenido es siempre una sedimentación del uno en el otro: “al decir que el arte tiene su origen en la libre fantasía y que es, por este hecho, ilimitado, no pretendemos en modo alguno atribuir a la fantasía un arbitrio indisciplinado; [...] sus formas, por la misma razón, no deben ser de una variedad accidental: a cada contenido debe corresponder una forma que sea digna de él” (Hegel, 2001: 102). Este punto nos interesa de manera particular: forma y contenido ya no son dos conceptos en oposición estática, sino que ahora son una unidad dinámica que dialoga. Cuando Hegel identifica en el arte romántico la última etapa de la historia del arte, es porque sostiene que, en el arte romántico, el Espíritu se hace consciente de que cualquier forma sensible es insuficiente para expresar su contenido espiritual (que, de hecho, prefiere dirigirse a la filosofía). Esto lleva a la llamada “muerte del arte”, y a la afirmación de que el arte “es para nosotros, en cuanto a su suprema destinación, como una cosa del pasado” (Hegel, 2001: 46), ya que resultaría inadecuado para expresar la profunda espiritualidad moderna. Éstas son las premisas que Szondi recupera de Hegel para teorizar la llamada “crisis del drama”.

La crisis del drama

Szondi define como “crisis del drama” el momento en el que el drama ve cuestionado su carácter absoluto y, por lo tanto, su forma clásica. Si antes el drama clásico era visto como la manifestación



histórica de una forma atemporal, ahora el drama moderno se ve como la concretización de un contenido bajo una forma que, dialécticamente, busca favorecerle; de aquí que la forma asume un valor predicativo con respecto al contenido. La forma empieza a ser vista como algo mutable, histórico (o al menos historicizable), y el drama empieza a hablar no sólo por medio de su contenido, sino también por medio de su forma. Pero si la forma puede “hablar”, y forma y contenido entran en una relación dialéctica, entonces puede darse un caso que antes no se daba, a saber, que enunciación formal y enunciación *contenutística* entren en contradicción. ¿Qué conlleva esta contradicción?

Si antes el drama variaba sólo en su carácter temático —y si éste no se ajustaba a la forma, entonces había que modificarlo— ahora el contenido mismo puede plantear cuestiones que pidan cambios a la forma. Para Szondi, la crisis del drama se abre justo cuando el “espíritu de su tiempo”, con sus temas “problemáticos”, afecta la forma tradicional del drama, mostrando en cierto sentido su insuficiencia como medio de expresión (así como, para Hegel, el arte era insuficiente para expresar el espíritu moderno). Estos temas, por así decir “peligrosos”, son aquellos que requerirían a la forma un tratamiento épico y ya no dramático. Se trata básicamente de cuestiones de carácter subjetivo que no pueden revelarse por medio de la exposición a otros sujetos, sino que permanecen esencialmente en el ámbito del yo, negando al drama la posibilidad de darse como “hecho comunicado”; historias que no se pueden resolver a través de cierta amplitud limitada de la acción, sino que requieren un desarrollo prolongado, cuya argumentación conlleva saltos temporales y espaciales; el tratamiento de conceptos en lugar de acontecimientos, tal como ocurre, por ejemplo, cuando el tiempo se convierte en argumento y objeto del drama, y deja de ser únicamente la condición de su *hacerse* (Chéjov, Beckett); o cuando el conflicto deja de ser un componente formal, para volverse el verdadero objeto del drama (Brecht). Y, por supuesto, el hecho de referirse a la condición histórico-social, lo que podría romper la “primigenidad” del drama,



relacionándolo con algo externo a ello, es decir, la realidad en la que nace, se desarrolla y que ahora debe describir.

En su ensayo, Szondi destaca cómo en formas todavía aparentemente dramáticas (las obras de Ibsen, Chéjov, Strindberg, Hauptmann, Maeterlinck) aparecen elementos épicos que darán paso a un nuevo modelo de dramaturgia en el siglo xx: el modelo brechtiano. En Ibsen, en lugar del presente domina el pasado; el tema no es un acontecimiento pasado, sino el pasado mismo que, en el momento en que es recordado, sigue actuando en lo íntimo del individuo. Así también las relaciones intersubjetivas, fundamentales para el desarrollo del drama, son sustituidas por la interioridad subjetiva de los personajes. Para realizarse, según Szondi, los dramas de Ibsen sólo pueden apoyarse en una suerte de técnica analítica; y esto evidencia ya la aparición de unos primeros elementos formales épicos en el contenido. Pero, así, los personajes se abstraen en cierto sentido del tiempo de la *fabula*, abriendo el presente al pasado; así que el tiempo ya no es tanto la condición que la *fabula* adopta para avanzar, sino más bien un argumento que la *fabula* expone. Son estos elementos los que acercan los dramas de Ibsen a la forma de la novela, requiriendo, para ser tratados, una técnica puramente narrativa, es decir épica. De manera similar, en las obras de Chéjov, la vida activa del presente cede el paso al recuerdo y a la utopía. Aquí el presente no se abre sólo en dirección del pasado, sino también del futuro. Este análisis continuo de su propio destino por parte de los personajes (un análisis que, por supuesto, no los lleva a ninguna parte) les abstrae de la evolución temporal y, por eso mismo, requiere una interpretación épica. El acontecer se vuelve incidental y secundario, y el diálogo, que es la forma de expresión intersubjetiva, se convierte en una excusa para la exteriorización de consideraciones monológicas, meros “ejercicios de resignada introspección” (Szondi, 1994: 39). De hecho, los personajes de Chéjov se conocen bien uno al otro, viven juntos desde hace tiempo, son grandes familias de las cuales también los sirvientes, los empleados y los huéspedes habituales forman parte. Las informaciones que el personaje aporta a menudo no son tan útiles para los demás personajes (que ya co-



nocen la información que se le está transmitiendo); más bien son útiles para el espectador.

En Strindberg, la relación intersubjetiva está suprimida o es visualizada a través de la lente subjetiva de un *yo* central. Un buen ejemplo de esto es *El padre* (1887), cuya *fabula* debe leerse básicamente a través del filtro de la proyección mental del protagonista. De alguna manera, todos los personajes, y todas las acciones que ellos cumplen, se refieren al padre; el mundo se reduce a su mente y el drama se vuelve *monodramático*. De ese modo, la historia ya no podrá presentarse como un proceso dinámico y dialéctico y será más bien relativizada al personaje o, mejor dicho: *focalizada* en él (ejemplo de la que Sarrazac define como *focalización interna*). Esto convierte *El padre* en un prototipo de aquella dramaturgia subjetiva luego desarrollada por el teatro expresionista; y más adelante el teatro épico asumirá esta focalización como una parte constitutiva de su estética, depurándola de cierto solipsismo intimista. Lo relevante es que, como consecuencia de esta interiorización, también el tiempo presente del drama pierde su primacía con respecto al tiempo interior del personaje. Si la realidad sólo adquiere sentido en función de cómo la vive el personaje, la historia se construirá esencialmente como resultado de un montaje personal.

El drama estático de Maeterlinck renuncia a la acción y prefiere la descripción; su ser *statique* destaca precisamente el hecho paradójico de que el drama ya no es dramático en el sentido etimológico del término. En *Los ciegos* (1890), por ejemplo, el elemento dinámico ya no reside en lo que los personajes hacen, sino en lo que dicen. Desvinculadas de la acción, sus palabras sirven sobre todo para hablar poéticamente de la situación en la que se encuentran. Las réplicas ya no son expresión directa de la psicología del personaje, sino que son descriptivas, analíticas, aunque de modo diferente que en Ibsen: el *focus* aquí no se centra en un personaje en particular, sino en la entidad global que los personajes constituyen. De hecho, su dialogar no es un verdadero intercambio de informaciones, sino más bien la polifonía de una única voz, la del poeta. Los personajes son, pues, más objetos que sujetos de la acción; así, por ejemplo, el



Viejo y el Extranjero de *Interno* (1894) pueden abstraerse de la historia de los personajes que viven en la casa, y hablar de ellos desde un punto de vista externo. Esta abstracción, este distanciamiento necesario al acto descriptivo, es, por supuesto, épico, ya que requiere una suerte de sujeto narrador que se oponga a la situación objetiva.

Finalmente, la dramaturgia social de Hauptmann describe la vida humana como determinada por factores extrahumanos. Esto presupone reconducir la existencia individual a una serie de influencias sociales que, sin embargo, no se pueden expresar a través de las relaciones intersubjetivas; sino que más bien *preceden* las relaciones intersubjetivas, precisamente porque son la causa de ellas (o mejor dicho, son la causa de su naturaleza: *las condiciones sociales hacen que las relaciones intersubjetivas sean efectivamente así como son*). La solución que Hauptmann elabora para superar este problema es la construcción de una situación dramática “emblemática”, con personajes que “presentan” los problemas sociales que el drama va a poner en juego. El drama deja de ser un microcosmos autónomo de relaciones y se convierte en un microcosmos construido para ser desmembrado con actitud crítica. Esta actitud, que se aplica a las circunstancias políticas y económicas descritas y mostradas, hace que el drama se vuelva una suerte de acto de demostración épica. Así, el personaje de Loth en *Antes del amanecer* (1889) sería la encarnación de un *yo épico* formal que actúa en el contenido.

Los cinco autores que Szondi toma como ejemplo para ilustrar la crisis del drama no se separan completamente de la forma dramática clásica, así que necesitan que la novedad formal permanezca sustancialmente dentro del ámbito temático; de aquí una serie de *escamotages* que tienen como objetivo “salvar las apariencias” del buen funcionamiento de la forma dramática; valga como ejemplo el de Ferapont, el personaje sordo de *Tres hermanas* (1900) de Chéjov, que no escucha realmente lo que Andrej dice, permitiéndole así disfrazar su monólogo de diálogo. Resumiendo, la crisis del drama, según Szondi, afecta a: (1) la categoría de la acción, que es sustituida por la condición de estaticidad; (2) la evolución en el tiempo presente, que da paso a la abstracción del tiempo y a la relativización



del tiempo de la acción; (3) la relación intersubjetiva, reemplazada por la intrasubjetividad o por el punto de vista de un sujeto externo a la acción.

Así pues, el drama de finales del siglo XIX rebate con su contenido lo que por lealtad a la tradición hubiera deseado seguir enunciando: la actualidad interpersonal. El rasgo común que como consecuencia de la transformación de las respectivas temáticas presentan las diversas obras de la época es una contraposición sujeto-objeto [...]. En esa confrontación sujeto-objeto se destruye el carácter absoluto de los tres principios fundamentales de la forma dramática y, con ello, su propio carácter absoluto. [Szondi, 1994: 80-81]

La intermediación del *yo épico* anula la contraposición entre sujeto y sujeto que fundamentaba la relación intersubjetiva; este “yo sujeto” se confronta ahora con la objetividad de los acontecimientos. La relación sujeto-sujeto es reemplazada por la relación sujeto-objeto; y este “yo” se convierte en un polo de atracción que concentra sobre sí el punto de vista: en la escena se hace un espacio poco a poco la figura del narrador, alguien que no necesariamente vive los acontecimientos, pero que sí es capaz de mostrarlos. El drama ya no puede presumir de ser percibido como una realidad, antes que nada porque esto implicaría algo externo a la realidad misma, que mire dicha realidad como un objeto; y, en segundo lugar, porque a nosotros nunca se nos da la oportunidad de ver el mundo a través de los ojos de los demás. Este “otro” que es el *yo épico* desplaza no sólo el punto de vista sobre la historia, sino también todas las condiciones para la creación de la historia: su presencia, de hecho, presupone que las reglas de construcción (y de interpretación) del drama ya no sean internas a él, sino que puedan ser externas. El drama, por lo tanto, es relativizado y tratado como un artificio.

El recurso a la noción de *yo épico* le permite a Szondi determinar una suerte de hilo continuo desde la crisis del drama hasta la propuesta estética de Brecht. Sin embargo, además de la tendencia épica, también muestra su importancia ya en Ibsen, Chéjov y



Strindberg una tendencia *intimista*. Jean-Pierre Sarrazac señala que la tendencia intrasubjetiva, desplazando la focalización a un nivel interno del personaje, ya implica para el drama una negación de su ser absoluto. La acción es presentada por el sujeto que la filtra a través de su punto de vista y de sus necesidades expresivas; estas necesidades encuentran como vía de escape un lenguaje poético y, por lo tanto, se dan al mismo tiempo como forma expresiva del personaje y forma expresiva del autor. En ambos casos la primigenidad del drama es cuestionada.

Forma privilegiada de este modo de expresión es, por supuesto, el monólogo, junto con la coralidad, o el “falso diálogo”, en la estela de *Los ciegos* de Maeterlinck, que no provoca la interacción de los personajes, sino que en realidad esconde un monólogo poético del autor. Monólogo y coro se utilizan todavía de un modo muy diferente a lo que sucederá, como veremos, en el teatro brechtiano (y es también por esta razón que Szondi excluye de su ensayo este tipo de dramaturgia relacionada con un componente lírico, que se desviaría del objetivo de su estudio). Como evidencia Batlle, “la presencia fragmentada de la interioridad —relato de acontecimientos pasados, presentes o futuros, pero también relato de sentimientos y sensaciones— supera la antigua frontera entre lo que es dramático y lo que es épico” (Batlle, 2009: 208). De hecho, gran parte de la dramaturgia contemporánea sólo se puede leer bajo el lema de este diálogo entre intimidad y epicidad, que libera la forma dramática de las convenciones del “realismo” y concede al autor libertad para una serie de experimentos formales, entre los cuales domina el ejercicio del estilo poético. Las corrientes tardorrománticas y, sobre todo, el simbolismo, ya estaban empezando a destruir las barreras entre teatro y poesía; que se acabarían de derrumbar sólo unas décadas más tarde, con el expresionismo y con la eclosión de la experimentación vanguardista (futurista, surrealista, dadaísta), que hará habitual el empleo de una gama de recursos estéticos típicos de prácticas artísticas más poéticas que teatrales (Sánchez, 2002). Pero, como solución a los problemas planteados por la crisis del drama, a Szondi no le interesan tanto las posibles experimentacio-



nes formales vanguardistas; más bien le interesa una determinada experimentación, justificada por la actitud crítico-racional surgida en el ámbito de la izquierda hegeliana. El reconocimiento internacional que, después de la Segunda Guerra Mundial, experimenta el teatro de Brecht —caso único, hasta aquel momento, para una personalidad tan políticamente posicionada— ofrece a Szondi el punto de partida para la última parte de su estudio.

Hacia una forma épica: Strindberg y el Stationendrama

Entre los autores que Szondi trata en su ensayo, el que aporta la mayor innovación formal al drama es tal vez August Strindberg. En la obra del autor sueco, la forma dramática clásica está siendo cuestionada a dos niveles: por dejar de ser únicamente expresión de relaciones intersubjetivas y por la función que desempeña el personaje: Strindberg muestra más interés por la construcción del universo íntimo del individuo que por la interacción de éste con su entorno. El personaje se da a conocer no tanto por medio de la manifestación de su condición (sus acciones y sus palabras), sino más bien por medio de la expresión de sus consideraciones acerca de su propia condición. Como señala Szondi, la unidad del personaje va a sustituir a la unidad de acción; este “yo sujeto” se opone a la objetividad de los acontecimientos y desplaza sobre sí la focalización: todo lo que acontece, acontece en referencia a él. Pero, como he señalado anteriormente, nosotros no podemos mirar la realidad a través de los ojos de otra persona, ni podemos ver en el interior de aquella persona; por eso el personaje del drama clásico *no podía verse vivir* y, no obstante, *no podía no vivir*. “Mirar a un hombre vivir” es el tema principal de *Un sueño* (1902). La razón por la cual la hija del dios Indra desciende a la tierra es declarada por el mismo personaje: “porque quiero conocer los hombres y la vida para comprobar si están verdaderamente tan mal como dicen” (Strindberg, 1964: 234). Se trata de una investigación sobre el mundo y la humanidad, y todos los personajes que la diosa se encuentra en



el camino entran en relación con ella como objeto de dicha investigación, determinando de alguna manera las etapas de esa búsqueda. La investigación por etapas es, pues, la excusa para que la acción avance; pero, de esta manera, la acción avanzará a saltos, por elipsis temporales y espaciales. Strindberg justifica temáticamente estos saltos utilizando dos recursos: el recurso formal al sueño y el recurso temático a la presencia divina. Como en un sueño es posible pasar de un lugar a otro y de un tiempo a otro sin solución de continuidad, así sucede en esta obra, en la que el mundo material es visto — en la estela de Schopenhauer— como el sueño de un ser superior. La objetivación del mundo y, por lo tanto, la condición de “no total adhesión” del personaje al mundo (porque, cuando se convierte en objeto de investigación por parte de los dioses, el personaje empieza a pertenecer también a un extra-mundo, el mundo de donde los dioses vienen), convierte la realidad en algo relativo, “deslegitimado”.

LA HIJA DE INDRA: ¿Sabes qué veo en este espejo...? ¡El mundo en su forma justa...! ¡Sí, pues esto está al revés!

EL ABOGADO: ¿Y cómo se ha invertido?

LA HIJA DE INDRA: Cuando se ha tomado la copia...

EL ABOGADO: ¿Ves? ¡Ahora lo has dicho! La copia... He creído siempre que era una mala copia... (*Ibid.*: 243)

La Hija de Indra es una entidad *super partes* con respecto a la acción. Si Strindberg debe recurrir a lo divino es porque el hombre no tiene el poder de salir él solo de su mundo y mirarse desde afuera. Es la misma razón que impulsa a Charles Dickens en su *Cuento de Navidad* (1848) a recurrir a los fantasmas para abstraer a Scrooge del tiempo presente y mostrarle “desde la distancia” su vida. El hecho de haber convertido un dios en el protagonista de la acción no sólo proporciona una justificación temática para la progresión a saltos de la historia, sino que permite también al autor un mayor grado de libertad con respecto al tratamiento de la acción. Consideremos este ejemplo:



Anochece intensamente.

LA PORTERA (*enciende la linterna*): ¡Hoy anochece pronto!

LA HIJA DE INDRA: ¡Por los dioses, un año es como un minuto!

LA PORTERA: Y para los hombres un minuto puede ser largo como un año. (*Ibid.*: 234)

Gracias a la Hija de Indra pueden ocurrir eventos que se escapan de las leyes de la lógica clásica, como el hecho de que el tiempo transcurra a una velocidad no “natural”. Bajo la mirada de los dioses, el mundo se transforma; o, más bien, son precisamente los ojos de los dioses los que transforman al mundo. Cuando el Abogado propone al Oficial participar en la colación de grados de los doctores, le basta con pronunciar la frase: “¿Iremos al solemne acto? ¡Vete a vestir!” (*ibid.*: 242) y el solemne acto ya está teniendo lugar de manera instantánea. La escena cambia *a vista* y la ilusión naturalista se destruye definitivamente; pero esto no supone ningún problema, porque la Hija de Indra ya había declarado que el mundo es pura ilusión. Aquí la manifiesta intención de salir de una concepción lógica de la realidad conduce a Strindberg a forzar la coherencia cronológica de la forma dramática clásica; y sin embargo, por otro lado, se mantiene la idea de que el drama sea un espejo del mundo. Esto da lugar a una paradoja: para que el drama pueda seguir siendo un sucedáneo creíble de la realidad, *si* la forma dramática admite un tratamiento de las leyes del tiempo y del espacio diferente del que admite la física clásica, *entonces* el contenido tiene que justificar aquel mismo tratamiento, aceptando las leyes de la física expresadas por la forma, a pesar de que contradigan las de la física clásica (primariamente las leyes de un tiempo continuo y discreto, sobre las cuales el drama se fundamenta). Por ahora, esto es posible sólo en la medida en que el mundo es modificable por una deidad; los tiempos en que el mundo será modificable también por los hombres sólo madurarán con Brecht.

Aislado al personaje, separándolo del fondo de las relaciones intersubjetivas, Strindberg abre el camino al teatro expresionista:



el individuo se escinde en su ser íntimo y es incapaz de reconciliarse consigo mismo y con su entorno (podríamos decir, en términos hegelianos, que aquí el conflicto entre espíritu y naturaleza no se resuelve mediante la síntesis de la autoconciencia). En Strindberg, más bien el mundo exterior se interioriza en el personaje, y por lo tanto también las relaciones intersubjetivas se relativizan a la visión del “yo sujeto”. Ya que ahora este “yo sujeto” garantiza la posibilidad de la *fabula*, el drama ya no tiene por qué presentarse como una cadena de acontecimientos, sino que puede avanzar por elipsis, mostrando el personaje en diferentes momentos y en diferentes situaciones, como etapas de su vida.

Esta técnica, que en Strindberg toma el nombre de *Stationendrama*, tendrá un profundo impacto en el teatro alemán de las siguientes décadas. La visión fragmentada de la realidad está en la base de la poética expresionista; la idea de un individuo alienado con respecto a su entorno y a la sociedad se refleja estéticamente en los ambientes oscuros y siniestros en los que los personajes expresionistas se mueven, ambientes que no son otra cosa que la externalización (la *expresión*, precisamente) de un sentimiento que los mismos personajes guardan en su intimidad. La ciudad, la metrópoli en que se mueve la masa, comienza a ser vista como algo vivo, animado y amenazante. Se produce, de este modo, una oposición clara entre el individuo y su entorno, con el cual el individuo entra en contradicción. De ahí que el hombre busque naturalmente refugio en sí mismo; es justo esta necesidad la que, en el plano dramático, conduce a la sustitución de las relaciones intersubjetivas por la introspección monológica y la investigación sobre lo inconsciente (y, por lo tanto, sobre los mecanismos del funcionamiento humano), rompiendo así la continuidad de la acción. Desde este punto de vista, los personajes de Strindberg ya son, de alguna manera, entidades épicas.



EL TEATRO ÉPICO Y LA PROPUESTA BRECHTIANA

Szondi destaca cómo la forma absoluta del drama pasa por una crisis cuando el drama se descubre incapaz de dar voz a las cuestiones estéticas y culturales del nuevo contexto histórico. El teórico, en perspectiva marxista-materialista, parece asociar implícitamente las causas de esta crisis a los cambios sociales de la época, en particular a la formación de la conciencia de clase y, en consecuencia, a un replanteamiento del hombre en cuanto ser social y en cuanto individuo. Las relaciones intersubjetivas, que en el drama absoluto constituían las premisas del diálogo y del avance de la acción, en Ibsen, Chéjov y Strindberg se descubren inviables en el momento en que se demuestra ineficaz “la dialéctica interpersonal, hecha palabra mediante el diálogo” (Szondi, 1994: 22). La forma dramática se abre, y esto provoca que el drama deje de ser primigenio y admita, y a menudo subraye, su relación con una realidad externa. El drama pierde su carácter absoluto y se relativiza, de modo que “el desarrollo de la acción se convertirá en objeto a relatar por el escenario, actuando éste respecto a aquél como el relator épico respecto al objeto de su relato” (*ibid.*: 126). Este nuevo modelo del drama es el teatro épico de Bertolt Brecht.

El ensayo de Szondi, publicado a mediados de los años cincuenta del siglo pasado, volvía la mirada sobre los últimos setenta años de dramaturgia occidental; objeto de su análisis son sólo dramas: nos encontramos en el contexto de la crítica literaria, más que en el de la teoría del teatro. Esto nos ofrece un primer motivo de reflexión: el textocentrismo todavía no es cuestionado por Szondi y el texto, con su carácter de objeto material, sigue siendo objeto privilegiado de estudio. Una segunda consideración es la siguiente: la forma dramática tradicional, que Szondi llama *drama absoluto*, expresaba esencialmente una visión del drama *desde el exterior*, es decir, la de un sujeto que puede mirar desde la distancia a unos individuos (los personajes) expresarse y expresar su voluntad mediante la interacción con otros individuos. Los autores que Szondi analiza en su ensayo problematizan esta forma introduciendo ele-



mentos épicos, subjetivos, en el drama; sin rechazar aún la forma clásica, estos autores preparan la llegada de una nueva forma que ofrece ahora también una visión *desde el interior*, es decir, la de un personaje que puede expresar su opinión sobre la situación en que se encuentra. En el momento en que el personaje puede permitirse “el lujo” de comentar la situación que está viviendo, ésta se vuelve potencialmente modificable. Esta labilidad de lo absoluto, que antes sólo se podía intuir, con Brecht se convierte en el centro de la relación entre escena y público:

cuando la comunicación entre el escenario y el público se establecía sobre la base de la identificación, el espectador sólo podía ver lo que veía el héroe con el cual se identificaba. Y frente a determinadas situaciones sobre el escenario sólo podía tener esas reacciones emocionales que le permitía el “ambiente” del escenario [...]. Así, los fenómenos sociales aparecían como fenómenos eternos, naturales, inmutables y ahistóricos, y eran indiscutibles. [Brecht, 2004: 81-82]

El papel que desempeña el teatro épico en la *Teoría del drama moderno* es crucial, ya que la propuesta de Brecht ofrece a Szondi la solución al problema planteado con la crisis del drama. El desplazamiento en el ámbito de la forma de una serie de problemas temáticos —problemas que habían desenmascarado la insuficiencia de la forma dramática— es visto por Szondi como resolución de la relación dialéctica entre la tesis del drama clásico y la antítesis del drama moderno. La síntesis del teatro épico se lleva a cabo en la reconciliación de los opuestos y la identidad restablecida entre forma y contenido, ya que el teatro épico refleja en la forma lo que expresa en el contenido, y que precisamente se había demostrado problemático con la crisis: la oposición entre sujeto y objeto y, por consiguiente, la actitud crítica del primero sobre el segundo, que caracteriza toda investigación social y científica. Lo expresa en el contenido porque “muestra el comportamiento humano como algo alterable, al hombre como dependiente de determinadas circunstancias económico-políticas y, al mismo tiempo, como capaz de cam-



biarlas” (Brecht, 2004: 232); lo refleja en la forma porque el drama, el montaje del espectáculo, la actuación del actor y la recepción del espectador, son a su vez parte de una actitud analítico-demostrativa. En esta “toma de distancia” —he aquí un tema que ya aparecía en la *Poética*— del creador con respecto a la obra creada y del espectador con respecto al espectáculo mirado, el objeto-drama aparece relativizado y pierde totalmente su prerrogativa de absoluto. El drama ya no es un microcosmos que presume de ser el mundo, sino que es un mundo que se reduce a microcosmos observable en sus mecanismos. En la puesta en escena de *La ópera de cuatro cuartos* (1928) dirigida por Bob Wilson en el Berliner Ensemble (2007), el telón se abría mostrando una serie de círculos luminiscentes que se intersecaban entre sí en su movimiento rotatorio, para ilustrar precisamente el mecanismo de un mundo que, en la concepción brechtiana, se mueve como el engranaje de un gran reloj. Mostrar el funcionamiento de este mecanismo es el objetivo fundamental de Brecht, que lleva al ámbito teatral lo que la doctrina del materialismo histórico ya había expresado en el campo filosófico, cuando se proponía, con Marx y Engels (y antes con Feuerbach), “devolver el hombre al hombre”.

La producción de las ideas y representaciones, de la conciencia, aparece al principio directamente entrelazada con la actividad material y el comercio material de los hombres, como el lenguaje de la vida real. Las representaciones, los pensamientos, el comercio espiritual de los hombres se presentan todavía, aquí, como emanación directa de su comportamiento material. Y lo mismo ocurre con la producción espiritual, tal y como se manifiesta en el lenguaje de la política, de las leyes, de la moral, de la religión, de la metafísica de un pueblo. [Marx y Engels, 1974: 25-26]

Muchos de los propósitos de la filosofía marxista son también los propósitos que Brecht designa para su teatro, pensado como una herramienta práctica de investigación social; tanto es así, que su objetivo se podría resumir con la célebre máxima de Marx de



querer describir los hombres “no vistos y plasmados a través de la fantasía, sino en su proceso de desarrollo real y empíricamente registrable” (Marx y Engels, 1974: 25-26). Lo que para la Hija de Indra quedaba como una declaración de intenciones y para Strindberg era una justificación temática, ahora en Brecht se convierte en un acto práctico y al mismo tiempo en una precisa propuesta formal. Es una revolución copernicana que penetra en todos los ámbitos de la teatralidad, desde la creación hasta la recepción: como Marx se había fijado el objetivo de investigar lo social no por compartimentos, sino en la unidad orgánica de sus manifestaciones, exactamente así quiere hacer Brecht con el teatro; una revolución *del* sistema, y no *en el* sistema. Las innovaciones que Brecht aporta, de hecho, no atañen sólo a la técnica de escritura, sino también a la puesta en escena, la forma de actuar, el uso de la sala y los elementos técnicos del teatro, el papel del espectador y, en última instancia, la manera misma de concebir el teatro.

La fabula brechtiana

Después de un periodo inicial en el que su producción está todavía vinculada a cierta atmósfera expresionista, Brecht alcanza el éxito en 1928 con *La ópera de cuatro cuartos*. El título ya es indicativo: es una ópera sin la pompa del lujo burgués, de tamaño reducido y con un tono más proletario, austero: “de cuatro cuartos” (o “de tres centavos”, según la traducción), precisamente. Pero, ¿qué indica entonces el término *Oper*? La pregunta brinda la oportunidad de abordar los dos aspectos fundamentales de nuestro análisis de la *fabula* brechtiana.

El primer aspecto atañe al tratamiento de la *fabula*. Para componer su drama, Brecht se basa en un texto de teatro isabelino titulado *The Beggar's Opera* (*La ópera del mendigo*, 1727), de John Gay; de aquí el uso del término afín. El hecho de que sea una reescritura ya indica una postura precisa con respecto a la obra original, a saber, que la *fabula* puede ser revisada y reinterpretada con una nueva



perspectiva desde la contemporaneidad. Esta actitud nos recuerda la tesis del materialismo histórico: la Historia con “H” mayúscula ya no es, como el idealismo la retrataba, la emisión necesaria del desarrollo del Espíritu; por lo contrario, ahora es una creación humana y por lo tanto sujeta al juicio y a la crítica de su propia época. De la misma manera, también la historia con “h” minúscula, la *fabula*, ya no es algo sagrado e intocable, sino que también es un material maleable, sobre el que operar variaciones; un material susceptible de ser leído con renovado espíritu crítico.

El segundo aspecto al que nos lleva nuestra pregunta tiene que ver con la propuesta formal que la *Dreigroschenoper* aborda. El texto se acompaña con numerosas canciones y una partitura musical (a cargo de Kurt Weill); sin embargo, el *cantato* no es comparable al de la ópera lírica, más bien se refiere al género “bajo” de la canción popular.¹² La presencia de canciones integradas en la dramaturgia será una constante del teatro de Brecht —quien cuenta entre sus colaboradores, además del ya citado Weill, con Paul Dessau y Paul Hindemith— un fenómeno que también debe ser entendido de acuerdo con la profunda capacidad del autor para interpretar los gustos de la audiencia de su tiempo y dirigirlos para sus propios fines.

El Berlín en que se estrena la *Dreigroschenoper* es uno de los centros europeos de la cultura y del entretenimiento, y el *café-concert*, la ópera, la ópera cómica y la revista se han establecido como géneros de éxito. El cabaret berlinés, en particular, con su mezcla de estilos, se propone como un espectáculo heterogéneo y atractivo, que siempre busca mantener viva la atención del público. Su fórmula no se construye sobre la representación orgánica de una historia, no se desarrolla por escenas concatenadas, sino por una serie de *sketches* y números aglutinados en el contexto de la *soirée*. Este carácter fragmentario del espectáculo, a partir de un modelo de

¹² Escribe Brecht acerca de las canciones de la *Dreigroschenoper*: “mu-cha gente las cantaba acompañándose al piano o siguiendo la grabación en disco, como solían hacer con las canciones de ópera” (Brecht, 2004: 231).



teatralización no dramática —como la revista y el cabaret, sobre los cuales ya estaba experimentando Erwin Piscator; o como también el circo y la manifestación deportiva, por ejemplo— interesaba a Brecht, quien reconoció en ello el medio ideal para oponerse a la ilusión generada por la forma dramática aristotélica.

En la cultura griega, la épica era el género de la fragmentación y del montaje, frente a la tragedia que se presentaba como una unidad orgánica. La música desempeñaba funciones diferentes en los dos géneros: en la épica podía servir como acompañamiento y constituirse como *intermezzo* entre una narración y otra; no era así en la tragedia, en la que el coro debía ser tratado —por lo menos según la *Poética*— como uno de los actores y participar en la acción. La crítica de Aristóteles a Eurípides procedía también de aquí, dado que en el tragediógrafo de Salamina el coro tenía la función de cantar interludios, interrumpiendo así el flujo de la acción. El teatro épico recupera en parte esta función euripidiana del coro, que en las *songs* brechtianas interrumpe el desarrollo orgánico de la *fabula*. Escribe Brecht acerca de este tema: “los números musicales estaban estrictamente separados de los demás. Eso se percibía ya externamente porque la pequeña orquesta estaba instalada bien visible en el escenario. Cuando se cantaban las canciones, la luz cambiaba, se iluminaba la orquesta y sobre el telón de fondo aparecían los nombres de cada número” (Brecht, 2004: 230).

En el teatro épico la evaluación crítica de la historia sólo es posible en la perspectiva de un espectáculo que trabaja sobre la discontinuidad; un espectáculo que entonces ya no se construye sólo *para* la *fabula*, como en el teatro dramático de derivación aristotélica, sino *sobre* la *fabula*.

Precisamente la *Dreigroschenoper* se abre con una canción, la balada popular de Mackie Messer, entonada por un cantor callejero: ¿qué papel juega este personaje dentro de la obra? En realidad la pregunta esconde un engaño: dentro del drama el cantor no tiene ninguna tarea significativa, mientras que fuera, sí; su tarea es elevarse por encima de la historia e introducirla; su papel es el del



rapsodo y su función, la de observador crítico. Este distanciamiento del personaje de su contexto, este estar “dentro y fuera” al mismo tiempo, sintetiza lo dicho anteriormente acerca de la contraposición épica de sujeto y objeto. Ésta es una necesidad en el teatro brechtiano, que de este modo busca contrarrestar por un lado la peligrosa tendencia a la fusión del actor con su personaje y, por el otro, la empatía de la audiencia y su completa inmersión en la ficción. Para evitar estos fenómenos, el juego teatral debe siempre ser patente; así que, gracias al cantor, el drama, antes de empezar, es presentado al público como un acto de creación narrativa. Cuando el cantor abandona el escenario, su papel se conserva y se transmite a todas las personas en la sala, a ambos lados del foso de la orquesta, ya que se requiere una toma de posición tanto por parte de los actores como del público. Es esta toma de posición la que supone la constitución de un *yo épico* que objetiviza el drama. El *yo épico* está llamado a mantener la coherencia de la *fabula* a pesar de la discontinuidad de su forma de presentación; es decir, cuando la trama ya no se adhiere perfectamente a la *fabula*. Este ejercicio constante de las funciones del *yo épico* en la *Dreigroschenoper* es evidente desde el principio. Como las canciones, también los carteles son al mismo tiempo internos y externos a la *fabula*; no siempre son generados por ella, sino que se contraponen a ella y actúan sobre ella. Escribe Brecht en sus cuadernos:

los elementos didácticos en [...] la *Dreigroschenoper* estaban por así decir montados en ella; no se derivaban orgánicamente del todo sino que se oponían a él; interrumpían el fluido de la función y de la *fabula*, impedían la identificación, eran duchas frías para el compasivo espectador. Espero que las partes moralizadoras y las canciones didácticas de la *Dreigroschenoper* sean divertidas, pero no cabe duda de que esa diversión es diferente a la que se obtiene en las escenas cómicas. El carácter de esta pieza es ambivalente, didáctica y entretenimiento se oponen el uno al otro. [Brecht, 2004: 74-75]

El contraste que se genera por el uso de elementos heterogéneos



que componen el espectáculo es entendido por Brecht como una oposición dialéctica que fundamenta el sentido de la *fabula*: en esta operación se resume la intención del teatro épico de ser para el mundo un instrumento de conocimiento. En *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* (1930), por ejemplo, la fragmentación se acentúa con un gran despliegue de elementos epicizantes: carteles, canciones, partes corales, videos, proyección de fotografías; y, por supuesto, los títulos que preceden a cada escena y anuncian su contenido funcionando esencialmente como breves prólogos. Como el coro, así el prólogo era uno de los componentes vetados por el drama clásico para mantener su carácter absoluto. Si la intención de Brecht es justamente la de hacer visibles los procesos que hacen la historia, *presentar* —y no *representar*— los hechos es necesario por dos razones: en primer lugar, porque contextualiza los acontecimientos mostrándolos ya como el resultado de un “proceso productivo” previo; y también porque, de esta manera, la atención del espectador no se dirigirá al desenlace de los acontecimientos, sino a la técnica de su desarrollo. He aquí que prólogo y coro vuelven como elementos fundamentales de la dramaturgia épica. En *La evitable ascensión de Arturo Ui* (1941), por ejemplo, el prólogo funda el juego teatral: los personajes principales son “interpretados por muy grandes farsantes” y el mundo desfila ante los ojos de los espectadores como un carrusel. El Presentador se dirige directamente al público, pide el silencio que se requiere al inicio de cada espectáculo —pero que no era necesario solicitar explícitamente al comienzo del drama clásico— e informa al público que asistirá a la representación ficticia de una historia real. Se cuenta la toma del poder por parte de Hitler en Alemania en 1933, trasladando la acción de Berlín a Chicago, mientras que el ascenso del Partido Nacionalsocialista es metaforizado en la sangrienta guerra de los *gangsters* por el control del mercado de la coliflor; que a su vez está equiparado a la lucha por el poder de Ricardo III, Macbeth y Julio César, con numerosas referencias a las tragedias shakespearianas. La *fabula* se presenta por un lado como citación del mundo y, por el otro, como variación de temas existentes, contraviniendo los principios que tenían que



garantizar la autonomía e independencia del drama absoluto en cuanto microcosmos. Mas la referencia a la Historia es clave para Brecht, que de hecho basa todo su teatro en la relación directa con la realidad de su tiempo, con el fin de demostrar que la situación histórica siempre es el resultado de causas analizables; sólo una vez entendidas las causas, la historia puede estar sujeta a mutación, puede progresar. Lo que dice Galileo al joven Andrea (*Vida de Galileo*, 1939) es el mensaje que Brecht reserva a todo su público: “pero ahora se dice: que sean así las cosas no quiere decir que tengan que seguir siéndolo. Porque todo se mueve, amigo”.

Distanciamiento y alienación

Para poder tratar adecuadamente la historia como un material ilustrado, el actor de teatro épico debe adoptar un método de actuación distanciado, mostrando constantemente la ilusión y “citando” al personaje, generando así el efecto de extrañamiento. El peligro que Brecht ve en la identificación del actor (y del espectador) con el personaje es el mismo peligro que Marx veía en la síntesis hegeliana de los movimientos del Espíritu, a saber, poner lo real en jaque por medio de lo ideal, relegando al hombre a mero espectador de la progresión histórica. En este sentido, dice Brecht, el teatro aristotélico “narcotiza” al espectador: y cabe destacar aquí una vez más la proximidad de la metáfora brechtiana con la metáfora marxista de la religión como “opio del pueblo”. En Hegel la coincidencia entre lo real y lo ideal terminaba por justificar la historia como expresión necesaria del Espíritu y, por lo tanto, por hacer que fuera aceptada “religiosamente” como algo inevitable e inmutable. Marx y Brecht, en cambio, quieren mostrar la historia y la sociedad como construcciones artificiales, y es precisamente por esta misma razón que el teatro épico es una demostración constante de la artificialidad de la escena. Distanciando al actor de su personaje, Brecht devuelve al teatro su dimensión de realidad factual, contra la dimensión ideal del drama burgués. Sólo de esta manera el actor puede ejercer su



mirada crítica sobre la realidad, analizando los acontecimientos como el resultado de ciertas causas sociopolíticas (y tratando así su propio personaje como un objeto colocado en aquella realidad sociopolítica, más que como una proyección ideal del hombre).

El concepto de *extrañamiento* tiene muchos puntos en común con el de *alienación*, fundamental en la filosofía de Hegel, Feuerbach y, por supuesto, Marx. La proximidad entre los dos términos es aún más evidente en su formulación original: *Verfremdung* (extrañamiento) y *Entfremdung* (alienación) son ambos contruidos sobre la raíz *fremd*, que indica “extrañeza”, “lejanía”, “distancia”. La alienación era para Hegel el acto realizado por el Espíritu, que se extrañaba de sí mismo en la objetividad del mundo para luego volver a sí mismo más consciente y enriquecido. Para Feuerbach era, en cambio, la acción que cumple el hombre cuando se deshace de su dimensión humana, atribuyendo a Dios prerrogativas y cualidades que el hombre tendría ya primariamente en sí. Este alejamiento del hombre de sí mismo implica una sumisión a su proyección ideal (Dios); por tanto, la alienación tiene en Feuerbach una connotación totalmente negativa. Marx asume la posición de Feuerbach, pero reconoce a Hegel el mérito de haber mostrado la necesidad de este distanciamiento, aunque le eche en cara haberlo limitado a la esfera de lo ideal. Para Marx, la alienación se produce únicamente en el plano material¹³ y asume un valor esencialmente negativo, aunque

¹³ Más exactamente, entre el trabajador y: *a*) el producto de su trabajo; *b*) el trabajo mismo, del cual es mero instrumento; *c*) su esencia humana, a la que ha sido negado el componente creativo; *d*) otro ser humano, es decir el capitalista. Acerca de este tema, véase lo que opina Isaiah Berlin: “para Marx la alienación (así es como Hegel, siguiendo a Rousseau, a Lutero y a una primitiva tradición cristiana, llamaba al perpetuo divorcio del hombre de la unidad con la naturaleza, con los demás hombres, con Dios, divorcio originado por la lucha de la tesis contra el antítesis) es inherente al proceso social y es el corazón de la misma historia. La alienación se verifica cuando los resultados de los actos de los hombres contradicen sus verdaderos propósitos, [...] cuando algo que los hombres han realizado para responder a necesidades humanas adquiere un status independiente,



dé lugar a una consecuencia positiva: el hombre, que se había perdido en la sociedad capitalista, puede encontrarse a sí mismo en la sociedad comunista sólo después de haber tomado conciencia de su situación alienada. Esta conclusión del movimiento triádico en la conciencia del individuo es, en última instancia, lo que interesa a Brecht, que ve en el extrañamiento la toma de distancia necesaria para que el sujeto pueda activar su espíritu crítico.

Las *Piezas didácticas* servían precisamente a eso, a enseñar al actor a actuar en tercera persona, a ser crítico con su personaje. El drama es didáctico para el actor y no tanto para el público; comenta Brecht: “la pieza didáctica enseña por medio de su ‘ser actuada’, no por medio de su ‘ser mirada’. En principio, la pieza didáctica puede prescindir del espectador” (Brecht, 1967: 1024).¹⁴ Guiado por el trabajo del actor, el espectador debe ser capaz de mirar más allá de la escena, siendo consciente de que los personajes están actuando de una manera determinada y no de otra porque algo los ha llevado a actuar de esa manera: ese “algo” es su condición de ser humano, producto de la situación histórico-social, de acuerdo precisamente con la concepción materialista de la historia. Así que, para Brecht, el actor

al salir al escenario, en todos los momentos importantes, expresará, además de lo que hace, algo que ya *no* hace; es decir, actuará de manera que veamos con máxima claridad la alternativa, que su interpretación permita intuir las otras posibilidades representando sólo una de las variantes posibles [...]. Lo que no hace ha de estar contenido y sintetizado en lo que hace. De este modo todas las frases y gestos significan decisiones, el personaje queda bajo control y es puesto a prueba. El término técnico para este procedimiento se llama: fijación de *no-sino*. [Brecht, 2004: 133-134]

[...] una ley o institución objetiva” (Berlin, 1988: 140).

¹⁴ La traducción es mía. “Das Lehrstück lehrt dadurch, dass es gespielt, nicht dadurch, dass es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig.”



Esta brecha entre lo que se muestra y lo que no se muestra, entre lo que ocurre y la posibilidad de su alternativa, deja abierto al espectador el espacio necesario para la reflexión, ya que el ideal brechtiano es hacer de cada espectador un crítico. Si Brecht elige el teatro como medio más idóneo a su propósito es porque considera, razonablemente, que en teatro entretenimiento y crítica pueden conciliarse de modo perfecto.

Habrà que acabar, pues, con un t3pico generado por una interpretaci3n incorrecta de la po3tica brechtiana, y que ata1e a la cuesti3n de la emoci3n. Rechazando la identificaci3n aristot3lica y la catarsis, Brecht no cierra la puerta a la posibilidad de que lo que sucede en el escenario genere emoci3n en el p3blico;¹⁵ la emoci3n no es excluida del teatro brechtiano, s3lo es subordinada a la actitud cr3tica. S3, en cambio, estaba en el centro en el teatro aristot3lico, que hac3a de ella el punto de partida para la absorci3n del espectador dentro del microcosmos dramático, primer paso del proceso catártico. Aquel teatro —como recordaba Szondi— s3lo conoc3a la completa identificaci3n o la completa separaci3n del espectador, ya que el drama se sustitu3a al mundo en una relaci3n de *aut aut*: el espectador o miraba desde la sala, o *bien* se inmerg3a en lo que estaba sucediendo en el escenario, pero nunca estaba considerando y la sala y el escenario; Brecht, en cambio, desea que el espectador vea los dos al mismo tiempo.

No ha de surgir la impresi3n de que existe un acuerdo desde tiempos lejanos, seg3n el cual ha de tener lugar aqu3, a una hora determinada,

¹⁵ “Con la eliminaci3n de la identificaci3n de su posici3n dominante no desaparecen las reacciones emocionales que provienen de los intereses y los fomentan. Al contrario, la t3cnica de la identificaci3n permite provocar reacciones emocionales que no tienen nada que ver con los intereses. Una representaci3n que prescindiera en gran medida de la identificaci3n permitir3a una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional est3 en consonancia con su aspecto cr3tico” (Brecht, 2004: 25).



un acontecimiento entre personas, y que ocurre en ese momento, sin preparación, de manera “natural”, un acuerdo que incluye que no ha habido acuerdo. Únicamente aparece alguien y muestra algo en público, también el acto de mostrar. [Brecht, 2004: 280]

Esta última cita ayudará a entender por qué me he centrado tanto en la esencia del teatro épico, en la cuestión de la dialéctica entre *fabula* y espectáculo y en el distanciamiento del actor de su personaje. La dramaturgia brechtiana es una “dramaturgia de la distancia”, distancia que se da entre el individuo que vive y el individuo que se mira vivir; distancia que surge constantemente en la desconexión entre el elemento dramático (discontinuo) y el elemento teatral (continuo). La discontinuidad de la narración permite que el sentido del drama, en lugar de proceder *de la fabula*, vuelva *a la fabula* después de la elaboración crítica por un elemento externo (el director, el actor, el espectador); mientras que la continuidad del juego teatral garantiza que el sentido no se pierda: ello simplemente se traslada del texto al espectador que reflexiona (actúa) sobre el texto. De aquí queda claro también lo esencial que eran para Brecht tanto su función de *Dramaturg* (dramaturgista, “trabajador de textos”), como la posibilidad de dirigir una compañía estable y un teatro como el Berliner Ensemble; y, en última instancia, la posibilidad de organizar enteramente el trabajo artístico (Sánchez, 2002).

¿En qué sentido el teatro épico es antiaristotélico?

Cuando Brecht afirma que, en la forma aristotélica del teatro, *el pensamiento determina el ser*, mientras que en la forma épica, por el contrario, *el ser social determina el pensamiento*,¹⁶ lo que se propone es invertir la relación de prioridad causal entre idea y realidad a favor de esta última, comprometiéndose a “colocar a la dialéctica,

¹⁶ Agregado a *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*; en Szondi (1994: 126).



que estaba cabeza abajo, sobre sus pies”, para decirlo nuevamente con una expresión marxista. Ya a partir de este mismo acto —es decir, admitir que la relación causal puede ser invertida, modificada— la realidad aparece relativizada. Además, si es lo real la causa de lo ideal, y no al revés, el sentido mismo de la realidad deja de ser ofrecido como trascendente y se da, materialmente, como producto y atributo del hombre. Del mismo modo, también en la dramática épica, la realidad deja de ser trascendente y remite de nuevo al hombre, sea porque es el producto de su actividad, sea porque precisa, para realizarse, de la intermediación del *yo épico* en el actor (el gesto extrañado) y en el espectador (el gesto crítico). Ahora el espectáculo relativiza el drama; es, de hecho, al nivel del espectáculo que pertenecen tanto el espectador, con su actividad intelectual, como el actor. Al fin y al cabo, el *yo épico* es un “utilizador” del drama y, por lo tanto, también es su garante. De aquí que el drama deja de ser un microcosmos que se sostiene solo: ya no está “por el mundo”, sino que está “en el mundo”, y ésta es la primera importante innovación brechtiana en ruptura con la concepción aristotélica. El segundo aspecto fuertemente innovador de la dramática épica, a menudo menos evidente y quizás por esto menos tratado, es el hecho de que la *fabula* brechtiana implica siempre, como se ha visto, también una *no-fabula*, es decir, una “*fabula* que no se realiza”. En toda decisión del personaje, el *yo épico* debe considerar la decisión que no ha tomado; en cada acción, debe ser capaz de ver la acción que no ha llevado a cabo: en cada presencia se halla la sombra de una ausencia que tanto el actor como el espectador no pueden tener en cuenta. Precisamente en virtud de esta dialéctica entre lo que se ve y lo que no se ve pero *se habría podido* ver (es decir, las alternativas rechazadas por la *fabula*), el teatro épico siempre considera al hombre como un “operador de opciones”.

El teatro épico, pues, encuentra su sentido en una operación especulativa sobre la *fabula*, que —de acuerdo con el materialismo histórico— sólo es posible en la medida en que se conciba la realidad como un conjunto de reglas fijas e interpretables, basadas en los principios de causalidad y finalidad. Se trata, por tanto, de una



concepción muy racional de la realidad, y quizás sea precisamente esto, como indica Adorno, el “límite históricamente previsible de Brecht”.¹⁷ Por lo que respecta a esta condición, Brecht siempre ha sido explícito: “para que los esfuerzos [del teatro] tuvieran un sentido social tenían que facultar por fin al teatro para que propusiera con medios artísticos una imagen del mundo, unos modelos de convivencia entre los hombres que permitieran al espectador comprender su entorno social y dominarlo *racional* y emocionalmente” (Brecht, 2004: 76); y también: “el engranaje de la obra es el orden en que se siguen los acontecimientos, lo que ha de ser *la causa de un efecto, el efecto de una causa*” (*ibid.*: 266; las cursivas son mías). Declaraciones de este tipo pueden sonar bastante aristotélicas; pues si la miramos muy de cerca, la forma épica del teatro todavía concibe su *fabula* sobre la idea aristotélica de *taxis*: la *fabula* es todavía un conjunto orgánico y coherente, aunque *no se presente* orgánica y coherentemente al espectador. De hecho es la trama, no la *fabula*, la que pierde en organicidad; no importa si el microcosmos se ha roto en pedazos: lo que importa es que se pueda reconstruir, aunque posteriormente, como unidad. Y, por supuesto, para Brecht ésta no sólo es una posibilidad, sino que es una necesidad real y, en definitiva, el objetivo hacia el cual su teatro tiende. Incluso si la trama está fragmentada y la historia avanza a saltos, para Brecht la *fabula* siempre es una unidad cronológica de

¹⁷ “La verdad de lo nuevo, de lo todavía no ocupado, tiene su lugar en lo que carece de intención. Esto la pone en contradicción con la reflexión, con el motor de lo nuevo, y la potencia como reflexión segunda. Ésta es lo contrario de su concepto filosófico habitual, por ejemplo de la teoría de Schiller sobre lo sentimental, que intenta cargar a las obras de arte con intenciones. La reflexión segunda captura el modo de proceder, el lenguaje de la obra de arte en su sentido más amplio, pero tiende a la ceguera [...]. La obra de arte que cree poseer por sí misma el contenido es de una ingenuidad mala debido al racionalismo: aquí parece estar el límite históricamente previsible de Brecht. Confirmando de manera inesperada a Hegel, la reflexión segunda restablece (por decirlo así) la ingenuidad en la posición del contenido ante la reflexión primera” (Adorno, 2004: 61).



acontecimientos enlazados racionalmente entre sí (Pavis, 1998). Los saltos temporales sólo están acelerando la aparición de los efectos dados por las causas, pero no los alteran; así la *fabula* mantiene su naturaleza lógica. El “anti-aristotelismo” brechtiano consiste básicamente en que la *fabula*, para mantener su organicidad, ahora tiene que recurrir a un elemento externo. Pero, aun así, “todo depende de la *fabula*, que es el corazón de la obra teatral. Porque los hombres extraen todo lo que puede ser discutido, criticado y transformado, precisamente de lo que ocurre entre ellos [...]. El objeto mayor del teatro es la *fabula*, la composición total de todos los procesos gestuales, incluyendo las comunicaciones y los impulsos con los que se va a divertir el público” (Brecht, 1983, fragmento 65).

La poética aristotélica, el drama clásico y el teatro épico presuponen la *fabula* como *conditio sine qua non* de la teatralidad (Lehmann, 2013); por lo tanto, el teatro épico, a pesar de cierta ruptura formal con el drama absoluto de tipo aristotélico, sigue ofreciendo una visión racional del mundo. Prueba de ello es la importancia, en Brecht, como en Aristóteles, de la noción de *comprensibilidad*: el acto de la visión por parte del sujeto percibiente sobre el objeto percibido, que se origina de una toma de distancia —aquí distancia épica, extrañamiento— es la condición esencial para la posibilidad del conocimiento. En este sentido, sigue la primacía de lo cierto sobre lo incierto, de lo definido (que es ahora es más bien un *definible*) sobre lo indefinido, de la causalidad sobre la casualidad.

Si “el creador escénico [...] ha de recordar siempre lo importante que es mostrar a los demás el mundo en el que tienen que vivir” (Brecht, 2004: 189), eso se debe a que Brecht, como buen marxista que es, cree ciegamente en que el mundo esté gobernado por leyes racionales. Sin racionalidad el sistema brechtiano se viene abajo, al igual que aquel sistema aristotélico tan criticado. Podemos decir que, del mismo modo que Marx vuelve constantemente a Hegel,¹⁸ del cual, mientras que rechaza el método, conserva cierta

¹⁸ “Marx cree en la dialéctica que heredó de Hegel. Cree en el proceso dialéctico del bien que se consigue por el mal, del sentido que resulte de



estructura (de una sociedad comunista primitiva se pasará a una sociedad comunista futura, que para Marx es la etapa necesaria y decisiva de la dialéctica histórica), así Brecht, aunque se aleje de Aristóteles, vuelve constantemente a él, manteniendo la fe en la capacidad de la *fabula* para imprimir sobre lo real una estructura coherente. Los elementos épicos, incluso si interrumpen la *fabula* y se oponen dialécticamente a ella, no le impiden mantener su progresión histórica lineal: la dialéctica, sobre sus pies o cabeza abajo, sigue caminando, y lo hace en una línea recta que avanza hacia un objetivo. En este sentido, el teatro épico, como el aristotélico, es un modelo *fabulocéntrico*: “la teoría de Brecht contenía una tesis altamente tradicional: la *fabula* continuaba siendo el alfa y omega del teatro” (Lehmann, 2013: 59).

Por otra parte, los elementos del espectáculo ya han adquirido con Brecht una importancia y una autonomía mayor que los elementos textuales. Aquí se consuma la ruptura fundamental con la tradición dramática anterior que Szondi quiere subrayar. Una vez perdida su prerrogativa de absoluto, el drama ve peligrar su autosuficiencia, y el texto su papel predominante en el evento teatral. El teatro brechtiano, pues, no cuestiona tanto las leyes lógicas que rigen el funcionamiento de la *fabula*, ni la *fabula* como estructura dispositiva; más bien lo que cuestiona es que la *fabula* siga siendo un organismo autónomo y autosuficiente en lo que atañe a la emergencia de su sentido. He aquí que, a partir de Brecht, el texto dramático comienza a reivindicar a la escena una aproximación diferente y una modalidad diferente de su uso.

un contrasentido, del triunfo de la razón por la sinrazón. La dialéctica hegeliana está vinculada al panlogismo: es el *Logos*, la idea que triunfa en ella. El proceso del mundo es dialéctico en Hegel porque es un proceso lógico, una auto-revelación del concepto (*Begriff*). La dialéctica de las partes no es posible sino en tanto en cuanto esté sometida en la lógica del ‘todo’” (Berdiaev, 1968: 68).



LA FABULA COMO SISTEMA LÓGICO

La teoría dramática moderna echa sus raíces en la labor de Gotthold Ephraim Lessing, protagonista del clasicismo alemán y padre de la dramaturgia clásica. El pensamiento de Lessing se coloca en una posición de continuidad con la poética aristotélica; a partir de su *Tratado sobre la fábula* (1759),¹⁹ podemos arrojar luz sobre dos cuestiones fundamentales: la de la coherencia interna de la *fabula* y la de su relación con la realidad.

Para Lessing, “toda invención a la cual el poeta asocie cierta intención [*Absicht*], constituye una fábula” (Lessing, 2004: 32); en este sentido, la *fabula* es el producto de un acto creativo que se lleva a cabo de acuerdo con un propósito, una intención, del autor. El de “intención” es un concepto fundamental; el término alemán empleado, *Absicht* (que se forma sobre el sustantivo *Sicht*, “vista”, y *ab*, “distante de”) es transparente en lo que respecta al significado que Lessing le atribuye: la intención, el propósito, es un “echar la vista hacia adelante”, un “observar desde la distancia”. De ese modo volvemos una vez más a la idea aristotélica de proyecto, de finalidad, de movimiento de un principio a un fin. En esta proyectualidad, la *fabula* encuentra su coherencia: si lo que el poeta produce se concreta en una sucesión determinada y no en una serie cualquiera de acontecimientos, es precisamente porque a los acontecimientos se les ha asociado una intención, un proyecto que justifica su “estar ahí” y su “estar dispuestos de ese modo”. Y, exactamente como para Aristóteles la causa final era de importancia crucial, así para Lessing es esencial que la *fabula* se organice en una acción que tiende a un único fin:

llamo acción a una sucesión de cambios *que juntos constituyen una totalidad*. La unidad del conjunto se basa en el hecho de que todas las partes tienen el mismo *objetivo final*. El objetivo final de la fábula, y el motivo de su creación, es la máxima moral. De aquí que una

¹⁹ Lessing se refiere a la fábula en cuanto género literario. Igualmente, su reflexión puede aplicarse a la *fabula* en cuanto noción dramática.



fábula presenta una acción si lo que narra constituye un sucesión de cambios y si cada cambio contribuye a aclarar de inmediato cada uno de los conceptos que componen la máxima moral. [*Ibid.*: 50; las cursivas son mías]

La máxima moral, es decir, el fin ético, corresponde al acabamiento del proceso estético: lo que es bueno está bien construido, de acuerdo con el orden que los principios anteriormente expuestos garantizan. Así la *fabula* establece una visión determinada de la realidad y esta visión de la realidad reconoce su comprensibilidad en la *fabula*: de ese modo el sistema-*fabula* proporciona coherencia a la realidad, no sólo a la ficción.

Es precisamente el principio de coherencia lo que garantiza “esta dimensión de lo real [*Wirklichkeit*] imprescindible para la fábula” (*ibid.*: 102). La fábula y la *fabula* deben ofrecer lo posible como si fuera real, es decir, de acuerdo con un principio de *verosimilitud*; de ahí que Lessing establece una “relación pseudo-aristotélica” entre ficción y realidad, afirmando que la fábula se realiza sólo cuando la visión general se puede transmitir a través de una visión intuitiva que es inmediata en la visión particular: la *fabula* contiene y condensa en una dimensión reducida los rasgos distintivos de la realidad. Para que esta relación sea eficaz, “cada uno de los casos, de los cuales la fábula se compone, tiene que ser presentado como real” (*ibid.*: 72). Existe evidentemente una suerte de homología estructural entre realidad y *fabula*: el principio de coherencia de la *fabula* se establece sobre los mismos principios que guían la interpretación de la realidad; y la interpretación de la realidad está determinada por los mismos principios que guían la interpretación de la *fabula*. Para Lessing, y para la tradición dramática clásica, esos principios son los que ya habían sido implícitamente formulados por Aristóteles: la unidad orgánica de la *fabula* como totalidad autónoma, separada de la realidad; la organización de los elementos de la *fabula* en una estructura dispositiva, de acuerdo con un proyecto; la *fabula* como sistema de relaciones que funciona según principios de necesidad y verosimilitud formal.



El placer de la narración es el placer de ordenar, catalogar e interpretar el mundo; pensemos, por ejemplo, en el proceso de aprendizaje de los niños: escuchar y repetir las historias oídas es un paso fundamental de este proceso. Si para Lessing la fábula es el “género de la distancia” (y recordemos que el concepto de *distancia* es fundamental tanto en el *mythos* aristotélico como en el drama absoluto y en la *fabula* brechtiana), es precisamente porque el alejamiento del observador del objeto observado es necesario para el buen éxito de cada acto perceptivo e interpretativo. Desde este punto de vista, también Brecht será un continuador del pensamiento clasicista: la determinabilidad de la máxima moral que Lessing menciona es, de hecho, esencial para Brecht. Nada más claro que el contenido de esa nota: “la manera de presentarlos sometía a los temas y a los sucesos a un proceso de distanciamiento; el distanciamiento necesario para que algo pueda comprenderse [...]. Sólo así podían salir a la luz las leyes de la causa y del efecto” (Brecht, 2004: 44-45).

En Brecht, la *fabula* es el resultado de un proceso hermenéutico, ejercido en el espacio que se crea entre los hechos y el punto de vista sobre los hechos expuesto por la trama. Es la trama que impulsa y determina el acto perceptivo del observador; este acto vuelve a proporcionar coherencia a la *fabula*, y es en este acto que Brecht se centra. Y cuando dice “observador”, Brecht no entiende sólo el espectador, sino también el actor, el director y, de alguna manera, el autor. El distanciamiento es sobre todo esto: un alejamiento de los hechos para tener un mejor punto de vista sobre ellos. Y dentro de un sistema lógico, en un tiempo y espacio objetivos, el mejor punto de vista para el observador es siempre el que se da desde la distancia (temporal, espacial). Así pues, la *fabula* no es un dato inmediato, sino el resultado de un proceso interpretativo que se produce “en perspectiva”:

en realidad la búsqueda de la *fabula* quiere permitir la reconstitución de la lógica de la realidad representada (del significado del relato), manteniendo sin embargo una cierta lógica y autonomía del relato [...]. Al buscar la *fabula* el lector y el director de escena exponen su propio



punto de vista sobre la realidad que desean representar. La *fabula* no está únicamente constituida por una historia sacada de la vida en común de los hombres, tal como habría podido ocurrir en la realidad; está hecha de procesos dispuestos de modo que expresen la concepción que el *fabulador* tiene de la sociedad. [Añadido al *Pequeño Organon*, en Pavis, 1998: 199-200]

Podríamos decir que la *fabula* brechtiana es, en cierto sentido, el resultado de la fuerza que la trama ejerce sobre la historia; un resultado siempre mutable, ya que está determinado por la actividad interpretativa del receptor (la trama, al fin y al cabo, le pertenece a éste).²⁰ Aquí también se halla la diferencia fundamental con el teatro aristotélico, que tenía como objetivo involucrar al espectador haciéndole participar emocionalmente. Pero, con respecto a la esencia de la *fabula*, muy poco cambia en el teatro épico, ya que la *fabula* sigue siendo una estructura dispositiva coherente. El hecho de que, para Brecht, esta coherencia no se dé inmediatamente, sino *a posteriori*, no afecta la función que la *fabula* desempeña en el proceso de la interpretación racional de lo real.

En la tradición dramática occidental, más allá de las variaciones de géneros y de poéticas, la *fabula* mantiene este papel esencial para el drama: el de garantía de su naturaleza racional. La *fabula* es, pues, *esencia lógica del drama*. Tanto en la tragedia griega clásica, como en el drama clásico, en el drama moderno y en el teatro épico, los que determinan la disposición de las partes y su interacción son los principios que remiten a la noción de *necesidad funcional*: la

²⁰ Véase también Eco, según el cual la trama “se identifica con las estructuras discursivas. Sin embargo, también cabe interpretarla como una primera síntesis que el lector trata de hacer sobre la base de las estructuras discursivas, una serie de macroproposiciones más analíticas que dejan todavía indeterminadas las sucesiones temporales definitivas, las conexiones lógicas profundas” (Eco, 1981: 146). Son precisamente estas “macroproposiciones analíticas” del receptor las que interesan a Brecht.



*relación causal*²¹ y la noción de *finalidad*,²² que fundamentan la idea de *cronología lineal*.²³ Dichos principios garantizan que la *fabula* se pueda considerar un sistema de representación de la realidad regulado por las leyes ciertas y estables de la lógica. El drama se construye precisamente sobre esta *fabula aristotélico-hegeliana* en la cual “la unidad y la lógica de la *fabula* van todavía a ser reforzadas, a costa de la dimensión puramente emocional” (Sarrazac, 2013: 45).

A lo largo de este capítulo he subrayado repetidamente la importancia del concepto de “disposición”; en su ensayo *Entropy and Art (Arte y entropía, 1971)* Rudolf Arnheim ofrece la siguiente definición de *disposición ordenada*:

el orden es una condición necesaria de todo lo que la mente humana desea comprender. De disposiciones [...] se dicen que son ordenadas cuando un observador u oyente puede captar su estructura general y la ramificación de la estructura con algún detalle. El orden hace posible discernir lo que es igual y lo que es diferente, lo que va junto y lo que está segregado. Cuando no se incluye nada superfluo ni se deja nada

²¹ “En el carácter absoluto del drama se fundan así mismo la exigencia de una motivación y la exclusión de la casualidad” (Szondi, 1994: 22).

²² “El hombre, por así decirlo, entraría en el drama únicamente en su condición de congénere humano [...] El ‘lugar’ en que alcanzaría realidad dramática sería el acto de ‘decidirse’ en un sentido u otro. Su interioridad quedaría de manifiesto en forma de presente dramático en la medida que él tomase una resolución referida a su entorno” (*ibid.*: 17).

²³ “Su tiempo será siempre el presente. Ello no supone en modo alguno estatismo, se trata más bien de la singularidad que presenta el transcurso del tiempo en el drama: el presente transcurre convirtiéndose en pasado y dejando de ser presente en la medida precisamente en que es pasado. El presente deviene pasado en la medida que genera una transformación, que la antítesis que encierra arroja otro presente. El transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo. Cada momento debe contener en su seno el germen del futuro, ha de estar ‘preñado de futuro’” (*ibid.*: 21).



indispensable, podemos comprender la interrelación del todo y sus partes, así como la escala jerárquica de importancia y potencia en virtud de la cual algunos elementos estructurales son dominantes, y otros, subordinados. [Arnheim, 1980: 335]

Esta definición se puede aplicar perfectamente a la *fabula*. Como Lessing sostenía, es más fácil comprender la estructura general en una cierta articulación de detalle; esta articulación es la interrelación entre el conjunto en su totalidad y las partes, que determina una jerarquía de valores entre los elementos estructurales. La prerrogativa de no incluir nada superfluo ni omitir nada esencial era ya un componente constitutivo del *mythos* aristotélico: “las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo” (1451a (8): 32-35). De hecho, la definición de Arnheim recupera *in toto* aquellos principios contenidos en la *Poética* que, como he dicho, se perpetúan en el drama clásico.

A finales del siglo XIX, David Hilbert, uno de los matemáticos que más se interesa por la cuestión de los sistemas ordenados, elabora su tentativa de axiomatización de la geometría y determina tres cualidades imprescindibles para los sistemas de axiomas (es decir, tres cualidades inherentes a una verdad indiscutible): *coherencia*, *completitud e independencia*. Son términos que ya hemos encontrado varias veces a lo largo de este capítulo. Para Hilbert, un sistema es *coherente* cuando, si se aplican las reglas de transformación, no es posible obtener una fórmula y su negación; es *completo* cuando, por cualquier fórmula construida correctamente, siempre se puede determinar su derivabilidad o su inderivabilidad de los axiomas; es decir, cuando no se dan fórmulas indecidibles. Finalmente, un sistema es *independiente* cuando estas reglas permiten que funcione como un sistema (Nagel y Newman, 1992). Esta categorización se presta perfectamente a identificar la esencia lógica de la *fabula*. Si la historia es una línea en la que es posible avanzar en una sola dirección, entonces no se permiten ni variaciones, ni repeticiones, y la



fabula es coherente, porque, si se aplican sus reglas de construcción, no se conseguirá que un evento ocurra si ocurre su negación. Del mismo modo, las reglas de relación entre los acontecimientos, si se aplican en forma correcta, implican la completitud de la *fabula*, ya que, para cualquier fórmula construida correctamente, siempre se puede determinar su derivabilidad o su inderivabilidad de un hecho por un hecho anterior: en el sistema-*fabula* no se dan fórmulas indecidibles. Efectivamente, cuando Brecht afirma que la recitación del actor debe mostrar no sólo la elección del personaje, sino también lo que no elige, está explotando esta propiedad de la *fabula*: sólo una de las dos opciones (la moralmente buena o la moralmente mala) se produce, pero ambas son potencialmente posibles. También desde este punto de vista la *fabula* brechtiana está anclada en la lógica; Brecht siempre trabaja en el marco de las proposiciones decidibles. La *fabula* es finalmente independiente porque, respetando los principios enunciados antes, funcionará como un sistema autosuficiente, primigenio, absoluto. Es en este caso, y sólo en este caso, que la *fabula* brechtiana difiere de la hegeliano-aristotélica, rompiendo su carácter absoluto.

En conclusión, podemos ver la *fabula* como un conjunto de elementos ordenados, que entran en relación de acuerdo con ciertas reglas, que forman una totalidad completa y autónoma, distinta de la realidad en cuanto ficción.

Cuando en el Renacimiento se afirma la idea de las tres unidades aristotélicas, a pesar de no hacerle justicia a Aristóteles en los contenidos, se le hacía en la forma. Al fin y al cabo, la idea de las tres unidades era una tentativa de normativización basada en la idea de que el mundo funciona a través de fórmulas comprensibles. Se trataba de una suerte de juego formal, por supuesto, en el que se había decidido que el operador era precisamente el tres: el número de la perfección. En el análisis de la *fabula* que hemos llevado a cabo hasta aquí, he insistido en subrayar algunos principios que se transmiten de la *Poética* a la tradición dramática sucesiva, incluso hasta Brecht. Resumiendo, estos principios se organizan, como hemos



visto, alrededor de *tres* puntos de vista desde los cuales podemos considerar la *fabula*.

Considerando la *fabula* como resultado de un conjunto de normas, el énfasis está puesto en los **principios de funcionamiento** de su estructura. La elección y la disposición de los acontecimientos que forman la *fabula* se da según **necesidad y versemblanza formal**; de ahí que cada parte tiene su propio lugar en el conjunto y no podría no tenerlo. Cada acontecimiento que precede a otro acontecimiento se coloca en esa posición para que sea percibido como la causa del acontecimiento por venir; cada acontecimiento que sigue a otro acontecimiento se coloca en esa posición para que sea percibido como resultado del acontecimiento anterior, conforme con un principio de **relación causal** (o **de causa-efecto**; que implica a su vez el **principio de determinismo**). La *fabula* se forma, por lo tanto, explicando la presencia y disposición de los acontecimientos de acuerdo con la relación entre ellos. La disposición general de los acontecimientos se da con el objetivo concreto de llevar a cabo el proyecto de la *fabula*. A través de la cadena de causas y efectos se llegará a aquel resultado que constituye el objetivo final de la *fabula*, la realización plena de su sentido; la concatenación de los acontecimientos se basa, por lo tanto, también en un principio de **finalidad**. La acción finalizada, realizada, es equivalente a la extensión temporal del planteamiento, nudo y desenlace de un proyecto, que parte de un punto inicial y termina en un punto final. A partir de aquí podemos establecer el principio de **cronología lineal**, que consiste esencialmente en la posibilidad de determinar siempre, en un tiempo objetivo, absoluto²⁴ y medible, la evolución de determinadas causas en determinados efectos, a saber, la duración del proyecto. La idea de tiempo lineal está, por lo tanto, íntimamente relacionada con la naturaleza causal y final de la *fabula*.

El funcionamiento de estas reglas hace que la *fabula* pueda ser

²⁴ En la definición que la física ofrece de los términos “objetivo” y “absoluto”: lo que presuntamente se percibe de la misma manera por todos los observadores en el universo conocido.



considerada como *taxis*, sistema ordenado y ordenante, una **estructura dispositiva** compuesta de diferentes partes que cooperan juntas para el funcionamiento de la totalidad.²⁵ La sistematización de estas partes prevé una **disposición jerárquica** de los elementos, ya que las partes presentan diferencias cuantitativas y cualitativas respecto al conjunto (cada parte es menor que el conjunto; cada parte es diferente del conjunto). Toda disposición se basa en la **posibilidad de definición** de sus elementos: puede ser dispuesto y ordenado sólo lo que viene en el mundo ordenadamente. El **carácter discreto** de los elementos, por lo tanto, es esencial para mantener la estabilidad de la estructura. En la *fabula*, los personajes expresan (definen) sus intenciones en la acción y el diálogo, mediante un lenguaje basado en reglas sintácticas reconocibles, de manera que puedan volver su pensamiento comprensible y conmensurable. Los personajes se definen por la posibilidad de reconocer lo que hacen y dicen; en este sentido, es esencial que el lenguaje mantenga su capacidad semántica (y un código compartido con el receptor, en virtud del cual éste interpreta de forma *unívoca* lo que sucede en la *fabula*); no hay que olvidar que el *mythos* griego era sobre todo esto: lenguaje estructurado.

La *fabula* acaba siendo, por consiguiente, una **unidad orgánica autónoma** e independiente. Autonomía e independencia remiten a la funcionalidad de la estructura: un organismo es lo que es sólo y cuando las partes que lo componen y las leyes que rigen su funcionamiento son suficientes para asegurar la existencia del organismo mismo. En cuanto organismo, la *fabula* presenta una forma, que tiene una dimensión, un tamaño, y una naturaleza definidos, asegurados por los límites bióticos y lógicos proporcionados por su inicio y su fin. Su existencia depende, pues, de su **conmensurabilidad**, su capacidad para ser comprendida por la mente humana, de la misma

²⁵ Como recuerda Eco: “si la estructura se limita a ser un cierto sistema de relaciones orgánicas *ou tout se tient*, entonces la estancia estructuralista invade toda la historia de la filosofía, al menos desde la noción aristotélica [...] de organismo dramático como ‘bello animal’” (Eco, 1968: 254).



manera que un cuerpo o una figura pueden ser abarcados como unidad por la mirada.

Autonomía e independencia implican también una relación dialéctica entre la *fabula* y la realidad, ya que cada elemento de la *fabula*, siendo autónomo, puede estar en una relación biunívoca con un elemento de la realidad, del cual sería la reproducción ideal artificial. En este sentido debe entenderse la verosimilitud aristotélica, que atañe más al nivel formal y no tanto al nivel del contenido. De ahí que en la tradición dramática clásica, ficción y realidad son vistos como *sistemas simétricos*²⁶ con respecto a la relación de causa-efecto y, en general, a las leyes lógicas que estructuran, por ejemplo, el tiempo y el espacio como un tiempo objetivo y un espacio objetivo. Precisamente sobre estas premisas se fundamenta, como veremos más adelante, la noción de *realismo* en el drama.

La *fabula* es, pues, una “puesta en forma”, una “estructuración” de la realidad bajo múltiples aspectos. Leída a través del filtro de la *fabula*, la realidad se vuelve coherente y comprensible. La primacía aristotélica de lo *imposible verosímil* sobre lo *posible inverosímil*, que había establecido la primacía del *logos* sobre la realidad, funda el **principio de formalización** como uno de los pilares del pensamiento racionalista occidental. La *fabula* es un modelo de representación de la realidad; y este modelo estará, por lo menos hasta la contemporaneidad, marcado por una fe indisoluble en las leyes de la lógica.

Los autores que analizaremos en los próximos capítulos avanzan una nueva propuesta de *fabula* precisamente a partir de la oposición a estos principios, en búsqueda de nuevos modelos formales de representación de lo real que se alejen de una interpretación racional basada en la lógica aristotélica.

²⁶ Dos sistemas se definen como “simétricos”, con respecto a una característica, si ambos poseen esta característica.



II. TEORÍA DEL CAMBIO DE ESTILO

En el capítulo anterior hemos visto que, para Szondi, el problema constitutivo de la crisis del drama consistía en la aparición, en el contenido, de elementos temáticos más idóneos para un tratamiento épico que para uno dramático. Ahora bien, ya que estos elementos se hallaban todavía dentro del drama y el drama “tenía lugar”, para ser tratados como no problemáticos debían permanecer en una suerte de “relación absoluta” entre forma y contenido. Por “relación absoluta” se entiende —de acuerdo con Szondi— la no separación estática de sujeto y objeto o, dicho de otro modo, la necesidad de justificar en forma temática cualquier “anomalía” formal. Esta justificación debía naturalmente estar basada en una relación de verosimilitud con la realidad: el “sistema *fabula*” y el “sistema realidad” tenían que ser, como hemos visto, simétricos con respecto a las leyes que rigen el funcionamiento del universo (recuérdese el *Sueño* de Strindberg). La separación entre sujeto y objeto era, por lo tanto, maquillada y absorbida a nivel temático a través de la creación de situaciones con carácter épico, a saber, gracias a personajes que encarnaban las funciones del *yo épico*, cuyas actividades especulativa y crítica permanecían así dentro del contenido, sin afectar a la forma.

Los ejemplos de resolución a la crisis del drama que Szondi propone, y que concentra en el capítulo titulado “Tentativas de resolución”, son de diferente naturaleza. El primero y más interesante —que ya hemos analizado antes— es el teatro épico de Brecht, junto con la revista política de Piscator y, en parte, con el teatro expresionista alemán (pero también con un tipo de dramaturgia del fragmento en la que se podría inscribir, por ejemplo, el *Woyzeck* de Georg Büchner, aunque éste no sea mencionado por Szondi),¹

¹ Georg Büchner había llegado con el *Woyzeck* (1837) a resultados



en los cuales los problemas temáticos “se sedimenten en una forma definitiva” (Szondi, 1994: 84). Aquí la forma ha “subyugado” el contenido, puesto que, habiendo convertido el tema en un material maleable para uso del *yo épico*, ya no habrá ningún contenido que la forma épica no pueda tratar libremente. La forma épica trabaja siempre desde una posición “privilegiada”, porque es la forma de la crítica, y en este acto crítico —que es siempre, como hemos visto, un acto desde la distancia, que implica una separación— fundamenta su autonomía y autosuficiencia.

Los ejemplos ofrecidos por Szondi en los capítulos sucesivos, en cambio, presentan de nuevo una suerte de reabsorción de los principios formales en el contenido, buscando ahí una justificación a su presencia. Esta justificación, en el caso de *Seis personajes en busca de autor* (1921), de Luigi Pirandello, o de *Nuestra ciudad* (1938), de Thornton Wilder, consiste en disfrazar temáticamente no sólo elementos épicos (como era en el caso de Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann), sino el mismo “principio de epicidad”: en el contenido del drama no entra únicamente la realidad vista a través del *yo épico*, sino todo el análisis crítico de la realidad en el que el *yo épico* está involucrado. El metateatro de Pirandello es, al fin y al cabo, teatro épico re-dramatizado: el teatro se juzga a sí mismo desde el punto de vista de persona-

similares a los que llegarán, décadas después, Strindberg y el expresionismo. Todo el drama se filtra a través del punto de vista de Woyzek, que salta continuamente de una situación a otra, como en un proto-*Stationendrama*. La relación que el protagonista establece con los otros personajes es intersubjetiva sólo en un nivel superficial; el soldado se halla en una situación de soledad desesperada y, siguiéndolo en sus vicisitudes, somos partícipes de esta desesperación y este aislamiento. Si las diferentes escenas siguen pareciendo dramáticas, es la estructura de la obra la que no lo es: la secuencia de escenas se presenta más como un montaje épico *ante litteram*. Sin embargo, conviene tener en cuenta que *Woyzeck* es una obra incompleta, y es imposible decir con certeza si la que nos ha llegado es la estructura final del drama pensada por el autor.



jes que cuestionan tanto su “ser personaje”, como su “ser actor” (mientras que en Brecht ocurría lo opuesto: eran los actores quienes cuestionaban su “ser actor” y su “ser personaje”). En *Nuestra ciudad*, el Director puede darse el lujo de mostrar al público en la sala los personajes del drama y, en algunos casos, de utilizar estos mismos personajes como espectadores del drama; todo esto tiene lugar en el nivel de contenido, porque el Director es ante todo “director *en el drama*”, y sólo después, justamente en virtud de su “ser temáticamente director”, también un *yo épico* formal (“director *del drama*”).

Diferente es el caso de *Larga cena de Navidad* (1931), de Wilder, y *Muerte de un viajante* (1949), de Arthur Miller, en las que el principio formal es, en efecto, reabsorbido temáticamente, pero sólo hasta cierto punto, y no de una manera “dramáticamente ortodoxa”. Ningún *yo épico* disfrazado de personaje en el drama (como ocurría con el Capocomico de Pirandello o el Director de Wilder) justifica y conduce ahora la experimentación formal presentada; y precisamente por esta razón estas obras son interesantes para nuestro trabajo. En *Larga cena de Navidad*, el tiempo de la *fabula* (más o menos noventa años) no sólo es mucho más amplio, sino que transcurre mucho más rápidamente que el tiempo de la trama (poco más de una hora); esta discrepancia requeriría por supuesto un tratamiento épico, pero el drama permanece anclado a su forma clásica. No hay, en este caso, ningún prólogo que vaya dirigido directamente al público para informarle de la anomalía, ni ningún personaje, como la Hija de Indra o el Director, que ejerce “desde dentro” su poder divino sobre el tiempo. El sentido de la operación formal (la vertiginosa aceleración cronológica de la *fabula*) es más bien revelado por cierto simbolismo (las puertas, que aluden al nacimiento y la muerte) y, sobre todo, por las palabras de los personajes, que *de manera encubierta* (contrariamente a lo que sucedía en el teatro épico, en el que todo esto ocurría de manera *explícita*), mientras hablan en el drama, también están hablando del drama, de su forma y de su funcionamiento. El carácter relevante de la forma es, en este caso, el tiempo y su distorsión, y el tema principal



del drama es precisamente “la sensación de los años que se van, perdiéndose, en esta casa”.²

Del mismo modo, en *Muerte de un viajante* nadie nos informa explícitamente del hecho que los recuerdos de Lomann se materializan en el presente; más bien esto se vuelve evidente con la toma de conciencia gradual del estado mental del protagonista, a partir de lo que se da a conocer en el contenido. Por medio de esta toma de conciencia, la visión del espectador es filtrada por la visión del mundo del sujeto, y lo que es visible para Lomann acaba siendo visible también para el espectador. Podríamos casi decir que en Miller se materializan físicamente los fantasmas que en Ibsen se mantenían en la esfera de lo íntimo y lo personal; excepto, quizás, en el caso de figuras como Irene y la Diaconisa en *Cuando despertamos los muertos* (1899), verdaderas “manifestaciones sensibles” del pasado y del inconsciente de Rubek. En el momento en que el sentimiento del tiempo de Lomann se convierte en el sentimiento del tiempo del espectador, este sentimiento entra en contradicción con la visión de la realidad a que el espectador daba fe antes de encontrar a Lomann, fundada en la idea de tiempo como línea cronológica y en la separación de pasado y presente como momentos distintos en esta línea.

Las dos obras presentan la siguiente peculiaridad: es cierto que la justificación de la experimentación formal todavía se halla en el contenido, y corresponde precisamente a la percepción del tiempo y a la visión de la realidad de los personajes del drama (la familia Bayard y Lomann); pero este contenido ya rechaza los principios que rigen la visión lógica de la realidad que el drama expresaba formalmente. Lo que funda estos experimentos formales es más bien la diferente lectura de la realidad que el autor ahora propone, que se aleja de los principios de cronología lineal y de relación causa-efecto. Así, en un drama que habla de cómo la vida transcurre con rapidez, el tiempo del contenido transcurre más rápidamente que el

² Wilder, 2000, *The Long Christmas Dinner*, p. 76; la traducción es mía. “The feeling about this house of the years grinding away.”



tiempo de la forma; en un drama que habla de cómo los recuerdos son parte esencial de la vida humana, la memoria del pasado tiene derecho a materializarse físicamente en el presente. Lo que entra en crisis aquí es la idea de que el tiempo es un principio universal absoluto y objetivo: pasado, presente y futuro tienen, en estas obras, un valor subjetivo y relativo.

Esto genera una brecha entre el tiempo de la *fabula* y el tiempo de la trama, una brecha que ya existía en el teatro épico, donde, sin embargo, mostraba características muy diferentes; allí la brecha era abierta por la forma (épica), y determinaba precisamente una regla de interpretación que el espectador debía seguir en la recepción de la *fabula*. La trama intervenía en el tiempo de la *fabula* relativizándolo; sin embargo, la forma no le pedía al contenido que justificase este uso particular del tiempo. Por lo tanto, el tiempo del contenido era simplemente “tiempo objetivo”, y el tiempo de la forma era simplemente “tiempo subjetivo” (o “tiempo objetivo manipulado”), y ambos eran iguales al tiempo objetivo de la realidad que querían reflejar. No había una colisión entre la *fabula* y la realidad en cómo concebir el tiempo: las dos lo concebían de acuerdo con el principio de cronología lineal y el de causa-efecto.

Si el teatro épico jugaba con el tiempo de la *fabula*, era porque daba por descontada su naturaleza racional. Aunque la línea de tiempo fuese presentada al espectador en forma fragmentaria, seguía siendo una línea: se puede fragmentar sólo lo que previamente estaba unido; y, lo que se ha desunido, siempre se puede volver a remendar. En esto, después de todo, se halla la esencia de la épica: la palabra griega “rapsodo”, que indica al poeta épico, viene del verbo ραπτω (*raptō*), que significa, precisamente, “coser”. Jean-Pierre Sarrazac recuperaba esta noción para superar el concepto de *yo épico* y para subrayar una función que ha vuelto a ser crucial con el surgimiento de la dramaturgia del fragmento en la contemporaneidad. *Rapsodo* es el que mueve los hilos del discurso dramático; el sujeto rapsódico interviene en la fragmentación por medio del montaje, cose las acciones con el fin de tejer un discurso coherente: “más o menos a la vista, agencia, monta los elementos del ‘material’



para erigirlos en tema” (Sarrazac, 2013: 96). Sin embargo, las formas que expresan una realidad ya no basada en la cronología lineal de la historia, como en este caso, no contemplan necesariamente una acción rapsódica. Hablo, por supuesto, de una función rapsódica requerida por la estrategia dramática; el receptor, por otra parte, tenderá siempre, por naturaleza (o, más bien, por costumbre), a realizar esta función; es decir que, en nuestro contexto cultural, tenderá siempre a reconducir lo irracional al campo de las leyes de la lógica.

En las obras antes mencionadas, nos encontramos con un tiempo relativo, la comprensión del cual es dejada al espectador. Ya no se trata de un tiempo objetivo que se expresa en las relaciones interpersonales del drama absoluto; ni un tiempo subjetivo que manipula el tiempo objetivo de la *fabula* (a través del *yo épico*, o de quien hace sus veces en el drama), como en el teatro brechtiano. En las obras de Wilder y Miller, la brecha entre el tiempo de la *fabula* y el tiempo objetivo de la física clásica carece de una justificación únicamente formal. Szondi, al contrario, sigue viendo esta experimentación como justificada de modo formal y, por tanto, le atribuye un carácter eminentemente épico. Así, por ejemplo, sostiene que en *Muerte de un viajante* “la representación del pasado no constituye un episodio temático; esto es, la acción del presente se fusiona continuamente con ella” (Szondi, 1994: 167). En lo personal, creo que el contenido ha aceptado esta forma como no problemática y la justifica a través de un Lomann al borde de la locura, un hecho que es claramente temático. Sin este hecho, que fundamenta las especiales “reglas del juego” de este drama, la forma no se manifestaría de ese modo. En mi opinión, Szondi está olvidando aquí el verdadero poder innovador de esta experimentación formal. Probablemente su lectura se debe a que el teórico sigue manteniéndose fiel hasta el final a la idea de una revolución épica del teatro, para así poder subrayar de estas obras “con toda claridad su naturaleza épica” (*ibid.*). Este peculiar sentimiento del tiempo se origina de una dialéctica en la que forma y contenido son ambos protagonistas: la manera en la que un componente



actúa *determina* y es *determinada* por la manera en que actúa el otro componente.

El teatro épico se construía en el acto formal de la citación; aquí, sin embargo, la forma no *cita*, sino que *se comporta como*. Esto corresponde más o menos a la diferencia que Eco señala entre *nominación* y *construcción* de mundos posibles.³ Dentro de un universo lingüístico lógico como el nuestro, lo irracional o puede ser nombrado racionalmente, o bien puede ser mostrado a través de la adopción de leyes que den fundamento a un universo irracional, diferente de aquel en el que el análisis opera. Por lo tanto, una cosa es *nombrar*, citar, un universo en el que no se respeta el principio de cronología lineal; otra cosa es *construir* un universo en el que este principio no se aplica. Los dramas mencionados aquí fundan —aunque de manera todavía muy primitiva— un nuevo código dramático; rechazan los principios de la lógica clásica y los reemplazan por principios de naturaleza diferente: en este sentido, *construyen* mundos posibles. En las obras de Wilder y Miller, el mundo acepta

³ Véase este elocuente ejemplo: “en una novela de ciencia ficción donde se afirma que existe una máquina que desmaterializa un cubo y lo hace aparecer en un momento precedente (en virtud de lo cual el cubo aparecerá en la plataforma de la máquina una hora antes de haber sido colocado en ella), tal instrumento es *nombrado*, pero no *construido*, o sea, se dice que existe y que se llama de determinada manera, pero no se dice cómo funciona. Resulta, pues, una especie de *operador de excepción*, como el Donador Mágico en las fábulas o Dios en las historias de milagros: un operador al que se atribuye la propiedad de poder violar las leyes naturales (y las verdades lógicamente necesarias). Sin embargo, para postular esa propiedad, se deben aceptar las leyes que ella violaría. En efecto: para citar un operador capaz de suspender el principio de identidad (y de convertirme en mi propio padre) debo construir matrices de mundos en los que *vale* el principio de identidad, porque si no ni siquiera podría hablar de mí mismo, de mi padre, de la posible y curiosa confusión entre ambos, ni podría atribuir al operador ‘mágico’ esa propiedad, porque la tendría y no la tendría al mismo tiempo. Por consiguiente, distinguimos entre *nombrar* o citar una propiedad y *construirla*” (Eco, 1981: 212).



como *normales* (en el sentido etimológico del término: *conformes a la norma*) esas leyes que a nosotros, acostumbrados a cierta lectura lógica de la realidad, nos parecen absurdas.

Si la nominación de un mundo posible se mantiene dentro de los límites de lo “formalmente lícito”, su construcción es un acto que problematiza la forma dramática. Cuando se construye un mundo regido por nuevas leyes, contenido y forma se sedimentan de nuevo uno en la otra; pero esta sedimentación ya no entra dentro de las pautas marcadas por los principios que garantizaban el carácter absoluto del tiempo, cerrando (aristotélica y hegelianamente) el drama dentro de la esfera de lo racional. Si la relación forma-contenido permite al drama no sólo hablar de lo irracional, sino *comportarse irracionalmente*, el drama no se limitará a crear una copia de la realidad conforme a los principios de la lógica clásica (como para Lessing), sino que deberá confrontarse con un modelo de realidad problemática. Queda claro que ahora la relación dialéctica más interesante no es sólo la que se establece entre forma y contenido, sino sobre todo la que se establece entre la relación contenido-forma y la visión de la realidad que ésta expresa; a saber, precisamente, la relación entre *drama* y *construcción de la realidad*. Si el problema anterior podía expresarse en la fórmula:

$$[\text{forma} \leftrightarrow \text{contenido}]^{\text{real} = \text{racional}}$$

ahora la nueva fórmula será:

$$[(\text{forma} \leftrightarrow \text{contenido}) \leftrightarrow \text{real}]^{\text{racional o no racional}}$$

El contenido del drama, al volverse irracional, entra no en contradicción, sino en resonancia con la forma del drama, que acepta esta irracionalidad en sus leyes constitutivas (dejando ver al espectador las visiones de Lomann; mostrando claramente al espectador que la familia Bayard envejece en una hora) y crea, por así decir, una “lógica alternativa” personal (que algunos podrían tachar de “ilógica”), diferente de la lógica clásica. De esta manera, sin embargo, va en



contra de aquellos principios de necesidad funcional que el drama aún parece formalmente aceptar. De hecho, las formas propuestas por Wilder y Miller no son ni dramáticas ni épicas, sino más bien híbridas.

Nótese que aún se mantiene en el fondo la idea de una correspondencia entre forma y contenido; pero ahora no como reconciliación de opuestos, sino más bien como *presencia simultánea* de opuestos. Esta co-presencia no es el resultado de un proceso dialéctico, sino un nuevo modelo de interpretación de la dialéctica. La dialéctica hegeliana era dinámica y progresiva porque excluía toda visión del mundo que no fuese lógica y racional, ya que preveía precisamente un tipo de progresión unicursal, objetiva y mensurable. Siguiendo este modelo, para Szondi, el teatro épico era la síntesis resultante de un drama clásico (tesis) en crisis (antítesis); pero, para nosotros, conviene ver las cosas de otra manera. En la estela de Sarrazac, el teatro épico (en el que, como se ha dicho, la forma justifica cualquier contenido) podría ser visto no como una resolución, sino como la antítesis del drama aristotélico clásico (en el que una forma determinada exige contenidos determinados; a saber, la forma lógica exige que el contenido acepte y exprese aquella lógica); un punto, además, en el que insiste el mismo Brecht. Ahora, pues, la síntesis sería más bien constituida por este drama híbrido: aquí forma y contenido se justifican, o mejor, *se exigen el uno al otro*, hegelianamente; pero su relación, antihegelianamente, expresa una visión no racional de lo real.

El análisis de Szondi está fuertemente influenciado por el materialismo histórico marxista, que frente a la idea de evolución y progreso mantiene un carácter mecanicista-positivista y, por lo tanto, racional. Pero ahora lo que es cuestionado es precisamente este racionalismo, negando así la coherencia de los principios dramáticos de necesidad funcional, de estructuración dispositiva y de unidad y autonomía orgánica, principios que el siglo xx ha descubierto como constitutivos no del mundo sino de *una visión del mundo*. He aquí, posiblemente, el límite de la *Teoría del drama moderno*; un límite que, sin embargo, es detectable sólo en retrospectiva, desde nuestra



posición, que abarca también los cincuenta años de dramaturgia que han seguido al ensayo de Szondi.

Una prueba de ello es que Szondi —con una prisa que a los contemporáneos nos parece muy poco explicable— coloca *Esperando a Godot* (1953) entre las tentativas de preservación del drama. Por supuesto, en el momento en que Szondi escribe, *Godot* se acababa de estrenar, mientras que la fama internacional y la consolidación del valor de la obra de Beckett se impondrían sólo más adelante (el Premio Nobel llega en 1969). Por lo contrario, hoy Beckett es considerado uno de los primeros grandes destructores de la forma dramática, como aún más claramente demuestra su producción sucesiva. Seguramente, en el autor irlandés, mucho más que en Wilder y Miller, la forma ya está dialogando a un nivel más profundo con este contenido irracional; también en este caso, hay que destacar, a partir de la reflexión sobre el concepto de tiempo.

La obra de Beckett, que constituye un paso decisivo en esta dirección, se puede interpretar en su conjunto como una investigación escatológica de la existencia, llevada a cabo a través de una serie de propuestas formales elaboradas para poner en jaque —para usar una metáfora querida al autor— una interpretación de la realidad de matriz positivista y racional. Aquí los principios de causalidad, finalidad y cronología quedan invalidados, legitimando la duda sobre la posibilidad del drama. Si obras como *Esperando a Godot*, *Final de partida* (1956), *La última cinta de Krapp* (1958) y *Días felices* (1961) se construyen manteniendo todavía cierta relación con el modelo de la forma dramática, es precisamente porque esta forma quiere mostrar ahora su inactualidad y su inactuabilidad.

La percepción del tiempo, en Beckett, se origina a partir de una fractura entre un tiempo objetivo, que la acción formalmente aún habría querido soportar; un tiempo abstracto tendente al infinito, que emerge del contenido; y un tiempo subjetivo percibido por los personajes: “VLADIMIR: Con esto hemos pasado el rato. || ESTRAGON: Hubiera pasado igual de todos modos. || VLADIMIR: Sí, pero menos rápido” (*En attendant Godot*, I). El sentimiento trágico de la existencia surge en cierta medida por la conciencia de que esta frac-



tura es insalvable; y más aún por la conciencia de que esta fractura puede intuirse pero no puede concebirse racionalmente, y por este motivo puede ser expresada y comunicada sólo fragmentariamente, por tentativas (fallidas). El tiempo de la *fabula* querría todavía darse de manera objetiva, pero lo hace consciente de fracasar en su intento; esta pretensión tiene el único propósito de declarar que, detrás de la apariencia de una cronología lineal, hay un tiempo de otra naturaleza; naturaleza que aún no puede ser expresada. Vivir el tiempo subjetivamente parece, pues, el último intento desesperado (y necesario, porque —según Beckett— a estos intentos desesperados no puede dejar de recurrir el ser humano) de aferrarse todavía a algo que puede salvar al hombre del *horror vacui*.

Lo que genera esta sensación de vacío es la idea de que, a pesar de que todo parece cambiar, en realidad nada cambia, lo que demuestra que el tiempo es, básicamente, *repetición*, que es el modo fundamental en el que se da la acción en Beckett (Cascetta, 2000; Bertinetti, 2003). En la repetición se anulan las diferencias sustanciales entre un momento y otro, pierde sentido la relación entre un momento y el sucesivo, que ya no se da como originado por el anterior, como su efecto, sino más bien como una *variación* del momento anterior. De esta manera, la cadena de relaciones causa-efecto se rompe, ya que no siempre será posible reconducir una acción física o verbal a lo que se ha producido anteriormente. Pero el drama, para manifestarse como drama, debe de alguna manera *ir adelante*; “entonces juguemos a hacer como que vaya hacia adelante, no importa cómo”, parece decirnos Beckett. Este movimiento hacia adelante ya no se identifica con avanzar hacia una meta, ya no se da como *proyecto* orgánico. Como afirma Kermode, es más bien “una transición sin fin de una condición miserable a otra [...] que no terminará en *parousia* alguna” (Kermode, 2000: 114); a saber, no tiene un *horizonte teleológico*. La finalidad del movimiento está en sí mismo: es puro avanzar, siempre lejos de la meta. Todas las acciones realizadas por los personajes, al fin y al cabo, no se proyectan hacia el futuro, sino que caen al vacío; por eso los personajes deben recordar continuamente su objetivo: “**ESTRAGON**: ¿Qué hacemos ahora? || **VLADIMIR**:



Esperamos a Godot. || **ESTRAGON:** Es cierto” (*ibid.*, II: 81). Este objetivo existe únicamente en las palabras de los protagonistas, en su imaginación, en su ficción, en sus invenciones lingüísticas.

Quien carga sobre sus propios hombros el fracaso de la existencia es el lenguaje. En un tiempo hecho pedazos, la dimensión cronológica está determinada por el acto lingüístico que, si no siempre es lenguaje significante, por lo menos es ritmo. El mismo acto del habla, en cuanto emisión fonética, ofrece al drama un principio y un fin (una réplica inicial y una final), lo mínimo requerido para que algo se dé fenomenológicamente al espectador: el lenguaje es el *escamotage* para “hacer durar” el drama. En *El ser y el tiempo* (1927), Martin Heidegger argumentaba que, para darse un consuelo, no importa de lo que se hable, lo importante es hablar, a secas; de tal modo, los personajes de Beckett son la encarnación de este principio. Lucky, Hamm, Winnie, Krapp, deben hablar para atrasar su desaparición lo suficiente como para que al espectador se le dé algo; la duración del drama se convierte así en el eterno tiempo de espera de su final.

Rumbo hacia un fracaso anunciado, el lenguaje revela así su naturaleza trágica; y el hecho de que el argumento de discusión sea más bien trivial no hace sino aumentar este sentimiento de lo trágico. Se trata de una suerte de ironía dramática, ya que los personajes que hablan no saben (o fingen no saber) que se hallan al borde de la nada; sin embargo, el espectador que los mira desde la distancia sí es muy consciente de ello. Esta nada, que es una amenaza para la forma dramática, se asoma constantemente a la *fabula* como silencio e inmovilidad, que son precisamente ausencia de expresión lingüística y ausencia de acción. El hablar, en Beckett, no define la realidad, ni cuestiona la realidad, sino que crea dudas sobre la *posibilidad de definir* la realidad y, por lo tanto, sobre la identidad —en cuanto definición del *yo*— de quienes viven en esta realidad: el *cogito ergo sum* cartesiano muestra ahora toda su ineficacia.

Los personajes de Beckett son entidades en descomposición, que ni siquiera tienen un verdadero nombre: Didi y Gogo, Hamm, Clov, Nell, Nagg, son fragmentos de palabras dejados a medias,



arrebatos fonéticos fallidos; baste con pensar en la asonancia de Krapp con el término inglés *crap*, que vulgarmente indica “basura”, “suciedad”, “excremento”; o en el perfecto anonimato británico de nombres como Winnie o Willy. Ya desde su bautismo, los personajes de Beckett están en jaque; y a este jaque nominal le corresponde un jaque físico: Winnie está bloqueada por una duna de arena; Nell y Negg, inmovilizados dentro de grandes cubos de basura. Mas para expresar esta condición de jaque ni siquiera sería necesario limitar físicamente al personaje; él nunca es capaz de moverse de donde ha sido colocado; en el mejor de los casos puede tratar de morir, como Nell. El escenario es su jaula, como para el Hombre de *Acto sin palabras* (1957) que, cada vez que intenta dejar el espacio que se le ha asignado, es violentamente arrojado de vuelta a él. Éste es el destino de Vladimir y Estragon, Hamm y Clov y Krapp: el final de sus dramas siempre los encuentra a todos inmóviles. Es por eso que en *No yo* (1973) el personaje prácticamente ha desaparecido por completo; sólo queda su boca, lo justo necesario para expulsar el lenguaje. Como recuerda Szondi, el diálogo en Beckett, “puesto que carece de origen subjetivo no es una instancia que permita definir a ningún individuo” (Szondi, 1994: 95).

Sin embargo, hay que considerar que el silencio lingüístico no es aquí total anulación del sentido: por lo contrario, ausencia de lenguaje y ausencia de acción son dotados de sentido precisamente por estar en tensión con su presencia no realizada. Así pues, no es del todo correcto afirmar que el drama de Beckett esté lejos del sentido; más bien, se aleja del sentido lógico aristotélico para fundar una lógica alternativa a la clásica. El sentido del drama beckettiano es precisamente “lo que queda” de la coherencia fallida, de esta lejanía, y la falta de comunicación y acción se dan como un único y paradójico producto de esta dialéctica fracasada. Adorno escribe en su *Teoría estética*:

en Beckett impera la unidad paródica de lugar, tiempo y acción, con episodios insertados artísticamente y con la catástrofe, que consiste en que no se produce. Verdaderamente uno de los enigmas del arte



y testimonio de la fuerza de su logicidad es que toda consecuencia radical (también la “absurda”) concluye en lo similar al sentido. [Adorno, 2004: 259-260]

Reformulado de otra manera, este sentido es la disolución del mundo tal y como lo conocemos (o creemos conocerlo) racionalmente. Este intento de disolución se refleja perfectamente en la forma degenerativa del drama beckettiano: “lo gastado y dañado de ese mundo de imágenes es la impronta, el negativo del mundo administrado. En este sentido, Beckett es realista” (*ibid.*: 67).

Esta noción de *realismo* propuesta por Adorno me parece particularmente interesante: el contenido y la forma del drama no son realistas con respecto a *nuestra* idea del mundo (de acuerdo con la cual, de hecho, el mundo de Beckett nos parece ilógico); sino con respecto a la idea del mundo que asumen como constitutiva. Un drama es realista primariamente en relación con la visión del mundo que quiere expresar a través de la dialéctica forma-contenido que está activando y mostrando. Y Beckett es realista porque un drama a-lógico y una realidad a-lógica vuelven a ser sistemas simétricos; ya no, por supuesto, de acuerdo con un tiempo objetivo, sino, por lo contrario, de acuerdo con un tiempo no lineal, no cronológico, para el cual no valen ni el principio de causalidad, ni el de finalidad. Es por eso que el drama beckettiano todavía necesita relacionarse con la *fabula*: para hacer que fracase, y realizar en este fracaso el jaque al binomio real-racional.

Las obras de Beckett, al expresar la disolución de una visión lógica de la realidad a través de la disolución formal del drama, son el prototipo de las obras que se analizarán en los capítulos siguientes. Éstas, mientras que se presentan todavía a través de una estructura aparentemente dramática, ponen en tela de juicio los principios que deberían constituir la forma dramática. Pero, al cuestionar la forma



dramática, cuestionan la visión del mundo que la forma dramática proporcionaba; en el momento en que esta visión del mundo se aparta de la lógica aristotélica, niegan por principio también la función logicizante de la *fabula*, empujando al drama al borde de la paradoja.

Al mismo tiempo, sin embargo, estas obras ofrecen una visión de la realidad que se revela bajo muchos aspectos en sintonía con el *Zeitgeist* de la época en la que nacen, demostrando así su actualidad y su valor artístico, social y político: también ellas son *realistas* en la acepción de Adorno. Todas presentan, de diversas maneras y en distintos grados, un rechazo de los principios de necesidad funcional del drama, rechazando el concepto de tiempo absoluto y, por lo tanto, invalidando la relación causa-efecto. *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga, *Historias de familia* y *Supermarket*, de Biljana Srbljanović, los *Dramas fecales*, de Werner Schwab, *Blasted* y *Cleansed*, de Sarah Kane son, pues, ejemplos de obras que presentan un tratamiento del tiempo de la *fabula* que se aleja de la teleología; pero por eso, precisamente, conforme a aquel *sentimiento del tiempo* —surgido con fuerza en la contemporaneidad— que el drama quiere expresar.



III. EL DRAMA ATELEOLÓGICO (INACTUABILIDAD DE LA FORMA DRAMÁTICA)

SATURNO DEVORANDO A UN HIJO

En una de las pinturas más célebres de Francisco de Goya, *Saturno a devorando un hijo*, Cronos, divinidad griega que supervisa el tiempo, agarra con las manos ensangrentadas el cuerpo de uno de sus hijos, al que ya ha arrancado la cabeza de un mordisco. La expresión del rostro deformado, el pelo blanco moviéndose desordenadamente, los ojos abiertos y la mirada fija al vacío, así como el fondo negro sobre el que resalta la figura, son tan innaturales como el acto que el sujeto está llevando a cabo: negar lo que él mismo ha creado. Pero Cronos tiene una buena razón para hacer lo que está haciendo: una profecía dice que un hijo más poderoso que él le derrotará. Le aguarda el mismo destino que le tocó a su padre Urano, vencido, castrado y destronado precisamente por Cronos; un destino que se transmite de generación en generación. Devorando a sus hijos, Cronos impide que venga a la luz una generación nueva, más poderosa que la anterior. El acto de devorar lo que se ha generado, de negar lo que se ha creado, corresponde efectivamente a un rechazo de la posibilidad de avanzar. Cronos no quiere dejar paso a lo que viene; quiere mantener su condición actual, asegurándose de que su tiempo, la era de los titanes, *no llegue al final*. Impidiendo que el presente deje lugar al futuro, quiere evitar que su destino se cumpla; pero, para los griegos, nadie, ni siquiera dioses y titanes, puede escapar a su propio destino.

Al igual que en la generación anterior, cualquier hijo de Urano engendrado por Gaia volvía a las entrañas de la tierra (es decir, dentro de la madre), ahora cualquier hijo de Cronos engendrado



por Rea vuelve a las entrañas de Cronos (es decir, dentro del padre): en ambos casos, se genera un movimiento circular que niega la idea de futuro; así el tiempo se encuentra, en cierto modo, en jaque. No es casualidad que el reinado de Cronos —tal como cuenta Hesíodo— coincidiese con la Edad de oro, época que sólo conoce la condición de felicidad presente, en que la tierra ofrece espontáneamente abundantes frutos y el hombre no padece la vejez, sino que muere como vencido por el sueño. Y precisamente vencido por el sueño (ebrio de miel) está Cronos cuando es encadenado por su hijo Zeus, sobrevivido al padre gracias a la estratagema de la piedra envuelta en pañales que Rea había dado a su esposo en lugar del recién nacido. Por medio de Zeus se cumple el destino de Cronos: nuevamente un hijo derrota al padre y el tiempo puede seguir su curso. Con Zeus termina la Edad de oro y comienza la Edad de plata, marcada por una nueva raza de hombres (de calidad inferior a la anterior) y, sobre todo, comienza la hegemonía de los dioses del Olimpo, suplantando a los titanes, divinidades telúricas que serán relegadas a las profundidades del Tártaro. Sin embargo, según una versión del mito, a Cronos aún se le permitirá reinar en las Islas de los Bienaventurados, al margen del mundo, donde se dice que la Edad de oro se prolonga indefinidamente.

En la pintura de Goya el sentido del mito de Cronos sale a la luz a través de los elementos estilísticos, primariamente la atmósfera de suspensión que invade la escena y alimentada por el horror que causa un padre devorando a un hijo, un productor que destruye lo que ha producido, un tiempo que se detiene y, en lugar de avanzar, se revuelve sobre sí mismo. En el *Saturno* de Peter Paul Rubens, en que, se dice, Goya se había inspirado, destaca un detalle que no está presente en la pintura de Goya: la guadaña, la hoz, don de la madre Gaia, con la que Cronos había castrado a Urano. La hoz es la herramienta de la siega, que marca la última estación del ciclo de la siembra y la cosecha, la herramienta que permite al agricultor gozar de los resultados de su trabajo; con la siega, la mies se da en cuanto fruto, se separa de la madre tierra que la ha generado. También la castración de Urano produce frutos, engendra hijos: de ella



habían nacido las Erinias, los Gigantes y las Ninfas, mientras que un mito chipriota narra que de unas gotas de esperma caídas en el mar había nacido Afrodita, diosa del amor y de la belleza, a su vez personificación de la Gran Madre, relacionada con la fertilidad, el nacimiento y el tiempo.

Los griegos utilizaban generalmente tres términos para indicar el tiempo, con connotaciones muy diferentes: el que designaba el tiempo mensurable era precisamente el término χρόνος (*chrónos*); en antítesis con los términos αἰών (*aión*), que indicaba el tiempo no medible, suspendido, eterno; y καιρός (*kairós*), que indicaba un tiempo específico, el instante, el “momento apropiado”. El titán Cronos,¹ pues, es la deidad que supervisa el tiempo mensurable, el tiempo regulado por el paso de las estaciones y el ciclo de producción de la tierra: *el tiempo que da frutos*. Y su hoz es la herramienta que caracteriza este tiempo divisible en partes, debido a que su finalidad es separar el fruto de la tierra que lo ha generado. Este acto de separación tiene una doble connotación, una vez más biótica y lógica: el fruto, separado de la tierra, se convierte en una entidad diferente de ella; de la misma manera el fruto se da como *efecto* de la *causa* que lo ha generado y puede ser identificado como momento distinto del anterior. La siega proporciona de este modo una división que responde a una necesidad de orden lógico: marca un “antes” y un “después”, un corte en el tiempo. En la eterna sucesión de las estaciones, marca el punto final de una época y el comienzo de una nueva, dividiendo así el eterno retorno del tiempo en una serie de ciclos finitos y mensurables.

¹ Saturno es el nombre latino con que los romanos identifican a Cronos, el dios griego responsable de la misma función. En el ámbito griego, la figura de Cronos mantiene una suerte de doble identidad: la heredada por la tradición clásica corresponde a la del Titán de la mitología hesiodea, que ya ha cambiado su nombre en Κρόνος (*Kronos*) con la letra *k* (*kappa*); en cambio, la divinidad de los antiguos cultos órficos es todavía Χρόνος (*Chronos*), con *χ* (*ji*). La apofonía puede marcar la diferencia entre dos entidades distintas, con la más antigua absorbida e institucionalizada, en un periodo posterior, en la figura del Titán de Hesíodo.



En el célebre cuadro de Pieter Bruegel el Viejo *El triunfo de la muerte*, la guadaña y la hoz vuelven a aparecer en las manos de la personificación de la Muerte, junto con otro objeto relacionado con el tiempo: la clepsidra, el reloj de arena. De esqueletos con guadañas y relojes de arena está llena la iconografía medieval, los *memento mori* y las *danzas macabras*. La clepsidra es una herramienta de mensuración particular: ella no marca el avance del tiempo, sino su sustracción; el tiempo que transcurre entre el instante en el que el reloj es puesto en funcionamiento y *el fin del tiempo*. El *Segador severo* de la tradición popular campesina combina características del Cronos griego y de la figura bíblica del Ángel de la Muerte del Juicio Final que encontramos, por ejemplo, en el *Apocalipsis* de Juan:

vi una nube blanca, sobre la cual estaba sentado alguien que parecía Hijo de hombre, con una corona de oro en la cabeza y una hoz afilada en la mano. En seguida salió del Templo otro Ángel y gritó con voz potente al que estaba sentado sobre la nube: “Empuña tu hoz y siega, porque ha llegado el tiempo de la cosecha y los sembrados de la tierra están maduros”. Y el que estaba sentado sobre la nube pasó su hoz sobre la tierra, y ésta quedó segada. [Apocalipsis 14: 14-16]

Si la hoz de Cronos renueva, dando paso a un recambio generacional del que el mismo Cronos será víctima, la hoz del Ángel es el instrumento de la última siega, la que pone fin a la vida terrenal. Esta diferencia puede servir para introducir las dos concepciones de la temporalidad que distinguen la cultura griega clásica y la judeo-cristiana: mientras que la primera expresa una visión cíclica de la existencia, inmutable en la consistencia del *cosmos*, la segunda ve la existencia como *historia*, en la que el tiempo, como una línea, se extiende de un punto inicial a un punto final.

La idea griega del *cosmos* presupone un mantenimiento general de la energía del universo; tanto la doctrina pitagórica como la platónica, por ejemplo, admitían la *metempsychosis*, es decir, la reencarnación cíclica del alma. La sustancia es preexistente a la creación del mundo, el demiurgo platónico sólo trabaja la materia, no la crea;



del mismo modo, los epicúreos negaban rotundamente la capacidad de crear de la nada. Y en Aristóteles ya está muy presente aquella idea que luego se traducirá en el lema latino *ex nihilo nihil fit*. La cuestión de la *creatio ex nihilo* es investigada en la doctrina cristiana especialmente por San Agustín. Éste, que todavía se preocupa por salvar su *background* filosófico (en parte neoplatónico), postula la preexistencia de la materia sin forma, pero con potencial de forma; sin embargo, este potencial se realiza sólo en el obrar de Dios en la materia. En ese momento, se da la creación: la obra, para ser tal, debe conllevar una temporalidad que permite detectar las mutaciones formales de la sustancia; así el tiempo es creado por Dios por medio de su obra, su trabajo; y este vínculo entre tiempo y trabajo será —como veremos— fundamental.

Siglos más tarde, Santo Tomás recuperará el problema, en busca de una solución a la imposibilidad de conciliar la doctrina cristiana de la creación con la eternidad del *cosmos* aristotélico. Para Tomás, la razón no es capaz de explicar ni una hipótesis ni la otra; simplemente la primera ha de ser aceptada como un acto de fe: la creación se vuelve concebible sólo como realidad revelada y a esta revelación subyace también el problema del tiempo. El contraste entre *eternidad* y *tiempo histórico* es estudiado por Tomás especialmente en relación con las entidades angélicas: los ángeles, al ser inferiores a Dios, no pueden ser, como Dios, eternos, extraños al tiempo; pero, faltándoles un cuerpo, tampoco están sujetos al tiempo terrenal como los seres humanos. Sin embargo, los ángeles operan y son generadores de mutabilidad y, por lo tanto, deben participar de cierto orden de temporalidad. Así que Tomás establece una categoría de tiempo que no es ni tiempo mensurable ni eternidad; a este tiempo le llama *aevum*, latinización del griego *aión*, pero con la diferencia de significado funcional a la connotación que la Escolástica confería a esta categoría de la temporalidad (Kermode, 2000). La introducción de esta categoría ya indica una incapacidad para reducir la cuestión del tiempo al binomio *histórico-eterno*. Esta idea también nos ayudará, más adelante, para entender cómo la filosofía del siglo xx buscará representaciones del tiempo alternativas a la dicotomía clásica.



Agamben (2006) nos recuerda que ya la tradición rabínica establecía una distinción entre dos tiempos: el *olam hazzeh*, el tiempo del mundo material, desde la creación hasta su fin, y el *olam habba*, el tiempo que vendrá después del fin del mundo, que es eterno. La soteriología judeocristiana adopta esta múltiple concepción de la temporalidad, dentro de la cual, sin embargo, el tiempo del mundo material siempre es un tiempo lineal: la creación es el punto inicial de la historia, y en la historia el hombre avanza hacia una meta que se identifica con una posible salvación, o eventualmente una perdición, éstas sí, eternas. Tanto el hombre como el mundo tienen un final, marcado por el juicio de Dios; en el día del juicio se produce la separación de los frutos buenos y los malos: “el que no permanece en mí, es como el sarmiento que se tira y se seca; después se recoge, se arroja al fuego y arde” (Juan 15: 6). La muerte como momento de la cosecha y la cosecha como momento del juicio son *topoi* que se han difundido en toda Europa con la expansión de la agricultura y de la civilización campesina.

Cosmos e historia

Identificar una civilización con una única visión de la existencia y atribuirle un modelo totalitario de representación del tiempo no puede ser sino una operación reductora. Cuando hablamos de concepción cíclica y concepción lineal, de hecho nos estamos refiriendo principalmente a una convención que refleja (o quiere reflejar) un conglomerado cultural hegemónico dentro de una tradición variada. Representaciones alternativas del tiempo, no lineales y no cíclicas, han aparecido varias veces en la tradición occidental, rechazadas por la representación oficial promovida por la doctrina social, científica y, sobre todo, religiosa.² Hay que tener en cuenta que el

² Es complicado determinar cuáles son realmente las diferencias fundamentales, por ejemplo, entre la manera de concebir el tiempo de un agricultor ático en la época de Pericles y la de un agricultor lucano durante



corpus mítico de una sociedad siempre se caracteriza por cierta falta de uniformidad, debida a fenómenos de sincretismo y procesos de estratificación y sustitución de diferentes cultos. Ya en la tradición griega se hallan mitos que, desde el punto de vista soteriológico, presentan similitudes con la mitología judeocristiana; por ejemplo, la creencia según la cual las almas de los hombres amados por los dioses no se reencarnan, sino que, después de la muerte física, son destinadas a las Islas de los Bienaventurados, a los Campos Elíseos, donde los espera como recompensa aquella eterna Edad de oro que

la dominación borbónica. Más allá, por supuesto, de las diferencias que supone precisamente la doctrina cosmológica hegemónica (científica, cultural y religiosa) a la que se adhiere formalmente al agricultor, lo más probable es que el agricultor construirá su modelo de tiempo basándose en su modelo de vida, sus usos, sus costumbres y la organización de su trabajo, que en dos mil quinientos años han cambiado sólo superficialmente (con el avance de las técnicas y la introducción de nuevas tecnologías), pero no en forma sustancial. Tal vez, el tiempo en el que vive ni será totalmente lineal ni totalmente cíclico; sino, más bien, un tiempo que se nutre de ambos modelos. Véase, por ejemplo, lo que escribe acerca de la cuestión Pier Paolo Pasolini, uno de los más agudos observadores de los cambios antropológicos que se han producido en la contemporaneidad en la sociedad occidental, urbana y rural: “en el universo campesino Cristo es asimilado a uno de los miles de adonis o proserpinas existentes: los cuales ignoraban el tiempo real, es decir, la historia. El tiempo de los dioses agrícolas semejantes a Cristo era un tiempo ‘sagrado’ o ‘litúrgico’ del cual procedía el carácter cíclico, el eterno retorno. El tiempo de su nacimiento, de su acción, de su muerte, de su descenso a los infiernos, y de su resurrección, era un tiempo paradigmático, al cual, periódicamente y reactualizado, se modelaba el tiempo de la vida. Por el contrario, Cristo ha aceptado el tiempo ‘unilineal’, es decir, lo que nosotros llamamos historia. Él ha roto la estructura circular de las viejas religiones: y habló de un ‘fin’, no de un ‘retorno’. Pero, repito, durante dos milenios, el mundo campesino ha continuado asimilando a Cristo con sus viejos modelos míticos: ha hecho de ello la encarnación de un principio axiológico, mediante el cual se otorga sentido al ciclo de las culturas” (“Chiesa e potere”, en *Corriere della Sera*, 6 octubre de 1974; aquí en Pasolini, 1978: 94-95).



he mencionado anteriormente. Incluso Aristóteles en el *De Anima* (410b: 19), de acuerdo con la doctrina órfica, señala que el alma está atrapada en el cuerpo como un castigo por los pecados cometidos en vidas anteriores; desde este punto de vista, la catarsis ya es una suerte de “proto-redención”, al menos en un plano puramente mundano: una visión del concepto de culpa muy afín a la judeocristiana.³

Del mismo modo, también la concepción judeocristiana del tiempo no puede reducirse *in toto* a la idea de progresión histórica. Tomemos, por ejemplo, el libro del Eclesiastés.⁴ Aquí, el mundo es el

³ Véase, por ejemplo, Dodds: “tampoco era una idea nueva la de recompensas y castigos después de la muerte. En mi opinión, hay referencias en la *Iliada* (III, 278 y s.; XIX, 259 y s.) al castigo *post mortem* de ciertas ofensas contra los dioses, y se describe de manera indudable en la *Odisea*; y Eleusis, por su parte, prometía ya a sus iniciados un trato de favor en la otra vida en los tiempos más remotos hasta que podemos rastrear su existencia, es decir, probablemente en el siglo VII a. C.. Nadie, supongo, cree actualmente que los ‘grandes pecadores’ de la *Odisea* son una interpolación órfica, ni que las promesas eleusinas fueron resultado de una ‘reforma órfica.’ En Esquilo (*Euménides*, 267 y ss.; 339 y ss.; *Suplicantes*, 414 y ss.), además, el castigo *post mortem* de determinados delincuentes está tan íntimamente ligado con las tradicionales ‘leyes no escritas’ y con las funciones tradicionales de la Erinia y del Alástor, que me resisto mucho a aniquilar toda esta estructura” (Dodds, 1980: 135).

⁴ El libro contiene reflexiones supuestamente recolectadas por un sabio judío, que responde el nombre genérico de Qohéleth (literalmente: “el tribuno de una asamblea”), hacia el final del siglo III a. C., es decir, en el periodo helenístico, cuando los contactos entre griegos y judíos se habían intensificado hasta el punto de fundirse en una nueva cultura grecojudía. Una época que conoce profundos cambios sociales, económicos y políticos; la entrada de Israel en la órbita helénica, bajo la dinastía ptolemaica, conlleva la necesidad de confrontarse con una cultura extranjera y diferente. El Eclesiastés representaría, pues, el compromiso aceptable entre tradición judía e innovación griega; esto explicaría también la inclusión en el canon bíblico de un texto tan poco “ortodoxo”, en el que se afirma, por ejemplo: “¿qué provecho saca el hombre de todo el esfuerzo que realiza bajo el sol? Una generación se va y la otra viene, y la tierra siempre permanece. El sol



lugar donde se repiten eternamente los fenómenos constitutivos de la existencia humana, que mudan en la apariencia pero no en la sustancia; la muerte es un cambio de ciclo y cada generación marca un nuevo principio, mas quedándose inmutadas corrupción, opresión, injusticia y violencia. Así que, en lugar de un tiempo que se consume, he aquí la idea de un tiempo que se renueva; y en lugar de la idea de una vida como un gran proyecto unitario, he aquí la idea de una multiplicidad de momentos que el hombre experimenta. Estas leyes de la existencia, perennes y cíclicas, conducen a la creencia desencantada de que el hombre no puede sacar beneficio de las fatigas que le acompañan, ya que “el hombre no puede descubrir la obra que se hace bajo el sol. Por más que se esfuerce en buscar, no encuentra” (*ibid.*, 8, 17) Concepción cíclica y lineal, repetición y fin, coexisten.

Ya sea dentro de una visión cíclica del tiempo, ya sea dentro de una historia lineal, la idea de que el tiempo avanza sigue siendo esencial. Para el campesino, por ejemplo, las estaciones se suceden eternamente, pero la cosecha es la realización de un proyecto que tiene un plazo y una duración mensurable, que va de la siembra hasta la siega. La idea del proyecto implica siempre una visión del tiempo bien definida, la progresión desde un punto α (el *arké*) a un punto ω (el *télos*). El avance cronológico puede ser representado tanto en el segmento de una línea recta como en el segmento de una circunferencia; ambas opciones contemplan el hecho de que el segmento cerrado entre α y ω es continuo y, por lo tanto, se puede proceder progresivamente en él; con la diferencia de que el progreso será “absoluto” en el primer caso y “relativo” en el segundo. También la ciclicidad implica microprocesos de avance lineal; la diferencia radica en que la línea, en un punto dado, se juntará a sí misma; pero esto causará simplemente la repetición de aquel microproceso lineal. Desde este punto de vista, por lo tanto, la concepción griega y judeocristiana tienen una característica común: la posibilidad de

sale y se pone, y se dirige afanosamente hacia el lugar de donde saldrá otra vez”; y también: “lo que fue, eso mismo será; lo que se hizo, eso mismo se hará: no hay nada nuevo bajo el sol” (Eclesiastés 1: 3-5 y 9).



representar gráficamente el tiempo como el segmento de una línea. Y era precisamente esta representación del tiempo de la *fabula* que se conservaba, como hemos visto, en la transición de la tragedia griega al drama clásico.

En la tragedia griega, visión cíclica y visión lineal del tiempo coexisten, una expresada en el contenido, la otra, en la forma. El héroe está sometido a un destino inmutable y, desde este punto de vista, su progresión como personaje debería ser puramente formal y no sustancial; sin embargo, el héroe cumple acciones, construyendo así su historia, su *mythos*, que progresa y tiende a un final conclusivo. A primera vista, nos podríamos preguntar por qué la tragedia griega no expresa formalmente la idea de temporalidad determinada por el destino y la ciclicidad que implícitamente el contenido asume, y opta en cambio por una “puesta en historia” puramente lineal. Un buen ejemplo para arrojar luz sobre la cuestión podría ser la *Orestíada* de Esquilo (458 a. C.). En la base de la tragedia está la intuición de que las maldiciones divinas no son sólo personales sino transgeneracionales, transmitiéndose de padre a hijo y de hijo a hijo, de acuerdo con la idea de que la culpa se mantiene a pesar del paso del tiempo. En la última parte de la trilogía, *Las Euménides*, al ápice de las vicisitudes de Orestes se superpone un acontecimiento fundamental: la institución del Areópago, el tribunal ateniense. Por medio del juicio del Areópago, inspirado por Atenea, diosa de la justicia, del orden y del pensamiento racional (diosa que nace de la cabeza, de la mente, de Zeus; y cuyo símbolo, la lechuza, Hegel tomará en préstamo), Orestes es absuelto y se pone fin a la serie de asesinatos que se producían *cíclicamente* en la casa de los Atridas. La victoria de la facción de Atenea establece una nueva idea de justicia, de la que son garantes los dioses del Olimpo, que reemplaza a la idea anterior de justicia basada en la venganza, prerrogativa de las divinidades telúricas, cuales son las Erinias. El final de la tragedia coincide con la imposición de esta nueva justicia: sólo en el horizonte de una sentencia definitiva encontramos el sentido de lo que ha sucedido anteriormente. En el juicio final, la Historia y la historia llegan a su fin; una idea más bien cercana a la escatología



judeocristiana. Dado el propósito ético de la tragedia, basada en la figura del héroe como ejemplo moral, sólo la determinación de un final en cuanto cierre del recorrido de un *arké* al *télos* puede mostrar que se ha producido un cambio. Solamente de ese modo es posible distinguir al individuo como era antes del individuo como viene a ser después; así solamente es posible *separar* un momento del otro, lo que era malo de lo que ahora es bueno: sin tiempo mensurable no sería comprensible siquiera el concepto mismo de “cambio”. Si la tragedia quiere mostrar la transformación moral del hombre, tiene que dejar que el tiempo fije los límites y la unidad de medida; por eso Aristóteles hace hincapié en la necesidad de definir la relación entre los acontecimientos, su concatenación, y en la importancia de saber que una cosa sucede antes de otra, y que *consecuentemente* pasará otra cosa. Por eso es tan importante radicar la causa de las acciones en las decisiones éticas y racionales de los protagonistas.

Proyectualidad y trabajo

En la *Poética* se lee: “carácter es aquello que manifiesta la decisión [*προαίρεσις, proaíresis*], es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla” (1450b [6]: 9-12). Aristóteles hace un amplio uso de la palabra aquí traducida como “decisión”, especialmente en la *Ética nicomáquea* y en la *Ética eudemia*, donde *proaíresis* se asocia con el concepto de “definición de deseo”, con el “deseo de algo que sea asequible” y, en general, con la voluntad consciente. El término viene del verbo *αιρω (aireo)*, que corresponde al latín *iacio*, palabra enantiosémica que significa tanto “echar” como “traer” (*alea iacta esta*, literalmente “el dado fue echado”, a saber, “la suerte está echada”); el *proaireo* griego se convierte en el *proiacio* latino, cuyo participio es *proiactum*, del que viene nuestro “proyecto”, que es, literalmente, “echar hacia adelante” la mirada, el deseo, la voluntad (eso era precisamente el significado de la *Absicht* de Lessing). Haciendo



hincapié en la importancia del proyecto, Aristóteles señala que la elección y la planificación constituyen la posibilidad, para la acción, de desarrollarse hacia el logro de un objetivo: en este sentido, el proyecto coincide con el cumplimiento formal de la *fabula* y permite a los personajes avanzar hacia adelante, progresar. Ya he hablado en los capítulos anteriores de la sucesión progresiva de los presentes; aquí me limitaré a reiterar que la acción, en su progresión, debe cumplir con dos condiciones esenciales: la dirección en la que mira, que indica frente a ella, hacia el futuro; y la unidad de medida de tiempo que marca el avance, que tiene que ser objetiva y universal. El tiempo concebido de ese modo es el tiempo absoluto newtoniano, un tiempo medible, discreto, divisible en partes iguales, que avanza de manera uniforme. No se permiten cambios de dirección, ni aceleraciones o desaceleraciones en la línea del tiempo: un tratamiento del componente temporal diferente del que está vinculado a la idea de progresión cronológica uniforme y continua, unidireccional y monovectorial, no sería aceptable, ya que desestabilizaría la armonía y el orden de la historia.

En su *Comedia*, Dante relega los adivinos, los brujos y los falsos profetas a una de las bolgias más profundas del infierno; un castigo que podría parecer excesivo, si pensamos que su culpa se considera más grave que el homicidio y el suicidio. Pero en el orden del *cosmos* medieval (que es expresión directa del plan de Dios) alterar el tiempo es un delito bastante grave. Los adivinos no respetan el avance homogéneo de la cronología lineal; su culpa es la de “hacer aparecer” el futuro en el presente, anticiparlo sin esperar su llegada, echando la mirada más allá del límite permitido por la representación del tiempo como sucesión de presentes.⁵ Por eso son casti-

⁵ Acerca de la cuestión, véase por ejemplo Baudrillard: “la tentación demoniaca siempre ha consistido en eso: falsificar los finales y el cálculo sobre los finales, falsificar el tiempo y el acontecer de las cosas, precipitar su curso, con la impaciencia del cumplimiento, o mediante la intuición secreta de que la promesa del cumplimiento es, de todos modos, ella también, falsa y diabólica” (Baudrillard, 1993: 20).



gados, de acuerdo con la ley del contrapaso, con la obligación de caminar al contrario: su cabeza se tuerce, de una manera innatural, ciento ochenta grados, por lo que su visión está limitada a lo que ocurre detrás de ellos. De ese modo, están obligados a considerar *lo anterior*, restaurando así el orden natural entre antes y después, causa y efecto.

Hemos visto que uno de los momentos decisivos de la crisis del drama teorizada por Szondi se produce cuando la acción no puede avanzar en modo homogéneo. Esto se expresa en la imposibilidad del diálogo, que ya no se ve capaz de definir las relaciones entre personajes, determinando así también la fosilización de la acción. En ese momento, los personajes pierden esa dimensión de la temporalidad que los fundamentaba en cuanto “seres-agentes” y corren el riesgo de desvanecerse. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, como hemos visto, en Beckett; pero, antes que en Beckett, ocurre también en Chéjov, cuyos personajes se mueven siempre en el horizonte de este riesgo. Su voluntad de hacer y planificar no encuentra una realización, pero se mantienen con vida gracias a la ilusión utópica que otorga a su existencia una apariencia de sentido. Ellos viven, por lo tanto, para un proyecto que querrían realizar: “A Moscú! A Moscú! A Moscú!” no es sólo un grito de esperanza, sino un verdadero intento de afirmar su propia existencia. Todas las obras de Chéjov están imbuidas de un aura de fatalidad: la cronología lineal, que el drama quiere mantener formalmente, ya se está disipando y el tiempo se acerca a la abstracción. Aislados en el espacio y en el tiempo (la campiña rusa remota y anónima, lejos de la vida de la capital), los personajes chejovianos se buscan a sí mismos o bien en el recuerdo, o bien en la promesa de un futuro mejor. Pero la utopía sólo es la línea ficticia de un horizonte, y no la línea que marca el final de un camino; un horizonte siempre está a la misma distancia del observador, a pesar de que éste esté persuadido de acercarse a su meta a cada paso. Así también las decisiones de los personajes no son más que deseos utópicos sin consecuencias reales: ni siquiera el suicidio es ahora posible para un hombre como Vania.



Si por un lado el final se distancia, es decir, si el efecto deseado tarda en realizarse (y presumiblemente no se realizará), por otra parte el principio se pierde en un tiempo lejano, y la causa de los acontecimientos también parece desvincularse de la acción presente. El principio de las obras de Chéjov se da como súbita interrupción del orden preexistente que garantizaba la armonía en la condición existencial de los personajes; desvanecido repentinamente este orden, los personajes ya no saben por qué y para qué están donde están. Esta interrupción es para las tres hermanas la muerte del padre, que había provocado su (ahora inexplicable) salida de Moscú; para Vania es la llegada de Serebriakov, acontecimiento que trastorna totalmente el ritmo de la vida cotidiana en la casa. Es por eso que existir, para los personajes chejovianos, se ha convertido en un esfuerzo sobrehumano: con las causas y los propósitos, se han perdido los límites del sentido de la vida. De ahí la necesidad de reconstruir artificialmente estos límites, en las reglas del buen vivir, en la *rutina*. Se explica de esta manera la repetición obsesiva en la obra de Chéjov —especialmente en *Las tres hermanas* y *El tío Vania* (1896)— del tema del trabajo. El trabajo es, antes que nada, el desarrollo de un proyecto, (auto)imposición de un objetivo y organización rítmica de las horas: es *estructuración formal del tiempo*. Fatigar para alimentarse y ganarse el pan con el sudor de la frente es lo que le espera a Adán fuera del jardín del Edén, y es también lo que les espera a los griegos nacidos después de la Edad de oro; de hecho, la colección de poemas en la que Hesíodo narra este mito se titula precisamente *Los trabajos y los días*. Pero en griego ἔργον (*érgon*) no indicaba solamente el trabajo, sino también el resultado del trabajo, su fruto; y precisamente con ese sentido el término entraba en el vocabulario económico a indicar “ganancia”, “plusvalía”, “interés”. Así que el trabajo es esencialmente *tiempo que transcurre hacia un resultado*. En la cosmogonía bíblica es el trabajo de Dios, que marca el ritmo semanal de la creación; en Agustín, es el trabajo de Dios, que da comienzo al tiempo. Acaso, ¿no es el trabajo lo único que Vladimir y Estragon esperan de Godot? ¿No es el trabajo lo que daría sentido a sus esperanzas y a sus expectativas? La ausencia de



trabajo es ausencia de tiempo mensurable y ausencia de objetivos. Con esto en mente, podemos leer el monólogo de Sonja al final de *El tío Vania*:

viviremos una larga, larga sucesión de días y de largas veladas; soportaremos pacientemente las pruebas que nos depare el destino; trabajaremos para los demás, ahora y también en la vejez, y cuando llegue nuestra hora moriremos resignadamente. Luego, más allá de la tumba, diremos que hemos sufrido, que hemos llorado, que hemos tenido penas, y Dios se compadecerá de nosotros, y tú y yo, querido tío, veremos una vida radiante, espléndida, hermosa, nos sentiremos gozosos y contemplaremos nuestros sufrimientos de ahora con indulgencia, con una sonrisa... y descansaremos. Yo tengo fe en ello, tío, una fe ciega, ardiente... Descansaremos. [Chéjov, *El tío Vania*, IV]

Un final semejante aguarda el marxista, que es, en última instancia, el creyente de una religión laica; también la filosofía marxista implica un *télos*: el advenimiento de una nueva Edad de oro, la sociedad comunista, que llegará junto con la disolución de las clases sociales. En este sentido, Marx está en deuda con Hegel, ya que, como él, se apoya en un concepto lineal de la historia; después de todo, el sistema marxista mantiene, del sistema hegeliano, el concepto de progreso como necesidad lógica.

Las corrientes de pensamiento posmodernas se desarrollan precisamente en oposición a la idea de un proyecto que se lleva a cabo en un tiempo lineal definido. Jean-François Lyotard insiste en el fin de los metarrelatos: grandes proyectos dan paso a un conjunto heterogéneo de relatos menores, que ya no tienden hacia el logro, a largo plazo, de un objetivo prefijado, sino hacia la vivencia, por parte del individuo, de múltiples experiencias. Así, por lo tanto, ya en el ámbito del trabajo, el individuo es invitado a salir de la perspectiva de la estabilidad para operar en la flexibilidad de “lo temporal”. El tiempo del proyecto se fragmenta en una serie de intentos, y el sujeto vuelve a construir su “proyecto temporal” desde el comienzo después de cada interrupción: así el *continuum* temporal aparece



como una serie de breves ciclos que se suceden en un juego de repeticiones con variaciones. Este cambio en el paradigma de la temporalidad, para Lyotard, tiene una razón económica: la optimización de la performatividad.⁶ Del mismo modo, cambia el *modus operandi* del individuo, que ahora construye su visión del tiempo ya no sobre el “trabajar con fatiga”, sino a partir del goce del instante.

De ese modo se resuelve el problema del final: más importante que el logro del objetivo es el acto mismo de su búsqueda. Disfrutar de este acto es mucho más seguro que esperar el premio que la construcción de un proyecto supondría: la promesa del final es eliminada en favor de la certeza del presente. Pues confiar en la casualidad no conlleva ahora ningún problema: ya no se trata de construir nuestra vida concatenando un hecho con otro, de acuerdo con un plan; se trata más bien de construir el plan *a posteriori*, una vez que se hayan dado los hechos, e incluyendo también a la casualidad en esta construcción. La razón por la que algo ha ocurrido se identificará más adelante, en función de que lo que acontezca sirva o no a nuestro “ideal de vida”; por lo que la determinación de la causa se convierte en un momento lógica y cronológicamente posterior al efecto.

El proceso de secularización en marcha, en la civilización occidental, se puede explicar desde este punto de vista: al tiempo sagrado del trabajo con el fin de obtener un resultado se ha sustituido con el tiempo profano —pero proficuo— de la economía del consumo llevada al extremo. Zygmunt Bauman, introduciendo el concepto de *modernidad líquida*, insiste en la inclinación del individuo posmoderno hacia la flexibilidad y la necesidad de reorganizar el trabajo en un tiempo más dúctil. Desaparece la idea de un resultado que debe conseguirse con fatigas; los valores clásicos de *dedicación* y *sacrificio* dejan de tener el valor que tenían. Aquellos valores estaban íntimamente vinculados a una idea del tiempo que permitía su activación (o más bien: la activación de aquellos valores fundamentaba aque-

⁶ En el sentido del término utilizado en el lenguaje económico. La performatividad es, básicamente, el indicador de la capacidad de generar resultados máximos con un esfuerzo mínimo.



lla visión del tiempo): tenían sentido sólo en la perspectiva de un tiempo que permitía *mensurar* cada vez los resultados obtenidos. En la posmodernidad, la vida es más bien un compuesto heterogéneo de diferentes experiencias difícilmente mensurables. A partir de aquí, está claro cuánto estrecho es el vínculo que une el proyecto del individuo, su actividad práctica (individual y colectiva) y la “forma histórica” que se modela sobre ese proyecto y esa actividad. Una forma de operar (de trabajar) diferente, una forma de vida diferente, una diferente organización formal del tiempo, requieren en la contemporaneidad una descripción y una representación del tiempo nuevas; muy diferentes de las que la tradición occidental ha mantenido como hegemónicas hasta la modernidad. No ha sido sino a partir del siglo XIX, gracias a los avances de las ciencias y a una creciente secularización de la metafísica, que ha comenzado un proceso contra los modelos de representación del tiempo que habían dominado durante más de dos milenios la tradición científica y estética occidental.

El tiempo no lineal

Entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX entran en crisis los dos sistemas hegemónicos de representación del mundo en los que se había basado, hasta entonces, el conocimiento científico: el espacio euclidiano y el tiempo newtoniano. A partir de la invalidación del quinto postulado de Euclides —que implica que por un punto exterior a una recta dada sólo cabe trazar una paralela a ella— se sientan las bases para dos modelos alternativos de representación espacial, a saber, la geometría hiperbólica (que afirma que por un punto externo a una recta pasan infinitas rectas paralelas) y la geometría elíptica (para la cual, por un punto externo a una recta no pasa ninguna recta paralela). El sistema de coordenadas cartesiano demuestra su limitación para proporcionar una representación gráfica adecuada de estas geometrías; y la aplicación de dichas geometrías al espacio real implica, por parte de éste, una



renuncia a una serie de propiedades que la geometría euclidiana le atribuía.

En 1864, el físico James Clerk Maxwell presenta en la Royal Society sus ecuaciones diferenciales del electromagnetismo, que demuestran que una carga eléctrica no ejerce una acción directa sobre las cargas que la rodean, sino que altera el espacio en el que aquéllas actúan, cargándolo de tensión; por lo tanto, la fuerza ejercida sobre otras cargas es el resultado de la condición de tensión en el que el campo se encuentra. Si las modificaciones no son el resultado de interacciones directas entre las cargas eléctricas, la distribución de la fuerza electromagnética ya no se representará como una cadena de transmisión de energía entre elementos dispuestos en secuencia; la física de Maxwell pone el focus en el concepto de continuidad uniforme del campo, a expensas de una física de lo discreto.

Albert Einstein parte de estas bases para desarrollar su teoría de la relatividad, que invalida el concepto de tiempo absoluto de Newton. El tiempo se considera ahora, en efecto, una cuarta dimensión del cronotopo (espacio-tiempo), y su mensuración siempre dependerá del sistema de referencia en el que se encuentra el observador. Es la famosa paradoja de los gemelos: si dos hermanos mellizos se separan, quedándose uno en la Tierra y viajando el otro a una velocidad próxima a la de la luz, cuando éste último vuelva a la Tierra será más joven que su hermano. Por lo tanto, el tiempo es un atributo interno a las condiciones de la existencia de un cuerpo y no un marco dentro del cual el cuerpo se mueva “libremente”:

antes de 1915, se pensaba en el espacio y en el tiempo como si se tratara de un marco fijo en que los acontecimientos tenían lugar, pero que no estaba afectado por lo que en él sucediera [...]. Era natural pensar que el espacio y el tiempo habían existido desde siempre. La situación es, sin embargo, totalmente diferente en la teoría de la relatividad general. En ella, el espacio y el tiempo son cantidades dinámicas: cuando un cuerpo se mueve, o una fuerza actúa, afecta a la curvatura del espacio y del tiempo, y, en contrapartida, la estructura del espacio-tiempo afecta al modo en que los cuerpos se mueven y las fuerzas actúan. El



espacio y el tiempo no sólo afectan, sino que también son afectados por todo aquello que sucede en el universo. [Hawking, 1990: 57-58]

Las teorías de la relatividad demuestran su coherencia con respecto al funcionamiento del universo en una escala macro; pero, en la segunda mitad del siglo xx, se ha revelado paulatinamente su ineficacia para tratar de explicar los fenómenos que ocurren a nivel subatómico. En este dominio, en cambio, se demuestra eficaz la física cuántica, que sienta sus bases precisamente en la revolución relativista einsteiniana.

La investigación sobre las cuestiones surgidas acerca de la relatividad de los sistemas de mensuración había llevado al físico alemán Werner Karl Heisenberg a formular, en 1927, el llamado *principio de indeterminación* (o *de incertidumbre*). Heisenberg señaló que es imposible determinar con exactitud en el momento de la mensuración la posición y velocidad de una partícula, ya que, con cuanta más precisión se trata de mensurar uno de los dos valores, tanto más imprecisa será la mensuración del otro. A diferencia de la física clásica, la física cuántica no presupone un resultado claro derivado de la observación, sino una gama de resultados posibles, entre los cuales algunos son más propensos a realizarse que otros (Einstein, que creía en un universo regido por leyes perfectamente descriptibles, rechazó este principio con la célebre expresión según la cual “Dios no juega a los dados con el universo”). A un nivel teórico las leyes de Newton ofrecían al observador la ilusión de poder deducir, a partir de un determinado estado físico, su estado anterior y posterior por medio de cálculos exactos; pero la física cuántica, a partir del principio de indeterminación, ya no proporciona esta opción. Si la observación de un fenómeno altera inevitablemente el modo en el que el fenómeno se da, también la observación del universo presente puede alterar la historia del universo pasado y su modo de darse: el universo no tiene necesariamente *una* historia, *un* pasado determinado.

Un interesante punto de vista sobre esta cuestión fue formulado en 1948 por Richard Feynman en su *teoría de la suma sobre*



historias. La cosmología clásica ha tratado de arrojar luz sobre el origen del universo a partir de la suposición de que el universo tiene una historia única y bien definida; este modelo de representación se conoce como *bottom-up*, es decir, de lo inferior hacia lo superior, del origen al final. El método desarrollado por Feynman, en cambio, se conoce como *top-down*, es decir “descendente”: a partir de la situación actual se formulan hipótesis sobre historias probables que pueden haber llevado al punto donde se coloca el observador; algunas historias serán más probables que otras y éstas se impondrán en la suma de todas las historias posibles para ofrecer una versión plausible de la Historia. Pero estas historias siempre dependen de la mensuración y la observación en el estado actual; esto quiere decir, más o menos, que creamos el pasado a partir del presente, y no al contrario.

En contraste con la idea de que vivimos en un solo *uni*-verso, han surgido en las últimas décadas del siglo pasado teorías según las cuales el cosmos es en realidad un *multi*-verso, una serie de universos paralelos al nuestro, en que los acontecimientos que vivimos *aquí y ahora* se repiten un número infinito de veces con alguna variación. Dichas variaciones, en algunos casos, se producirían en condiciones determinadas por las leyes de la física que rigen nuestro universo; pero también podría darse que otros universos hayan desarrollado leyes opuestas a las nuestras (en que, por ejemplo, la entropía sería la medida del orden y no del caos, o el tiempo cronológico procedería de un final a un principio), o hasta leyes que se escapan a nuestra posibilidad de comprensión y formulación. Los universos paralelos compartirían origen con el nuestro y, sin embargo, estarían fuera de nuestro horizonte sensible debido al hecho de que la velocidad de expansión del cosmos es mayor que la velocidad de la luz (factor que, como sabemos, marca el límite de nuestras posibilidades perceptivas). No viviríamos, pues, en un universo en expansión, sino más bien en una expansión de universos.

Con respecto a la creación del universo y al origen de su naturaleza, la física cuántica ha ofrecido alternativas a la cosmogonía clásica tradicional. En las teorías basadas en un espacio-tiempo



lógico, la presencia del universo puede ser explicada sólo mediante dos casos (esas dos hipótesis que Agustín y Tomás intentaron conciliar): o bien siempre ha existido, o bien se forma en una condición de excepción, o *singularidad*, lo que conduce a la creación de espacio y tiempo; singularidad que conocemos como *Big Bang*. La física cuántica permite una tercera alternativa, que Hawking (2010) define como *ausencia de condiciones de contorno*, según la cual el tiempo es concebible como infinito en extensión, a pesar de no tener ningún límite en una singularidad que determine su inicio (la representación geométrica más similar a esta condición es una superficie cerrada pero infinita, como la de una esfera). De este modo, la cuestión de la *creatio ex nihilo* se resuelve directamente con la eliminación del concepto de creación.

Muchas de las soluciones ofrecidas por la física cuántica no invalidan los cálculos realizados de acuerdo con los métodos propuestos por la física clásica; simplemente proponen un modelo alternativo que se adapta mejor a las necesidades de la investigación. Esto es suficiente para demostrar cómo viene a menos el carácter absoluto de las leyes que creíamos fundamentaban el conocimiento científico. El tiempo lineal no existe en la realidad: es más bien un modelo de referencia que ha demostrado ser útil durante miles de años (y, por supuesto, sigue siendo útil también hoy, en el ámbito de la vida cotidiana). Este modelo, en vez de mostrar algo acerca de las leyes que rigen el funcionamiento del mundo, muestra algo acerca de las leyes que rigen el funcionamiento de *nuestra visión* del mundo. Sirve, pues, para proporcionar una forma, una extensión y un orden a la idea del tiempo; y este orden está —como hemos visto en los capítulos anteriores— íntimamente ligado a la idea de una estructura dispositiva espacial. “Origen” y “fin” son nociones tanto cronológicas como espaciales; tanto físicas como metafísicas y teológicas. Así que repensar un modelo de referencia para el tiempo y el espacio es cuestionar no tanto la realidad, sino la forma en que estructuramos la realidad y, por lo tanto, el significado que atribuimos a la realidad en que vivimos. Como señala Baudrillard, “en un espacio no lineal, en un espacio no euclidiano de la his-



toria, el fin es ilocalizable. El fin, en efecto, sólo es concebible en un orden lógico de la causalidad y de la continuidad” (1993: 166). El siglo xx abjura definitivamente de la fe ciega en la cronología lineal. Ya, desde la segunda mitad del siglo xix, la filosofía se había empeñado en formular nuevas ideas sobre el concepto de tiempo, más adecuadas para satisfacer las necesidades físicas y metafísicas de la época contemporánea.

Henri Bergson había propuesto una distinción entre el tiempo físico y el tiempo de la vida, o *duración*. Mientras que el tiempo físico se da como sucesión de instantes diferentes sólo en el sentido cuantitativo, la duración se da como un conjunto de momentos cualitativamente diferentes, que se inter-penetran entre ellos. Por esta razón, sólo en el tiempo físico son posibles operaciones de reversibilidad y, en un nivel analítico, incluso sería posible retroceder del efecto a la causa (y precisamente por esta posibilidad, como ya hemos visto, se explica la prohibición de realizar operaciones similares, bajo pena de ser precipitado por Dante en la cuarta bolgia del octavo círculo); en cambio, la duración es un tiempo no cuantificable y no reversible. La conciencia devuelve el tiempo como un proceso único, mientras que nuestra mente tiende a ordenarlo, a crear una disposición de momentos de acuerdo con un esquema estructural de carácter espacial:

si una suma se obtiene por la consideración sucesiva de los diferentes términos, todavía es preciso que cada uno de estos términos permanezca cuando se pase al siguiente y espere [...]; y ¿dónde esperarían si no los hemos localizado en el espacio? Involuntariamente fijamos en un punto del espacio cada uno de los momentos que contamos, y con esta condición solamente es como las unidades abstractas forman una suma [...]. Toda idea clara del número implica una visión en el espacio. [Bergson, 1919: 65]

La relativización de las nociones de espacio y tiempo conduce a aquellos modelos filosóficos que rechazan el tiempo en cuanto absoluto y superan el *apriorismo* kantiano. La atmósfera existencialista,



en la que se inscriben, además del primer Heidegger, también Sartre y Jaspers, pone en el centro de su discurso sobre el hombre su naturaleza de “ser proyectual”. Una vez más, está claro que la conexión entre la necesidad proyectual del hombre y su dimensión existencial conlleva una idea específica de temporalidad. En este sentido, el existencialismo recupera el pensamiento de Soren Kierkegaard, especialmente en relación con la reevaluación del componente subjetivo, para llegar a la cuestión de la elección y del “estilo de vida”. En abierto contraste con el idealismo hegeliano, Kierkegaard sabe que reducir la concepción judeocristiana de la temporalidad a una visión lineal de la historia es una operación limitante. El filósofo danés señala la diferencia cualitativa entre tiempo y eternidad y, por lo tanto, la existencia se convierte en el espacio en el que se da la contradicción entre el tiempo finito del hombre y el tiempo infinito de Dios. La aspiración de lo finito hacia lo infinito se realiza en la Fe, a través de la cual el hombre capta la naturaleza eterna de Dios; el movimiento de lo infinito hacia lo finito se realiza, en cambio, en el momento en el que Dios se revela al hombre. Esta intervención de lo infinito en lo finito se cumple en la historia humana con la figura de Cristo, Dios que se ha hecho carne. Así que el tiempo cronológico judeo-cristiano, objetivo y mensurable, es constantemente abocado a un abismo, el del *aión*, de lo eterno. La acción de lo infinito en lo finito puede parecer un acto paradójico, pero las paradojas sólo subsisten en el plano de la lógica; según Kierkegaard, como ya antes Santo Tomás, para llegar a una comprensión adecuada del alcance de este evento, el hombre debe abandonar la lógica y usar la Fe, que es precisamente ausencia de racionalidad; y, sobre todo, se debe recurrir a otro orden de la temporalidad.

Cuando Cristo interviene en la historia, Dios no sólo se convierte en hombre, sino que *se hace tiempo*. El tiempo mesiánico es el que San Pablo —judío helenizado, que escribe en griego— define como ω $\nu\upsilon\upsilon$ καιρός (*ho nyn kairós*), “el tiempo del ahora”; reintroduciendo de este modo la tercera categoría utilizada por los griegos y confiriéndole una nueva connotación. El tiempo mesiánico es el tiempo que se contrae en espera de la *parusía*, el retorno de Cristo



que marca el fin del tiempo cronológico. Pero, como bien señala Agamben,⁷ no es del todo correcto definir el *kairós* como un tiempo que se opone al *chronos*: el *kairós* es también un tiempo *del chronos*, un tiempo que entra en la historia y modifica su naturaleza lineal. Esta diferencia entre *kairós* y *chronos* se percibe sólo a partir de la aceptación temporánea de una homología; el *kairós* es relevante precisamente porque implica un *chronos* tomado, modificado y abandonado. La intervención de Dios en el *chronos* hace un nudo en la historia: ahora el hombre está listo para la salvación *en cada instante*. En la tradición neotestamentaria, Dios es comparado a menudo con un ladrón que se presenta justo cuando nadie le espera;⁸ y el ladrón ¿no es acaso el individuo que, al margen de la sociedad, roba (es decir: anula, invalida) el fruto del trabajo de los demás? ¿No es acaso aquel sujeto que rechaza la organización formal del tiempo, sobre la cual la rutina del trabajo modelaba la existencia?

Si Kierkegaard coloca su discurso sobre el tiempo en el horizonte de la revelación cristiana, Walter Benjamin desarrolla su reflexión recuperando la tradición mesiánica judía. También Benjamin parte de la contraposición entre instante y *continuum* histórico, en que se basan su aversión a la dialéctica hegeliana, su corrección del marxismo y su crítica de la noción de progreso. Sus *Tesis de filosofía de la historia* (1940) son probablemente el documento más interesante de esta visión “a-progresista” de la historia. Se lee en la decimotercera tesis: “la representación de un progreso del género humano

⁷ “El tiempo mesiánico —*ho nyn kairós*— no coincide con el fin del tiempo ni con el *aión* futuro, ni tampoco con el tiempo cronológico profano, aunque no es exterior respecto a este último. Es una porción del tiempo profano que sufre una contracción que lo transforma íntegramente [...]. El tiempo mesiánico se presenta como aquella parte del tiempo profano que excede constitutivamente al *chronos* y aquella parte de la eternidad que excede al *aión* futuro” (Agamben, 2006: 69).

⁸ Véase por ejemplo: Mateo 24: 43; Lucas 12: 39; Primera Carta de Pablo a los Tesalonicenses 5: 2; Segunda Carta de Pedro 3: 10; Apocalipsis 3: 3 y 16: 15.



en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso”. Para Benjamin, la historia es una organización de hechos compuesta arbitraria y artificialmente; además es adulterada y partidaria, puesto que es el relato escrito por los vencedores. La necesidad de devolver la voz a los vencidos conduce a Benjamin a abordar el problema de la relectura del pasado. Si cada lectura trae consigo la marca de su lector, en el momento en que el pasado es recuperado y redescubierto, con la nueva lectura también se le atribuye un nuevo sentido, de acuerdo con el compromiso ético del historiador materialista.

La recuperación del pasado se lleva a cabo a través de un proceso dialéctico que opera por yuxtaposición de imágenes (*Bilder*) que, sin embargo, es radicalmente diferente de la dialéctica hegeliana: la dialéctica benjaminiana se sirve de un juego de oposiciones, pero este juego ya no se da como alternancia de momentos sucesivos. En la dialéctica hegeliana, la síntesis supera a los primeros dos momentos no sólo cuantitativamente sino también cualitativamente, convirtiendo así la *Aufhebung* (que, recordemos, en alemán significa tanto “abolir” como “preservar”, y también “recoger”, “levantar”) en una mejora, lo cual acaba siendo una justificación de la propia dialéctica, en vista de una historia que avanza precisamente hacia una idea positiva de progreso. Si la dialéctica hegeliana fundaba y justificaba ese *continuum*, la dialéctica benjaminiana lo rompe y lo rechaza, ya que cada época (así como cada obra de arte) tiene un carácter monádico y constituye una especie de “tiempo en sí mismo”: en este sentido, es una dialéctica de la discontinuidad y del montaje. De aquí cierta afinidad, al menos en el primer periodo de la filosofía benjaminiana, con las teorías de Brecht. Con las que, sin embargo, sigue habiendo una diferencia fundamental: la dialéctica de Benjamin cuestiona el conjunto global de la historia, porque las dos imágenes dialécticas yuxtapuestas crean no sólo un nuevo sentido sino también un *nuevo orden de tiempo*, debido a la “débil fuerza mesiánica” que caracteriza a esta “cita secreta”. En Brecht



esta cita es todo menos que secreta: siempre hay que leer la imagen procedente del exterior en función de la *fabula* que la acoge; así el tiempo de la imagen acaba siendo de alguna manera absorbido por el tiempo lineal de la historia. Para Brecht, la fe en la coherencia de la historia era esencial; para Benjamin esta coherencia siempre está en duda.

El materialista histórico benjaminiano no ve el presente como resultado necesario derivado del pasado, sino como una oportunidad para recuperar un episodio del pasado y volver a leerlo desde un punto de vista diferente. Si el presente tiene el poder de reabrir constantemente el pasado, el presente ya no se posicionará, con respecto al pasado, como su consecuencia, sino más bien como su re-actualización, como su verdadera realización. A través del *Eingedenken* (rememoración), que difiere de la memoria involuntaria como acto consciente e intencional, el historiador no sólo recupera una imagen del pasado, sino que también tiene el poder de “salvarla”, atribuyéndole un nuevo valor. De esta manera, el tiempo se desprende completamente del carácter absoluto del tiempo newtoniano; el presente “no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo” (tesis XVI). Vale la pena recordar que el *mesón* aristotélico era exactamente esta “transición”, que Benjamin ahora niega. Cada momento del presente, de la actualidad, que Benjamin llama *Jetztzeit*, puede conectar con el pasado;⁹ y el pasado puede ser redescubierto en cada momento del presente, de acuerdo con la máxima de que el día del juicio no se distinguirá de cualquier otro día. El juicio no es el punto final de un recorrido, sino más bien un “punto crítico” que puede intervenir constantemente en la historia. Así, la tercera tesis expresa claramente esta labilidad del *continuum*

⁹ “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, ‘tiempo-ahora’ [*Jetztzeit*]. Así la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de ‘tiempo-ahora’ que él hacía saltar del continuum de la historia. La Revolución francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna” (Benjamin, tesis XIV).



histórico; la historia se presenta en su totalidad sólo para aquellos que pueden salvar el pasado olvidado y silenciado, es decir, para la humanidad redimida:

el cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Por cierto, que sólo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Lo cual quiere decir: sólo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos. Cada uno de los instantes vividos se convierte en una *citation à l'ordre du jour*, pero precisamente del día final. [Tesis III]

Para Benjamin, la historia no se recorre con la mirada hacia adelante, sino girando la cabeza atrás, igual que el *Angelus novus* de la célebre acuarela de Paul Klee. Por ese motivo, la deformidad del adivino de Dante es ahora la fisonomía natural del materialista histórico: para el idealista que cree en el progreso, el historiador benjaminiano es deforme e innatural, tan innatural e ilógico como el salto temporal al que la imagen dialéctica empuja. Anfiarao, el primer adivino mencionado por Dante en su *Infierno*, de acuerdo con los mitos del ciclo tebano, fue arrojado directamente al Hades con su carro, habiendo abierto Zeus con un rayo la tierra bajo sus pies. Esta intervención divina rompía la progresión cronológica lineal: Anfiarao no pasaba a través de la muerte, sino que saltaba sin solución de continuidad de la vida al reino de las sombras, siendo aquél no sólo un salto cronológico, sino una suerte de salto dialéctico. El mismo salto, pero en la dirección opuesta, cumple el historiador benjaminiano cuando retoma una imagen del pasado llevándola del reino de las sombras a la vida. Se lee en el escrito *Destino y carácter*: “el cartomántico y el quiromántico enseñan que se puede hacer a este tiempo [del destino] simultáneo con cualquier otro tiempo no presente. Pues se trata de un tiempo dependiente, parasitario del tiempo propio de una vida superior y menos natural” (Benjamin, 2007: 180).



La tradición judeocristiana implica en cierto sentido estos saltos dialécticos en la interpretación alegórica de la Biblia: por ejemplo, en la figura de Cristo como nuevo Adán, nuevo Moisés y nuevo Elías; y, por supuesto, en la relación entre el Bautista y Cristo, entre el *logos* y la carne. Haciendo coincidir estos *typos* (para utilizar la expresión paulina), la interpretación exegética crea una conexión cronológica que “perfora” el tiempo, una tensión que une pasado y futuro en una constelación (Agamben, 2011). La segunda tesis de Benjamin expresa así esta idea: “el pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y, como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos” (Tesis II). La verdad no es un descubrimiento, sino una revelación; revelación que funda un tiempo de orden diferente. De aquí una distinción entre un tiempo histórico, vacío, del determinismo; un tiempo cerrado, en parte similar al concepto griego de destino; y un tiempo abierto, que es el momento de la revelación mesiánica, heredero en ciertos aspectos del *kairós* paulino (excepto, por supuesto, que para el judaísmo la llegada del Mesías aún se tiene que cumplir, y aún puede acaecer en cualquier momento). Esta visión del tiempo implica un salto en comparación tanto con la linealidad del proceso histórico como con la naturaleza estática de un tiempo eterno e inmutable.

El carácter innovador del tiempo mesiánico —paulino y benjaminiano— como “tiempo que rompe la forma del tiempo”, nos ayudará a entender mejor cómo las propuestas formales de los autores que analizaremos se presentan como antitéticas de la visión lineal de la historia, empezando por la negación de su horizonte teleológico. Tenemos que llegar a pensar que el tiempo realizado, cumplido, no es necesariamente un tiempo *finito* (*transcurrido*), o una eternidad



inmóvil; ni tiene que ser necesariamente *pasado*, ya que la realización se da en el momento en el que el pasado es salvado, redimido, en una continua re-actualización desde el presente, que coincide con el momento en que la historia se llena de sentido.

Si eligiéramos representar como una línea, en una secuencia de momentos discretos, la noción de tiempo que los textos analizados en este capítulo expresan, lo que obtendríamos sería sólo una visión parcial de la *fabula*, limitada a un plano puramente literal; y, sobre todo, perderíamos el vínculo con la visión del mundo que estas obras proponen, y su valor político. Hélène Kuntz nos recuerda que

la forma dramática tradicional, tendiente hacia un desenlace futuro, se sitúa en una postura similar a la del Ángel de la Historia de Benjamin, testigo impotente del pasado, impulsado a pesar suyo hacia el futuro por la “tormenta” del progreso. La alegoría benjaminiana aclara el funcionamiento de un drama absoluto cuya inscripción en un presente vuelto hacia el futuro no está privada de significación ideológica: la progresión del drama hacia una catástrofe final sólo podría tener sentido bajo el marco de una ideología del progreso. [En Sarrazac, 2013: 200]

En *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga, se reducen las diferencias cuantitativas de los acontecimientos en el *continuum* de la historia; el universo de la página blanca elimina cualquier distancia entre la imaginación y la realidad, dejando claro el mecanismo de la construcción artificial de la historia y de la Historia. En *Supermarket e Historias de familia*, Biljana Srbljanović muestra cómo en la historia de Europa las guerras, la violencia, el odio racial, se repiten generación tras generación; y lo hace a través del rechazo de la progresión de la *fabula*, atrapada en un juego de repeticiones con variaciones. En los tres primeros *Dramas fecales*, de Werner Schwab, la negación de una realización del sentido al final de la vida, para un retorno a un puro materialismo triste y secular, se da a través del fracaso de la redención y la grotesca vida *post mortem* de los personajes. En *Blasted y Cleansed*, de Sarah Kane, finalmente,



la progresión de la historia se vuelve inactuable: la estructura lógica del mundo es volada por un lenguaje que tiene que remitir constantemente a la materialidad del cuerpo para abarcar la dimensión completa de la existencia.

Estas obras presentan a primera vista una estructura en apariencia clásica; pero si eligen este camino es precisamente para llegar a una deconstrucción de esta misma forma desde el interior. El receptor que intente reconstruir la *fabula* basándose en los principios de causa-efecto y de cronología lineal se dará cuenta de que en algún momento no podrá ni avanzar ni retroceder, sino que deberá elegir entre diferentes alternativas; se quedará sin medios para completar la reconstrucción del microcosmos dramático y tendrá que conformarse con asistir a su colapso.

RE-ESCRIBIR LA HISTORIA

El chico de la última fila, de Juan Mayorga

El chico de la última fila es una obra sobre el proceso de construcción de la historia; explora el límite que corre entre realidad e imaginación, que coincide aquí con el límite de la moral, dos cuestiones que constituyen la base del conflicto dramático. En el momento en que se pierden estos límites, lo sucedido se vuelve indistinguible de lo imaginado, y lo verdadero se vuelve indistinguible de lo verosímil. Pensamientos y acciones de los personajes se suceden sin solución de continuidad; lo mismo ocurre con los acontecimientos, que no se presentan separados por el corte de la división en escenas. La *fabula* es todavía una serie ordenada de episodios, pero la trama los presenta como si se tratase de un episodio único. Sucede básicamente lo que sucedía en *Larga cena de Navidad* de Wilder: si la *fabula* reconoce implícitamente una distinción cualitativa de los acontecimientos (las acciones que se llevan a cabo son varias, no una; se ubican a lo largo de diferentes momentos, no en un único segmento de tiempo), la trama los presenta reduciendo



toda diferencia cuantitativa entre ellos, y el drama se da como el flujo continuo y no interrumpido de una sola acción.

En su trabajo anterior, *Hamelin* (2005), Mayorga había creado un personaje *ad hoc*, el Acotador, una especie de narrador que tenía el poder de hacer avanzar la historia, anunciando el comienzo de cada escena e informando a los espectadores de la presencia de elipsis temporales; un rapsodo en escena, un *yo* épico encarnado en personaje, la realización en el nivel temático de un principio formal. El Acotador era impuesto por la forma, como en el caso del teatro brechtiano y, desde aquella posición, él mismo justificaba la forma que lo había generado. Pero en un nivel temático no subsistía una razón por la cual un personaje pudiese ejercer el poder de hacer suceder los acontecimientos y de hacer pasar el tiempo. La motivación de su presencia residía en que *Hamelin* es un cuento popular, y debido a eso la forma puede tomar dispositivos formales épicos propios del cuento (a saber, el drama puede *ser narrado como un cuento*). Pero es el autor quien ve el mundo como un cuento, y no los personajes, que están ahí independientemente de la presencia del Acotador. Esta “violencia formal” sobre el contenido encontraba además otra justificación en el plano del espectáculo: como el Acotador dirige la acción dramática, así el director dirige la acción espectacular. De aquí que resultaba perfectamente natural que, tal y como ocurría en la puesta en escena del grupo Animalario (para el que Mayorga había escrito la obra), fuese el director de la compañía, Andrés Lima, quien interpretaba al Acotador. También resultaba natural que los actores interactuasen con el Acotador-director, teniendo en cuenta su presencia y actuando de acuerdo o en contraste con sus indicaciones (pero lo hacían en cuanto actores, y no en cuanto personajes). En *El chico de la última fila*, el Acotador ha desaparecido, y la justificación del principio formal sólo se encuentra ahora en el plano de la visión del mundo que el drama expresa: se aborda precisamente el tema de la desaparición de los límites entre ficción y realidad; consecuentemente, el drama se comporta como si no hubiese límites entre ficción y realidad (pero sabemos que, como el drama todavía tiene forma de drama, aquí ambos términos deben ser relativizados al contexto



dramático: por lo tanto, sería más correcto hablar de ausencia de límites entre “ficción interna al drama” y “realidad interna al drama”).

El chico de la última fila cuenta la relación entre un profesor de literatura, Germán, y uno de sus estudiantes, Claudio; el estudiante entrega periódicamente al profesor sus redacciones como si fueran episodios de un *feuilleton*; el profesor orienta la técnica narrativa del estudiante con el fin de formar su estilo. Hay dos ejes a lo largo de los cuales se desarrolla la *fabula*: uno es la cooperación autor-lector que se establece entre Claudio y Germán; el otro es el proceso de inspiración y creación de la historia por parte del autor, que marca la relación entre Claudio y la familia de su compañero de clase Rafael, cuya vida privada se convierte en ocasión y estímulo a la imaginación del primero. En los episodios que poco a poco entrega a Germán, Claudio describe sus visitas a la casa de Rafael con un estilo que siempre se debate deliberadamente entre la crónica y la ficción. Germán, en parte pedagogo y en parte censor, sufre la fascinación por la narración de su alumno y por la *suspense* que éste es capaz de crear. El voyerismo de Claudio, y en segunda instancia el de Germán (y de su pareja Juana, lectora ocasional de las redacciones que Germán corrige), se convierte en el punto de partida para un debate sobre la labilidad de un juicio estético que tiene que lidiar con el juicio ético, tocando la delicada cuestión de la responsabilidad del escritor (el productor) y la del lector (el consumidor). Así como se vuelve complicado distinguir las normas del arte de las del buen gusto,¹⁰ del mismo modo se vuelve complicado también distinguir las normas de la buena escritura de las de las buenas costumbres.

Cada lectura es modificación personal de la realidad; y también la lectura del tiempo acaba siendo personal (y no objetiva o absoluta). Cuando vemos actuar a los componentes de la familia

¹⁰ El mismo problema se le presenta al personaje de Juana que, para no perder su trabajo de galerista, se ve obligada a cambiar la oferta expositiva de la galería con el fin de aproximarse al gusto del público. ¿Merecen las obras expuestas ser definidas como “obras de arte”? ¿Dónde se encuentra el límite que identifica lo que es arte y lo distingue de lo que no lo es?



de Rafael, los vemos cómo son descritos por Claudio, cómo salen en su historia, cómo hablan y actúan de acuerdo con su autor (y, al mismo tiempo, vemos todo esto de acuerdo con cómo lo describe el autor de la obra, a saber, Juan Mayorga). La historia es contada desde un punto de vista personal, el punto de vista de quien mantiene el poder, que aquí es el poder de escribir y ser leído. Esto nos lleva de nuevo a Benjamin y su interpretación del materialismo histórico. Quien vuelva a escribir y a leer la historia siempre debe rendir cuentas a su compromiso ético, que le obliga a tratar incluso los hechos más aparentemente insignificantes a la par de los más importantes. Como dice Germán: “es muy fácil agarrar a una persona y mirarla por su lado más ridículo. Lo difícil es mirarla de cerca, sin prejuicios, sin condenarla a priori. Encontrar sus razones, su herida, sus pequeñas esperanzas, su desesperación. Mostrar la belleza del dolor humano” (*El chico de la última fila*: 27) Como en otras ocasiones, Mayorga trata paralelamente cuestión filosófica y cuestión teatral, revelando, no sin ironía, los procesos y las fases de la construcción de una historia y de la ficción, para hablar al mismo tiempo de la construcción de la Historia y de la realidad. En la pluma de Claudio, como en la del dramaturgo, ficción y realidad se funden en un paisaje abstracto, cercano al potencial de la página en blanco, en el que los personajes se mueven libremente. Como el tiempo, también el espacio es un flujo continuo, que no conoce los límites que requerirían las diferentes ambientaciones en que los acontecimientos tienen lugar. Así que los personajes no están obligados a pasar de una escena a otra, ni siquiera a entrar y salir: basta con nombrarlos para que aparezcan al instante. Ellos, al fin y al cabo, “siempre están ahí”, en el espacio neutro del teatro:

JUANA: ¿De verdad no te preocupa? Yo al menos hablaría con él. ¿No vas a hablar con él?

CLAUDIO: ¿Quería verme?

GERMÁN: Siéntate, hombre.

Claudio toma asiento (ibid.: 18-19).



Precisamente, por lo contrario, si no aparecen es porque no han sido nombrados, *evocados*: “**GERMÁN**: Me gustaría conocerlo. ¿Por qué no le dices que venga a verme? || **CLAUDIO**: Mi padre no es un personaje de esta historia. Mi padre no sale” (*ibid.*: 42). Esta libertad de los personajes para aparecer y desaparecer a placer encuentra su justificación en el hecho de que ya han sido presentados como productos de ficción (de Claudio y de Mayorga). En el momento en que la ficción es explícita, también tiempo y lugar son declarados explícitamente como una convención y su tratamiento no conlleva más problemas de coherencia. Existe evidentemente un vínculo entre el personaje Claudio y el autor Juan Mayorga: Claudio descubre la libertad que el juego de la imaginación permite a la escritura y del mismo modo la descubre Mayorga; así como se construye el cuento de Claudio, así se construye la obra de Mayorga. Precisamente por eso, cuando Claudio decide dejar de ejercer el poder creativo de la imaginación, el drama termina: “ahora sí, maestro. Es el final. (*Con un gesto, hace el oscuro*)” (*ibid.*: 69).

Precisamente porque es tratado como un artificio, el tiempo experimenta una aceleración que comprime la *fabula*, creando puntos de conexión inusuales entre un acontecimiento y el sucesivo. Los tiempos muertos de la *fabula* son, por así decirlo, eliminados, y la historia, a pesar de mantener un aspecto lineal, ya no respeta un avance homogéneo. Esto se debe a una especie de paradoja que tiene algo que ver con la relación entre *fabula* y trama. En general, en las obras de ficción se dan dos casos: o bien el tiempo de la *fabula* y el tiempo de la trama se corresponden perfectamente uno con otro, como en el acto único y, en general, en aquellas obras en que la escena se presenta como una *tranche de vie*; o bien el tiempo de la trama es reducido con respecto al de la *fabula*. De ahí que la trama deberá operar, a través de elipsis, una selección en la línea de tiempo, eliminando momentos superfluos o poco interesantes para la restitución del sentido de la *fabula*, y cosiendo juntos los acontecimientos que considere necesarios, apelando (implícita o explícitamente) a la intervención del receptor; es el caso de la gran mayoría de piezas teatrales que se estructuran en actos, secuencias,



cuadros. Aquí, sin embargo, se da otro caso: en cierto sentido, el tiempo de la *fabula* pretende ser más “corto” que el de la trama; por lo tanto, para seguir la *fabula*, la trama tiene que contraerse. Esta contracción hace estallar los límites formales de las elipsis, que son absorbidas en el flujo de la *fabula*: la elipsis aquí no es un “no dicho”, sino un “ya hecho”. Así ocurre que, entre dos acontecimientos lógicamente distintos, ya no es posible identificar el momento de la transición de uno a otro: los dos acontecimientos *son representados como uno*. Al igual que en la *duración* bergsoniana, se pierde la distinción cuantitativa de los momentos, que garantizaba la amplitud del tiempo, su carácter conmensurable, definido y objetivo; y, por lo tanto, la posibilidad de organizarlo como *sucesión* (espacial).

Esto nos lleva de nuevo a las posiciones de Benjamin sobre el concepto de historia. El punto en que dos momentos lejanos —el de la experiencia de Claudio y el del relato de aquella experiencia— se juntan es el momento en que asistimos a la “recapitulación vertiginosa” que la re-lectura de la historia conlleva. Entre los diferentes momentos de la historia se tiende un puente: éste es el significado de la desaparición de la división entre escenas. El teatro funciona como un ámbito ideal para este experimento, porque el escenario, como espacio neutro, permite eliminar la distinción cualitativa entre “personajes que actúan” y “personajes de los cuales se dice que actúan”. Por eso, cuando Germán le pasa a Juana la segunda redacción de Claudio para que la lea, el mismo Claudio aparece en escena para leer lo que ha escrito: “(*Juana reanuda su quehacer. Germán abre su cartera, saca el ejercicio y se lo da a Juana, que lo lee.*) || **CLAUDIO:** Escribe una redacción en que aparezcan los siguientes adjetivos: [...]” (*ibid.*: 21). El sentido de este salto es bien explicado en un intercambio de réplicas entre Germán y Claudio; cuando el profesor le pregunta al alumno por qué ha cambiado al presente el tiempo verbal en su última redacción, la respuesta es contundente: “**CLAUDIO:** Es como estar allí otra vez” (*ibid.*: 26). También en Benjamin el tiempo de la re-lectura es el tiempo presente —actual— del “estar allí otra vez”. Claudio está presente delante de nosotros como *encarnación* de la causa (la escritura



del alumno), a la cual el efecto (la lectura del profesor) remite. Sin embargo, este efecto ya no necesita del momento del *mesón* para desarrollarse en el tiempo; sino que el efecto ya está ahí, presente, en el instante en que la causa lo evoca: el instante en que, precisamente, es “llamado en causa”. En esta *llamada* —y el término no es casual— la relación lógica de consecuencialidad entre causa y efecto es obviada. Veremos que este fenómeno, por el que un personaje (u objeto) se manifiesta en virtud de una especie de evocación, se presentará a menudo en las obras que buscan una representación del tiempo alternativa a la proporcionada por los principios lógicos aristotélicos de causa-efecto y linealidad cronológica.

LA HISTORIA SE REPITE

Supermarket e Historias de familia, de Biljana Srbljanović

Escribe Benjamin en la decimoquinta tesis:

la conciencia de estar haciendo saltar el *continuum* de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran Revolución introdujo un calendario nuevo. El día con el que comienza un calendario cumple oficio de acelerador histórico del tiempo. Y en el fondo es el mismo día que, en figura de días festivos, días conmemorativos, vuelve siempre. Los calendarios no cuentan, pues, el tiempo como los relojes son monumentos de una conciencia de la historia de la que no parece haber en Europa desde hace cien años la más leve huella.

Supermarket funda su principio formal sobre la naturaleza revolucionaria de ese día festivo. La acción tiene lugar en una escuela austriaca para inmigrantes, el 4 de noviembre de 1999, unos pocos días antes del décimo aniversario de la caída del Muro de Berlín. En la escuela, dirigida por Leo Schwartz, él mismo inmigrante de origen serbio, estudian dos alumnos: Diana, su hija, y Kemal, apodado



Mali; y enseñan dos profesores: el colega Mayer y la colega Müller. El texto está dividido en treinta y una escenas, agrupadas en ocho macrosecuencias: siete días y un final. Los siete días sugieren así el paso de una semana; es decir, un ciclo de tiempo acabado, completo.

La obra comienza cuando Schwartz recibe una visita de Britta, reportero del periódico local, quien pide una entrevista sobre los cambios en la situación sociopolítica en Europa. Esta visita de Britta se repite anualmente antes del aniversario de la caída del muro, por lo que se puede considerar dicha entrevista como parte de un “ritual” cíclico. De hecho, la entrevista se centra siempre en las mismas cuestiones, ya que —afirma Britta— sigue el deseo de la opinión pública. Hay que interpretarla, pues, como el reflejo de la percepción general sobre la situación histórica: manteniéndose inmutada, muestra en esencia que permanece inmutada la visión de la historia de la opinión pública. Para la sociedad que Britta representa (que es, más o menos conscientemente, la que se está formando en la escuela), la celebración del aniversario no es sino una excusa para reafirmar un patrón de pensamiento. Se convierte en un evento vaciado de su significado, que ha sacrificado la sustancia a la forma; esto nos proporciona una primera ocasión de reflexión.

Para Benjamin, el aniversario no es sólo la celebración de una coincidencia entre la ciclicidad y la linealidad de la historia, sino que, sobre todo, atestigua la llegada de “otro” tiempo en un tiempo histórico. Año tras año, a pesar de que la historia parezca seguir su curso, algo reivindica desde el pasado su presencia: la memoria de un evento cristalizado en un día que es siempre el mismo día, a saber, el día festivo. El día festivo es manifestación de la conciencia histórica, porque, a medida de que avanza, la historia mira atrás hacia el evento que rememora. Para quien vive en este día —o en la preparación de ese día, como en nuestra obra— el tiempo se percibe, por lo tanto, de acuerdo con una nueva naturaleza, no progresiva: mientras que avanza, *al mismo tiempo* remite siempre al punto de partida. Para evitar que este acto se vacíe de su significado, convirtiéndose en un mero impulso retrospectivo, es necesario ejercer la conciencia crítica; una conciencia de que los personajes parecen



carecer, y eso convierte el tiempo del aniversario en *Supermarket* en un tiempo peligrosamente inútil, “perdido”. Cuando Schwartz propone a Britta introducir un nuevo tema en la entrevista, Britta se muestra escéptico: las novedades no le interesan o, como él mismo admite, no interesan a sus lectores. Britta considera el trabajo del cronista (del historiador) como un trabajo repetitivo, ve a sus lectores como consumidores pasivos, meros espectadores de la historia, e interpreta su actitud y su gusto como algo fijo e inalterable, que se alimenta precisamente de la repetición vacía. La crítica a este ejercicio negativo de la crítica, que queda bien reflejado en el miedo al cambio de una sociedad estrictamente estructurada sobre el orden (como en el caso de la sociedad austriaca, según la autora), emerge a lo largo de toda la obra.

Suena, pues, grotesca y falsa la afirmación de Britta, cuando sostiene que “el tiempo pasa. Las circunstancias cambian” (*Supermarket*, I): para Schwartz, atrapado en un tiempo que parece no avanzar nunca, las circunstancias son siempre trágicamente las mismas. La celebración del aniversario se convierte así en alegoría de un estado de angustia existencial, la del individuo que es reconocido constantemente por los demás como “el extranjero”, siendo identificado por la referencia a su origen. De ese modo, el extranjero se queda estancado en su propio pasado: los intentos de Schwartz para construirse una nueva vida en un nuevo país están condenados al fracaso, y su existencia promete ser simplemente una secuencia de días siempre iguales. Al comienzo de la secuencia “segundo día”, su oficina “vuelve a tener exactamente el mismo aspecto que tenía al comienzo de la historia” (*ibid.*, IX). De hecho, todo lo que había ocurrido en el comienzo de la primera escena vuelve ahora a ocurrir: los chicos están repitiendo los ejercicios de educación física con la colega Müller; Britta comprueba el funcionamiento de su grabadora; suena otra vez el teléfono. Y cuando Britta y Mayer se presentan como si ninguno de los dos hubiese visto nunca al otro, comienza a ser evidente que se trata de un segundo día muy difícil de colocar después del primero en la cronología de la *fabula*. Las palabras con que Schwartz se disculpa ante Britta por la espera resuenan como



algo más que una simple justificación: “otra vez la historia de siempre” (*ibid.*). Evidentemente, estas palabras no van dirigidas sólo a Britta, sino que informan directamente al espectador sobre cuál es la clave de este extraño tratamiento del componente temporal; cuando los personajes se refieren al tiempo en una situación interior a la *fabula*, nosotros también podemos escuchar a la autora hablar del tratamiento del tiempo como recurso formal. Cada ocasión es buena para justificar al nivel del contenido problemas que atañen más que nada a la forma dramática:

SCHWARTZ: [...] Es como si viviese continuamente el mismo día.

MÜLLER: Todos tenemos la misma sensación, señor director.

SCHWARTZ (*su rostro se ilumina*): ¿En serio? ¿Usted también?

MÜLLER: Sí, claro, yo también. Yo más que todos. ¿Sabe usted qué espero yo, de mi vida? Cada día, lo mismo [...] la misma promesa de que mañana irá a mejor, y este mañana nunca llega. (*Ibid.*, XVI)

El malentendido entre los dos personajes se debe precisamente a que el discurso de Schwartz se abre a un nivel formal, mientras que el de Müller se refiere exclusivamente al nivel temático; si el primero habla *en y de* la *fabula*, el segundo se limita a expresar sólo lo que sucede en ella. Los dos personajes viven dos diferentes concepciones de tiempo y de espacio; y, en definitiva, dos diferentes condiciones de personaje. En lo que se refiere al anclaje de la forma al contenido, la ambientación de la acción no es accidental: la escuela es, antes que nada, el ambiente en que debería formarse la conciencia crítica del individuo. Pero también es el ámbito privilegiado de la repetición, en el que la vida de estudiantes y profesores, con su etiqueta y sus planes de estudio anuales, siempre sigue un curso cíclico. Los ejercicios de educación física, las clases y los deberes, incluso la desaparición de material escolar, son parte de esta *rutina*. Es esta sistematicidad la que fundamenta la estructura de la obra, basada en un juego de repeticiones periódicas.

Pero ya que, de alguna manera, aquí el drama sigue *avanzando*, las repeticiones deben acompañarse sistemáticamente con variacio-



nes: el encuentro entre Mayer y Britta se inicia de la misma manera que el primer día; sin embargo, en lugar de preguntar si ha llamado “alguien”, ahora Mayer pregunta si ha llamado “la señora Mayer”. Y si el primer día los alumnos tenían que correr cuatrocientos metros dando diez veces la vuelta al campo, el segundo día la carrera pasa a ser de tan sólo trescientos metros, aunque las vueltas al campo, por extraño que parezca, sigan siendo diez: como si entre el primer y el segundo día el campo se haya acortado por una suerte de cómica distorsión espacio-temporal. La variación también vuelve el discurso cada vez más conciso: no hay necesidad de muchas palabras, después de cada repetición el espectador ya sabe lo que va a pasar, y la autora sabe que no deberá aburrir al espectador. Las informaciones que ya hayan sido asimiladas se pueden omitir ahora, para que los momentos en que no se producen cambios significativos fluyan rápidamente. Por ejemplo, en el tercer día, Britta y Mayer condensan la esencia de su comunicación en un breve intercambio de palabras: “**MAYER:** Mayer, dibujo técnico. || **BRITTA:** Britta, ‘Palabras y hechos.’ || **MAYER:** Sigo su trabajo” (*ibid.*, XII). O, de nuevo, en la escena XX, Diana y Mali escriben a máquina como en la escena V; pero ahora Mayer envía a los dos chicos al despacho del director “inmediatamente” (*ibid.*, XX). *Inmediatamente* los hechos acontecen, sin respetar su ritmo “natural”, sin ponerse ordenadamente el efecto tras su causa; a medida que los días pasan, el tiempo se acelera y la *fabula* corre más rápida: en el sexto día, “las personas siguen una a otra como sobre una cinta transportadora” (*ibid.*, XXIII).

La *repetición con variación* puede surgir en cualquier momento, para cambiar el curso de la historia en cualquier dirección. Se coloca en la línea mensurable de la historia y, al mismo tiempo, es extraña a ella, porque pertenece a otro orden de tiempo, vinculado a la eternidad de la fórmula que se repite. Es el “agujero en el tiempo” (*ibid.*, XVIII) que Schwartz trata de atrapar al final del cuarto día. La naturaleza de la repetición con variación no difiere mucho de la del día festivo benjaminiano. En el juego de repetición con variación la historia no avanza sólo en progresión lineal, sino también a través de conexiones directas entre la imagen (la *Bild* benjaminiana) de



la variación y las otras imágenes dispuestas de forma no homogénea en el espacio de la *fabula*. En realidad, no es propiamente el tiempo de la *fabula* el que avanza; es más bien su sentido el que se expande, re-actualizándose y enriqueciéndose con nuevos matices en cada variación. De ese modo, en el momento en que se rechaza la linealidad cronológica, tampoco será posible mantener el carácter lineal de la relación causa-efecto. Por ejemplo, el asesinato de Mayer y Müller por parte de la esposa de Mayer es anunciado al final del cuarto día (*ibid.*); sin embargo, al día siguiente vemos a Mayer y Müller vivos, y poco después se nos muestra la causa del asesinato del día anterior: una llamada anónima de Schwartz a la esposa de Mayer (*ibid.*, XXII). Si la causa de un evento puede ocurrir después de haberse presentado su efecto, es porque han estallado las leyes de relación lógica: el de *Supermarket* es un *multiverso* en el que el tiempo es relativo, y causa y efecto pueden subsistir en un orden de temporalidad diferente.

La ocurrencia de un acontecimiento que se presenta como variación no debe ser leída tanto en consonancia con el acontecimiento sucedido inmediatamente antes, sino más bien en relación con su matriz y a las variaciones que se han producido anteriormente: la repetición con variación establece un orden del tiempo autónomo, autofundante; y de alguna manera surge como *causa de sí misma*. Deleuze resumía perfectamente el problema, cuando, en *Diferencia y repetición*, afirmaba que “lo que es o vuelve no tiene ninguna identidad previa o constituida: la cosa está reducida a la diferencia que la descuartiza y a todas las diferencias implicadas en esta, por las cuales pasa” (Deleuze, 2002: 115). Precisamente mediante la repetición, una acción, una palabra, una fórmula lingüística o un objeto se constituyen como signos fundamentales de la partitura dramática, ya desde este nuevo estatus ejercen su nueva función aglutinante, erigiéndose garantes de la coherencia de la obra. Se convierten así en *figura*, en el sentido de Auerbach, elementos del texto que no establecen relaciones de causalidad aristotélica, ni generativa, sino más bien de la que Hayden White llama *causalidad figurativa*, según la cual una *figura* puede conectarse con todas sus



filiaciones a lo largo de un texto, estableciendo con ellas conexiones significativas.

Tomemos, por ejemplo, la *figura* pelota de ping-pong, que vuelve varias veces durante la obra;¹¹ el sentido de su presencia sale a la luz en la escena XXII, cuando Diana cuenta al padre la violación por parte de Mayer. Las pelotas de ping-pong robadas acababan sistemáticamente en la cartera de Schwartz: la que en principio podía haber parecido una broma típica del ambiente escolar, era en realidad el mensaje oculto de una hija para atraer la atención del padre. Detalles que, en una primera lectura, eran aparentemente insignificantes, adquieren en la re-lectura un nuevo significado de importancia capital. Así ocurre también con la repetición de fórmulas lingüísticas: en la escena XI, Müller confiesa a Mayer que está embarazada; en la siguiente escena es Diana quien confiesa a Mali que está embarazada, y en ese momento aparece Müller, estableciendo una conexión directa con la escena anterior. El tiempo se funda, pues, en este principio de afinidad y atracción entre fórmulas repetidas, que atañen a diferentes órdenes de signos: lingüísticos, proxémicos, materiales. Toda *figura* que aparece después de ser nombrada, siempre establece un enlace entre dos momentos: la evocación lingüística del nombre de la cosa y la aparición física de la cosa misma; y esta relación evocación-manifestación se sustituye a la relación causa-efecto, tomando el relevo de su función. La máquina de escribir nombrada en la segunda escena II deja escuchar su sonido en la escena IV y aparece físicamente en la escena V; luego, en la escena XIX, Schwartz escribe con la misma máquina, que es la máquina que Mali rompe continuamente. A pesar de que el espectador siempre tiende a reconstruir la secuencia de los acontecimientos de acuerdo con un principio de linealidad, en cierto sentido estas escenas se sitúan fuera del curso lineal del tiempo. Esto se justifica, al nivel temático, con que la rutina es tan esencial al tiempo escolar que llega a anular pragmáticamente las diferencias cuantitativas entre un día y otro; no importa qué día es

¹¹ En las escenas II, III, XI, X, XV, XIX, XXI, XXII, XXIV, XXXI.



hoy, porque todos los días, en la línea del tiempo, pueden ocupar el mismo punto que el día anterior.

A menudo, en el drama, en correspondencia con los momentos marcados por mayor *pathos*, se produce una especie de congelación de la acción, que asume la conformación de un *tableau vivant*. Una vez más, el momento congelado se abstrae de la continuidad histórica y la atemporalidad entra en escena. En el *tableau* no hay tiempo (es *vivant* sólo en su formulación lingüística); pues el tiempo es lo que diferencia cualitativamente el *tableau* y la acción. La imagen es extratemporal, y el tiempo entra en estas imágenes sólo cuando son dispuestas en una sucesión (así, por ejemplo, se reconstruye artificialmente el tiempo cinematográfico). En estos momentos, la música y las luces adquieren una resonancia importante; el tratamiento de los componentes escénicos, como en el teatro brechtiano, es requerido aquí ya en el texto; de esta manera la autora detecta en cierto sentido la insuficiencia de la sola dimensión dramática, para recurrir a códigos espectaculares que aquí son los códigos propios del teatro melodramático y de la televisión.

El uso parodístico de los cánones de la *soap opera* —denominación que aparece en el subtítulo de la pieza— arraiga en la idea de una sociedad que se alimenta precisamente de aquella apariencia falsa e hipócrita que caracteriza cierto lenguaje televisivo. El modelo de la *soap* es, obviamente, un modelo repetitivo, que quiere dar al público —como al lector de Britta— sólo y únicamente lo que el público espera y, sobre todo, el final que el público querría. *Supermarket* toca todas las cuerdas de un buen melodrama: amor y sexo, amistad y enemistad, relaciones familiares y relaciones sentimentales, acusaciones de espionaje y traición, etc. También el *happy end* con que el drama se cierra fuerza un final poco probable. Sin embargo, este acto forzoso es la única manera de que las cosas se resuelvan. Este acto tiene sentido sobre todo en el nivel formal: si la escuela, poco verosímelmente, quema es porque no habría forma de salir del ciclo de repeticiones, excepto que por medio de la inverosímil ocurrencia de una catástrofe, que acelera vertiginosamente el curso del tiempo.



En *Historias de familia* nos encontramos en medio de un paisaje urbano en ruinas, destruido y quemado, representación esencial de la ex Yugoslavia de posguerra de los años noventa. Este espacio vacío y sólo esbozado no es únicamente el espacio mimético de una tierra devastada y el espacio metonímico de toda una nación, sino también, y sobre todo, un espacio metafórico: una zona de recreo para niños, un espacio abierto a representar otros espacios en el imaginario de los personajes y, por supuesto, del espectador. Los personajes son niños que juegan a ser adultos: envejecen, rejuvenecen, cambian de sexo, de acuerdo con las necesidades de la historia; como ocurre en *El chico de la última fila*, aquí también todo está permitido en el espacio indefinido del juego y de la imaginación, y sobre esta idea se justifica el principio formal que fundamenta el drama.

Es evidente que se trata de una representación dentro de la representación: la caravana en la que los niños montan su casa ya es una “escena en la escena”. El mecanismo metateatral se explicita en muchas ocasiones: cuando Andrija se olvida su réplica (*Historias de familia*, I); cuando lleva puesta, sobre su ropa, un vestido de niña (*ibid.*, V); cuando la edad del personaje se confunde con la del actor (*ibid.*, III); cuando Nadežda se comporta como un perro y le roba una barra de chocolate a Andrija (*ibid.*, II) (¿quién tiene hambre? ¿El perro que Nadežda interpreta? ¿O la niña Nadežda?). En el ejercicio de metateatralidad, los niños incluso pueden jugar a matar y a morir. Pero el público sabe que la muerte, exorcizada aquí en un acto apotropaico, a pesar de ser un juego, siempre remite a hechos brutalmente reales:

ANDRIJA: ¡Y yo te romperé la cara!

VOJIN: ¡Y yo te lanzaré una granada!

ANDRIJA: ¡Y yo te lanzaré dos!!

VOJIN: ¡Te mataré!

ANDRIJA: ¡Entonces yo te mataré a ti!

VOJIN: ¡Y yo te volveré a matar!

ANDRIJA: ¡Y yo te mataré cien veces! (*Ibid.*, I).



Para los niños, la muerte no es el fin de la vida, sino el momento en que el juego vuelve a empezar desde el principio; por eso “*por regla, cada vez que se encienden las luces, la escena es exactamente como era al final de la escena anterior*” (*ibid.*, VII). Vojin y Milena, por ejemplo, mueren al final de cada escena, pero en la escena siguiente están vivos; así la *fabula* invalida los efectos lógicos de los acontecimientos que había expuesto anteriormente. El tiempo vuelve a cero al final de cada escena, y las muertes se acumulan en una repetición sin fin. Cuando se abre la escena V, Milena muestra los signos del asesinato sufrido al final de la escena III; y, en la última escena, los cuerpos de Milena y Vojin muestran “*los rastros de todas las muertes que han sufrido*” (*ibid.*, XI); así la autora nos hace intuir que aquel juego imaginario, tan imaginario no era. Como en *Supermarket*, aquí también la experimentación formal tiene una justificación muy concreta: el juego de repeticiones refleja la idea de una historia que continúa repitiéndose, en la barbarie de la guerra y la explotación del hombre por el hombre; y, a un nivel ulterior, sirve para demostrar que el “juego de la violencia” —porque, después de todo, nos dice la autora, la guerra es un “juego de poder”— lleva siempre a consecuencias terribles.

Si el trabajo era “tiempo ordenado”, el juego es, básicamente, “alteración del tiempo”; en el juego, el niño crea un tiempo nuevo, que transcurre de manera diferente que el tiempo objetivo absoluto. En el juego, el niño pasa de un momento a otro, de un espacio a otro, sin ningún problema de coherencia lógica, y sin la incumbencia de progresar necesariamente hacia un objetivo. Eso también permite que cada escena sea autónoma en su planteamiento, nudo y desenlace, y se desarrolle independientemente de las demás escenas. Sin embargo, también en este caso, el drama, siendo aun formalmente drama, de alguna manera tendrá que *avanzar* hacia adelante, de modo que en esta dinámica de repeticiones deberá presentarse una especie de progresión. Ésta se encuentra en las vicisitudes de Nadežda y Andrija. La primera toma poco a poco conciencia de su dignidad como ser humano y, finalmente, descubre la necesidad



de actuar como tal, hacer escuchar su voz; ¹² y Andrija recupera su dignidad cuando decide salir de aquel tiempo estancado, dejar la casa de sus padres y marcharse. Diferentes concepciones del tiempo conviven en la obra; el tiempo repetitivo y cíclico de los padres, que permanecen atrapados en el pasado; y el tiempo de Nadežda y Andrija, que tratan de restablecer una especie de linealidad que les permita confiar en un desenlace de la historia diferente, en el fin del sufrimiento. Son ellos quienes fundan el tiempo cronológico de la *fabula*, que precisamente termina cuando Nadežda habla y Andrija comprende la situación histórica en la que vive. A pesar de que luego el drama acabe, simbólicamente, con una explosión; catástrofe que pone en riesgo no sólo a nivel de contenido, sino también en el plano formal, el posible cierre de la historia.

Como en *Supermarket*, también en *Historias de familia* la relación causa-efecto es a menudo reemplazada por una relación evocación-manifestación que vincula una fórmula lingüística a la materialización de la cosa. Ocurre, por ejemplo, con los zapatos de marca Reebok, en la escena I objeto del deseo de Andrija, que los lleva puestos en la escena II. Entre las escenas II y III, la barra de chocolate ejerce la misma función de conexión: antes objeto de conflicto, a continuación vuelve como imagen poética cuando Andrija utiliza el envoltorio para construir un pequeño avión de papel. Un acontecimiento puede asociarse con otro acontecimiento de acuerdo no con un principio de causalidad histórica, sino *figural*, por una suerte de atracción: el drama ya no necesita continuidad histórica para que emerja su sentido, sino que el sentido se revela en un principio de “continuidad poética”, constelación de diferentes *figuras* y signos que otorgan al drama una coherencia muy distinta a la del conjunto orgánico lógico-aristotélico.

¹² *Omen nomen*: en serbio, el término “нада” (“nada”), del cual Nadežda es un diminutivo, significa “esperanza”; implica, pues, una idea de futuro, de evolución, de progreso.



MUERTE SIN REDENCIÓN

Tres Dramas fecales, de Werner Schwab

Los primeros tres *Dramas fecales*, de Werner Schwab, se resuelven todos del mismo modo: a una muerte por asesinato, que representa la culminación de la acción dramática, sigue siempre un último acto donde resulta que el drama no ha terminado y los personajes muertos están vivos. La muerte, por lo tanto, no había llegado *de verdad*; pero ¿qué quiere decir este “de verdad”? ¿En qué “grado de verdad” de la historia se coloca la muerte? Podemos formular una primera consideración a partir de *Las presidentas* (1990). Tras el asesinato de Marie por Erne y Grete, al final del segundo acto, el tercer acto se abre con Marie viva, protagonista de una “escena en la escena”. Al igual que en *Historias de familia*, de Srbljanović, el problema de la muerte es obviado mediante el dispositivo metateatral: la acción anterior se reinterpreta bajo una nueva perspectiva y pasa de la que creíamos ser la “realidad interna al drama” a la “ficción interna al drama”, revelando un juego de cajas chinas. Las actrices que hasta entonces habían interpretado a Marie, Grete y Erne, en el último acto están sentadas entre el público y observan cómo tres nuevas actrices repiten el drama desde el comienzo. Marie se queda mirando sus últimos instantes de vida y sale del teatro disgustada, antes de que se cumpla su asesinato, mientras que “*en el escenario se sigue representando un rato ‘Las presidentas’*”.

De esta manera, la muerte de Marie no supone el fin del personaje; al contrario, abre a una nueva vida para él, una vida que se desarrolla “fuera” del tiempo en que se daba la vida anterior. La historia parece repetirse infinitamente, porque todo indicaría que el nuevo drama que las tres nuevas actrices interpretan llevará al mismo desenlace. Pero, ya que la obra de Schwab todavía mantiene la estructura del drama —a saber, no está concebido como un performance sin límites de tiempo— con un principio y un fin, esta repetición tendrá un límite frente al espectador “real” y el espectáculo tendrá un final para permitir que el público —igual que



Marie— salga de la sala. El tiempo de la *fabula*, en éste como en los otros dramas fecales, vive de repetición y ciclicidad. Lo explica bien Jürgen en *Sobrepeso, insignificante: Informe*, cuando se queja de que:

todo lo que ha sucedido, tiene que seguir sucediendo. Que nosotros tenemos que seguir matándonos y devorándonos uno al otro. Que todo vuelva a ser siempre lo mismo, así de fácil, pero sin que se nos ofrezca siquiera la posibilidad de decir que es lo mismo [...]. Quizás todo ya está escrito y determinado antes del comienzo... pues, todo volvería siempre, en automático, a la calma que anhela, todo lo que está en el mundo estaría ahí como sobre el escenario de un teatro.¹³

El teatro le ofrece a Schwab la oportunidad de presentar físicamente aquella repetición que en la vida real sólo intuimos a un nivel metafísico. En teatro el final puede ser forzado, puede ser obligado a llegar, pero debido a esta constricción llega en una forma aberrante, a saber, distorsionando su propia naturaleza y negándose a sí mismo, aniquilándose. Ya a partir de aquí las obras de Schwab reflejan formalmente una precisa visión del mundo (que, a su vez, el autor ha reflejado en su propia vida), que pasa por la *aberración* y la *aniquilación*, dos conceptos clave para entender cómo la forma de los dramas fecales siempre está en vilo sobre la inestabilidad de lo informe. Los hechos “no se desarrollan como deberían”, se alejan (*ab errant*, precisamente) de su curso natural; sin embargo, esta *errata* de la naturaleza es asumida por la *fabula* como perfectamente natural.

Lo “informe” del título no se refiere solamente a la identidad y la apariencia de los personajes, sino también, más en general, el curso natural de las cosas. Una pareja de clientes, un hombre y una mujer, bellos y refinados, presencian los dos primeros actos como personajes mudos, impasibles ante los acontecimientos protagonizados por los otros clientes del bar, que se caracterizan por su aspecto y modales menos agradables. Al final del segundo

¹³ La traducción del alemán es mía.



acto, en el ápice de una *escalation* de violencia, la pareja es brutalmente asesinada y es objeto de canibalismo. El tercer acto se abre con la misma pareja, viva y en sana salud, que entra en el bar; ahora la pareja habla, interactúa con los otros clientes y la carnicería no se cumple. No se trata de un *flashback*, una alteración del orden cronológico de las escenas; ni nada justifica temáticamente el hecho de que los personajes vuelvan a la vida: no nos encontramos en un bar frecuentado por zombies, ni los clientes tienen poderes mágicos que les permitan hacer resucitar a los muertos. Para encontrar una justificación a la presencia de la pareja en el tercer acto, tendremos que buscar fuera de la lógica de la *fabula*, en la visión del mundo (*aberrante*) que la *fabula* refleja.

Para Schwab, la realidad está lejos de ser racional y la racionalidad está lejos de justificar el mejor de los mundos posibles, un mundo coherente, objetivo, ordenado. Hay que interpretar este episodio a la luz del conflicto entre dos tiempos de diferente naturaleza: la realidad de los clientes “feos” parece estar ligada a lo que sucede a diario y eternamente en el bar; la de la pareja “bella”, en cambio, implica un antes y un después, una entrada y una salida del espacio del bar. De la misma manera que no hay relación entre estos dos modos diferentes de experimentar el tiempo, no hay relación entre los personajes, que encarnan dos categorías existenciales que efectivamente pertenecen a mundos diferentes. El mundo de los “bellos y ricos”, los feos y pobres sólo pueden mirarlo, pero no tocarlo. La distancia entre los dos mundos es una distancia de seguridad: la misma que separa sujeto percibiente (que, estando “en déficit”, tiene que ser feo para aspirar a la belleza) y objeto percibido (que, a los ojos del observador, tiene que resultar bello y deseable) y que garantiza el orden que a esta sociedad le interesa mantener; a saber, la división en determinadas categorías socioeconómicas. De hecho, el silencio de la pareja bella convierte su presencia en una especie de pantomima, casi un espectáculo dentro del espectáculo al cual los otros clientes asisten como espectadores. Eso nos lleva de nuevo al discurso metateatral abierto con *Las presidentas*: la de la bella pareja burguesa no es vida real, sino ficción, tanto en los



modales como en el lenguaje. Karli, en cierto sentido, ya se había dado cuenta de ello:

y aquella gente ahí, ¿dónde es que la vida se encuentra con la muerte, para aquella gente? Tan elegante y fina, por dentro y por fuera, como la yema de un huevo. Y si tampoco tienen una vida que acaba en muerte, ¿cuándo cáspita muere aquella gente ahí? Pero de alguna manera tendrá que haber una vida para aquella gente, porque nuestra mirada no puede no reparar en gente tan fina, por lo tanto aquella gente ahí también debe poder acabar muerta. [*Ibid.*, I]

El discurso de Karli —que, por cierto, ya es “lenguaje deformado”, por la manera de hablar del personaje— también muestra la distancia entre estos dos mundos, una distancia que es inabarcable a partir de la inconciliabilidad de dos órdenes diferentes de tiempo y de realidad. Para Karli no es realista que la pareja bella pertenezca a su misma categoría existencial. Y donde fracasa la razón no queda sino la acción, que aquí es también aberrante y aniquiladora, en su caracterización más brutal: la violencia, que llega al extremo de la eliminación física del otro, al canibalismo, que otra cosa no es sino una integración forzosa del otro en sí, y de paso reconciliación grotesca de las dos categorías existenciales.

De aquí que el tiempo de los dos primeros actos se descompone y da paso a otro tiempo en el tercer acto. Cuando los dos mundos parecen armonizarse, se realiza en cierto sentido el sueño de una sociedad que integra verdaderamente sus componentes, que considera a toda persona simplemente como ser humano. El tercer acto puede ser visto como la realización de un deseo inconfesable; el deseo de un acercamiento del proletariado a la burguesía, o viceversa. Pero es un deseo que sólo se realiza formalmente, en la constricción de las dos categorías a interactuar en un único espacio y en un único tiempo. De hecho, este acercamiento no produce resultados: entre la pareja bella y los clientes feos continúa habiendo un abismo. Así pues, esta armonía se queda en utopía; lo que vemos es el fracaso de este sueño, que para Schwab es, al fin y al cabo, el sueño quebrado



de las socialdemocracias occidentales del siglo xx (incluyendo, por supuesto, a Austria). Desde este punto de vista, el tercer acto expresa una realidad quizás aún más brutal que el asesinato y el canibalismo; más peligrosa y dolorosa porque en apariencia no tiene nada de anormal. Al contrario, la que vemos es una escena perfectamente cotidiana, sólo un poco más exasperada, pero perfectamente “verosímil” para la sociedad occidental.

El título del tercer drama es *Exterminio* (1991); de nuevo se produce, al final del tercer acto, una matanza: los vecinos invitados a comer en casa de la señora Grollfeuer son envenenados. Sin embargo, el cuarto acto se abre con los mismos invitados comiendo y una atmósfera muy diferente: todos los personajes están vivos y se observa una serena armonía entre vecinos. También, en este caso, el último acto no puede ser inscrito en un orden lógico de las escenas, que ya aparece roto. Más bien su presencia es síntoma de una íntima necesidad de forzar un cambio, que se concreta en esta variación incompatible con el desarrollo del drama hasta aquel momento. La *fabula* de los dramas de Schwab parece mostrar siempre una alternativa entre cómo podría haber sido si las cosas hubiesen ido de otra manera y lo que realmente ha sucedido. El receptor que busca reconstruir lógicamente la historia tiene que elegir entre una de las dos opciones y debe descartar la otra; la elección relegaría la otra opción al territorio de la imaginación, de la alucinación, del “deseo reprimido”.

El retorno a la vida en el último acto puede ser interpretado como la irrupción de una realidad alternativa que reclama la posibilidad de su existencia. Esta variación pasa por un acto violento y deshumanizante, es decir, la eliminación física del otro, que es también eliminación lógica de la realidad del otro. El teatro ofrece a este acto violento la oportunidad de manifestarse, algo que la realidad no admitiría éticamente. De ese modo, cuando el último acto pide interpretar una de las dos variaciones como inverosímil para la *fabula*, se pone de manifiesto el conflicto entre estructura dramática lógica y potencial imaginativo irracional del escritor, que fundamenta el conflicto entre realidad y ficción. El Wiener Ak-



tionismus, movimiento que precede de algunos años la actividad artística de Schwab, ya se había empeñado en sondear la cuestión de las fronteras entre arte y vida, interesándose precisamente por lo natural, lo físico, lo material. Son conocidas algunas de las *Aktionen* de Schwab, que consistían en colocar cabezas de animales muertos en un bosque y seguir su proceso de descomposición: se trataba de documentar, por medio de imágenes, fotografías y vídeos, la degeneración de la materia. En la trilogía, este recurso a lo material, a lo físico, ya es evidente en la definición de “dramas *fecales*”: en los actos básicos y primarios de la nutrición, la defecación, la muerte, se revela la doble característica del ser humano como agente consumidor y objeto consumido.

Por otra parte, en el teatro la muerte siempre es lógica, nunca biológica, ya que toda muerte se queda siempre en el nivel de la ficción. La “realidad real” está en otra parte, y de esta limitación era consciente Erna, que, al final de *Las presidentas*, justo antes del asesinato, afirma: “deja que la nuestra pequeña Marie siga mirando la realidad [...]. Hay que saber soportar la verdad, Grete, hay que mirar de frente la verdad con los pies bien plantados en el suelo” (*Las presidentas*, II). Cualquier acto realizado en el nivel de la ficción, por un lado permite la libertad extrema de imaginar como posible cualquier opción (hasta el hecho de que la muerte no interrumpa irremediamente la vida); por otro lado, sin embargo, sigue siendo un acto incompleto, relegado a la esfera de lo ideal. También el canibalismo de *Sobrepeso, insignificante: Informe* deberá interpretarse en este sentido: los clientes feos intentan aproximarse a la pareja bella con un extremo acto de posesión. Acogen dentro de ellos mismos la carne y la sangre de los burgueses (el subtítulo de la obra es *Una última cena europea*), en un ritual que quería simbolizar la sustitución, el cambio, la transformación y, posiblemente, permitir la redención. Sin embargo, ya que el acto carece de realidad, de “humanidad en carne y hueso”, el ritual no podrá ser eficaz. Recuérdense las palabras de la señora Grollfeuer en el cuarto acto de *Exterminio*: “la imaginación es horrible, si no está iluminada por la luz humanitaria de la humanidad que nos imaginamos”.



En su ensayo *Die Welt abstechen wie eine Sau* (*El mundo degollado como un cerdo*, 2008), Stephanie Krawhel propone pensar los dramas fecales como la realización del mecanismo interno de un cerebro, y no como una realidad objetiva;¹⁴ este puede ser el punto de partida para una reflexión sobre la manera en que el autor crea un mundo que no es copia, sino *transfiguración* del mundo real. Ya en las elecciones lingüísticas de Schwab, nos encontramos con un claro rechazo de la representación naturalista: el autor distorsiona el lenguaje, lo utiliza como material para la creación de palabras inventadas y neologismos, mezclando registro alto y bajo, esbozando de ese modo el carácter grotesco de sus personajes. Para el autor, el problema del lenguaje es tan urgente que siempre hace mención de ello antes del comienzo de la obra: la acotación que abre *Las presidentas* indica que “el lenguaje que crean las Presidentas es ellas. Crearse (explicarse) a sí mismas es un trabajo, y por eso todo es resistencia. Eso debería notarse en la obra como esfuerzo”. La acotación que abre *Sobrepeso, insignificante: Informe* es aún más explícita: “habrá que mostrar especialmente el trayecto más o menos cómodo que los personajes recorren hablando de los objetos. El que habla y el objeto hablado se mezclan con tanta evidencia que acaban siendo impuros. La suciedad resultante se sustenta por sí misma y genera una suerte de claridad, pero no determina algún conocimiento definido; así auspicia el autor”. El universo lingüístico de Schwab se concreta bien en la metáfora del “retrete atascado” de *Las presidentas*: el lenguaje, delante de este atasco, deberá buscar una salida, obligado a inventar nuevas formas para describir lo que aún no sabe describir. El personaje de Jürgen en *Sobrepeso, insignificante: Informe*, emblema del intelectual fracasado, trata de explicar el mundo a los otros personajes, pero llega a la expresión sólo por vías secundarias, después de un largo recorrido (*ab errando*, literalmente). Todos los clientes feos hablan una lengua sucia, distorsionada, como distorsionada es su

¹⁴ “La escena recuerda no solamente a un quinetoscopio, sino también al interior de un cerebro, al escenario donde nacen las ideas en la cabeza del autor” (Krawhel, 2008: 107; la traducción es mía).



visión del mundo y de la realidad en la que viven; por lo contrario, la lengua de la pareja burguesa es limpia, aunque barroca; pomposa, pero clara. Schwab —colocándose en la tradición austriaca en la que ya habían operado Bernhard y Handke— deforma el mundo a partir de la deformación de su expresión. En la lengua alemana, con sus estrictas normas de construcción sintáctica y las marcadas diferencias entre el registro de la lengua escrita y hablada —a las que se añade, aquí, el uso de la variante diatópica austriaca— esta brecha entre las cosas tal como son y las cosas tal como pueden ser nombradas se hace aún más evidente.

Esta brecha marca la distancia entre lo deforme y lo uniformado, entre lo no común y lo común. En el título *Sobrepeso, insignificante: Informe* ya está claro cómo el concepto de insignificancia (*Unwichtigkeit*) está vinculado a la deformidad: la figura humana, en su representación clásica, en su modelo aristotélico de proporción y equilibrio, es descompuesta y por eso pierde sentido. Karli, mirando su imagen en un espejo, no sabe siquiera si puede definirse “hombre”: “un... un ser humano, es lo que soy... Me encuentro delante de un gran espejo, delante de un espejo enorme... y veo que soy un ser humano, porque yo veo... que me parezco a un ser humano” (*ibid.*, I); y poco después Schweindi le dirá: “sobre todo me parece que usted tiene voluminosos problemas en trazar los límites entre un ser humano y otro” (*ibid.*). El concepto de “definición” es clave: desdibujados los contornos de la figura, se han perdido los límites de la definición lingüística. Eso ocurre ya a partir de los nombres de los personajes: los clientes feos tienen nombres inhumanos, animalizados como es el caso de Schweindi (Cerdito) o el de Hasi (Pequeña liebre, pero sería mejor Conejito, por la connotación sexual que implica); o son resultados de un proceso de reificación, como Fotzi (término vulgar que remite, una vez más, al órgano sexual femenino).

Pero la primera deformidad a la que los personajes son sometidos es la deformidad del tiempo; y para comprenderla hay que volver nuevamente al problema del final. La resurrección de los personajes en el último acto vence a la muerte y niega el efecto de



los acontecimientos anteriores, dejando abierta la *fabula* cuando, en términos lógicos, debería cerrarse. En cierto sentido, a estos personajes se les concede vivir más allá del tiempo o, mejor dicho, en un tiempo afín al del apocalipsis, ya que, como señala Agamben, “el apocalíptico [...] contempla cómo cumple el fin y describe lo que ve” (Agamben, 2006: 68). Los personajes de Schwab ven el final de su historia; pero, para verlo, tienen que situarse más allá de ello, en la distancia, en un *tiempo externo a la historia*. Tanto Dante, en su viaje, como Juan en Patmos (o el Scrooge de Dickens), no participan del tiempo de los acontecimientos que observan; los tres se sitúan por encima de la historia, y todos lo hacen por intercesión de la gracia divina. La tragedia de los personajes de Schwab es que no hay gracia divina que los sostenga, y el tiempo en el que se encuentran, desde el cual observan, no es la eternidad, el *aión* que sigue al *chronos*; su resurrección no acontece como un “momento oportuno”, no es un *kairós*. Más bien es *otro chronos*, pero un *chronos* artificial y, por así decir, “de segunda categoría”, un nuevo tiempo histórico profano. El éschaton, en este caso, no marca ninguna diferencia entre dos órdenes de tiempo; por el contrario, ha rebajado la historia a una serie insignificante e informe de acontecimientos banales; insignificante porque de las causas no se generan los efectos que deberían realizar, formar, completar, el camino del sentido; al menos no en términos soteriológicos. Los personajes no tienen acceso a la otra vida, rebotan en la escena como el Hombre beckettiano de *Acto sin palabras*, cuando trata de salir del espacio cerrado en el que se ve obligado a vivir. La resurrección no es, en Schwab, una verdadera redención, como destaca Karli: “una redención como ésta necesita de la luz de los cuerpos, no de la luz eléctrica” (*ibid.*, II); la resurrección es más bien una condena; la condena a una existencia material incapaz de concebir un cierre, un final. No hay ninguna trascendencia en el retorno a la vida de estos personajes, que, de hecho, reaparecen como si no hubiera pasado nada, absolutamente no mutados por la experiencia, antihéroes por antonomasia. La muerte no ha traído la salvación, sino que ha permitido que fuese lo mundano lo que se afirmase. Conviene recordar a Baudrillard:



ya no creemos en la inmortalidad que suponía una trascendencia del fin, una inversión intensa de las finalidades del más allá y una operación simbólica de la muerte. Lo que queremos es su realización inmediata, por todos los medios [...]. Pero queremos esta inmortalidad *hic et nunc*, aquí y ahora, este más allá del fin en tiempo real, *sin haber resuelto el problema del fin*. Pues no hay fin en tiempo real, no hay tiempo real de la muerte. Eso es un absurdo. El fin siempre se vive en diferido, en su operación simbólica. [Baudrillard, 1993: 137]

Lo absurdo, en Schwab, se origina precisamente a partir de la de-problematización de la cuestión del final, que pierde aquí su valor simbólico; la inmortalidad, al ser tratada como algo natural para el hombre, pierde su carga salvífica. Pero, si no hay posibilidad de redención más allá del fin, ¿para qué sirve el fin? Las “resurrecciones”, en los dramas fecales, muestran de alguna manera la ansiedad ante una pregunta incómoda: ¿por qué deberíamos asignarle un valor positivo al final? ¿Qué es realmente un final? Jürgen, en *Sobrepeso, insignificante: Informe*, lanza una hipótesis que es casi un deseo inconfesable, en un arrebato utópico que recuerda al de un personaje chejoviano: “la imagen de un paisaje es el fin del fin de los tiempos de la humanidad. Un verdadero paisaje es extraño a cualquier nacimiento, cualquier vida y sobre todo a cualquier muerte de los que disfrutaban de él” (*ibid.*). El paisaje del fin de los tiempos es una imagen más allá del espacio y el tiempo; el deseo de un “tiempo otro” que, situándose más allá de las fronteras de la historia, crea una deformidad en estas fronteras, que ya no son capaces de cerrar la *fabula*, de completarla, realizarla, definirla.

EVOCAR LO REAL

Blasted y Cleansed, de Sarah Kane

La breve pero intensa trayectoria dramática de Sarah Kane es no sólo el testimonio de un genio creativo desaparecido demasiado



prematuramente, sino que puede ser leída como un auténtico compendio exhaustivo sobre la crisis del drama contemporáneo. Las cinco obras de que Kane es autora nos llevan desde un vértice a otro de esta crisis: *Blasted* y *Phaedra's Love* (1996) mantienen una estructura dramática más bien clásica, que en *Cleansed* comienza a aparecer problemática, para quebrarse en *Crave* y, finalmente, disolverse en *4:48 Psychosis*. En este capítulo nos interesa la primera producción de Kane, donde el drama conserva todavía una estructura orgánica y una acción que avanza hacia un final, soportada por personajes reconocibles en su psicología, en sus acciones y en sus discursos. En *Blasted* y *Cleansed* la *fabula* aún presenta una disposición ordenada de escenas en secuencia cronológica; en algún momento, sin embargo, las imágenes parecen desvincularse de un tiempo lineal y objetivo, invalidando así —más allá de las apariencias— una lectura realista del drama.

Blasted está ambientado en la habitación de un hotel en Leeds y es protagonizado por un periodista galés, Ian; la chica con la que tiene un romance, Cate; y un Soldado. La unidad de lugar y la coherencia de la secuencia de los acontecimientos están determinadas a partir de las acotaciones que abren y cierran las escenas, de modo que cada secuencia comienza como se había cerrado la anterior: al final de la segunda escena se produce una fuerte explosión y al comienzo de la tercera vemos el hotel destrozado por una bomba; al final de la tercera escena, el soldado arranca los ojos a Ian, y al comienzo de la cuarta escena Ian está ciego; al comienzo de la quinta y última escena una simple acotación que indica “*el mismo decorado*” implica continuidad con la situación de la escena anterior. Así que el tiempo parece progresar de acuerdo con las leyes objetivas de la física newtoniana.

Evento clave de la obra es la explosión que se produce al final de la segunda escena. Considerando que nos hallamos en un contexto de guerra, la explosión de una bomba se mantiene dentro de la lógica de los acontecimientos; sin embargo, sería un error leer esta explosión únicamente con un plano literal. Cuando Kane escribe *Blasted*, está pensando en la actualidad de la guerra yugoslava (en



el primer borrador de la obra el soldado es serbio y su nombre es Vladek); en ese momento, a los ojos del mundo parecía muy “irreal” que hubiese una guerra a tan pocos kilómetros del corazón de Europa. La de los Balcanes fue el primer gran conflicto en suelo europeo desde la Segunda Guerra Mundial; a pesar de que dos mil kilómetros separen Leeds y Belgrado, se trataba de una guerra idealmente próxima a Gran Bretaña (y en la que, de todos modos, Gran Bretaña se veía involucrada como miembro de la OTAN). Lo que, en cambio, mantenía la guerra alejada de los británicos era la mediatización televisiva; los *media* siempre crean una distancia de seguridad, todo lo que aparece filtrado por una pantalla acaba relegado como a “otro lugar”. En este sentido, la pared de la habitación donde se encuentran Ian y Cate, que es una barrera entre el hotel, el lugar protegido, y el exterior, tiene un valor claramente simbólico, acerca del cual la autora es explícita: “espero que se entienda lo delgada que es la pared que separa el mundo civilizado de la barbarie y los racismos en cuanto heridas sociales. De las cuales todos somos responsables”.¹⁵ Aquella misma responsabilidad no asumida por Gran Bretaña —y por el resto de Europa— reaparece con la irrupción del soldado en la habitación; la guerra entra en la sociedad británica como una pesadilla hecha realidad (y esta imagen de la pesadilla vuelve en las palabras que Cate dirige a Ian hacia el final de la obra: “eres una pesadilla” [*Blasted*, IV]). Todo el diálogo entre Ian y Cate, en las primeras dos escenas, tiene como argumento esencialmente sus miedos; miedos que, con el soldado, se convierten en realidad: se *materializa* lo que antes había sido solamente pensado, lo que había sido formulado en el lenguaje. Esto ya nos ofrece una primera idea de la estrecha relación, en el teatro de Kane, entre lenguaje y realidad, entre palabra y cuerpo.

La irrupción del soldado debe ser leída, pues, también en términos metafóricos y al pasar del plano literal al metafórico, la *fabula* se hace universal, abarca todo el espacio y todo el tiempo.

¹⁵ Entrevista con Rodolfo di Giammarco, en *La Repubblica*, 2 abril 1997; la traducción es mía.



La barbarie está en todas partes —nos dice la autora— y Leeds se convierte así en el paradigma de todas las ciudades occidentales: de hecho, la habitación del hotel en el que nos encontramos es tan lujosa que “podría estar en cualquier lugar del mundo” (*ibid.*). A la vez, también el tiempo de la *fabula* se expande en un tiempo que quiere abarcar la historia humana entera, que repite constante y cíclicamente la violencia del hombre contra el hombre. Las cuatro primeras escenas se cierran todas con el sonido de la lluvia, que debería recordar cada vez una estación diferente, de acuerdo con una progresión de la primavera al invierno: la *fabula* quiere incluir así todos los tiempos, o un tiempo indefinido que tiende a la totalidad.

La explosión, al final de la segunda escena, ha hecho estallar la coherencia del sentido que la situación realista había creado, aniquilando las distancias espaciales (la guerra es *aquí*) y temporales (la guerra es *ahora*). Ian es la principal víctima de esta desestructuración de la coherencia lógica: muere poco antes del final de la obra y, sin embargo, poco después de morir, come, bebe, habla con Cate; incluso en la muerte *sigue viviendo*. Este “tener que vivir” es una condena para el personaje, es su infierno personal. En una carta del 31 de octubre de 1997 a Graham Saunders, Kane explicaba que Ian “descubre que lo que él ridiculizaba —la vida después de la muerte— sí existe, y esta vida es aún peor que aquella en la que se encontraba antes”.¹⁶ La vida después de la muerte es para Ian una especie de castigo divino, su culpa es haberse negado a ver la violencia. Ian es periodista, su trabajo le requeriría mirar la realidad y describir lo que ve; pero en vida ha rechazado este papel, el papel de testigo, y su castigo seguirá por lo tanto —parafraseando a Dante— la ley del contrapaso. Es por eso que el soldado ciega a Ian y se come sus ojos; y es por eso que Ian está obligado a vivir, a presenciar físicamente al horror que quería evitar. La muerte, que aparecía como una oportunidad para escapar de la maldad del mundo, se revela todo lo contrario: no hay paz más allá de la vida. Este “estar más allá de la muerte” del contenido es, para la forma dramática, un “estar

¹⁶ Sarah Kane, en Saunders, 200: 64; la traducción es mía.



más allá del final”. Como ocurría en la trilogía de Schwab —cuyos personajes, a pesar de morir, no podían dejar de vivir— del mismo modo, también para Kane, el ansia de ir más allá de los límites de la muerte es el ansia de pasar los límites de la representación, de ir más allá del tiempo finido y mensurable de la ficción.

En *Cleansed* sucede algo similar: Graham muere al final de la primera escena, pero en la quinta escena lo encontramos junto a Grace. Reaparece como personaje enigmático, presencia etérea, casi un ángel de la guarda; algo así como una visión de Grace, la materialización de su esperanza, de su deseo de amor. Sin embargo, su presencia, en el drama, adquiere la forma definida del personaje-Graham y, en el escenario, el personaje tomará cuerpo en un actor: Graham, a pesar de *no ser más*, está presente. La presencia de Graham es simbólica y material al mismo tiempo, y la clave de lectura de esta aparente paradoja se encuentra en la séptima escena, cuando Grace declara a Robin: “no pienso en Graham como muerto. No es así como pienso en él” (*Cleansed*, VII). Cuando vemos a Graham en escena, lo vemos a través de Grace; así adoptamos su punto de vista, su dolor, su desesperación, sus esperanzas: *vivimos en Grace* y vemos el mundo a través de sus ojos. Pero, al mismo tiempo, también *vemos a Grace*; la vemos moverse, actuar, hablar, vivir en ese mundo, desde nuestro punto de vista exterior. El espacio escénico se carga de una doble naturaleza: mientras que es el lugar físico donde se desarrolla la historia de la que el personaje es parte, es también un espacio simbólico que pertenece a la intimidad del personaje. Aquí la focalización es interna y *al mismo tiempo* externa a Grace.

En el espacio simbólico de lo íntimo, las leyes de la física que se aplican al mundo exterior pueden perder su valor. Lo que acaece, acaece como realización de la voluntad del sujeto; así que un acontecimiento puede seguir a otro no porque necesariamente haya sido causado por el primero, sino simplemente porque ha sido deseado, querido, requerido, *evocado* por el sujeto. Así avanza la acción hacia un futuro: no por necesidad causal, sino porque, como dirá el locutor A en *Crave*, “el amor desea por naturaleza un futuro” (*Crave*: 22). En este proceso de evocación, la palabra, el nombre, desempeña un



papel fundamental; como con Graham, el personaje aparece en la escena porque ahí es donde es llamado a estar cuando, como en una especie de oración, se le invoca. En la cuarta escena, Rod aparece cuando Carl pronuncia su nombre, tendiendo un puente entre esta escena y la segunda, en la que Carl había prometido a Rod que moriría por él. Ahora, bajo tortura, Carl traiciona a Rod y revela su nombre a Tinker; en ese momento, Rod se precipita desde arriba y cae al lado de Carl. El proceso de materialización se da en ese modo: en inglés, la palabra *rod* significa también “vara”, “palo”, el mismo palo con el que Tinker está torturando a Carl. Kane juega con la transición desde el nivel lingüístico al nivel metafórico y, desde éste, a un nivel material: al nombre “Rod” le acompaña la transfiguración de Rod en el palo, que se convierte en una especie de macabro “sustituto”, ya que es utilizado para practicar a Carl una penetración anal (es decir, para reproducir un acto que se supone Rod haya anteriormente cumplido); sólo al final se materializa el Rod individuo. Lo que se materializa es sea la imagen mental evocada por Carl, sea el personaje; es un Rod al mismo tiempo ideal y material, simbólico y real. Cuando Tinker dice a Carl “cierra los ojos, imagina que es él” (*Cleansed*, IV), debemos leer este *imagina* como un *haz que*, para devolverle a la imaginación la importancia que reviste aquí en la creación de la realidad: en el teatro de Sarah Kane, el acto lingüístico es *poético* y *poiético* a la vez.

Esto empuja el lenguaje a un salto fundamental de un modelo heurístico a un modelo ontológico; un salto similar al *salto de Fe* de Kierkegaard, un salto de la lógica a lo alógico. Un salto desde el punto de vista de Tinker —que en inglés suena algo parecido a *thinker* (pensador)— al de Grace, la *gracia*, precisamente, que puede ser entendida como la *gracia divina*, es decir, la *χάρις* (*charis*) paulina, el acto de benevolencia de Dios hacia el hombre. Cuando Tinker, delante de la mujer que baila en la cabina del *peep-show*, evoca continuamente el nombre de Grace, parece recordar la célebre admonición de San Pablo: “si no tengo la gracia, no soy na-



da”.¹⁷ Llegados a este punto, ya no podemos quedarnos con los dos pies en el campo de la lógica, sino que estamos obligados a poner uno fuera de ella; ahí donde Wittgenstein sugiere que “debemos guardar silencio”¹⁸ y donde, para Tomás y Kierkegaard, debe intervenir la Fe. En *Cleansed*, Kane abre una cuestión metafísica, y la abre en la dirección de la teología. En un momento en que Rod entra en escena, el nombre se hace cuerpo, la palabra se hace carne, recuperando aquel vínculo inquebrantable entre acto lingüístico y ontológico que está en la base del misterio cristiano de la encarnación, tal como se expresa en el *Símbolo niceno-constantinopolitano*. Kane parece estar releendo la fórmula “por nosotros los hombres, y por nuestra salvación, bajó del cielo [...], se encarnó [...] y se hizo hombre”, cuando hace que Rod precipite desde lo alto para la salvación de Carl. La función que en la doctrina cristiana reviste el binomio anunciación-encarnación es la misma que juega aquí el binomio evocación lingüística-presencia física. Un término puede ser entendido en la plenitud de su sentido sólo en relación con el otro; por lo que la violencia física que tan a menudo se repite en las obras de Kane no se puede entender correctamente sino en relación con la violencia lingüística que la precede: la violencia que el lenguaje ejerce sobre la realidad. Bajo esta perspectiva hay que leer los casos de tortura, mutilación, canibalismo y vejación física en *Cleansed*, tales como en *Blasted* y *Phaedra's Love*. Estos actos se

¹⁷ “Aunque yo hablara todas las lenguas de los hombres y de los ángeles, si no tengo *charis*, soy como una campana que resuena o un platillo que retiñe. Aunque tuviera el don de la profecía y conociera todos los misterios y toda la ciencia, aunque tuviera toda la fe, una fe capaz de trasladar montañas, si no tengo *charis*, no soy nada. Aunque repartiera todos mis bienes para alimentar a los pobres y entregara mi cuerpo a las llamas, si no tengo *charis*, no me sirve para nada” (Primera carta a los Corintios 13: 1-3). En Pablo el término *charis* ha sido traducido a menudo por “amor” —como habría sido en este caso— o por “caridad”; pero la *charis* paulina es primariamente “gracia divina”: de aquí la lectura propuesta.

¹⁸ *Tractatus logico-philosophicus*, proposición 7.



cargan de un valor metafísico y teológico que los conduce necesariamente más allá del realismo (algo que muchas veces no fue entendido por los críticos de la época). Consideremos, por ejemplo, las mutilaciones que Tinker inflige a Carl, como el corte de la lengua que cierra la cuarta escena. Aquél no es sólo un castigo que afecta físicamente al personaje, convirtiéndolo en un discapacitado y alterando su comportamiento en las escenas posteriores (Carl ya no podrá hablar, por ejemplo); sino que es, ante todo, un gesto simbólico, que materializa físicamente la idea de una imposición violenta: la renuncia al amor. En la segunda escena, el amor había sido rebajado por Carl a un acto meramente lingüístico, una promesa, sin que él se diera cuenta de las consecuencias de este acto (reprobable, según la autora). Como la renuncia al amor es ya idealmente una discapacidad, esa discapacidad encontrará en el gesto físico del corte de la lengua su forma más adecuada de expresión. El corte de la lengua, por lo tanto, no es sólo un acto de violencia real; es por eso que la acotación indica que las tijeras deben ser visiblemente más grandes de lo normal: no deben parecer tijeras reales; no son propiamente tijeras, sino más bien *herramientas de corte*. De esta manera, el corte puede expresar su función de acto simbólico de castigo por un pecado lingüístico: haber jurado y luego haber roto el juramento.

La cuestión del juramento me parece de particular interés: el juramento ata a la persona que jura a un vínculo sagrado: lo que el jurador dice no sólo *preanuncia*, sino que *es* lo que él hará. En el juramento “yo digo” significa, pues, “yo hago”. Pero ésta no es simplemente una propuesta de intenciones, una proyección en el futuro de una acción programada en el presente; en el juramento no sólo el “yo digo” está en el mismo plano del “yo hago”, sino que sobre todo el “yo hago” se une con un nudo al “yo haré” y al “yo he hecho”, convirtiéndose en un “yo estoy haciendo” permanente. El juramento no respeta una división del tiempo en pasado, presente y futuro; cuando un juramento es pronunciado, las diferencias cuantitativas entre un tiempo y el otro se anulan; y ésta es una de las razones, por ejemplo, por las cuales en la doctrina judaico-cristiana



jurar, al igual que predecir el futuro, es pecado. Es por eso, también, que *no es lógicamente pensable* romper un juramento: además de profanar lo sagrado, crearía una paradoja temporal, equivaldría a negar *lo que uno es* en el momento en que *está siendo*; y esto, por supuesto, viola el principio de no contradicción. Cuando se rompe un juramento, lo sagrado vuelve a ser profano, el lenguaje pierde su valor poético para regresar a su valor puramente descriptivo. Y la lengua vuelve a ser un mero instrumento de expresión; por eso puede ser —de hecho, para Kane, *debe ser*— cortada. El corte de la lengua es también la venganza de la autora sobre su personaje, el castigo por la degradación que Carl hace sufrir al lenguaje.

La palabra poética de Kane es, en cierto sentido, la palabra creadora de la expresión bíblica “Que exista la luz. Y la luz existió” (Génesis 1: 3); esta “y” que conecta la palabra con el gesto divino no es una cópula que combina dos acontecimientos en orden cronológico; más bien es un signo de igualdad, lo que significa la *identidad in-mediata* de verbo y acción. Aún no hay cronología en este acto; una diferenciación que implique sucesión se da sólo en retrospectiva, en la narración de la creación, pero no en el instante de la creación misma; recordemos que, para Agustín, Dios crea el tiempo creando la materia, dándole forma. Así, en *Cleansed*, pasado, presente y futuro, a pesar de darse formalmente como sucesión narrativa, se funden en un único tiempo diferente del tiempo lineal, un tiempo sagrado cuya dimensión rompe inevitablemente la organización cronológica de la *fabula*.

También en *Phaedra's Love*, la cuestión central de la tragedia se daba por algo similar a un juramento, es decir, un problema planteado a la realidad por el *logos*. Hipólito es culpable porque Fedra ha escrito una carta que precede al acto de suicidio; así, cuando Fedra muere, la carta se carga de un valor sagrado, vale como su testamento, en el que se dan sus últimas palabras, las definitivas. El sentido común confía tan ciegamente en la sacralidad de la escritura testamentaria, que Hipólito inevitablemente debe ser condenado a causa de aquélla; por lo tanto, al origen de la tragedia se halla de nuevo en este choque entre vida y relato de vida, realidad y ficción.



También en el testamento de Fedra el “yo digo” es equivalente al “así es”, y ya no hay diferencia entre lo que está escrito y lo que está hecho. Esta indiferencia, esta *ausencia de distancia lógica*, es un factor del que Kane se sirve a menudo; tomemos, por ejemplo, este pasaje de 4:48 *Psychosis*:

— (...) Me siento como si tuviese ochenta años. Estoy cansada de la vida y mi mente quiere morir.

—Eso es una metáfora, no la realidad.

—Es un símil.

—No es la realidad.

—No es una metáfora, es un símil, pero aunque lo fuera, el rasgo distintivo de la metáfora es que es real.

Un silencio largo.

—Tú no tienes ochenta años.

Silencio.

¿Los tienes?

Un silencio.

¿Los tienes?

Un silencio.

¿O los tienes?

Un silencio largo. (4:48 Psychosis: 98-99)

El enfrentamiento dialéctico entre los dos locutores (identifiquémoslos, en este caso, por razones de simplicidad, como “el paciente” y “el doctor”) se juega sobre el valor de realidad que uno



y el otro atribuyen a un concepto abstracto, en este caso la sensación de tener ochenta años. Cuando el paciente dice: “me siento como si tuviese ochenta años”, en realidad está diciendo “tengo ochenta años”; al hacer esta declaración, él *ya tiene* ochenta años, porque eso es lo que siente o, más bien, porque así *vive* él su realidad. Es por esto que insiste tanto en el valor de realidad que su afirmación conlleva: ésta no expresa sólo una realidad lingüística, sino, sobre todo, una realidad física. Está en juego —wittgenstianamente— no sólo *el grado de verdad de la afirmación*, sino también *el grado de la realidad que la afirmación crea*. En el teatro de Kane, la palabra no se basta a sí misma en su forma de *logos*, sino que sólo es completa cuando se realiza en el ámbito de la materialidad, que en el teatro, inevitablemente, será la materialidad del escenario. La lección de Artaud, de la que Kane se apropia muy conscientemente (Saunders, 2002), es clara. Cuando escribe, la autora británica piensa directamente en el diálogo entre espacio lógico y espacio real, en el choque entre la palabra, la imagen y el cuerpo que sólo es posible en teatro. Podríamos decir que Kane cumple el deseo de Artaud de concebir el espectáculo “como materialización visual y plástica de la palabra; como el lenguaje de todo cuanto pueda decirse y expresarse en escena, independientemente de la palabra, de todo cuanto encuentra su expresión en el espacio” (Artaud, 1978: 80). Es *la palabra hecha materia* que debe imponerse, necesariamente, en un mundo en que la lógica ya no ofrece consuelo.

Esta *relación evocativa* entre palabra y cuerpo, entre idea y materialidad, se convierte en *Cleansed* en una ley tan constitutiva de la estructura dramática que ni siquiera es necesario que el objeto sea nombrado explícitamente para que se materialice. Pensemos en la quinta escena, en la que se produce una de las imágenes más bellas y poderosas del teatro de Sarah Kane: “*un girasol surge del piso y crece por encima de sus cabezas*” (*Cleansed*, V). Tampoco en este caso no hay ningún evento anterior que pueda justificar lógicamente este acontecimiento (ningún personaje ha sembrado semillas de girasol, ningún dios provee a su crecimiento, ni vivimos durante la Edad de oro, cuando la tierra daba espontáneamente sus



frutos). Sin embargo, sí podemos encontrar algunos episodios que evocan el “brotar del girasol”: el hecho de que poco antes Graham ha llamado a Grace “mi sol” (*ibid*); que ambos bailan al ritmo de la canción *You are my Sunshine*; y que, más adelante, en la escena séptima, Robin llama “flor” a Grace y diseña una flor para ella (*ibid*, VII). Pero estos episodios no son sólo anteriores, sino también posteriores a la aparición del girasol; si consideramos el brote del girasol como acontecimiento fundamental en la constelación de eventos relacionados con el signo “flor”, comprobaremos que estos episodios se vinculan una vez más por una *causalidad figural*, creando una red de conexiones poéticas en lugar de una sucesión cronológica: esta *atracción poética* es suficiente como para justificar la presencia del girasol. En un nivel simbólico, el hecho de que la flor crezca tan alta, por encima de las cabezas de los dos amantes, es la materialización de un sentimiento de potencia, de cómo el amor de Graham y Grace es capaz de hacer que suceda lo inesperado. Pero el girasol que rompe el suelo de la habitación también rompe el suelo del escenario y, sobre todo, rompe la barrera de las expectativas lógicas del espectador: a un nivel dramático se convierte así también en la materialización de un deseo profundo, que ya es necesidad, por parte de la autora, de que suceda algo sorprendente ante los ojos del público.

Esta ruptura es la misma ruptura provocada por la bomba de *Blasted*, que ahora va un paso más allá: allí la correspondencia entre forma y contenido se jugaba en las posibilidades abiertas por este último: “la guerra es confusa e ilógica. Por lo tanto, sería equivocado utilizar una forma previsible. En la vida normal, los actos de violencia suceden sin más; no tienen un desarrollo dramático, y son horribles”;¹⁹ la bomba ya era a la vez literal y metafórica, pero era motivada causalmente por la *fabula*, ya que la guerra podía haber llegado de verdad, repentina e inesperada como puede llegar una guerra. En *Cleansed*, en cambio, la ruptura se juega más bien

¹⁹ Sarah Kane, entrevista con Clare Bayley, en *Independent*, 23 enero de 1995; aquí en Saunders, 2002: 48; la traducción es mía.



sobre la visión del mundo de la autora, que es una visión poética y no racional, que para realizarse debe romper necesariamente la forma en la que nace. Desde cierto punto de vista, esta aparición inmotivada lógicamente, pero perfectamente aceptable, es afín a la entrada del Mesías por la pequeña puerta de Benjamin, inesperada y sin embargo natural, porque ya ha sido anunciada y evocada por la palabra profética, que crea un puente entre pasado y futuro. Y la venida mesiánica, como hemos visto, interviene en la historia anulando la cronología y alterando el tiempo: en este sentido, el teatro de Sarah Kane es un teatro mesiánico, que deforma lo real con su carga de verdad.

Esto demuestra una vez más cómo la idea de historia ya está pasando a un segundo plano; la secuencia cronológica de las escenas, que todavía puede permanecer aquí, no es tan importante, ni tan fuerte, en comparación con la importancia que la atracción poética de la relación evocación-materialización crea entre una figura y otra, entre una escena y otra. De aquí que el lenguaje establece un nuevo orden de prioridad de sus funciones: más que dosificar la información y determinar los vínculos causales, se centrará en el valor poético y poético de la palabra; en la misma naturaleza física de la lengua, su sonoridad; y, por supuesto, en el ritmo de su enunciación. Al final de *Cleansed* encontramos un claro ejemplo: el breve texto que Graham y Grace enuncian al unísono en la vigésima escena ya prepara la experimentación lingüística que encontraremos en *Crave* y *4:48 Psychosis*.

Para la *fabula* de las obras que se han analizado en este capítulo, no es tan importante la secuencia de los acontecimientos, sino que un evento *ocurra en un momento* que se carga de tensión poética. Este momento re-actualiza el sentido de los acontecimientos anteriores y lo llena de sentido. De la misma manera, en el tejido de interconexiones que se crea por la repetición de una *figura*, el avance lineal



es sustituido por la que Auerbach llama “con-sumación (*Erfüllung*) progresiva” de la *figura*. La consumación no es el efecto de una causa, ni la realización (el completamiento) de un potencial, sino una acción deliberada de yuxtaposición entre *figuras* que carga de responsabilidad el que la opera, sea creador o receptor. Actuando desde un presente hacia un pasado, ella “permite dotar a la historia del sentido de *progressus* hacia una meta que nunca es realizable de forma definitiva, ni siquiera totalmente especificable” (White, 2005: 304). Así que el momento en que la historia se carga de sentido no necesariamente coincide con el punto que marca el final de la *fabula*: lo esencial es que este momento *entre en la historia*, y no que sea el punto final de la historia. Con respecto a este discurso, vale la pena subrayar la profunda afinidad con la noción de *final ateleológico* introducida, precisamente a partir de White, por Diana González Martín en su valioso estudio sobre la naturaleza de los finales en los espectáculos fragmentarios; el final ateleológico sería identificable en “cualquier composición cuyo final no sea la consecuencia de una estructura fiel al esquema de causa-efecto” (González Martín, 2008: 145). El concepto, que González Martín aplica al ámbito de lo performativo, encaja perfectamente, en nuestro caso, en el ámbito de lo dramático. Si bien el *télos* es por naturaleza único e irreplicable, como única e irreplicable es su posición en la línea de tiempo, el instante de esta “vertiginosa recapitulación poética” en cambio no lo es, sino que se nutre de repeticiones y variaciones. Ahora, para el drama, la frecuencia de estos puntos y su distribución dentro de la *fabula* se vuelve mucho más significativa que la llegada de su final.

Todas estas obras buscan una representación del tiempo adecuada para expresar las nuevas exigencias de una época que ya no cree en el progreso lineal y el *happy end*, ni en un mundo ordenado en que las causas siempre están a disposición de los efectos, y los efectos, a disposición de las causas. Éste es el sentido de la experimentación formal propuesta por estos autores; parafraseando a Eco, podríamos decir que estas formas “adaptan, mediante este procedimiento, toda una visión del universo físico y de las relaciones psicológicas [...] al advertir que no es posible ya hablar de



este mundo con los términos formales mediante los cuales podía definirse el Cosmos Ordenado que ha dejado de pertenecernos” (Eco, 1992: 305-306).

Hemos visto que esta particular idea de la temporalidad puede llevar a una reducción de las diferencias cuantitativas entre los momentos que componen la historia. En el tiempo acelerado de Mayorga y en el tiempo repetitivo de Srbljanović, en el tiempo irredento de Schwab y en el tiempo sagrado de Kane, la *distancia cronológica* entre un evento y otro puede ser reducida a cero. Con la cuestión de la distancia se abre, por lo tanto, un problema de orden espacial, el mismo problema preconizado por Bergson. La *fabula* no es algo que se construye en un tiempo que pasa, sino que es *la construcción misma del paso del tiempo*, la dimensión espacial del tiempo, de hecho. Cuando el tiempo ya no puede transcurrir, deja de operar en la *fabula* una cronología como “forma del tiempo”; consecuentemente, sin esta organización formal del tiempo, la *fabula* deja de darse como estructura dispositiva que pone orden en la realidad.

En un modelo de lectura de la historia alternativa al clásico, como en el caso de la filosofía de Benjamin, el tiempo descrito como una línea es insuficiente para dar una sensación de *todo lo que es el tiempo*. Si quisiéramos representar el momento de la *revelación poética* en estos dramas, el concepto geométrico que más se acercaría al que necesitamos sería (pero *no es*) algo parecido a un punto sin dimensiones que opera en una línea unidimensional; lo cual, para la lógica clásica, sería un sinsentido. La tradición occidental siempre se ha enfrentado con esta paradoja, y la ha resuelto sacrificando la pensabilidad a la comprensibilidad, y confirmando la hegemonía a lo verosímil (es decir, a lo representable) sobre lo verdadero. Cuando Agamben habla de cómo el tiempo mesiánico se apoya inexorablemente en el tiempo cronológico a pesar de que lo niegue, identifica perfectamente el *quid* de la cuestión:

tenemos aquí un problema general que concierne a nuestras representaciones del tiempo, que son de orden espacial [...]: si representamos el tiempo como una línea recta y su fin como un instante puntual, se



obtiene algo perfectamente *representable*, pero absolutamente *impen-sable*; por el contrario, si reflexionamos sobre una experiencia real del tiempo, obtenemos algo *pensable*, pero estrictamente *irrepresentable*. [Agamben, 2006: 69-70]

Hemos comprobado, de hecho, que los problemas relacionados con las leyes internas de la *fabula*, y en particular el tiempo, son también problemas relativos a la estructuración de la *fabula* como disposición organizada de elementos. Los autores que hemos analizado aquí indican en la dirección de una *fabula* que supera el concepto de *taxis*, disposición ordenada, forma formada; pero una *fabula*, ¿en qué sentido puede ser des-ordenada, o a-morfa? Cuando se abre una crisis en la estabilidad de la estructura dramática ¿aún podemos seguir hablando de “*fabula*”? Y si es así, ¿bajo qué condiciones?



IV. EL DRAMA AMORFO (DESESTRUCTURACIÓN DE LA FORMA DRAMÁTICA)

TESEO EN EL LABERINTO, PULGARCITO EN EL BOSQUE Y ALICIA ENTRE MARAVILLAS

Al comienzo de su *Discurso del método* (1637), René Descartes pone de relieve que “la gentileza de las fábulas despierta el espíritu; que las acciones memorables de la historia lo elevan y que [...] ayudan a formar el juicio” (Descartes, 1979: 72). Las afirmaciones del pensador francés tienen mucho que ver con los temas tratados en este capítulo, y serán nuestro punto de partida. Abriremos este capítulo con tres relatos: un mito, un cuento de hadas y una novela. Ninguno de ellos es una fábula en el sentido que la tradición —remitiéndose a Esopo, Fedro y La Fontaine— ha atribuido al término; pero los tres son “fábulas” en un sentido etimológico, es decir, invenciones narrativas (del latín *fabula*, “narración”; a su vez procedente del verbo *for, fāris*, “hablar”, “narrar”), que presentan una intención moral. Se trata del mito de Teseo y Ariadna, el cuento de Pulgarcito y las aventuras de Alicia en el país de las maravillas.

Los tres relatos, que tienen su origen en diferentes épocas y contextos, se han ganado un sitio en la tradición occidental, dentro de la cual podemos reconocer su difusión universal. En el contexto europeo de las últimas décadas, al menos dos de ellos, el cuento de Pulgarcito y las aventuras de Alicia, entran generalmente en el patrimonio cultural del individuo a partir de la infancia; pero me atrevería a afirmar que el mito de Teseo y Ariadna, del laberinto y del Minotauro, en muchos casos también forma parte del repertorio fabulístico de los niños. Alguien, probablemente, tendrá algo que objetar con respecto a que estos relatos sean realmente “para niños”; pero, cuando he hablado de *infancia*, no quería referirme



sólo a la edad civil del receptor, sino a una suerte de “edad cognitiva”. Volvamos a la etimología del término “infancia” (que precisamente comparte la misma raíz con *fabula*): del latín *in fans*, “sin facultad de palabra”, “todavía incapaz de expresarse por medio del lenguaje”. Estos tres relatos tienen mucho que ver con el lenguaje y la forma en que se estructura en discurso; en ese sentido, presentan como protagonistas *infantes* que están construyendo (o deconstruyendo) su propia identidad e historia personal. Pero, sobre todo, los tres relatos tienen mucho que ver con la posibilidad de organizar la realidad en una estructura dispositiva estable (y la idea de estructura dispositiva, como he dicho, necesita fundamentarse sobre un espacio que mantiene su carácter objetivo: el orden lógico-aristotélico siempre es *orden espacial*); hablan, de hecho, de infantes que buscan un camino que les permita orientarse en el espacio informe de la existencia. Trataremos de transponer estos elementos temáticos a un nivel formal, metaforizaremos de alguna manera el recorrido físico del personaje en el recorrido interpretativo del lector, convertiremos los relatos en *exempla* —una operación que toda buena fábula invita a hacer— y nos serviremos de ellos para analizar diferentes estrategias dramáticas. Veremos así que estos tres relatos pueden ser leídos como paradigmas de tres diferentes modalidades de disposición de los acontecimientos; a saber, tres técnicas diferentes de construcción de la historia y, finalmente, tres tipologías de estructuras dramáticas en relación con la presentación de la *fabula*. En este sentido, por lo tanto, parafraseando a Descartes, fábulas y *fabulae* “ayudarán a formar el juicio” o, mejor aún, contribuirán a “la educación al lenguaje” de los que están formando su capacidad de expresión, organizando la realidad en aquella estructura dispositiva que es, primariamente, la estructura del lenguaje.

Un mito narrado por Plutarco y Pseudo-Apolodoro cuenta que el palacio de Minos en Cnosos, diseñado por el arquitecto Dédalo, se componía de un intrincado enredo de salas y galerías tal que podía ser comparado con un laberinto. En una habitación interior del palacio vivía el Minotauro, el monstruoso ser nacido de la unión



de Pasifae, esposa de Minos, y el toro enviado a Creta por Poseidón. Cada nueve años, siete muchachos y siete vírgenes de Atenas eran enviados como sacrificio al Minotauro, en calidad de tributo exigido por el rey Minos en virtud de la hegemonía minoica sobre el Mediterráneo. Hasta que, para poner fin a la serie de sacrificios, entre los jóvenes es enviado Teseo, hijo de Egeo, rey de Atenas. La tarea principal de Teseo consiste en matar al Minotauro, pero el príncipe sabe que esto no es suficiente: una vez cumplida su misión, también deberá ser capaz de salir de Cnosos. Por ello, antes de pisar el laberinto, se asegura la ayuda de Ariadna, hija de Minos y princesa de Creta. Ariadna, que se ha enamorado de Teseo, se compromete a ayudarlo y le ofrece su huso, aconsejándole que ate un extremo del hilo a la puerta de entrada; de ese modo, una vez llegue al centro del laberinto, le será suficiente rebobinar el huso para encontrar el camino de vuelta. Teseo sigue el consejo, llega al centro del laberinto, mata al Minotauro y recorre el camino hacia atrás hasta la salida, gracias al hilo de Ariadna. La figura de Ariadna —nos recuerda Karoli Kerényi (1958)— mantiene un carácter ambiguo, humano y divino; a la vez que su naturaleza divina también es ambigua. Ariadna está conectada tanto al mundo ctónico como al uránico: se la identificaba como señora de los muertos, pero también se la asociaba a la fase menguante de la luna. Precisamente por tal naturaleza ambigua, Ariadna tenía el poder de entrar y salir de los infiernos cuando quería. En Creta también se la llamaba Aridela, “la muy luminosa”, y en algunas versiones del mito es la diosa misma quien acompaña a Teseo en el laberinto, dándole luz con su diadema regia. Sobre este punto volveré más adelante; por ahora lo que nos interesa es que Ariadna, con el hilo o con la luz que irradia su corona, hace que Teseo encuentre su camino.

La versión de Charles Perrault es, sin duda, la más conocida entre las variantes del cuento de Pulgarcito: un leñador y su esposa, tan pobres que no pueden dar de comer a sus siete hijos, deciden abandonarlos en el bosque. Pero Pulgarcito, el más pequeño de los siete, enterándose de las intenciones de sus padres, idea un plan para poder volver a casa. Durante la noche sale al patio y llena sus



bolsillos con pequeñas piedras blancas; cuando, al día siguiente, el padre lleva a los niños al bosque, Pulgarcito deja caer de vez en cuando una piedrecilla en el camino. Una vez abandonados, los niños pueden seguir la pista que Pulgarcito ha dejado y, piedrecilla tras piedrecilla, encuentran el camino a casa. Tiempo después, el leñador y su esposa, sumidos otra vez en la miseria, recuperan la antigua idea de abandonar a los niños en el bosque, pero ahora en un punto más lejano, para estar seguros de que ya no volverán. Pulgarcito escucha nuevamente la conversación de los padres, pero esta vez no le da tiempo a recoger las piedrecillas en el patio y debe conformarse con agarrar en el último momento un pedazo de pan seco de la cocina. Pulgarcito vuelve a dejar señales en el camino, pero las migas de pan son comidas por los pájaros y esta vez los niños se pierden en el bosque, incapaces de encontrar el camino de regreso. Después Pulgarcito y sus hermanos vivirán nuevas aventuras, pero sobre este punto volveremos más adelante; lo que nos interesa ahora es constatar que es fácil encontrar el camino si algunas señales marcan claramente el recorrido; y es fácil perderlo en el momento en el que las señales no tienen por lo menos un poco de estabilidad.

Alicia es la protagonista de las novelas de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y su continuación, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871). En ambas novelas, Alicia vaga por el país de las maravillas, un territorio fantástico y desconocido, encontrando a diversos personajes y pasando de una aventura a otra, mientras trata de alguna manera de orientarse para volver a su casa. Pero la salida del país de las maravillas no se deja encontrar tan fácilmente; cuando Alicia le explica a la Reina Roja que ha perdido su camino, la Reina le responde: “no sé a qué te refieres cuando dices *tu* camino: todos estos caminos me pertenecen a *mí*...” (*A través del espejo*, II). Alicia no tiene ni un hilo ni piedrecillas para seguir; trata de recurrir al sentido común para encontrar una solución lógica que ponga fin a su vagar, pero todas sus especulaciones sobre la posibilidad y la forma de regresar a casa se demuestran estériles. No hay un camino que le permita volver (o,



cuando hay un camino, puede que éste tome a un mismo tiempo una dirección y la dirección opuesta), por lo que Alicia se pierde continuamente. Sale del país de las maravillas sólo cuando deja de soñar y despierta en el mundo “real”.

La imagen de Ariadna que guía a Teseo nos da una idea de lo que un autor puede hacer con su lector o espectador: proporcionarle una trama lineal que se adhiere perfectamente a una *fabula* coherente. El hilo nunca se interrumpe, su desarrollo del huso corresponde a un despliegue permanente de las causas en efectos y su enrollarse indica la posibilidad de recorrer hacia atrás el camino, es decir, volver de los efectos a las causas (algo que es analíticamente posible, como hemos visto, sólo en el tiempo objetivo newtoniano). El camino de la historia es único, así como único es el camino para salir del laberinto; el paso por el laberinto puede ser interpretado como el paso del lector por la obra, y Ariadna es la mano del autor que acompaña al lector dentro de su propio mundo.¹ Aquí todo lo que existe es estable, definido: el laberinto es el mundo y el mundo ya tiene forma de laberinto; se trata sólo de descubrir esta forma, como hace Teseo por medio del hilo, de sacarla a la luz como hace Ariadna con su corona. Finalmente, una última consideración: el amor que Ariadna siente por Teseo, ¿no es quizás comparable al amor que el autor siente por su lector? Un amor casi maternal, pero también celoso y posesivo: Ariadna, acompañándolo físicamente o a través del hilo, siempre está con Teseo, nunca le abandona. El que abandona es precisamente Teseo, que deja a Ariadna dormida en la isla de Dia durante su viaje de regreso a Atenas. ¿No nos recuerda este episodio el abandono del autor por parte del lector, después de que éste ha acabado la obra, para dedicarse a nuevas lecturas?

¹ Ariadna está íntimamente ligada al laberinto: éste es “su mundo”, primero en virtud de su naturaleza de deidad ctónica, cuyos lugares de culto eran cuevas y galerías; además, Ariadna es hija de Minos, el que ha ordenado crear el laberinto, y hermana del Minotauro, que habita su centro. Por lo tanto el laberinto es, de alguna manera, también “su casa”.



Para Pulgarcito el camino no está “al alcance de la mano” como para Teseo. Su trayecto no está marcado por una línea continua, que conecta el punto de inicio y el punto final del recorrido; deberá, pues, dibujarse un hilo él mismo, “uniendo los puntos”, como en el juego enigmático. Pulgarcito reconstruye el camino procediendo a saltos, piedrecilla tras piedrecilla, colmando las brechas entre una piedra y la siguiente con su propia capacidad intuitiva. Lo más importante es que la pista sea claramente visible y, sobre todo, estable: con migas de pan no se construye un camino, mientras que las piedras blancas sí se prestan a ser puntos fijos en los que confiar. No es importante que las piedrecillas estén físicamente una junto a la otra, pero es fundamental que estén *dispuestas a una distancia tal* que el ojo de Pulgarcito, desde el lugar donde ha caído una piedra, pueda ver la siguiente. La mirada de Pulgarcito, por lo tanto, debe ser capaz de *com-prender* la distancia entre dos piedras; y esta operación debe repetirse continuamente desde la primera hasta la última piedra. En este sentido, el cuento de Pulgarcito ilustra cómo la trama puede presentar fragmentariamente una *fabula*, por medio de elipsis temporales y espaciales, u otras omisiones informativas, compensando las cuales el lector reconstruirá la historia. El punto de origen, así como el punto final, de todas maneras, siguen siendo únicos, como único es el camino a través del bosque que ha quedado fijado por la disposición de las piedras blancas. Quien ha determinado aquel camino es el mismo Pulgarcito, que, por lo tanto, será en un primer momento autor y en un segundo momento lector de su propia historia: sólo él conoce el código de acuerdo con el cual la disposición de las piedrecillas blancas corresponde a la lectura “camino a casa”. Cuando, después de ser abandonado, el Pulgarcito-lector, con sus capacidades exploratorias, comienza a reivindicar la importancia de su papel, la noción de experiencia se integra con la de interpretación. La experiencia del lector depende de sus capacidades intuitivas, y puede variar de un caso a otro; sin embargo, la interpretación sigue siendo definida por el autor, que nos guía hacia la completitud de una *fabula* que es todavía orgánica, única, completa.



En el país de la maravillas es imposible predecir lo que va a suceder y estar seguro de lo que acaba de pasar. No hay caminos para Alicia, ni una solución lógica a su problema principal, que es un problema de orientación. En este sentido, es interesante el esquema elaborado por el autor en la construcción de la segunda novela: Carroll había pensado la estructura narrativa de *A través del espejo* como una serie de jugadas en un tablero de ajedrez (aunque, finalmente, en la secuencia de capítulos no se respeta perfectamente la alternancia de las jugadas). Alicia, sin embargo, tiene una libertad de movimientos mucho más amplia que la de las piezas en el tablero de ajedrez; nuestra protagonista no tiene la misma naturaleza de una pieza, no está vinculada a la estructura del juego como cualquier ficha. La imagen del tablero nos da la idea de una estructura que fija de forma inequívoca la disposición del espacio; la libertad de Alicia, desde este punto de vista, rompe aquella estructura: Alicia no se mueve sólo *sobre* las casillas, sino también *dentro* de las casillas. Es este “adentrarse” lo que determina su pérdida; un “adentrarse” muy diferente de la forma en que Teseo se adentra en el laberinto (que es más bien un “desfilarse a lo largo del laberinto”) y de la forma en que Pulgarcito se adentra en el bosque (que es más un “batir el bosque”). Sobre las casillas del tablero de ajedrez hay reglas, que son las reglas del juego, del movimiento espacial; pero dentro de las casillas, en otro nivel, estas reglas ya no valen. Perdidas las reglas de la estructura, por tanto, es posible crear infinitos espacios de juego que, de alguna manera, pueden hacer estallar la estructura misma.

Mientras que Teseo y Pulgarcito dominan el espacio, Alicia se *con-funde*, en cierto sentido, en el espacio. La niña no tiene un trayecto que debe recorrer, sino un sinfín de posibilidades para experimentar; no tiene un camino para seguir o para reconstruir y, sin embargo, debe caminar de todos modos. No hay ninguna señal que determine una relación estable entre el punto de partida y el punto final de su vagar; es más: los puntos de inicio y final son difíciles de encontrar porque no son *puntos discretos*. La meta de Alicia no está, como para Teseo, al final del laberinto o, como para Pulgarcito, en los extremos del bosque; no es una cuestión de dis-



tancia: sencillamente *no se encuentra en ese espacio*. En un espacio como éste, Alicia se pierde, como también se pierde el lector; no hay un camino marcado porque el camino no es lo más importante, lo más importante es la experiencia del caminar, de adentrarse en la lectura de la obra. El de Alicia no es un viaje de un lugar a otro, sino un simple desplazarse libre de cualquier propósito; un vagar cuya esencia es el desconcierto y el asombro: la maravilla, precisamente. Exactamente de esta misma naturaleza, confusa y maravillosa, son los dramas que vamos a considerar en este capítulo; dramas para cuya recepción, la reconstrucción de la historia ya no es el objetivo principal del lector, sino todo lo contrario. El lector es invitado a “vagar en el drama”, sumergiéndose en su atmósfera, renunciando a cualquier pretensión de reconstrucción lógica.

***Fabulae* coherentes y *fabulae* incoherentes**

Al mito del hilo de Ariadna le corresponde, bajo muchos aspectos, una estructura dramática donde la disposición lógica y cronológica de los acontecimientos se da por medio de una trama lineal y, por lo tanto, la coherencia de la *fabula* no sólo es mantenida sino que también es explícita: el camino del lector desde el principio hasta el fin de la historia siempre es visible. Al cuento de Pulgarcito, en cambio, le corresponde una estructura dramática donde la disposición de los acontecimientos no se da de manera clara y evidente; la trama es fragmentaria, pero la *fabula* siempre es accesible, y la historia puede ser reconstruida por el lector mediante una cooperación orientada. El autor pretende que el receptor haga un esfuerzo por trazar el camino que no se ha hecho totalmente visible, bien porque el autor ha omitido informaciones, bien porque las ha organizado en un orden diferente.² Estas historias están a la espera de ser completadas gra-

² También dicha operación se inscribiría en el contexto de la cooperación orientada. Incluso en casos como éste, el camino debe ser reconstruido y recorrido “a saltos”: el uso de *flashbacks* y *flashforwards*



cias al receptor, que actúa de acuerdo con una intuición dispositiva espacial igual a la de Pulgarcito, que buscaba con la mirada cada piedrecilla. Estas dos primeras tipologías de *fabula* son afines a las que Eco define como *fabulae cerradas*:³

en cada disyunción de probabilidad, el lector puede aventurar varias hipótesis; tampoco cabe excluir que las estructuras discursivas lo orienten maliciosamente hacia aquella que después habrá que descartar: pero está claro que una, y sólo una, será la hipótesis correcta. A

distorsiona la línea de tiempo de la trama, pero no socava la coherencia cronológica de la *fabula*. Simplemente esconde, a veces, algunas partes del camino a nuestra vista, mas el camino es todavía único e inequívoco. Ejemplos de tramas de este tipo son *La mujer de antes* (2004), de Roland Schimmelpfennig o, en el ámbito cinematográfico, *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, o *Memento* (2000), de Christopher Nolan: aquí la historia siempre puede ser reconstruida gracias a un esfuerzo del receptor, que al final de la lectura puede determinar sin ningún tipo de problema el orden cronológico de las escenas.

³ En realidad, Eco definiría como “cerrado” sólo el primer modelo de *fabula* (el del hilo de Ariadna), mientras que adscribiría el segundo (el de Pulgarcito) a las *fabulae* abiertas. No obstante, el mismo Eco admite que la demanda de cooperación es, en este segundo caso, engañosa: “de hecho, existe una tercera posibilidad: la de una falsa demanda de cooperación. El texto presenta indicios orientados a confundir al lector y lo incita a realizar previsiones que luego nunca querrá corroborar. Sin embargo, después de haber refutado esas previsiones, el texto llega a confirmarlas. Esta situación correspondería al modelo de la *fabula* abierta, salvo que ahora el texto impide explícitamente al lector que realice sus propias opciones libres: por el contrario, subraya el hecho de que no cabe opción alguna” (Eco, 1981: 170-171). Precisamente en virtud de esta imposibilidad de realizar opciones alternativas a las que la *fabula* impone, me parece oportuno, distanciándome de Eco, hacer hincapié en la naturaleza coherente de este modelo y devolverlo al ámbito de lo “cerrado”. Nuestro tercer modelo de *fabula* (el de Alicia) —que, en la perspectiva bajo la cual conduzco mi análisis, es el único realmente abierto— mostraría para Eco una “apertura de segundo grado” (Eco, 1992).



medida que la *fabula* se va realizando y se va disponiendo a lo largo de su eje temporal, pone a prueba las anticipaciones, excluye las que no corresponden al estado de cosas al que desea referirse y, por último, traza una especie de línea cosmológica continua según la cual lo que ha acontecido ha acontecido y lo que no ha acontecido ya carece de importancia [...]. Este tipo de *fabula* es cerrada, por cuanto no permite (al final) alternativa alguna, y elimina el vértigo de las posibilidades. El mundo (de la *fabula*) es el que es. [Eco, 1981: 170]

La actividad cooperativa del lector ha sido objeto de estudio en el ámbito de la estética de la recepción, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo pasado y hasta la actualidad, con figuras destacadas como, además de Eco, Roman Ingarden, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss y, en teatro, José Sanchis Sinisterra. Nociones como las de “receptor implícito”, “lector modelo” u “obra abierta” han tenido un gran éxito en la teoría literaria contemporánea. Una aportación fundamental para el desarrollo de dichas teorías procede de los estudios de Iser y de la elaboración de la *Wirkungstheorie* (teoría de la respuesta estética), que sienta sus bases en la *Rezeptionstheorie* de la Escuela de Constanza. Lo que le interesa a Iser es mediar entre la idea de un texto cuya estructura es fija e inmutable y el mito de la libertad de interpretación por parte del lector. Para Iser (1987), el texto se da como una sucesión de signos que encuentra su plena capacidad significacional sólo en el momento de la lectura, al activar sus significantes. Omitiéndose un código común de referencia, entre texto y lector se abre un espacio vacío, un *blank*, que el lector intentará llenar siguiendo su intuición, de acuerdo con un conjunto de reglas que Iser agrupa bajo el *principio de buena continuación* (y es importante señalar que el de “continuación” es un concepto relacionado tanto con la progresión en el tiempo como con la progresión en el espacio). Los *blanks* son *espacios vacíos* que es preciso colmar: son al mismo tiempo obstáculos y estímulos a la actividad del receptor. El espacio vacío es, por lo tanto, necesario, ya que permite la superación de la condición de ausencia que representa: es estímulo a la producción, en todos los sentidos.



La estética de la recepción postula la actividad del receptor como necesaria, en función del grado de apertura de la obra propuesto por el autor; está en juego, precisamente, el significado de la obra, que puede ser más o menos determinado por el autor y estar más o menos claro para el receptor.

Sin embargo, cuanto más claro es el significado —nos dice Eco— menor será la información que la obra proporciona; y, por lo tanto, más débil su función comunicativa (que es, para Eco, inversamente proporcional a la función significacional). Eco admite, con razón, una correspondencia entre la estructura narrativa (o dramática) y la información presentada, en el sentido de que la información sobre la situación de la realidad se expresa precisamente “a través de la asunción, la invención de estructuras formales que se conviertan en el modelo de esta situación” (Eco, 1992: 309). A estructuras dramáticas cerradas corresponden, pues, propuestas de lectura cerradas. Esto no quiere decir que luego estos textos no puedan ser abiertos por diferentes niveles de lectura e interpretación, con un ejercicio más o menos legítimo (y más o menos violento) de la actividad hermenéutica. Dicha actividad, como ha señalado Jauss (1986), es esencial para mantener en vida el texto, para “hacer obrar” la obra, cuya interpretación siempre se mueve entre el significado original fijado por el autor y el horizonte de expectativas determinado por el receptor. Estas expectativas, a su vez, son determinadas por el horizonte de experiencia del lector, que depende del contexto sociocultural en el que el sujeto se forma; la obra vive, por lo tanto, de una serie continua de re-actualizaciones. La escuela de la *Gestaltpsychologie* recurría a estos mismos principios al formular sus experimentos sobre la percepción. Dichos experimentos demostraban que figuras geométricas dibujadas intencionadamente con un perímetro incompleto eran interpretadas por el observador como figuras geométricas cerradas: nuestra mente tiende siempre a completar lo que se muestra incompleto. Frente a una forma “informe” (y que no se puede nombrar: ¿cómo se llama un triángulo al que le falta un pequeño segmento del perímetro?), el observador responde dando a lo informe la forma que más se le acerca, ya que un



“triángulo al que le falta un pequeño segmento del perímetro”, de hecho, se parece mucho a un triángulo.

El drama contemporáneo juega a menudo con este deseo del receptor de reconstruir insistentemente las historias incompletas recurriendo al principio de coherencia de la *fabula*; por ello, precisamente, se explica el abundante recurso a estrategias de fragmentación. En oposición a la escritura dramática orgánica, según Lescot y Ryngaert el fragmento “induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los puntos de vista, la heterogeneidad” (en Sarrazac, 2013: 102). Esto es, básicamente, lo que sucede en la mente de un receptor ante una historia incompleta cuando una *fabula* es presentada por una trama fragmentada: el lector elaborará una serie de hipótesis entre las cuales elegirá la más racional, a saber, la que le parecerá más coherente con el discurso que queda por completar. Para alcanzar su objetivo, el lector procederá de acuerdo con su propia experiencia y, por supuesto, con las instrucciones del autor y las pistas que él deja, ya sea en forma de señales u omisiones de señales. Sarrazac llama *rapsódica* a esta tendencia: el *sujeto rapsódico* interviene sobre la fragmentación a través del montaje, cose las acciones para armar un discurso coherente. Este impulso *rapsódico* siempre implica un esfuerzo por parte del receptor y, dependiendo de la estrategia dramática a la que se aplique, exige a veces un esfuerzo suplementario cuando, tal y como señala Batlle (2008), “la división en ‘escenas’ del *drama contemporáneo* no responde a criterios uniformes ni diáfanos”.⁴

Pueden, desde luego, darse casos en los que la historia se resiste a ser completada por el receptor; como ya avisaba Eco, el

⁴ “El *drama contemporáneo* [...] problematiza de entrada la definición y el trato de las ‘grandes secuencias’. Por ahora, lo más habitual es encontrar que las obras se estructuran en un número indeterminado de segmentos llamados coloquialmente —y a veces técnicamente— ‘escenas’. Estas escenas —sobra decirlo— poco tienen que ver con las conocidas entradas y salidas de la convención clásica. Y, de todos modos, están hablando todavía de los *segmentos visibles* de la escritura contemporánea” (Batlle, 2008: 378).



autor podría sacar provecho de la situación de desventaja del receptor (desventaja en términos de posesión de información) para jugar con él durante la reconstrucción; o podría desinteresarse de que el receptor reconstruya cualquier cosa, o hasta mostrarse contrario a esta posibilidad. Por supuesto, las diferentes posturas del autor implicarán diferentes estrategias de lectura. Volvamos a nuestros tres cuentos y tratemos de identificar tres tendencias, tres maneras de reconstruir la historia, de acuerdo con los deseos del autor:

a) el autor quiere que el lector llegue tan fácilmente y tan rápidamente como sea posible a la reconstrucción de la historia y deja en manos del lector un hilo continuo para seguir. El autor ama a su lector como Ariadna ama a Teseo y no quiere que se pierda, sino todo lo contrario: como todo amante enamorado, desea al amado siempre a su lado (en el espacio contiguo);

b) el autor quiere que el lector llegue a la reconstrucción de la historia sólo si es capaz de encontrar él mismo su camino. El autor quiere a su lector, pero por alguna razón decide abandonarlo, como hacen los padres con Pulgarcito y sus hermanos. Desea, de alguna manera, que su lector recorra individualmente el camino de la maduración y consiga incrementar su experiencia.⁵ El cuento de Pulgarcito es un cuento de formación, en el que el protagonista pasa de una dimensión de dependencia a una de independencia (incluso económica), de la niñez a la edad adulta;

c) el autor no está interesado en que el lector resuelva el problema de la historia, que no está pensada para poder ser reconstruida. Si hay una relación de amor entre el autor y el receptor, este amor es de todo menos posesivo; de hecho, le ofrece al otro la libertad de alejarse y perderse. Al fin y al cabo, cuanto más vaga Alicia por este extraño país, más maravillas descubre.

⁵ El término alemán *Erfahrung*, construido sobre la raíz del verbo *fahren*, “ir”, “viajar”, expresa perfectamente la idea de experiencia como un “recorrido de formación”; en oposición a *Erlebnis*, construido sobre la raíz del verbo *leben*, “vivir”, como experiencia del acontecimiento puro.



Para este estudio, esta tercera forma de amor me parece la más interesante. Después de todo, la primera forma no estimula mucho el amor del amado; de hecho, tal vez incluso lo aburre un poco (tanto es así que Teseo se cansa de Ariadna, a la que preferirá su hermana Fedra). La segunda forma intenta estimular el amor del amado haciéndole notar su ausencia; pero este juego de seducción es llevado a cabo con un propósito específico: la conquista, la posesión. Si abandonamos ahora la metáfora sentimental y nos referimos al mero plano neurocientífico, podríamos decir que la primera tipología de estructura dramática no estimula mucho la actividad cerebral del receptor, mientras que la segunda estimula una función que el cerebro ya ejerce naturalmente (porque así nos educa nuestra cultura): la de la reconstrucción lógica. La tercera tipología ofrece estímulos diferentes: el objetivo no es reconstruir, sino experimentar; no completar, sino variar; no *comprender* la vida, sino *vivir* la existencia. Éste es el modelo que más se aproxima al de las *fabulae* que Eco define como *abiertas*:

una *fabula* de este tipo nos plantea, al final, varias posibilidades de previsión [...]. También puede ocurrir que ninguna de ellas sea capaz de producir una historia coherente. En lo que al texto se refiere, éste no hace afirmación alguna sobre el estado final de la *fabula*: se limita a prever un Lector Modelo suficientemente dispuesto a cooperar como para poderse construir sus propias *fabulae*. [Eco, 1981: 171]

Para este estudio me interesa precisamente este último tipo de *fabula*: la *fabula* que plantea varias posibilidades y niega así su carácter orgánico; la *fabula* cuya naturaleza puede volver incoherente una historia; o, mejor dicho, la que no ofrece una visión del mundo que pueda ser asimilada a una historia coherente. Del mismo modo que Alicia rompía las reglas del partido de ajedrez, así los dramas que se analizan en este capítulo tratan de romper aquella estructura dispositiva ordenada y ordenante que se fundamenta sobre la leyes de la lógica; primariamente, las leyes que atañen a un espacio objetivo y al carácter discreto de sus elementos.



El sentido común de Descartes

En su vagar en solitario en busca del camino a casa, a menudo Alicia trata de darse a sí misma consejos útiles apelando a su sentido común; pero el sentido común no sirve de mucho en el país de las maravillas. Más que el sentido común, serviría todo lo contrario; pero Deleuze nos recuerda que lo que se opone al sentido común no es el *sentido contrario*, sino la conciencia de que el sentido siempre implica un *doble sentido*, que toma dos caminos opuestos *al mismo tiempo* (Deleuze, 2005). Sin embargo, esto violaría el principio de no contradicción, confirmando en cambio el principio de indeterminación de Heisenberg; es exactamente esta indeterminación lo que socava el carácter discreto de un elemento: ¿cómo puede una cosa ser también su opuesto? Una cosa es aquella cosa porque ocupa su propio lugar —ideal, físico, identitario— y no el de otra cosa; sólo así el espacio en el que las cosas se sitúan puede ser considerado ordenado y ordenable. Y el sentido común consiste, precisamente, en saber orientarse en el espacio del pensamiento, construyéndolo como espacio ordenado en el que cada elemento puede ser identificado por lo que es.

El sistema dominante de representación del espacio en la cultura occidental se basa en la axiomática euclidiana, es decir, la posibilidad de proporcionar reglas lógicas a la geometría bi- y tridimensional. Esto conllevaría la capacidad de definir de modo inequívoco la posición de un elemento y mensurar su distancia respecto a otro. De aquí el origen del sistema de representación cartesiano. No es casualidad que Descartes haya sido uno de los pensadores que más han recurrido a la noción de “sentido común”, en busca de la manera correcta de interpretar el funcionamiento de la realidad. El filósofo francés quería empezar por la más simple de las verdades: *cogito ergo sum* (“pienso, por lo tanto existo”); la única que fuese —según él— realmente incontrovertible.⁶ En el *Discurso* enumera

⁶ En realidad, este punto de partida es sólo aparentemente simple y presupone ya cierta complejidad sin resolver. Descartes, por ejemplo, da por descontado que el individuo es *res cogitans* y no *res cogitantes*; es decir,



cuatro principios lógicos básicos para la fundación del método: una verdad debe presentarse clara y distinta; los problemas deben ser descompuestos y divididos en partes más pequeñas y más fáciles de resolver; el razonamiento debe llevarse a cabo de manera ordenada, del objeto menor al mayor; nada debe omitirse.⁷ Lo que buscaba

que *yo cogito*, y no que *yo cogitamus*. Hay que recordar que, en el contexto cultural profundamente religioso en el que se inscribe la actividad del pensador francés, la individualidad de la persona —como veremos más adelante en este capítulo— es sagrada. Así, Descartes no podía contemplar la posibilidad de que cada uno de nosotros “es muchos”, que nuestro pensamiento es múltiple, que sigue diferentes líneas, y que un *yo* podría esconder más de una persona (como, por ejemplo, nos dice el psicoanálisis).

⁷ “En lugar del gran número de preceptos que encierra la lógica, creía que me bastarían los cuatro siguientes, siempre que tomara la firme y constante resolución de no dejar de observarlos ni una sola vez. Consistía el primero en no admitir jamás como verdadera alguna cosa sin conocer con evidencia que lo era; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención y no comprender, en mis juicios, nada más que lo que se presentase a mi espíritu tan *clara y distintamente* que no tuviese motivo alguno para ponerlo en duda. El segundo, en *dividir* cada una de las dificultades que examinaré en tantas partes como fuese posible y en cuantas requiriese su mejor solución. El tercero, en conducir *ordenadamente* mis pensamientos, comenzando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, como por grados, hasta el conocimiento de los más compuestos; y suponiendo un orden entre aquellos que no se preceden naturalmente unos a otros. Y el último, en hacer en todo enumeraciones tan completas y revisiones tan generales que estuviera seguro de *no omitir* nada. Esas largas cadenas de trabadas razones muy simples y fáciles, que los geómetras acostumbran a emplear para llegar a sus más difíciles demostraciones, me habían dado ocasión para imaginar que todas las cosas que entran en la esfera del conocimiento humano *se encadenan de la misma manera*; de suerte que, con sólo abstenerse de admitir como verdadera ninguna que no lo fuera y de guardar siempre el orden necesario para deducir las unas de las otras, no puede haber ninguna, por lejos que se halle situada o por oculta que esté, que no se llegue a alcanzar o descubrir” (Descartes, 1979: 82-83; las cursivas son mías).



Descartes no era sólo un modelo de lectura de la realidad que fuese universalmente válido, absoluto, sino también la certeza de poder encasillar la realidad en un sistema de operaciones determinables. Tan universal y tan absoluto tenía que ser el modelo que, una vez que Dios haya creado el sistema, éste funcionaría automáticamente. Al racionalismo le basta con conocer los elementos y las leyes: la realidad es simplemente un mecanismo en marcha, perfecto, autónomo y absoluto.

Detengámonos por un momento en los conceptos de *claridad* y *distinción* que están en la base del criterio de verdad. Para Descartes, *claro* es todo lo que revela su presencia manifiesta, y *distinto* es lo que puede ser percibido como autónomo, apto para ser puesto en relación con otras entidades autónomas. Sin entrar en más consideraciones con respecto a una posible tautología (¿podemos tener una idea clara sin que ésa sea también distinta? ¿O no es que tenemos ideas sólo y precisamente en virtud de que operamos una distinción?), lo que nos interesa ahora es el hecho de que claridad y distinción son operaciones dispositivas: hacen resaltar un rasgo del elemento *diferenciante* con respecto a los otros elementos; ponen orden en el caos. Eso era lo que buscaba Descartes: racionalizar el método de investigación sobre la realidad significa, en primer lugar, encontrar un criterio único e inequívoco para establecer el carácter discreto de los elementos, primer paso necesario para que luego estos elementos entren en relación, estructurando así el pensamiento. Por eso, leemos que “la diversidad de nuestras opiniones no procede de que unos sean más racionales que otros, sino tan sólo de que dirigimos nuestros pensamientos por caminos distintos [...] y los que caminan lentamente pueden llegar mucho más lejos, si van siempre por el *camino recto*, que los que corren pero se *apartan* de él” (Descartes, 1979: 69; la cursiva es mía). De hecho, el método es pensado por Descartes como un camino del conocimiento que guía al hombre en el territorio informe de la experiencia. No es casualidad, entonces, que el filósofo base su método en la geometría. Su sistema de referencia en el plano bidimensional tenía como objetivo la posibilidad de expresar por medio de dos números, las



coordenadas, cualquier punto *unívocamente*. El plano es creado por los ejes x y y , respectivamente horizontal y vertical, que se unen en el punto 0 , el origen; añadiendo una dimensión se obtiene el espacio euclidiano tridimensional, que es el sistema de referencia utilizado por la física clásica. Pero no sólo: también es el sistema que está en la base de la representación pictórica perspectiva, que quiere dar cuentas de un mundo coherente:

Cuando giramos alrededor de una figura y registramos la serie de nuestras impresiones sucesivas [...], comprobamos que la primera dificultad reside en establecer una coherencia entre los elementos, satisfactorios únicamente cuando son considerados aisladamente. De hecho, estamos tocando el tema de la continuidad espacial. En el espacio clásico de tres dimensiones, esta continuidad estaba asegurada, en primer lugar, por la existencia de los límites estrictos y uniformes (de las superficies planas por definición) de la representación y, en segundo lugar, por la hipótesis de una identidad entre las leyes de la figuración y las del universo. Además se admitía que todas las partes del mundo eran calculables en función de unidades lineales. [Francastel, 1984: *comentario a la lámina 57*]

De esta manera, un espacio en el que todos los elementos son definibles se convierte en un espacio mensurable, *mapeable*, *geografizado*.

Geografía y paisaje

El espacio del laberinto es un espacio fuertemente estructurado, geométrico: se precisa un arquitecto para construirlo. Dédalo firma el proyecto del edificio, dibuja un plan, decide el número de habitaciones y la disposición de pasillos e intersecciones; donde antes había simplemente la cumbre de la colina de Cnosos, ahora se alza el palacio de Minos. La construcción de un edificio, marcada por sus etapas, evoca muy bien la idea del desarrollo de un proyecto humano. Por medio de dicho proyecto, el espacio de la naturaleza



ha sido cambiado, dominado, organizado, geografizado. El palacio es el símbolo y la prueba del poder que el rey ejerce sobre un territorio, poder que modifica el territorio y la lectura del territorio: si antes la colina de Cnosos era parte del paisaje, el palacio de Minos es ahora un punto en el mapa.

El concepto minoico y griego de laberinto es diferente de aquello con el que identificamos el laberinto moderno, que encuentra su origen en el laberinto barroco, una maraña de calles con múltiples desemboques. El laberinto minoico se constituye como un recorrido largo y tortuoso, pero siempre unicursal, monoviario, cuyas bifurcaciones son callejones sin salida: sólo había una vía para llegar a la sala central y la misma vía, camino atrás, conducía a la salida. El centro geométrico del laberinto, exactamente a medio camino entre la entrada y la salida, era el centro geográfico del trayecto y el centro simbólico de la experiencia vital. El hilo de Ariadna se corresponde perfectamente con la experiencia de Teseo, y la historia del héroe ateniense es la historia de su experiencia en el espacio: deshilvanándose del huso, el hilo sigue el camino del laberinto, a saber, *toma la forma del laberinto y da forma a la experiencia*. El hilo que se desprende del huso, o el hilo tejido, es una metáfora de la existencia humana recurrente en la mitología griega; las tres divinidades que sobreentienden el destino de los mortales, las tres Moiras, tejen un hilo cuya longitud determina el tiempo de la vida, la dimensión de la historia de cada uno. El hilo de la vida, pues, se convierte en un símbolo del tiempo que transcurre unicursalmente, desde un punto de partida, el del nacimiento, hasta un punto final, el de la muerte. Penélope, cuando en la espera de Odiseo deshacía por las noches la trama que había tejido durante el día, haciendo que el hilo recorriera un camino hacia atrás en el telar, quería que el día transcurrido no transcurriese, que la historia no avanzase: para ella el tiempo en Ítaca se había detenido con la salida del esposo. Por la misma razón, cuando Teseo toma en sus manos la extremidad del hilo, sólo es una cuestión de paciencia: en el hilo ya está *toda su historia*, y el tiempo avanza como el hilo que el héroe sujeta entre los dedos. De la misma manera, moviéndose hacia adelante, Teseo



avanza también en el espacio, ya que, gracias al hilo, el espacio oscuro del laberinto resulta recorrible. Es por eso que una variante del mito dice que Ariadna arroja luz sobre el camino de Teseo con su diadema: la luz revela el laberinto, confiere forma al espacio, a la vista de Teseo. El hilo es para el tiempo lo que la corona es para el espacio: el dispositivo que determina una organización clara de los elementos cronológicos y topológicos; lo que vuelve visible, es decir comprensible, el camino.

En el camino de Pulgarcito no hay ninguna guía segura, salvo su propia inteligencia, su orientación espacial y su habilidad asociativa. El sendero está trazado, pero en este caso hay que volverlo visible. Vale para él la regla cartesiana por la cual “conocemos que el último eslabón de una cadena está en conexión con el primero, aunque no podamos contemplar con un mismo golpe de vista todos los eslabones intermedios, de los que depende aquella conexión, con tal de que los hayamos recorrido sucesivamente y nos acordemos de que, desde el primero hasta el último, cada uno está unido a su inmediato” (Descartes, 1979: 38). Piedrecilla tras piedrecilla, también en este caso la reconstrucción del camino es una cuestión de paciencia y, por lo tanto, de tiempo: la distancia entre Pulgarcito y la casa se corresponde con el tiempo del camino. Cuando Pulgarcito roba al ogro las botas de siete leguas y las utiliza para volver, acelera el regreso a casa, pero también acelera la lectura de la historia: un salto en el espacio es equivalente a un salto en el tiempo, porque, como el tiempo, también el espacio adquiere forma con cada paso. Las piedrecillas blancas no sólo hacen la función del hilo, indicando el camino, sino que también son unidades de medida que mensuran la distancia entre una etapa del camino y la siguiente, mensurando así la distancia global entre el lugar donde se encuentra Pulgarcito y su hogar. Cuando los niños son abandonados, la casa, aunque *en ese momento* sea invisible en el paisaje del bosque, *ya está ahí*, alcanzable en algún lugar del mapa, es decir, en la representación del espacio. Una vez mapeado, el paisaje del bosque cae en el dominio de la geografía, es legible, comprensible y controlable; las piedras se convierten en puntos reconocibles, puntos brillantes en el espacio



oscuro (¿por esta razón, tal vez, su color es blanco?, ¿para que brillen a la luz del sol o de la luna?).

También el bosque, como el laberinto, es un lugar oscuro. Pero Pulgarcito es un *homo faber*, un ingeniero que interviene en el mundo por medio de un impulso creativo: se precisa un niño que quiera convertirse en hombre para llevar a cabo semejante proyecto. Las piedrecillas que permiten a Pulgarcito encontrar el camino son las piedras angulares de una fundación, la fundación de una carretera, primer germen de urbanización y dominio del territorio.⁸ La carretera es organización del espacio; el paisaje del bosque, antes aparentemente impenetrable, indomable, lugar de seres monstruosos, ya no da miedo una vez el camino haya sido trazado. Para la fundación de su carretera, Pulgarcito utiliza las piedras que había recogido en el patio de su casa; cada vez que deja caer una piedra, deja caer algo que pertenece a su lugar de origen. De ese modo, la casa, la salvación, ya está presente en cada una de las piedras que marcan el camino. Así, Pulgarcito convierte el abandono en conquista; la distancia que el padre había puesto entre Pulgarcito y la casa se convierte ahora en el factor que permite al espacio de la casa “ampliarse”, y que le permite a Pulgarcito “conquistar”, con su regreso, aquel espacio ampliado. Por eso las migas de pan no pueden funcionar: no son un componente estable de la casa; en el momento en que son comidas por los pájaros, son re-absorbidas por y en la naturaleza a la que pertenecen. Las migas no pertenecen al mapa, no determinan la geografía de un lugar; son parte del paisaje en el que, por esa misma razón, se pierden. Pero hay otro episodio que me parece interesante en el cuento de Pulgarcito, que

⁸ La construcción de carreteras es un factor determinante en la expansión de la civilización europea. Baste con pensar en la importancia fundamental que cobró para la ciudad de Atenas la construcción de la muralla de protección a la carretera que conducía desde la ciudad hasta el puerto del Pireo (459-457 a. C.), imprescindible para el desarrollo comercial y bélico ateniense; o, por supuesto, en el papel desempeñado por la red viaria romana en las épocas consular e imperial.



evidencia una vez más cómo el problema del espacio está ligado al de la luz (haciendo hincapié en las similitudes con el mito de Teseo y Ariadna y, por lo tanto, en la afinidad entre los dos modelos de presentación de la *fabula*). Estamos en la casa del ogro: con el fin de evitarse a sí mismo y a sus hermanos el desagradable inconveniente de ser comidos, antes de acostarse, Pulgarcito pone sobre su cabeza y las de los hermanos las pequeñas coronas que el ogro había regalado a sus hijas. En la oscuridad de la noche, el ogro no puede ver quién está al alcance de su mano, pero sí puede sentir, al tacto, la presencia de las coronas; éstas, siendo llevadas ahora por Pulgarcito y sus hermanos, salvan sus vidas y condenan a las hijas del ogro a ser comidas por el padre. Al igual que en el mito de Ariadna, la corona, la diadema, determina la conformación del espacio. Este espacio es el espacio ordenado en el que es posible distinguir el límite entre lo permitido y lo prohibido, entre lo legítimo y lo ilegítimo: la corona es símbolo de poder regio, pertenece al monarca, a aquel que tiene la facultad de dar forma al espacio del derecho.⁹ Las coronas marcaban para el ogro el espacio inviolable de su propia progenie; su desplazamiento de un lugar a otro altera radicalmente la geografía de la casa, confunde el espacio “sagrado” y el “profano”. Con el acto realizado por Pulgarcito, el espacio en el que el ogro se mueve se ha vuelto oscuro, confuso, y es en este espacio donde se consuma el horror —innatural, como lo era para Cronos— de un padre que devora a sus hijas.

En las aventuras de Alicia, el espacio es precisamente de esta naturaleza: confuso. Es difícil identificar un punto estable; después de la larga carrera mano a mano con la Reina Roja, Alicia se encuentra en el mismo punto; y constata: “en *nuestro* país, si una corre un buen rato, tan de prisa como lo hemos hecho nosotras, generalmente acaba llegando a un lugar distinto”; a lo que la Reina rebate: “*aquí*, como ves, se ha de correr a toda marcha simplemente para seguir en el mismo sitio” (*A través del espejo*, II). Alicia no avanza;

⁹ Para un análisis sobre el papel del poder regio en la determinación del espacio de la ley, véase también Agamben (1998).



su camino, por lo tanto, no es ni trazado ni trazable. Alicia no *actúa sobre* el espacio, sino que *se confunde con él*: como hemos dicho, su movimiento no se produce sólo en la superficie del tablero, sino también en el espacio interior de las casillas. Del mismo modo su casa, el objetivo final de su vagar, no se encuentra en un punto del mapa, sino fuera de él; por eso, para ella, es inútil el cálculo de las *distancias* y, por lo tanto, del *tiempo* que dura su vagar. El espacio de Alicia no se deja mapear: queda como un espacio indefinido, lleno de repeticiones, lo que demuestra su irreductibilidad a la geografía y a la historia. Para construir semejante espacio se precisa un ser monstruoso y multiforme, una niña que va a (pero de alguna manera se niega a) convertirse en mujer, que crece y se encoge, que cambia de dimensión caprichosamente. El espacio en el que Alicia camina es el espacio de la imaginación y, por lo tanto, cambia con ella; Alicia no se mueve en una geografía, sino más bien en un *paisaje*.

El filósofo y psicólogo alemán Erwin Straus se ocupó en varios estudios de la diferencia entre la noción de paisaje y la de geografía. Straus señala que en el paisaje “la disolución de una dirección definida, y su correspondiente disolución de las valencias tópicas, homogeneiza el espacio. En un espacio con semejante modalidad, ya no se puede actuar; sólo se puede ingresar en él como participante [*mitleben*]” (Straus, 1971: 45). La imposibilidad de actuar refleja perfectamente la imposibilidad de la historia para desarrollarse, y marca la correspondencia entre historia y geografía en cuanto estructuras dispositivas basadas en el orden y lo discreto. En cambio, el *mitleben* de Alicia no es un actuar finalizado, precisamente porque ella vive como en el sueño o en la alucinación; su tiempo no coincide con el tiempo objetivo, y también la construcción espacial deja de seguir las reglas de la disposición geométrica.¹⁰ La

¹⁰ “En la experiencia sensorial, nos movemos en una esfera prelógica en la que la realidad posee el carácter de actualidad. Lo real es aquello y sólo aquello que actúa sobre una criatura capaz de experiencia. Que algo sea real significa que algo me sucede. No significa necesariamente que algo suceda de acuerdo con las leyes establecidas de la naturaleza” (Straus, 1971: 288).



distinción entre geografía y paisaje se inscribe, en la fenomenología de Straus, en una serie de dicotomías relacionadas principalmente con la diferencia entre percepción y sensación: momento gnóstico y momento pático; lo óptico y lo acústico; lo *histórico* y lo *presencial*. La oposición entre histórico y presencial me parece muy pertinente a nuestro discurso: el hilo de Ariadna y el camino de Pulgarcito son recorridos narrativos que desarrollan historias; el vagar de Alicia, en cambio, es presencial, se centra más en el *mitleben*, el con-vivir entre Alicia y su tiempo y su espacio. Que el vagar de Alicia no sea mapeable significa que no será ni *historicizable*, ni *geografizable*; ni con respecto al tiempo ni con respecto al espacio, la *fabula* se presenta, para ella, ordenadamente:

en el paisaje no hacemos otra cosa que desplazarnos constantemente de un lugar a otro [...]. Sólo podemos pasar de una parte del espacio a otra, nuestro lugar nunca está en una relación con el conjunto tal que ese conjunto *pueda ser abarcado con la mirada*. El espacio geográfico es, por lo contrario, un espacio cerrado y, como tal, es transparente en toda su estructura. Cada lugar de este espacio está determinado por su posición en el conjunto y, por último, por su relación con el punto-cero del sistema de coordenadas que ordena ese espacio. El espacio geográfico está sistematizado. [Straus, 2005: 71-72; la cursiva es mía]

La observación de Straus con respecto a la posibilidad de abarcar, comprender, la realidad dentro de una mirada nos lleva inmediatamente al discurso sobre el *bello animal* aristotélico, y aclara una vez más la identidad sustancial entre el *mythos* y la estructuración de lo real (la *historicización* de la vida y la *geografización* de la experiencia). De aquí que los dos primeros modelos de presentación de la *fabula*, estructuras dispositivas, se contraponen a la imposibilidad de la *fabula* a la manera de Alicia para ser reducida a una historia y una geografía.

La cultura occidental siempre ha expresado su preferencia por el camino definido e iluminado, en contraposición al perderse en un espacio multiforme y oscuro: linealidad, unicidad y luminosidad



están del lado del bien; confusión, multiplicidad y oscuridad, del lado del mal. Esta jerarquía de valores, fundamental en la tradición judeocristiana, queda bien aclarada por las palabras de Agustín que abren el segundo libro de sus *Confesiones*: “recorriendo mis *perversos* caminos con pena y amargura de mi alma, para que Vos, Señor, [...] me reunáis y saquéis de la disipación y distraimiento que ha dividido mi corazón en tantos *trozos* [...], mientras he estado separado de Vos, que sois la eterna y soberana *Unidad*” (*Confesiones*, II, I); y sucesivamente, en el libro cuarto: “mi alma tenía necesidad de ser ilustrada por otra luz superior para ser participante de la verdad [...]. Vos, Señor mío y mi Dios, sois esta *luz* que ilustrará mi entendimiento, y con vuestra luz se desharán sus *tiniebla* [...]”¹¹ Vos sois la *verdadera luz* que ilumina a todo hombre que viene a este mundo, porque ni en Vos puede haber la más leve *mutación* ni la más instantánea *oscuridad*”¹² (*Confesiones*, IV, XV; las cursivas son mías). Por herencia directa de la lógica aristotélica, en la tradición soteriológica cristiana la pérdida del camino, es decir, la salida del espacio definido (o más bien, de la definición del espacio) sólo puede conducir a la muerte espiritual. Precisamente esto era lo que originaba el viaje de Dante a los infiernos: cuando sale de la senda derecha, la *verace via*, el poeta se pierde en la *selva oscura*. He aquí otra vez la idea de un camino “verdadero”, en contraposición a las muchas pistas falsas por las cuales puede perderse uno en el bosque. El camino es la porción de espacio iluminado por la luz divina; el resto está fuera de la posibilidad de ser visto, definido, comprendido por el intelecto. La prueba es que Dante no sabe cómo describir la forma en que entra en la selva, tan se sentía *pie’ di sonno*: el sueño,¹³ la alucinación, se opone a la vigilia como el paisaje a la geografía. Exactamente como le ocurría a Alicia, el momento en que perdemos

¹¹ Del Salmo XVII, 29.

¹² De la Carta de Santiago 1: 17.

¹³ Vale la pena recordar aquí que el adverbio *kúden*, que identifica el caos, se utilizaba en la *Iliada* precisamente en relación con la transición de la vigilia al sueño; véase la nota 3 en el capítulo 1.



de vista el camino es el momento en que salimos de la geografía para adentrarnos en el paisaje: el espacio en el que nos movemos ya no tendrá límites definidos, mas sólo un horizonte que se mueve con nosotros. El bosque de Dante, la selva oscura, no presenta organización espacial, por eso es imposible determinar la manera en que uno ha entrado en él; es el caos que da paso al infierno, la indeterminación que precede a la perdición. Sin fronteras, sin límites, perdemos la noción de dimensión lógica no sólo espacial sino también temporal. Perdemos, en cierto sentido, la capacidad de trazar y definir nuestra propia historia. De nuevo cito a Straus:

aun cuando abarcamos de una mirada la punta de esa montaña o de ese pueblo, se nos presentan como no todavía presentes o como ya pasados. Lo que vemos se encuentra a cierta distancia, delante o detrás de nosotros. El espacio que se extiende delante de nosotros es, pues, una metáfora de un futuro próximo; el espacio que está detrás es una metáfora del pasado que se aleja de nosotros. [Straus, 1971: 31]

Así, pasado y futuro son también un estado de la realidad espacial; se ha dicho muchas veces que el *chronos* remite a una idea de disposición ordenada,¹⁴ objetiva, que implica el carácter discreto de sus elementos; el *chronos*, al presentarse como mensurable, se configura como “organización espacial del tiempo”.¹⁵

¹⁴ Habrá quedado más que evidente cómo la cuestión de tiempo y la de espacio van de la mano; si las trato en capítulos diferentes es sólo por un problema —he aquí— de orden: la elección de repartir ordenadamente el tema en diferentes lugares responde a la necesidad de una comprensión ordenada y equilibrada de los conceptos, que es propia y necesaria de un trabajo teórico. Esto, creo, debería diferenciar la teoría de la práctica teatral: la teoría se queda en el orden de lo gnósico, lo histórico, lo geográfico; la práctica debe explorar lo pático, lo presencial, el paisaje.

¹⁵ Sobre la conformación espacial del tiempo, recuérdese Bergson, 1919. Sin embargo, me gustaría citar aquí otra vez a Agustín: “sentimos los intervalos de los tiempos y los comparamos entre sí, y decimos que unos son más largos y otros más breves. También medimos cuánto sea más largo



Me parece interesante mencionar que los estudios de Straus sobre la espacialidad surgen en relación con su observación de la danza, y más específicamente de una serie de reflexiones sobre el concepto de *danza absoluta* y su intento, en las primeras décadas del siglo pasado, de independizarse de la música para darse como gestualidad pura. Según Straus, quien danza no se mueve de un punto α hacia un punto ω , como si éste fuera el final de su recorrido; sus movimientos no están dirigidos a cubrir aquella distancia en la forma más sencilla y en el menor tiempo posible. Quien danza vive en un espacio que se mueve con él y en un tiempo presente continuo: su tiempo es el de la *presencialidad* y su espacio, el del paisaje.

Las *fabulae* que los ejemplos de Teseo y Pulgarcito ilustran mantienen su carácter orgánico, siguen estructurando ordenadamente la realidad: pertenecen al orden de la geografía. En cambio, la *fabula* ilustrada por el espacio en el que se mueve Alicia ya deja de ser orgánica, no pretende ordenar la realidad: es pura *fabula*-paisaje. El autor y teórico francés Michel Vinaver crea la noción de *pièce-paysage* a partir de las mismas bases, recuperando una idea de Gertrude Stein, que reclamaba para sus obras la necesidad no de contar historias, sino de que el lector se moviera en la obra como dentro de un paisaje. Vinaver opera así una distinción entre la *pièce-machine* y la *pièce-paysage*. La primera presenta las acciones como concatenación causal, y por lo tanto se parece a los dos primeros tipos de *fabula* que hemos descrito; la segunda se presenta como un conjunto de acciones discontinuas, dejando al lector/espectador pasearse por el texto (Vinaver, 1993; Sarrazac, 2013). Sin embargo, Vinaver aquí se refiere más al sentido que a la estructura de la *fabula*, por lo que no es conveniente para nosotros adentrarnos más en este territo-

o más corto aquel tiempo que éste, y decimos que éste es doble o triple y aquél sencillo, o que éste es tanto como aquél. Ciertamente nosotros medimos los tiempos que pasan cuando sintiéndolos los medimos; mas los pasados, que ya no son, o los futuros, que todavía no son, ¿quién los podrá medir? A no ser que se atreva alguien a decir que se puede medir lo que no existe” (*Confesiones*, XI, XXI).



rio. En cambio, pasemos a otro teórico francés, que ha dedicado un extenso estudio al problema de la geografía de las estructuras interpretativas del real.

Árboles y rizomas

Podemos imaginar una línea en un plano cartesiano, sobre la cual están marcados segmentos que corresponden a los acontecimientos que forman la *fabula*, delimitados por puntos que indican el comienzo y el final de cada acontecimiento, lo que vuelve mapeable la progresión en el tiempo de la historia, en su desarrollo acción tras acción. A esta línea podemos superponerle otra línea, sobre la cual se disponen en un mismo segmento acontecimientos que presentan características comunes, formando parte de un único evento (todos los acontecimientos de una escena, por ejemplo). Y a esta línea podemos superponerle otra en la cual los segmentos indican supergrupos de eventos (todas las escenas de un acto, por ejemplo), pensando la *fabula* como una estructura de relaciones jerárquicas de acciones. También la jerarquía es un modelo de organización espacial, y las disposiciones piramidales o arbóreas no son más que traducciones gráficas de disposiciones ideales que contemplan la orientación arriba-abajo, grande-pequeño, origen-derivación; la historia, pues, puede ser organizada de manera que destaquen las conexiones que determinan la relación general-particular. Es un punto de vista que remite a la tradición estructuralista, que ha convertido el modelo arbóreo en uno de los modelos heurísticos más utilizados, ya que, por un lado, el proceso de ramificación mantiene la coherencia lógica del método operativo, garantizada por el reconocimiento de la relación de dependencia entre las partes; y, por otro lado, defiende un proceso de análisis idealmente ilimitado: “se puede descender a estructuras cada vez más profundas, siempre que sea operativamente necesario” (Eco, 1974: 337).

Así, por ejemplo, podemos considerar, como sugiere Michel Vinaver (1993), cada escena como una secuencia que es parte de una



acción general, el drama en su totalidad. Sarrazac, retomando a Vianer, distingue entre tres niveles de acción: una *acción de conjunto* “que primero es proyectada, luego comienza en el inicio de la obra y que encontrará su acabamiento en el final”; una *acción de detalle* (“el acto, la escena, la secuencia...”); y una *acción molecular*, “tal como se manifiesta, réplica tras réplica, o simplemente en el paso a paso del texto” (Sarrazac, 2013: 37-38). De ese modo, la estructura del drama puede ser reconducida a una estructura arbórea: “en una obra ‘clásica’, en el sentido amplio del término, el esquema de la acción puede ser representado por una estructura en árbol: las acciones moleculares permiten construir las acciones de detalle, que convergen por su cuenta en las acciones de conjunto (*ibid.*: 38). Fundamental para la estructura arbórea es el concepto de ramificación, lo que implica la idea de una línea principal de la cual irradian líneas secundarias, terciarias, y así sucesivamente. Pero, para obras que participan de la desestructuración de la forma dramática clásica, como las que se analizan en este capítulo, este tipo de aproximación resulta insuficiente para explicar la relación entre las partes. Como ya se ha visto, el problema tiene un doble fundamento: se cuestionan, en primer lugar, el carácter discreto y autónomo —es decir, la identidad— de cada elemento de que la estructura se compone; en segundo lugar, la posibilidad de las partes de establecer relaciones. ¿De qué manera, entonces, las estructuras “no arborizables” pueden ser representadas, o incluso definidas? ¿Es todavía posible hablar de “estructuras” en estos casos? ¿Hasta cuándo es definible como “estructura” una estructura que se deshace? La posibilidad de una aproximación alternativa a la estructura arbóreo-lógica nos es ofrecida por la noción deleuziana de *rizoma*.

Deleuze y Guattari introducen el concepto de rizoma a partir de una reflexión sobre la organización peculiar de los ganglios radicales de cierto tipo de plantas. Los rizomas se caracterizan por no aparecer en líneas generativas estructuradas como la de la raíz-árbol, en la cual siempre puede ser identificado el punto de origen de una ramificación, siendo posible regresar mediante una serie definida de operaciones desde un extremo hasta la unidad del tronco. En un



rizoma, en cambio, las conexiones proliferan y no se da la posibilidad de reconocer un tronco central. Del mismo modo, las líneas de conexión que unen un punto a otro no son unívocas y determinables por una ley de sucesión, sino que se comportan como si cada punto fuese un potencial punto de origen. De ahí el rechazo de un modelo arbóreo en el que siempre es posible identificar la relación de genealogía, el creador y lo creado, el sujeto y el objeto. Por esa razón, se vuelve complicado concebir el modelo rizomático como una disposición de elementos discretos: los elementos están en riesgo de perder su ubicabilidad espacial y, con ella, su autonomía, su identidad. Eliminada la univocidad del sentido que determina las relaciones, ya no se dará relación de dependencia jerárquica entre un elemento y otro, sino más bien una suerte de interdependencia mutua. Y la interdependencia genera esto: que un elemento no puede existir sin el otro; entonces, ¿cómo será posible determinar dónde termina la identidad de un elemento y dónde comienza la de otro?

La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato reproductor de la orquídea; pero reterritorializa la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa, cuya imagen reproduce de forma significativa. [Deleuze y Guattari, 1977: 23]

Desterritorialización es un término que nos trae de vuelta a nuestra discusión anterior. La *desterritorialización* no debe entenderse, sin embargo, únicamente como la pérdida de los límites entre un territorio y otro, o entre una parte y otra de un territorio; sino también como una pérdida de la diferenciación lógica entre el territorio y los elementos que se encuentran en él. Recordemos que el principio de disposición jerárquica de los elementos implica también que cada parte es no sólo cuantitativamente, sino cualitativamente diferente del conjunto. Como Alicia se adentraba en las casillas del tablero, penetraba en ellas, así los elementos se mezclan



con el espacio en el que se mueven, se vuelven ellos mismos espacio. La representación cartesiana queda invalidada por la imposibilidad de mantener el orden del espacio: de este modo se consuma el colapso de la geografía en el paisaje.

La cuestión que atañía a los principios de causalidad, finalidad y cronología de la *fabula* se centraba en la deconstrucción del tiempo absoluto newtoniano y la búsqueda de una alternativa a la representación del tiempo como historia (o como oposición dicotómica historia-eternidad). Del mismo modo, la cuestión que atañe a los principios de estructuración dispositiva, que determina el problema de la reconstrucción de la historia en relación con la coherencia de la *fabula*, comienza con la búsqueda de una alternativa a la representación del espacio como disposición ordenada de elementos discretos, basada en la geometría euclidiana y en el plano cartesiano. En su configuración clásica, el drama es un mapa de los acontecimientos y la *fabula* es el camino definido que convierte el paisaje informe de la realidad en una geografía reconocible. Por esta razón, la capacidad de la *fabula* para organizar y disponer los acontecimientos en un determinado orden espacial está íntimamente ligada a la idea de progresión de la historia (mapa del tiempo) y a la jerarquía entre secuencias de acciones (mapa de las relaciones).¹⁶ En segundo

¹⁶ Hans-Thies Lehmann encuentra en el final de la subordinación y de la jerarquización una de las piedras angulares de la teatralidad postdramática: “un principio universal del teatro posdramático es la de-jerarquización de los medios teatrales. Esta estructura no jerárquica contradice de modo aplastante la tradición, que ha preferido evitar la confusión y ha optado por un modo de conexión hipotáctico que gobierne la supra-ordinación y subordinación de los elementos para la producción de armonía e inteligibilidad. De este modo, en el teatro posdramático los elementos no se entrelazan de forma unívoca mediante la *parataxis*” (Lehmann, 2013: 150).



lugar, tiene que ver con la caracterización de los personajes y la claridad de su discurso; de hecho, sólo si estos elementos siguen manteniéndose discretos será posible hablar de *estructura*. Cuando la historia deja de tener un curso progresivo, las acciones no son reconocibles como subyacentes a un proyecto más amplio, los personajes pierden su identidad y el lenguaje deja de ser expresión directa de un individuo que describe y domina la naturaleza: he aquí que la estructura coherente de la *fabula* se deshace y el drama se vuelve, por así decir, amorfo.

Cuando un sistema de relaciones pierde estabilidad, consecuentemente se vuelve difícil entender la razón por la cual determinados acontecimientos se presentan juntos; es decir, será difícil determinar las relaciones entre las diferentes acciones y la macroacción de conjunto que constituye el proyecto general del drama: la *fabula* no es más un *synthesis ton pragmaton*, una *taxis* de los hechos. Si la *fabula* deja de estructurar acciones, automáticamente dejará de ejercer su función el que soporta las acciones de las que la *fabula* se compone, es decir, el personaje. El personaje tiende a perder su carácter discreto y autónomo, y renuncia paulatinamente a su identidad, que es precisamente la *organización formal* —y por lo tanto *espacial*— del individuo (de acuerdo con el principio: “yo soy yo, porque no soy tú”; es decir: “yo ocupo una porción del espacio físico e identitario que no es la que ocupas tú”). Cuando el personaje ya no es el motor de la acción física y lingüística, tanto la acción como el lenguaje dejarán de identificar al personaje y, en general, al mundo de las cosas que le rodea. El lenguaje pierde así su capacidad significacional, la capacidad de ser *organización formal del pensamiento* (por ejemplo, definiendo los límites mínimos de los campos semánticos); nos encontramos, una vez más, con un problema de separación, distinción, *discreción*. Ahora el drama ya no será un instrumento para poner orden en la realidad, sino que se hará cargo de una tarea diferente: como recuerda Eco (1992), el valor informativo de la obra ya no se encuentra en la capacidad de aportar significados lógicos, sino más bien en la transmisión de una *Weltanschauung*, una visión del mundo.



Todo esto tiene cabida, en diferentes medidas y de diferentes maneras, en los dramas que vamos a analizar aquí. En ellos será difícil determinar la naturaleza de las relaciones sintácticas y jerárquicas de las acciones; y un intento hipotético de representar gráficamente estos tipos de estructura mostraría la proliferación de líneas de relación desordenadas. Es el caso, por ejemplo, de *Attempts on Her Life*, de Martin Crimp. Disuelta la historia, se disuelven su protagonistas; algo que es bien evidente, además que en la obra de Crimp, también en *Crave* y *4:48 Psychosis*, de Sarah Kane.

El caso de *Far Away*, de Caryl Churchill, es diferente. Aquí todavía hay una estructura estable de relaciones entre acontecimientos y personajes con una identidad precisa: la *fabula* aún parece ser una geografía de la realidad, o, más bien, aquella versión simplificada de la geografía que es el *esquema*. La extrema brevedad de la obra es significativa: el mundo que la *fabula* trata de mapear es tan caótico que acaba siendo irreductible a una sistematización. Las tres escenas en las que se divide la obra son destellos de luz sobre la protagonista, que iluminan tres momentos clave de su vida pero dejan en la oscuridad el resto de su existencia y de su mundo; se da así la parábola vital de la protagonista desde la inocencia a la culpabilidad. Su culpa radica básicamente en aceptar —es decir, racionalizar, que sería justificar— el mal del mundo en el que vive. Dicha aceptación, sin embargo, tiene que lidiar con un caos que siempre está al acecho para quien pretenda poder dominar el universo y sus leyes. La estructura dramática asume de alguna manera esta culpa y este uso *errado* (desviado) de la razón sobre sí: la *fabula* muestra ahora su incapacidad de racionalizar la realidad y mantenerla bajo el patrón de ciertas categorías del pensamiento. En todo esto, el lenguaje desempeña un papel fundamental, ya que también trata de escapar de la racionalización, para refugiarse en lo imaginario y en lo poético. Es interesante el hecho de que, mientras que los personajes de *Far Away* mantienen su carácter discreto, y así la acción y el diálogo, la discreción es abolida en la pérdida de los límites de los campos semánticos de las palabras. Aquí es el lenguaje, en la tradición occidental instrumento por excelencia de



la definición, el que se convierte en un paisaje indefinido y amorfo dentro del cual nos perdemos.

TENTATIVAS SOBRE UNA HISTORIA

Attempts on Her Life, de Martin Crimp

Así describe Jean-François Lyotard en su ensayo *La condición postmoderna* el fin de los grandes metarrelatos:

la función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables. [Lyotard, 1987: 4].

En *Attempts on Her Life* ni los funtores de la narración, ni el héroe que debería ser su protagonista, tienen una identidad definida; la acción se ha dispersado en nubes de elementos narrativos, y las réplicas, en nubes de elementos lingüísticos; el gran periplo y el gran propósito se han fragmentado en una serie de tentativas. Por esos motivos, que son los que determinan su particular estructura dramática, *Attempts on Her Life* se presenta como un texto extremadamente problemático a la hora de plantearse la reconstrucción de la historia en relación con una *fabula* coherente.

La obra consta de diecisiete cuadros —*scenarios for the theatre*, de acuerdo con la definición que el autor proporciona en el subtítulo— que no constituyen una concatenación lógica y cronológica de acontecimientos. Los cuadros no presentan una ambientación espacial y temporal determinadas, ni se encuentran en ellos personajes, sino simples *entidades enunciantes* escondidas detrás del anonimato de una identidad indefinible. Nunca se indica quién pronuncia una



réplica; ésta va precedida simplemente por un guión, que marca la autonomía de una frase con respecto a las otras e invita a pensar en un cambio de locutor. Dichas entidades tomarán consistencia sólo en el cuerpo del *performer*,¹⁷ y la situación enunciativa sólo se concretará en el acto de la puesta en escena: el drama se resuelve así en un puro acto citacional para el espacio neutro del escenario. La *fabula* de *Attempts on Her Life* consistiría, pues, en presentar un número indeterminado de entidades enunciantes que, ubicadas en un lugar y un tiempo indeterminados, hablan de un sujeto también indeterminado, que responde al nombre de Anne, o bien a alguna variante de ese nombre, y se limita a ser mencionado sin nunca aparecer. La obra se convierte en una serie de tentativas para determinar la identidad de Anne y para reconstruir su historia, fragmentada en las diferentes micro-*fabulae* que emergen en cada cuadro. Sólo aquí, dentro de cada cuadro, se mantiene cierta organicidad de argumento: en algunos casos, la sucesión de las réplicas tiende a organizarse en algo que parece un diálogo, por medio del cual se adivina, detrás de la entidad enunciante, la sombra de un personaje. Sin embargo, las diecisiete micro-*fabulae* no consiguen asociarse orgánicamente en una verdadera acción de conjunto; el receptor que intente disponer las escenas en una secuencia cronológica, organizando las informaciones sobre Anne, no logrará el objetivo. Eso porque los cuadros proporcionan al respecto informaciones diferentes y a menudo contradictorias: no hay una “historia de Anne”, sino muchas; una *suma de historias*, algunas de las cuales serán más creíbles y otras menos, pero no por eso deberán ser descartadas. Nada impide pensar que la Anne de la que se habla en el cuadro 2 sea la terrorista de los cuadros 6, 9, 10. Más difícil es

¹⁷ Se prefiere aquí utilizar el término inglés *performer* en vez de “actor”, por el vínculo que este último tiene con la idea de representación del personaje dramático que aquí, precisamente, ya estamos superando. Considero, por lo tanto, la palabra *performer* el término más adecuado para indicar la persona física que presenta en escena textos problemáticos desde el punto de vista de la *fabula*, como la obra en cuestión.



creer que el ama de casa que recibe cartas del hijo emigrado, descrita en el cuadro 4, sea la artista del cuadro 11; y es imposible pensar que exista una coincidencia de identidades entre dicha persona y la Anne/Annushka del cuadro 12, ya que en este caso el nombre Anne se refiere al cadáver de una niña.

El cuadro 6 nos ofrece una explicación de esta imposibilidad para reconstruir el personaje. Una entidad enunciante nos informa que Anne: “dice no ser un personaje real, no un personaje real como el que hay en un libro o en la tele, sino una *falta* de personaje, una *ausencia* dice ella, ¿no?, de personaje” (*Attempts on Her Life*, 6). La ausencia es la marca estilística de *Attempts on Her Life*. Anne habla por medio de su silencio, afirma su presencia precisamente a través de su aniquilamiento físico, es decir, cuando su presencia se autoniega en la idea recurrente del suicidio. La ausencia se refiere a la manifestación concreta del sujeto, no a su manifestación lógica; tiene que ver con el *presenciar*, no con el *nombrar*. Anne se niega a presenciar “en carne y huesos”, como personaje; pero no deja de aparecer en el discurso, no deja de hacer que se hable de ella, permitiendo que cada uno de los espectadores se forme una imagen mental de ella. Conoce las reglas de una sociedad en que el individuo puede reivindicar su propia existencia sólo si está sometido a una duradera *exposición* mediática, escindiéndose así en imagen y esencia, es decir, perdiendo su individualidad. Paul Taylor, crítico de *The Independent*, afirma que Anne “es un dispositivo brillante para dramatizar la incoherencia despersonalizante y el cautivador consumismo de la vida contemporánea”¹⁸ (Taylor, 2004). Anne se ofrece continuamente bajo diferentes formas, se multiplica —multiplica su imagen, su nombre— para poder satisfacer su target de mercado, en la perspectiva de un consumo de masa que es también el del público.

La tesis de Baudrillard (1993) es que en la contemporaneidad hemos alcanzado un nivel máximo de consumo de imágenes e informaciones, llegando al umbral de la saturación: tenemos a disposi-

¹⁸ La traducción es mía.



ción más informaciones de las que potencialmente podríamos consumir; para mantener elevado el consumo, el sistema está obligado a producir continuamente nueva demanda, nuevas informaciones y nuevas imágenes que introducir en el mercado. El sistema capitalista contemporáneo sobrevive, pues, al borde de una paradoja: se consume, en sustancia, para consumir más. El proceso productivo ya no se basa —como en la modernidad— en la necesidad de satisfacer la demanda, sino en generar la demanda misma: causa y efecto se confunden e invierten sus papeles. Podríamos considerar *Attempts on Her Life* como el espejo de esta dinámica de inversión: la multiplicación continua de Anne mantiene elevada la oferta y, sobre todo, sigue generando expectativas con la pregunta “¿quién es Anne?”; una respuesta unívoca, una definición de Anne, quebraría el equilibrio y provocaría el colapso del sistema. Hay que tener en cuenta que cuando Anne rechaza toda definición, no lo hace por medio de un proceso de ocultamiento de las informaciones que le conciernen, sino por medio de una oferta excesiva de las mismas: Anne no es nadie porque puede ser *todos y todo*. Anne no se esconde, se “super-expone”; multiplica su imagen y sus acciones hasta que éstas carezcan de valor. Podríamos afirmar que la identidad de Anne se halla en régimen de inflación. Cada acontecimiento es equiparable a otro, y desde la perspectiva del mero valor informacional, la Anne terrorista vale tanto como la Anne artista, que vale tanto como la Anne coche, y así por el estilo. Por lo tanto, cuando recibimos una información sobre Anne, dicha información no nos está informando sobre nada. Baudrillard asocia precisamente a la rapidez con que se modifica la información —y no a la escasez de información, que correspondería a una deflación: disminución de los consumos causada por la debilidad de la oferta— la causa de la “devaluación de los acontecimientos” y, por tanto, la pérdida de valor de la historia, tanto universal como personal: “esta materia inerte de lo social no resulta de una falta de intercambios, de información o de comunicación, sino que resulta por el contrario de la proliferación y de la saturación de los intercambios [...]. Los acontecimientos se van produciendo uno tras otro y aniquilando



en la indiferencia” (Baudrillard, 1993: 12). Si ninguna imagen de Anne se impone sobre las demás, sino que todas se equivalen, Anne acaba siendo una “masa despersonalizada”, materia inerte, híbrida, amorfa.

Desde este punto de vista, el cuadro 1, *All Messages deleted*, se da como una suerte de anomalía de la estructura dramática. En él se presentan una serie de mensajes vocales dirigidos a Anne, el contenido de los cuales preanuncia el contenido de los cuadros siguientes. Todo esto influye sobre la percepción del espectador, instigándolo a pensar que Anne sea un único personaje, y empujándolo a interpretar los dieciséis cuadros siguientes como fragmentos de la vida del personaje: de ese modo, el primer cuadro se convertiría, de alguna manera, en el tronco central de la obra, del que nacen distintas ramas. Pero esto constituiría un problema, ya que parece proporcionar al drama una estructura de la que posteriormente trata de desprenderse. Por esta razón, en muchos casos —como también indica el autor en una acotación— el primer cuadro es borrado de la puesta en escena.¹⁹

El principio de funcionamiento de la obra será, pues, el siguiente: del mismo modo que es imposible reconstruir una historia coherente de Anne, tampoco será posible reconstruir una *fabula* coherente que esté en la base de *Attempts on Her Life*. Abandonada cualquier pretensión teleológica, la sucesión de los cuadros está dictada por

¹⁹ Kati Mitchell, directora del montaje del National Theatre, justificaba así la elección: “yo tenía un problema con el primer *scenarior*, *All Messages deleted*, porque pensaba que implicaría que Anne sería una única figura orgánica y, al suceder esto tan pronto en la obra, dejaría una idea equivocada en la mente del público, a pesar de que el resto de la obra iría en contra de esta idea. Este *scenarior* puede tener el efecto de implicar que existe una persona con un buzón de voz que está recibiendo estos mensajes. Martin no presentó ninguna objeción a quitarlo” (en Sierz, 2006: 198; la traducción es mía). De hecho, en montajes sucesivos —como por ejemplo en el de Barcelona, estrenado en la Sala Beckett en 2005— será el mismo Crimp quien pide al director eliminar el primer cuadro.



una estrategia que tiene como objetivo la deconstrucción, en el receptor, de la idea que la identidad de Anne sea determinable y su historia reconstruible; estrategia que va de par en par con un juego rítmico de cambios constantes. Variaciones vinculadas tanto al contenido (múltiples historias con múltiples argumentos), como a la forma (múltiples modalidades de presentación del discurso: dialógica, monológica, coral) del drama; pero también vinculadas a su potencial performativo (múltiples *performers*, con diferentes características físicas y vocales, que se alternarán en escena). Curiosamente, no la *fabula* sino su desaparición garantiza ahora la coherencia del drama; y aún más curiosamente: la unidad de la obra se halla en la idea de no-unidad, de fragmentación. El mismo Crimp nos recuerda que “la obra entera se mantiene unida por el hecho de que alguien está ‘contando *historias* todo el tiempo’” (en Sierz, 2006: 52). Sin embargo, ya que *Attempts on Her Life* se presenta todavía como un único texto teatral, obra completa y literariamente autónoma, seguirá habiendo una razón por la cual los diecisiete cuadros se encuentran juntos bajo un mismo título.²⁰ Y es que siguen existiendo vínculos que unen un cuadro a otro, creando conexiones entre una micro-*fabula* y otra; sólo estos vínculos no respetan, una vez más, los principios lógicos de relación causal, finalidad y cronología.

²⁰ El título se convierte, de alguna manera, en el punto estable hacia el cual convergen las líneas interpretativas de la obra, una suerte de principio mínimo organizador. También con referencia a cada *scenario*, el título es un principio de organización fundamental para la interpretación del fragmento: puede ser extremadamente claro en resumir el contenido principal (*All Messages deleted; The Statement; Particle Physics; Communicating with Aliens*); puede indicar un tema, a la luz del cual el cuadro debe leerse (*Tragedy of Love and Ideology; Faith in Ourselves; The Camera Loves You; The Threat of International Terrorism*”; *Pornó*); puede indicar un sujeto que se tome como “protagonista” (*The Occupier; Mum and Dad; The New Anny; The Girl Next Door*); puede jugar con el contenido informativo ofreciendo una interpretación subjetiva (*Kinda Funny; Strangely!*), u optar por no proporcionar información sobre el contenido (*Untitled [100 Words]; Previously Frozen*).



El modelo al que remite ya no es modelo arbóreo generativo, sino más bien el de la *filiación figural*, que permite la creación de una intrincada *red* de interconexión entre *figuras* esparcidas en el espacio de la obra. Este tejido de interconexiones, como ya en Sribljanović y Kane, se da primariamente gracias a la repetición de *figuras* lingüísticas. Tomemos como ejemplo la cuestión del valor semántico de una palabra, que es objeto de discusión en el cuadro 2: “Eso es una palabra? || ¿Qué cosa es una palabra? || Bueno, sí, claro que premonitoria / es una palabra”; en el cuadro 6: “Anne siente que a veces hay un problemita || con la palabra ‘solos’, porque a menudo se la interpreta mal”; en el cuadro 11: “la radical *pornografía* —si me es dado usar esa palabra recontrausada”; en el cuadro 17: “es como una escupidera. ¿O cómo se llama ese otro coso? || —¿Qué otro coso? || —El coso. La palabra. Esa otra palabra”, y poco después el juego se repite: “cómo definir la palabra ‘fresco’. Qué quiere decir en realidad la palabra ‘fresco’ en una frase como ‘salmón fresco’”; a todo esto se añade el título del cuadro 11, *100 Palabras*.

Para entender de qué manera se justifica la aparición, tan dishomogénea, de *figuras* lingüísticas en relación con la cuestión “valor de una palabra”, analicemos un pasaje contenido en el cuadro 3: “no hacen falta palabras. Ella está más allá de las palabras. Su boca, su boca efectivamente tiembla pero no sale ninguna palabra. || —La impropiedad de las palabras. || —La aterradora, sí, impropiedad de las palabras”. Este intercambio de réplicas adquiere un significado relevante en la micro-*fabula* del cuadro 3: si extrapolamos el concepto de “impropiedad de las palabras” del contexto del cuadro y lo ponemos en relación con el sentido general de la obra, el concepto amplía su campo informativo al establecer una relación con todas las referencias a la “impropiedad de las palabras” presentadas en los diversos cuadros.²¹ Pero el intercambio de réplicas del cuadro 3 no

²¹ La cuestión es planteada de esta manera: en el cuadro 2 se abre una interrogación sobre el *status* de una palabra; en el cuadro 6, sobre el campo semántico de una palabra; en el cuadro 11, sobre el abuso de una palabra; en el cuadro 17, sobre la amplitud del campo semántico de una palabra.



es ni la causa ni el efecto de los intercambios de réplicas presentes en los otros cuadros, sino que es ambos a la vez, *causa y efecto al mismo tiempo*. Cada una de estas réplicas se convierte en un simulacro deluziano: “instancia que comprende una diferencia en sí, como (por lo menos) dos series divergentes sobre las cuales juega, abolida toda semejanza, sin que pueda desde entonces indicarse la existencia de un original y una copia” (Deleuze, 2002: 118). La relación entre las réplicas parece estar basada en un principio de “atracción del sentido” que más que originarse por una interacción directa entre elementos, se da por una suerte de continuidad uniforme del campo, según un principio que recuerda al de las ecuaciones diferenciales de Maxwell: el sentido de la réplica del cuadro 3 ejerce una atracción sobre el sentido de las otras réplicas. Esto, sin embargo, no implica una relación de dependencia; el sentido de cada otra réplica, de hecho, ejerce a su vez, de manera natural, una atracción que actúa formando otras conexiones entre elementos: la “definición de escupidera” y la “definición de fresco” entran en relación sin tener que remitir al concepto de “impropiedad de las palabras” como micro-principio de coherencia. A su vez, la doble reflexión sobre la cuestión de la definición de una palabra del cuadro 17 nos lleva a releer bajo este punto de vista el problema que Anne tiene con la palabra “solos” en el cuadro 6. Este tipo de relación “por afinidad figural” se repite, de hecho, de manera constante a lo largo de toda la obra, actuando junto y en oposición a las posibles relaciones causales y cronológicas que el receptor tratará de mantener, en cambio, en el marco de cada *scenario*. Todo esto nos recuerda la naturaleza de las conexiones en las obras de Kane y Srbljanović; sin embargo, hay una diferencia sustancial: ahora esta *causalidad figural* actúa sin el soporte de una estructura progresiva de la historia que, en cambio, en las obras de Kane y Srbljanović seguía manteniéndose, aunque en un segundo plan. Aquí, como se ha dicho, es posible

El cuadro 3 nos lleva a pensar que todas las cuestiones planteadas en los otros cuadros tienen que ver con la impropiedad de las palabras.



individuar microestructuras progresivas de la historia únicamente en el interior de los cuadros, y ni siquiera en todos.

El carácter de la obra se define, por lo tanto, en la tensión entre dos modelos de relación: un primer modelo que remite a un orden causal-aristotélico (con respecto a la de acción de conjunto, en la relación que une el cuadro 1 con los otros cuadros; con respecto a la acción de detalle, en el hecho de que las entidades enunciantes pueden mostrar, en cada cuadro, rasgos de personajes; con respecto a la acción molecular, en los intercambios de réplicas que se acercan al diálogo), y un tipo de relación que remite a un aparente desorden accidental (con respecto a la acción de conjunto, en el hecho que los cuadros presentan *fabulae* irreconciliables entre sí; con respecto a la acción de detalle, en la imposibilidad de definir la identidad de las entidades enunciantes; con respecto a la acción molecular, en el modelo de conexión de réplicas que extienden su sentido sobre otros cuadros).²² Para comprender cómo funciona este segundo modelo, que se delinea en la multiplicación de abundantes y desordenadas interconexiones, puede ser útil recuperar una vez más el modelo antiestructural teorizado por Deleuze y Guattari:

a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera [...]. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas de desterritorialización como dimensión máxima según la

²² Véase también Sierz: “una tensión entre los personajes de la obra, que son individuos reconocibles (habrá que pensar que Sierz se refiere aquí a la incarnación de las entidades enunciantes en *performer*, más que a los personajes como elementos dramáticos, ndt), incluso si no tienen nombres, y la extrema fragmentación de la forma general del texto da a la obra un perfil contemporáneo” (Sierz, 2006: 53; la traducción es mía).



cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. [Deleuze y Guattari, 1977: 48]

Los autores se esfuerzan por señalar que el rizoma no es un modelo que se opone a otro modelo (el de la ramificación, o el pivotante); sino que es más bien una condición de excepcionalidad que actúa *sobre y con* el modelo arbóreo. Esta superposición de modelos “de-geografiza” el territorio de la *fabula* y lo devuelve al paisaje informe de la *fabula* de Anne, donde no se nos permite orientarnos ni con un hilo, ni lanzando piedrecillas blancas: no hay pistas que marquen el camino de la reconstrucción de la historia de Anne, y cuando parece haberlas, inmediatamente resultan ser pistas falsas. En el capítulo anterior he hablado de la proyectualidad como la definición de un recorrido orgánico y organizado, a través del cual se procede hacia un objetivo final. La tentativa, al contrario, es un acto con finalidad en sí mismo, que puede repetirse un sinnúmero de veces sin que dicha repetición conlleve una evolución del estado de las cosas, prescindiendo así de la consecución de un resultado. En cierto sentido, paradójicamente, el proyecto de *Attempts on Her Life* es el mismísimo cese de la proyectualidad: el proyecto es la muerte del proyecto, *el proyecto es la tentativa*. A nivel de creación y recepción, pues, la caída de la noción de proyectualidad conlleva un cambio radical en la concepción de la *fabula*.

Si es imposible reconstruir la macro-*fabula* de los diecisiete cuadros en conjunto, el drama pierde la posibilidad de ofrecer aquella visión estructurada de la realidad que la tradición racionalista le exigía. En lugar de reconstruir un “gran relato”, en el sentido lyotardiano, o una “grande acción” en el sentido vinaveriano, al receptor se le pide ahora considerar los micronúcleos narrativos que ofrece cada cuadro y jugar a identificar posibles relaciones entre ellos. Ni el proceso de composición implica la creación de un microcosmos cerrado en el que hay que restablecer el orden y la completitud, sino más bien un cosmos abierto a la intervención del elemento caótico; ni el proceso de recepción consistirá en un acto interpretativo volcado a reconstruir una disposición lineal de signos. Esto,



como hemos visto, se debe a la apertura semántica que muestran los estados de signos, en primer lugar la *figura* Anne, indeterminable en su mutación continua; y a la naturaleza de las conexiones entre estos estados de signos inestables, que no se organizan en una estructura cerrada. La contribución del receptor ahora es requerida en la medida de su participación en un juego de interpretaciones potencialmente inagotables. Esta diferente naturaleza del signo marca la relación entre el drama y la visión de la realidad que quiere expresar: la emergencia caótica de signos refleja el caos del mundo. También, sobre estas bases, Lehmann define un teatro que supera su antigua naturaleza dramática:

en el teatro posdramático subyace claramente la demanda de que una percepción unificadora y cerrada sea reemplazada por una abierta y fragmentaria. Por un lado, se presenta así la abundancia de signos simultáneos como una duplicación de la realidad: aparentemente imita el caos de la experiencia cotidiana real. A esta, por así decir, postura “naturalista” se asocia la tesis de que un modo auténtico mediante el cual el teatro podría testificar la vida *no* surge mediante la imposición de una macroestructura artística que construya coherencia (como es el drama). [Lehmann, 2013: 144]

El teatro dramático *fabulocéntrico* se basaba en el principio de transmisión de la información que era contenida en la *fabula*; el avance de la acción era determinado, por lo tanto, por una particular estrategia de dosificación de esta información. El acto de la recepción se daba en estos casos como acto interpretativo en la medida en que actuaba como un proceso de acumulación y decodificación de informaciones; al receptor no se le presentan problemas mayores, porque la decodificación de los signos es una operación que él realiza natural y constantemente en la vida cotidiana. No olvidemos que el drama habla, en cierto sentido, el mismo lenguaje de la realidad, en parte porque es determinado por ella, pero en parte también porque él mismo determina aquella visión de la realidad. El lenguaje transmite la información, pero



sobre todo plasma la *forma mentis*: “parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyos significados puedan existir fuera del lenguaje: para percibir lo que una sustancia significa, necesariamente hay que recurrir al trabajo de articulación llevado a cabo por la lengua: no hay sentido que no esté nombrado, y el mundo de los significados no es más que el mundo del lenguaje” (Barthes, 1971: 14).²³ Dentro de aquel microcosmos cerrado y finito que era el drama, también la suma de las informaciones que se proporcionaban al receptor era cerrada y finita, y el juego al que el receptor se sometía era el de asistir y/o cooperar a completar la suma de informaciones, dejándose guiar eventualmente por el autor a través de un proceso interpretativo que le dejaría, también eventualmente, cierta libertad de manobra. Pero la *fabula* de *Attempts on Her Life* no se extiende de un *arké* a un *télos*,²⁴ no se da como sucesión de hechos, y por lo tanto no es posible para el receptor llegar a obtener una totalidad de informaciones. Precisamente por esa razón, el autor puede mantener la tensión dramática explotando el deseo natural del receptor de “reconquistar” la coherencia perdida; y la tensión se mantiene constantemente porque la identidad y la historia de Anne nunca alcanzarán la completitud.

El texto dramático clásico es, generalmente, lo que Lyotard llamaría un “juego de información incompleta”, un sistema en

²³ Véase, una vez más, Hans-Thies Lehmann: “la política del teatro es una *política de la percepción*. Su definición se basa en la idea de que el modo de percepción no puede separarse de la existencia del teatro en un mundo vital dominado por los medios de comunicación, que, a su vez, modelan masivamente toda percepción” (Lehmann, 2013: 446).

²⁴ Es importante destacar que, con las últimas palabras del texto, es la trama la que se agota, y no la *fabula*. Si volvemos a pensar en lo que hemos dicho acerca de la mutabilidad constante de significado y la continuidad de los procesos de atribución de sentido, queda claro que lo que el último cuadro presenta, en realidad, no es un final, sino sólo una etapa de aquel proceso.



el que hay que completar una cantidad de datos disponibles que es naturalmente limitada; en el drama esta limitación estaría determinada por la prerrogativa de completitud de la *fabula* como totalidad orgánica. En cambio, podemos considerar *Attempts on Her Life* como un “juego de información completa” (aunque mejor sería decir *incompletable*), que no se basa en la reconstrucción de una serie de informaciones; en este caso la dosificación informativa es potencialmente inagotable, de manera que todo intento de reconstruir la historia de Anne llevará al fracaso. Pues eso exige un cambio radical en la estrategia de organización de los datos por parte del receptor:

en tanto el juego sea de información incompleta, la ventaja pertenece al que sabe y puede obtener un suplemento de información. [...] Pero, en los juegos de información completa, la mejor performatividad no puede consistir, por hipótesis, en la adquisición de tal suplemento. Resulta de una nueva disposición de datos, que constituyen propiamente una “jugada”. Esa nueva disposición se obtiene muy a menudo conectando series de datos considerados hasta entonces como independientes. Se puede llamar imaginación a esta capacidad de articular en un conjunto lo que no lo era. [...] El incremento de performatividad, a igual competencia, en la producción del saber, y no en su adquisición, depende, pues, finalmente de esta “imaginación” que permite, bien realizar una nueva jugada, bien cambiar las reglas del juego. [Lyotard, 1987: 41]

Es la imaginación lo que le sirve al receptor para organizar los datos y disfrutar del juego de interpretaciones. El autor no le está diciendo al receptor: “ésta es la historia”, ni “éstos son los fragmentos de la historia que hay que reconstruir”; sino que será el receptor, en su libre interpretación, quien determine sus propias reglas. Libre con respecto a la *fabula*, no al sentido de la obra que, en cambio, es bien explícito: es en el ámbito de la crisis de la identidad, de la reflexión sobre el valor de la imagen, de la relación



ficción-realidad, que el espectador deberá reflexionar y conducir su acto interpretativo.

Esta noción es fundamental: cambiar las reglas del juego significa, para el receptor, cambiar las reglas de interpretación de la obra; pero, como ya hemos visto, estas reglas son las mismas que determinan la interpretación de la realidad. Una diferente estructura dramática, basada en una idea de *fabula* que ya no conserva su coherencia, implica, por lo tanto, una diferente manera de interpretar la realidad. El cuadro 8, *Particle Physics*, aclara perfectamente esta cuestión. En el brevísimo intercambio de réplicas, el nombre de Anne nunca aparece; la referencia a un individuo de sexo femenino se da únicamente en el uso del pronombre personal *she*. La entidad-*she*, durante su trabajo como investigadora en el CERN de Ginebra, descubre y bautiza con su nombre una nueva partícula elemental. El hecho de que este descubrimiento cambie “la manera en que vemos el universo” ofrece la ocasión para una reflexión interesante. Mientras que, en el cuadro 8, la proposición “descubrí una nueva partícula elemental que llevará su nombre y que modificará completamente la manera en que vemos el universo” puede entenderse en su sentido puramente literal; en el contexto general de la obra este sentido ha de entenderse ya no como literal sino como metafórico. Anne no sólo ha descubierto, sino que *es* aquella partícula que va a cambiar la forma en que vemos el universo. Al fin y al cabo, la obra *Attempts on Her Life* no tiene nada que ver con el estudio de la física de partículas; pero sí tiene algo que ver con la capacidad de ver el universo de manera diferente. Toda interpretación de todo signo no sólo *está determinada por*, sino que automáticamente *determina la* interpretación del contexto en el que el signo se encuentra, enriqueciéndolo —y, de hecho, enriqueciendo la obra— de sentido. Relaciones de este tipo sólo pueden entenderse si consideramos texto y contexto —a la manera de Deleuze— como una asociación homogénea en la que el intercambio es mutuo y continuo. En *Attempts on Her Life* diferentes contextos, diferentes niveles de sentido, conviven y se mezclan; este juego de extensión



del significado es, de hecho, un reto continuo para el receptor, que es constantemente invitado a buscar e interpretar metáforas.²⁵

Mientras que, en el campo literal, un signo lingüístico siempre es preciso y definible, en el campo metafórico no es así. El campo literal es (o, al menos, pretende ser) un sistema cartesiano, donde cada signo tiene una posición expresada por coordenadas: sabemos dónde se ubica y cómo indicarlo; por el contrario, el campo metafórico es un espacio sin coordenadas; el campo literal es geografía, el campo metafórico es paisaje. Así que podemos saber cuándo un signo sale del campo literal; pero, una vez entra en el campo metafórico, su posición se vuelve escurridiza, indeterminable. Después de todo, eso era lo que Deleuze entendía por desterritorialización: un cambio de la naturaleza del campo que desdibuja los límites de las formas. Si el sentido ya no es fijo, estable, es porque ya no es proporcionado por la obra, sino que se halla fuera de ella, en su interpretación, que depende de cada receptor y que será, por lo tanto, múltiple e inestable.²⁶ Esto convierte *Attempts on Her Life* en un espacio similar al bosque oscuro de Pulgarcito en el momento en que las migas de pan desaparecían, o al país de las maravillas, donde la naturaleza de los signos (identitarios y lingüísticos) nunca era estable, sino ambigua. En un espacio similar, por supuesto, para el espectador será muy fácil perderse, sobre todo si se obstina en pensar que podrá encontrar puntos de referencia que le indiquen un camino.

En el cuadro 11, a la pregunta “¿acaso no es ése el verdadero sentido de estos atentados contra su vida?”, una de las entidades

²⁵ Sierz subraya que Anne “como una metáfora, lleva en sí significados que no son literales” (Sierz, 2006 : 52; la traducción es mía).

²⁶ “La poética contemporánea, al proponer estructuras artísticas que exigen un particular compromiso autónomo del usuario, a menudo una reconstrucción, siempre variable, del material propuesto, refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece, como un campo de probabilidad, una ‘ambigüedad’ de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas” (Eco, 1992: 135).



enunciantes contesta “es teatro —efectivamente— para un mundo donde el teatro en sí ya está muerto. En vez de las convenciones pasadas de moda, como diálogos y eso que llaman personajes, arrastrándose como larvas hacia el vergonzoso desenlace del *teatro*, Anne nos ofrece un diálogo de objetos puro” (*Attempts on Her Life*, II). Al margen de su connotación irónica, está claro que, en este pasaje, el texto se refiere a sí mismo, y la afirmación revela una verdad clara: *Attempts on Her Life* rompe con las convenciones pasadas de moda, como diálogos y eso que llaman personajes, desde siempre en la base de una historia que avanza hacia un vergonzoso desenlace. Pero ¿es lícito pensar que esta ruptura con el pasado, este desgarramiento con la tradición, se consume ahora en la muerte del teatro? O ¿no sería el punto de vista de un nuevo concepto de teatro, que implica, en particular, una revisión de la relación entre las partes del texto, entre el texto y el receptor, entre el texto y la puesta en escena? En su ensayo *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes explica que en un determinado momento en la historia de la literatura, que él hace coincidir con la aparición de las corrientes simbolistas,²⁷

el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir. [...] Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra [...]. Literatura llevada a las puertas de la Tierra prometida, es decir a las puertas de un mundo sin literatura, de que los escritores deberían testimoniar. [Barthes, 2005: 77-78]

Refiriéndose a esta condición de la literatura, Barthes introduce la noción de *grado cero* de la escritura, definiéndola como una escritura que “significa por medio de su ausencia”, que resuelve su liberación del *ordre marqué* del lenguaje gracias a su desaparición, “el modo de existir de un silencio”. Este “mundo en que el propio teatro ha muerto”, mencionado por Crimp, ¿no nos recuerda acaso

²⁷ Barthes se refiere específicamente a la poesía de Stéphane Mallarmé.



el “mundo sin literatura”, en que “la literatura canta su necesidad de morir”, mencionado por Barthes? Esta “liberación del orden” que permite a la literatura emanciparse de las normas estilísticas, se convertiría en la emancipación del drama de los códigos de la construcción dramática. Precisamente en este sentido, Crimp parece llevar el teatro a las puertas de un mundo en que el drama grita su propio silencio.

Este “estilo de la ausencia” se refleja primariamente en la voluntad del autor de quitar peso y materialidad a la *fabula*: a eso se debe la renuncia a determinar la identidad del personaje, la renuncia a identificar las entidades enunciantes, la renuncia a definir las coordenadas espacio-temporales y, en definitiva, la renuncia a estructurar la obra sobre una acción global de conjunto, hasta que todo eso no se concretice en el espectáculo. En este sentido, podríamos ver este tipo de textos como un *grado cero* con respecto al texto escénico, que ejercería la función de la que Barthes llama *forma modal* (una forma que expresa por medio de una afirmación, por medio de una necesaria presencia concreta, cuál será la puesta en escena). De esta manera el texto dramático reivindica su *inocencia* delante de la escena, pero no su *impasibilidad* —para utilizar otras expresiones barthesianas— ya que es precisamente su silencio (voluntario) lo que le permite afirmarse con fuerza. El texto deja una libertad extrema a su puesta en escena, pero al mismo tiempo la vincula a una visión del mundo bien definida, que para expresarse necesita precisamente *aquella* indeterminación, *aquella* disolución, *aquel* silencio de la forma. Recordémoslo una vez más: dicho silencio es el silencio de la *fabula*, de la dramatización, no del sentido. Crimp no construye un microcosmos para que éste sea reproducido en la escena; no crea personajes, no escribe una historia; más bien propone materiales como base para la construcción de aquella *forma modal* que se dará en el *hic et nunc* del espectáculo, definida en un espacio y un tiempo escénicos, y en el cuerpo de los *performers*.



CRISIS DE IDENTIDAD Y CRISIS DEL PERSONAJE

El personaje, con la exposición de sus pensamientos y la puesta en práctica de sus decisiones, es el motor de la acción dramática; él es el dueño de su destino, *faber fortunae suae*, de acuerdo con el lema humanista, y el drama es básicamente *su historia*. Por eso Hegel (y Szondi) ubican el surgir del drama moderno en el contexto del Renacimiento, viéndolo propiciado por la difusión de una concepción antropocéntrica del mundo: la acción como *representación* de la conciencia del individuo-personaje.

Para Anne Ubersfeld, el personaje es “una unidad lexicalizada cuyos rasgos distintivos son individualizantes” (Ubersfeld, 1997: 181); Jean-Pierre Ryngaert explica que “la lógica del relato progresa en función de personajes coherentes y sumisos a una acción federada” (en Sarrazac, 2013: 168). En el momento en que el drama pasa por la crisis detectada por Szondi, el personaje pierde coherencia y unidad. Concentrado en sí mismo, en su vida interior, presenta dificultades para relacionarse con el ambiente en el que se encuentra; atento a “liberarse” a sí mismo, el personaje abandona la responsabilidad de “liberar” la acción: “actuar es primero que todo querer actuar. La crisis de la acción encuentra su origen, sin duda, en la crisis del sujeto, en las fallas del yo y de su capacidad de desear” (Danan, en Sarrazac, 2013: 38).

Szondi abría su apartado sobre Chéjov afirmando que en las obras del autor ruso “los seres viven bajo el signo de la renuncia” (Szondi, 1994: 35). Los protagonistas chejovianos quedan atrapados en su intimidad y en su propio pasado, incluso cuando la situación alrededor de ellos va evolucionando, a saber, cuando otros seres humanos cercanos a ellos se mueven a través del espacio y el tiempo; cuando “se marchan”, como los oficiales del ejército que visitan la casa de las hermanas Prózorov. La renuncia a la vida en el presente y la renuncia a la acción, que son de hecho la negación de la ejecución de un proyecto, eran ya en Szondi una señal, aún germinal, de la crisis de la forma dramática tradicional, una crisis



que afectaba a la mecánica de las relaciones intersubjetivas que se cristalizaban en diálogo.

Hemos visto que en el teatro de Beckett este desgajamiento de la proyectualidad del personaje era llevado a los extremos; Sarrazac, a partir de Szondi, señala que Beckett ha hecho del problema de la voluntad de actuar por parte del personaje —y de la comunicabilidad de esta voluntad— la piedra angular de su obra. En la incapacidad de Vladimir y Estragon para abandonar la escena, a pesar de haber expresado el deseo de hacerlo, el lenguaje pierde la oportunidad de mostrar lo que sucede y la posibilidad de “hacerlo suceder”, reduciéndose a una declaración de intenciones irrealizada e irrealizable. En *Esperando a Godot*, la esperanza de vivir el presente y de actuar el presente pierde el enfrentamiento con la postergación a un perpetuo “mañana”: la planificación del personaje es puesta en jaque, y con ella la acción, y de ahí el drama mismo.

En el teatro de Heiner Müller, el personaje es consciente de su desaparición. En *Máquina Hamlet* (1977) el monólogo fragmentario ha sustituido al diálogo; el personaje shakesperiano original es corroído por la interpolación de materiales que provienen de la contemporaneidad y que se filtran en la tradición, haciéndola estallar. Las palabras de Hamlet son paradigmáticas, y parecen poner una lápida sobre la noción clásica de personaje:

no soy Hamlet. No interpreto ningún papel más. Mis palabras ya no tienen que decirme nada. Mis pensamientos desangran las imágenes. Mi drama ya no tiene lugar. Detrás de mí están montando el decorado. Por personas a quienes no interesa mi drama, para personas a quienes en absoluto concierne. A mí tampoco me interesa ya. Se acabó mi colaboración. [*Die Hamletmaschine*, 4]

Cuando las palabras han perdido la capacidad de significar, el personaje no puede hacer otra cosa que dejar de hablar y abdicar de su papel. Al final de la obra, Ofelia, forzada a una silla de ruedas e inmóvil en la escena, cubierta de vendas blancas, se anuncia como Electra, se confunde con ella, cambia su nombre: ¿quién está



delante de nosotros? ¿Ofelia o Electra? ¿La que se muestra o la que dice mostrarse?

A *Number* (2002), de Caryl Churchill, juega precisamente con la confusión de tres personajes físicamente iguales, Bernard 1, Bernard 2 y Michael Black. Los tres son hijos de Salter; pero mientras Bernard 1 es, presuntamente, su hijo natural, los otros dos son clones del primero. El padre se encuentra así frente a tres diferentes personas de forma idéntica; este juego formal, que se basa en hacer interpretar a los tres personajes por el mismo actor, está temáticamente justificado por el episodio de la clonación. Pero esto presupone un problema para el público, que no puede distinguir quién es quién, al menos hasta que el personaje no se autonombra, estableciendo, por medio del nombre, su identidad. Pero, ¿está diciendo la verdad, el personaje? ¿Es realmente quien dice ser? Y, sobre todo, ¿está realmente convencido de lo que dice ser, o ni siquiera él sabe quién es? Esta duda permanente sobre lo que está viendo es lo que le queda al espectador, cuando hasta el personaje no tiene una idea clara de su identidad.

En *Antes/Después* (2002), de Roland Schimmelpfennig, la *Mujer en Cambio Permanente* explica cómo durante el día va mudando su apariencia y adquiriendo diferentes identidades. En un largo monólogo, habla de su día a día con la misma naturalidad con la que cualquier persona hablaría de su típica jornada de trabajo, con la única diferencia de que, en este caso, nos encontramos con una mezcla de diferentes jornadas típicas. El sentimiento de extrañeza que el monólogo provoca es debido al hecho de que el relato trata su contenido como si fuese una unidad homogénea de acontecimientos que remiten a la misma persona; mientras que, según la lógica, lo que oímos deberíamos atribuirlo a una multiplicidad de sujetos. Como la *Mujer en Cambio Permanente* pasa de una identidad a otra y de un trabajo a otro, sin solución de continuidad, así el relato fluye sin más. En este “estado líquido de la identidad”, la mujer es una y al mismo tiempo muchas personas. El monólogo se cierra con el momento en que la *Mujer* regresa a casa y se mira en el espejo, viendo reflejada en él la imagen que coincidía con su primera descripción:



una imagen fija puede ser recuperada sólo en un entorno seguro, único, estable, como es la casa, el hogar; o, exactamente como para Karli en *Sobrepeso, insignificante: Informe*, en el marco de un espejo, que pueda restituir una imagen clara y distinta de la realidad.

En el libro IV de la *Odisea*, Menelao narra a Telémaco su encuentro con la divinidad marina Proteo. De regreso de Troya, Menelao se ha quedado bloqueado con sus barcos en la isla egipcia de Faro, presumiblemente a causa del rencor que algún dios le guarda. El rey espartano pide consejo a la ninfa Idotea, que se ha enamorado de él, y ella le sugiere interrogar a su padre, Proteo, que tiene el don de la clarividencia y es conocido por decir siempre la verdad a quienes se la pregunten. Pero hablar con él no es fácil: primero, porque Proteo sale del mar sólo al mediodía, para tenderse al sol en las playas de la isla, entre sus focas; en segundo lugar, parece que no le agradan demasiado todas estas entrevistas, y suele evitar los indeseables visitantes cambiando su forma en la de animales, plantas u otros elementos naturales. Sin embargo, si Menelao será capaz de subyugarlo utilizando la fuerza bruta, Proteo volverá a cobrar forma humana y se comprometerá a responder todas sus preguntas (*Odisea*, IV, 384 y ss.). Idotea prepara disfraces de foca para Menelao y tres de sus hombres, que se esconden en medio de los otros animales en la playa de la isla, y quedan al acecho; cuando Proteo se queda dormido bajo el sol, Menelao y sus hombres le tienden una emboscada. Proteo intenta escaparse convirtiéndose en león, serpiente, leopardo, cerdo, planta y agua; pero, poco después, se da por vencido: atrapado entre los Espartanos, se ve obligado a recobrar su forma humana y cumplir con sus funciones de profeta. Interrogado por Menelao, Proteo le cuenta toda la verdad sobre lo que ha pasado con sus compañeros que regresaban de Troya, y también sobre la manera de apaciguar la ira de los dioses y zarpar de vuelta hacia Esparta.

Kerényi (1958) hace derivar el nombre de Proteo de *πρωτογόνο*s (*protogónos*), el “primigenio”, una suerte de deidad primordial vinculada con el agua, el mundo marino, líquido; Idotea vendría de



είδος θεα (*eídos thea*) y significaría “imagen de la diosa”, o “diosa-imagen”; el nombre de Menelao contiene la palabra μένος (*ménos*), que significa “fuerza”, y λαός (*laós*) “pueblo”. Pues tenemos aquí: una divinidad primordial que se asocia con el don de decir la verdad; una divinidad de la imagen que ilustra cómo llegar a esta verdad; y un héroe que debe usar la fuerza para apoderarse de la verdad. Cuando Idotea viene en ayuda de Menelao, éste está vagando perdido por el mar Mediterráneo y la diosa-imagen se convierte así, para el héroe griego, en un punto de referencia que pone fin a su vagar y le indica el camino. Cuando Menelao le pide a Idotea que le explique cómo salir de sus apuros, la ninfa le contesta “voy a explicártelo todo *fielmente* (ατρεκέως, *atrekéos*)”:²⁸ la noción de *atrekeia* indicaba en griego literalmente la “verdad precisa, unívoca”. Como Ariadna, también Idotea es una divinidad de la claridad: por medio de ella, al rey de Esparta le queda claro lo que debe hacer para lograr su objetivo. Menelao está cumpliendo un viaje experiencial: cuando amarra en Faro, no sabe cómo llegar a casa, es decir, que se encuentra en un estado de ignorancia; de esta condición de oscuridad pasa a verlo todo más claro gracias a Idotea; a continuación, lucha con Proteo, experimentando de nuevo la oscura naturaleza multifacética de la realidad; una vez ganada la pelea, el héroe vuelve a estar delante de una figura dotada de identidad fija, la de un viejo vidente incapaz de mentir. Sólo ahora Menelao es recompensado con una visión única, clara y definida del mundo.

La figura de Proteo es ambigua y presenta una doble característica: por un lado, es descrito por el epíteto de νημερτής (*nemertés*) (*ibid.*, 384 y 542), “no mentiroso”, aquí traducido también como “infalible”, para enfatizar su franqueza y eficacia en responder a las preguntas que se le plantean; por otra parte, se subraya su tendencia a cambiar de forma, a no mostrarse por medio de una única y precisa identidad, y se define a continuación, “*sin disposición*” y “*deformado*” (*ibid.*, 405 y 448) (αθρόαι, *athróai* y αολλέες, *aollées*; aunque en este último caso el adjetivo no se refiere directamente a

²⁸ *Odisea*, IV, 383; la cursiva es mía.



la divinidad sino, por asimilación, a las focas de las que se rodea). Tan fascinante es el contraste entre la sinceridad de sus respuestas y la variedad de formas que toma antes de responder, que la figura de la divinidad marina ha sido tomada en préstamo de la mitología e introducida en el campo de la psicología analítica por Carl Gustav Jung. Las características de Proteo son asociadas al funcionamiento del inconsciente humano, en el que una verdad puede ocultarse a un nivel profundo y, con todo, expresarse en la superficie por medio de una gran cantidad de imágenes diferentes. Sin embargo, el viejo vidente, en su forma humana, no es un mentiroso, no confunde las mentes de los hombres, algo que a menudo hacen los dioses homéricos; por el contrario, no puede hacer otra cosa que contestar con honestidad. Sus transformaciones se deben al hecho de que, quien busque la verdad, no puede llegar a ella a través de un camino directo, sino que antes deberá experimentar el mundo en toda su variedad. De aquí que la mutación permanente no es un medio del que la divinidad marina se sirve para engañar a su interlocutor; más bien es el expediente que utiliza para hacer que quien pregunte viva el hecho experiencial que siempre precede a su estructuración en forma de verdad. Al cambiar su apariencia, Proteo espera escaparse de la coerción que la pregunta impone: coerción impuesta por un sistema lógico por el cual a una pregunta-*causa* debe inevitablemente seguir una respuesta-*efecto*. Menelao, a su vez, debe coercer físicamente a Proteo limitando sus movimientos, a saber, debe *com-prenderlo* entre sus brazos. Para Menelao, la *comprensión* intelectual depende, por lo tanto, de la *com-prensión* física de Proteo (de acuerdo con el tradicional proceso de *transfert*: apoderándome de algo o alguien, me apodero también de su conocimiento).

El mito de Proteo parece estar diciéndonos que la realidad puede mostrarse en diferentes formas y aspectos; pero, si lo que queremos es encontrar el camino que nos lleve a casa, siempre tendremos que volver a la comprensibilidad de una imagen fija y unívoca. En el momento en que se enfrenta a Proteo, Menelao se encuentra en la misma condición que Pulgarcito después de que sus migas de pan han desaparecido: sin puntos de referencia que le indiquen el



camino. Desde este punto de vista, no hay mucha diferencia entre un bosque oscuro y un mar: ambos son extensiones territoriales no geografizadas. Dichas extensiones territoriales reproducen la extensión de la experiencia; la llegada a casa, al punto final del recorrido, es la única solución lógica posible para poner fin a la experiencia y convertirla en relato, en historia. Esto es exactamente lo que hace Menelao ante Telémaco; pero este relato puede tener lugar sólo en Esparta, es decir, una vez más, en un lugar seguro, único, estable, como es el hogar.

La multiformidad de Proteo es afín a la de otra figura mítica, también estrechamente relacionada con la idea del retorno: la de Odiseo. No es ninguna casualidad que el mito de Proteo se coloque exactamente al principio de la *Odisea*, ya que existe también un paralelo entre la experiencia de Menelao y la experiencia de Odiseo, que también vaga por el Mediterráneo debido a la cólera de los dioses. El primer epíteto con el que Homero define a Odiseo es precisamente *πολύτροπον* (*polútropon*), “hombre de multiforme genio” (*ibid.*, I, 1.) y precisamente debido a esta característica, el héroe vive la gran variedad de aventuras a la que los dioses le han destinado antes de permitirle volver a casa. El regreso de Odiseo es un viaje hacia la restauración de un orden inicial, en virtud del cual el rey gobernaba sobre Ítaca; y también el sudario que Penélope teje de día y deshace por la noche, a la espera del marido, es un símbolo de este orden que se quiere conservar. Durante sus peripecias, Odiseo siempre viaja de incógnito, poco dispuesto a revelar su nombre, llegando hasta el punto de apodarse “Nadie” delante del cíclope Polifemo. He aquí que vuelve en primer plano la cuestión identitaria; recordemos que la restauración del orden se cumple no tanto cuando el héroe pone el pie en el suelo patrio, sino cuando el perro Argos, Telémaco, Euriclea y por último Penélope *reconocen* al desconocido vagabundo como Odiseo. Y, por supuesto, cuando, eliminados todos los pretendientes de Penélope que amenazaban su poder, Odiseo revela a su padre y a su esposa su verdadero nombre: afirmando su *identidad*, Odiseo se define como rey y recupera su *status regio*.



En la *Comedia*, Dante coloca a Odiseo en la octava bolgia del octavo círculo del infierno, entre los fraudulentos, ya que ha utilizado su talento multifacético para engañar a los demás, mistificando la verdad. La culpa de Odiseo es haber mentido, haber multiplicado las interpretaciones de la realidad; pero también haber confundido las palabras, haciendo caso omiso de los límites del significado: cuando engaña a Polifemo, Odiseo juega precisamente con la ambigüedad semántica del nombre. De aquí se entiende por qué Odiseo es doblemente culpable: es un υβριστής (*ubristés*), una persona que da un paso más allá del límite; bien sea el límite de la moral, de la buena conducta, bien sea el de la ley divina, a saber, el límite que su condición de ser humano le impone. Y en la superación del límite también se encuentra su segunda culpa (una culpa que, sin embargo, Dante no quiere atribuirle de forma explícita, ya que deriva de aquella sed de conocimiento que el poeta mismo también experimenta), la de haber querido viajar más allá de las Columnas de Hércules, más allá de los límites del mundo conocido. Odiseo, como Proteo, es, pues, una figura estrechamente vinculada no sólo a la multiplicidad, sino también a la superación de los límites formales, los límites que separan lo cierto de lo incierto, lo verdadero de lo falso, la forma de lo informe, lo lícito de lo ilícito y, en última instancia, el orden del desorden.

Poco antes de encontrar a Odiseo, Dante había pasado por la bolgia de los ladrones; allí los pecadores padecían el singular castigo de una mutación eterna. En estos cantos, inspirados en *Las metamorfosis* de Ovidio, Dante describe cómo algunos condenados cambian cíclicamente de seres humanos a serpientes, mientras que otros ven cómo sus cuerpos se funden con los de los reptiles.²⁹ La

²⁹ “Se fundieron después como la cera / caliente, y se mezclaron sus colores: / ninguno parecía el que antes era. / De igual manera cambian los ardores / al papel, cuando toma un color bruno / que avanza, sin ser negro, entre blancos. / Mirábanle los dos y, de consuno, / gritaban: ‘¡Ay, Agnel, cómo has cambiado! / ¡No eres en este instante ni dos ni uno!’ / Ambas testas habíanse mezclado, / y aparecieron dos figuras mixtas / en una



serpiente es un elemento recurrente en el simbolismo judeocristiano, y en la aplicación de la ley del contrapaso debe ser leída como símbolo del hurto, ya que es la bestia que, con el engaño, le roba la inocencia al hombre. Tentado por la serpiente a probar el fruto prohibido, el hombre se “bestializa”, cambia su naturaleza. Cuando Tomás de Aquino trata en su *Suma Teológica* la cuestión del hurto (tomo II, II, LXVI):³⁰ argumenta que el derecho de posesión es uno de los aspectos mediante los cuales el hombre participa de la naturaleza divina; el hurto que viola los límites de esta naturaleza violaría, pues, también la relación de semejanza con Dios y, por lo tanto, el límite entre la misma naturaleza humana y la bestial. Sigue siendo un problema de forma: si Dios es la definición perfecta (en cuanto imagen y en cuanto palabra), una vez perdida la semejanza con Dios, el contorno de la figura del hombre, en cierto sentido, pierde perfección. Así que, en el infierno de Dante, por contrapaso, a quienes roben, se les roba la naturaleza humana, que se intercambia por la de la bestia más detestable, la serpiente. Condenado y perseguidor mezclan sus identidades en una doble metamorfosis: el resultado es un ser que no es “*ni dos ni uno*”. La visión de las metamorfosis de Agnel Brunelleschi, Buoso Donati y otros condenados es tan terrible en su falta de naturalidad, que, una vez más, es imposible hacer de ella una descripción; hasta el punto de que el poeta debe pedir disculpas a su lector “se fior la penna aborra”.³¹ Hay una línea que entrecruza los conceptos de visión, intelecto y lenguaje, y

faz, de dos el resultado. / A dos brazos formaron cuatro listas; / vientre, piernas y muslos engendraron / —y el torso— extremidades nunca vistas. / Los primeros aspectos se quebraron / y la imagen perversa parecía / dos y ninguno, y ambos se alejaron” (*Infierno*, XXV, 61-78; las cursivas son mías).

³⁰ Así lo recuerdan, por ejemplo, los comentarios de Fallani y Zennaro en Dante (2007).

³¹ Aquí, en la traducción al castellano de Crespo, la célebre frase pierde su carácter original, simplificada en “me excuso / por lo nuevo, si de ello he abusado”; y sigue: “aun siendo mi mirar algo confuso” (*Infierno*, XXV, 144-145).



es precisamente la línea que une las nociones de *discreción*, *separación* y *definición*. La incapacidad para proporcionar una definición lingüística satisfactoria del evento radica en su ser *in-definible* por el intelecto, ya que a su vez es indefinible por la vista, que no puede identificar como elemento discreto lo que no tiene forma precisa. El hombre que muda su naturaleza y se con-funde con la bestia ha perdido su definición y su organicidad de ser humano; en la misma bolgia, Vanni Fucci se convierte en cenizas, polvo que se esparce, total ausencia de forma: *kúden*.

En la novena bolgia, Dante encontrará los sembradores de discordia y los cismáticos, divididos en el cuerpo como ellos mismos dividieron comunidades y gentes durante la vida. El castigo más grande es la separación de la cabeza del cuerpo, como en el caso de Bertran de Born.³² Sin cabeza, el hombre pierde sus proporciones y se desvanece aquella unidad mente-cuerpo que era, en la filosofía medieval, un binomio esencial para la integridad del individuo. En la variación de la proporción canónica del cuerpo humano, debido a multiplicidad de formas o a ausencia de forma, el individuo deja de ser tal, puesto que ya no es una entidad única y unitaria. El problema de la unidad y unicidad en la identidad personal era una cuestión que había cautivado el interés de la filosofía cristiana desde el principio, al punto que ya en el Concilio de Calcedonia del año 451 se precisaba que la doble naturaleza de Cristo, inmanente y trascendente, no tenía que generar contradicción, siendo las dos naturalezas coexistentes sí, pero aun así *discretas* y *distintas*, es decir, no confusas. Esto para salvaguardar, por así decirlo, el principio de no-contradicción; como hemos visto, la tradición occidental, aristotélica y judeocristiana, siempre ha tachado la amorfidad, la duplicidad, la multiplicidad como negativas y las ha relegado al territorio del mal. El término “diablo”, en su etimología del griego διάβολος (*diábolos*), significa “mentiroso”, “calumniador”; diablo es quien modifica y confunde la verdad. El diablo judeocristiano puede presentarse en forma de hom-

³² “Ve qué pena me molesta, / tú, que estás entre muertos respirando, / y mira si hay alguna mayor que ésta” (*Infierno*, XXVIII, 130-132).



bre o animal, tiene diferentes identidades y diferentes nombres y, por lo tanto, se opone a lo que es único y definido: Dios que es el *uno*, en su identificación con el *logos*. Si el hombre, creado a imagen y semejanza de Dios, tiene que preservar su unidad para mantener una imagen coherente del cosmos, del mismo modo el personaje, creado a imagen y semejanza del hombre, debe preservar su unidad para mantener una imagen coherente de aquel microcosmos que era, en su acepción clásica, el drama.

En Crimp, el personaje desaparece, no debido a una sustracción de las informaciones que le conciernen, sino debido a una excesiva proliferación de ellas; no en virtud de una incapacidad de actuar, sino en virtud de una aceleración de sus capacidades operativas; no por la pérdida de su propia historia, sino por la multiplicación infinita de sus historias posibles. Anne ha perdido su valor en la indiferencia: todo se vuelve confuso, su historia, su discurso, su actuar y el ambiente en el que actúa. Dado que los posibles rasgos que la podrían constituir como sujeto están en mutación permanente, nos encontramos frente a Anne como frente a un territorio ilimitado: he aquí la *desterritorialización* del elemento en el espacio, y del espacio en el elemento. Como Alicia, la Anne de Crimp o la Mujer en Cambio Permanente de Schimmelpfennig viven en y conviven (*mitleben*) con un país de las maravillas; como Alicia, también son mujeres polimórficas, y como Alicia tienen acceso a una variedad de experiencias diferentes, de acuerdo con la variabilidad de su naturaleza. Como Alicia, finalmente, pertenecen a un mundo en el que espacio y tiempo no son un dato *a priori*, sino que se re-construyen de forma permanente cuando el sujeto hace experiencia de ellos. Ninguna estructura estable puede derivar de sus historias, sino sólo una masa amorfa que adquiere forma únicamente en la imaginación del receptor. La de Anne, al fin y al cabo, es una identidad *líquida*, en el sentido de Bauman, que utiliza abundantemente el término



para definir la condición de “imposibilidad de determinación” que caracterizaría a la sociedad contemporánea:

la sociedad “moderna líquida” es aquella en que las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas. La liquidez de la vida y la de la sociedad se alimentan y se refuerzan mutuamente. La vida líquida, como la sociedad moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo durante mucho tiempo. En una sociedad moderna líquida, los logros individuales no pueden solidificarse en bienes duraderos porque los activos se convierten en pasivos y las capacidades en discapacidades en un abrir y cerrar de ojos. [Bauman, 2006: 9]

La noción aristotélica de *kúden* y la baumaniana de *líquido* tienen mucho que ver con el amorfismo y la constante mutación de Anne, y con la incapacidad de estructurar sus acciones según los principios de unidad y coherencia. Tampoco las informaciones que conciernen a Anne se organizan de manera definida; más bien se esparcen como una mancha, se superponen y se confunden, entrelazan y resuelven continuamente relaciones. Más que del “bello animal” aristotélico podríamos hablar ahora de un “proteico animal” homérico. Por eso no es posible una *sýstasis*, una sistematización, una disposición de Anne: su continua mutación la hace inabarcable, tanto por la mirada como por el intelecto. Anne, a diferencia de Proteo, nunca dirá la verdad sobre sí misma: no tiene forma originaria, no es comprensible, ni con la fuerza bruta ni con la mirada. Esta incomprendibilidad de Anne parece dar crédito a aquella máxima de Lyotard que afirmaba “sed operativos, es decir, commensurables, o desapareced” (Lyotard, 1987: 4). Pero si Anne desaparece, con ella desaparecerá también su *fabula*.

En las obras que estamos analizando en este capítulo, el personaje tiende a deshacerse de la responsabilidad de la acción intersubjetiva y ya no es capaz de polarizar sobre sí una acción que no sea pura acción lingüística. Esto aboca a dos posibles consecuencias. Un



primer caso es que el personaje acepte el riesgo de desaparecer en el lenguaje (poético, épico, analítico, científico, etc.), que en realidad es el lenguaje del autor. El autor, de alguna manera, se reapropia de la autoría del discurso; es por eso que el personaje ya no sirve; de aquí que pierde nombre, características físicas y psicológicas, cuerpo, consistencia, y se convierte en la sombra formal de una entidad de soporte del lenguaje. El drama puede darse, entonces, como una suerte de canto coral (es el caso de *Crave*), como un flujo monológico (*4:48 Psychosis*), o como una serie de situaciones fragmentarias de las cuales ningún sujeto es claramente identificable (*Attempts on Her Life*). Todo esto empuja definitivamente al personaje a la desaparición; podríamos tener una idea clara de este proceso degenerativo leyendo secuencialmente *Crave*, *Attempts on Her Life* y *4:48 Psychosis*. Aquí los personajes están perdiendo gradualmente su caracterización física y lingüística, prerrogativas de los cuales todavía estaban dotados los personajes de las obras analizadas en el capítulo anterior.

Un segundo caso es que el personaje mantenga su forma e identidad, pero que ya no sea capaz de organizar un mundo estable a su alrededor: es lo que sucederá, como veremos más adelante, en *Far Away*. Aquí la acción no es expresada por el lenguaje, sino que *es explotada* por él; por lo tanto, el objetivo del lenguaje no será tanto transmitir información, sino crear una específica atmósfera. La disposición de la escena se fundamentará en un principio de ritmo poético; y el ritmo es un concepto íntimamente vinculado a la forma espacial del tiempo.

EL LOCUTOR AMBIGUO Y EL PERSONAJE INVISIBLE

Crave y *4:48 Psychosis*, de Sarah Kane

Los últimos textos de Sarah Kane se pueden leer bajo el signo de la ambigüedad que concierne al personaje y su lenguaje. Etimológicamente, el término “ambiguo” indica lo que actúa en va-



rias direcciones; lo que no se coloca en un espacio definido, sino que tiende a extenderse en el espacio; ambiguo es, por lo tanto, lo que entra en el territorio de la vaguedad y del amorfismo. En la última producción de Kane, el primer elemento ambiguo es — como en Crimp— el locutor. En *Crave* el texto se distribuye entre A, B, C, M, entidades cuyas características no son especificadas de antemano, pero detrás de las cuales continúa escondiéndose algo así como una entidad-personaje. Explica Kane que “A es muchas cosas, el Autor, el que Abusa [...]. M sencillamente es Madre, B está por Boy y C por Child (muchacha), pero no quería dejar todo esto escrito porque pensaba que luego quedaría fijado y nunca más se cambiaría” (en Saunders, 2002: 104). Lo que Kane busca aquí es mantener en el texto la *liquidez* del elemento personaje, para explotar luego dicha ambigüedad, permitiendo una pluralidad de diferentes hipótesis de realización escénica. Elemento mínimo preservado es la identidad de género: en principio, A y B serían respectivamente un varón adulto y un niño, mientras que C y M serían una niña y una mujer entrada en años; pero esta sugerencia no debe ser tomada como un imperativo: “siempre he pensado que hay cosas que los personajes dicen que lo dejan muy claro. Por ejemplo, habría sido un poco raro que un hombre dijera: ‘cuando me despierto pienso que me debe haber empezado el periodo.’ [...] Por otra parte, sí, también podría ser” (*ibid.*, 105). Existe aquí, en cualquier caso, la conciencia de que el locutor se concreta sólo en el escenario, es decir, en el cuerpo del *performer*; en eso también aparece clara la influencia de Martin Crimp, tal y como admite la misma autora.³³

³³ Acerca de dicho argumento, Graham Saunders deja las cosas muy claras: “la influencia de *Attempts on Her Life* de Martin Crimp juega un papel importante en la formación tanto de *Crave* como de *4:48 Psychosis*. Kane acertaba considerando a Crimp ‘uno de los pocos auténticos innovadores formales que escriben para el teatro’, e ideas relacionadas con la estructura y la forma dramática de *Attempts on Her Life* reaparecen tanto en *Crave* como en *4:48 Psychosis* —no sólo a través del rechazo de las acotaciones escénicas



Si *Crave*, desde este punto de vista, queda un paso por detrás de *Attempts on Her Life*, con *4:48 Psychosis*, Kane da un paso más allá. Ahora ni siquiera hay siempre un signo gráfico que marque la distribución del texto, que es dejado enteramente a la merced de su puesta en voz y su puesta en escena. Ni se menciona el número aproximado de intérpretes que deberían soportar las réplicas, aunque parece implícita la idea de una coralidad, ya que la experimentación de la autora apuntaba, en las últimas obras, a la musicalidad de las palabras (Saunders, 2002). La capacidad del texto para ser distribuido libremente, dándose como partitura coral, desembocaba, tanto en *Crave* como en *4:48 Psychosis*, en la cuestión del ritmo y el contraste entre el lenguaje y su ausencia, entre la palabra y el silencio; y será oportuno recordar que *4:48 Psychosis* comienza precisamente con un “*largo silencio*”. El director James Macdonald decidió trabajar en la puesta en escena (póstuma) de *4:48 Psychosis* con tres actores de timbre vocal muy diferentes, haciendo que algunas partes fuesen ejecutadas como coro, siguiendo la estructura vocal del coro griego.³⁴ Esto no significa que la obra sea esencialmente un drama de voces; Kane siempre se ha opuesto a esta idea, recordando la extrema importancia del cuerpo del *performer*: “querían emitir *Crave* por la radio, pero ella se opuso firme y tajante [...]. La presencia física del personaje es totalmente necesaria” (Mel Kenyon, en Saunders, 2002: 150). Como se ha visto, en el teatro de Kane el lenguaje invoca y evoca el cuerpo, y el espacio acústico creado por las voces y el ritmo de las réplicas siempre es invitado a dialogar con el espacio físico. Aun así, hay aquí una voluntad patente, por parte de la autora, de que el drama se conciba también como unidad musical, y es precisamente esta unidad la que ahora sustituye de alguna manera la unidad de la *fabula*. Después de los experimentos

relacionadas con la ambientación o con el aspecto y el movimiento de los actores— sino también a través del alejamiento de los métodos formales de caracterización” (Saunders, 2002: 111; la traducción es mía).

³⁴ Véase Daniel Evans, entrevistado por Graham Saunders, en Saunders, 2002.



de *Blasted* y *Cleansed*, además de haber trabajado un *Woyzeck* como directora, la coherencia de la *fabula* se estaba convirtiendo en un estorbo para la escritura de Sarah Kane.

En *Crave*, la presencia de entidades que remiten a algo así como un personaje conlleva una precisa consecuencia: una vez reconocido el emisor de un mensaje, el locutor puede ser definido y, de alguna manera, su réplica puede ser localizada como un punto fijo en el espacio del discurso. Sin embargo, el destinatario del mensaje no siempre puede ser definido; esto se debe a que, a pesar de que tendencialmente se delineen relaciones A-C y M-B, el discurso está abierto constantemente a la participación de los cuatro locutores. En el momento en que la réplica de un personaje puede ser interpretada como en continuidad discursiva con otra no necesariamente contigua, la primera entra en una relación de sentido con la segunda. De este modo se conectan tanto réplicas pertenecientes a diálogos diferentes (cuando, por ejemplo, A responde a una pregunta que M ha hecho a C), como réplicas pertenecientes al mismo diálogo, pero distantes en el tiempo: se da un salto más allá de la mera sucesión cronológica del discurso. Por tanto, podemos afirmar que, si bien es cierto que las entidades enunciantes siguen siendo identificables como personajes, sus áreas de acción no están completamente definidas: sus discursos son espacios abiertos, cuyas fronteras tienden a ser eliminadas. El texto está a merced de los cuatro locutores, que lo llevan adelante prescindiendo de la que sería su historia personal; los cuatro participan de alguna manera del mismo espacio, que es el espacio neutro de la comunicación en el que es arrojada la palabra.

Cuando uno de los personajes se insinúa en un diálogo que no le compete, o responde en lugar de otro, en cierto sentido se está “poniendo en el papel” de otro. Pero, para un personaje, “ponerse en el papel” es definir su propia esencia: un personaje siempre *es* porque está “puesto en papel”. Así que A, B, C, M *son lo que dicen*, y en el momento en que pronuncian una parte del discurso que le pertenecería a otro, en cierto sentido roban a este otro parte de su esencia, de su identidad. Este hurto, recordando a Dante, conlleva



como castigo la fusión de las identidades; desde este punto de vista podemos leer la réplica de B: “estuve, okay, dos personas, ¿no?” (*Crave*, p. 31). De ese modo, paulatinamente vemos caer en *Crave* los límites identitarios del personaje. Poco a poco, las cuatro voces parecen fundirse en una, y los cuatro personajes convergen en una sola entidad, acaban siendo personalidades de un sujeto complejo y fragmentado que es, en definitiva, la autora misma. Esto viene acompañado en el texto por la renuncia gradual a utilizar puntuación, que contribuye a crear continuidad entre una réplica y la siguiente, entre el mensaje de un locutor y el de otro.

Este proceso de desintegración y fusión de identidades en el ámbito formal encuentra puntos de anclaje en el contenido, es decir, dentro de las historias que los personajes relatan. Piénsese en el momento en el que M cuenta un recuerdo de la infancia y concluye diciendo que aquel recuerdo no es suyo, sino de la madre, que había vivido aquella situación durante el embarazo (*ibid.*, p. 45). Esta transferencia osmótica de la memoria sintetiza perfectamente un proceso que actúa en la *fabula*, y que determina su pérdida de coherencia: es precisamente en virtud de esta ósmosis que la acción lingüística puede transferirse de una persona a otra, a la que no debería pertenecer. La réplica siguiente, pronunciada por C, dice precisamente: “pasamos estos mensajes” (*ibid.*) (que, ambigualmente, puede hacer referencia a la última réplica de A, con que aparentemente C estaba dialogando). Más tarde, en cambio, es B quien se apropia del discurso —o mejor dicho: el discurso pasa a B, “incluye B en su espacio”— cuando cuenta que su padre se había roto la nariz cuando era joven y que ahora él, su hijo, ha heredado la fisonomía de la nariz rota. B concluye diciendo: “genéticamente imposible, pero ahí está. Pasamos estos mensajes más rápido de lo que creemos y de modos que no nos parecen posibles” (*ibid.*, p. 30). Científicamente imposible, pero así es; la realidad —dice Kane— ya no puede ser arrinconada en el pequeño escondrijo en el que la reprimía la lógica.

En este sentido, también *Crave* —como *Cleansed* y *Phaedra's Love*— es una obra sobre cómo el lenguaje define el ser humano y



al mismo tiempo acaba siendo un obstáculo para él: definiendo el ser humano, el lenguaje le quita algo a su esencia. Todo el teatro de Kane, al fin y al cabo, trata el problema del lenguaje como medio insuficiente de definición de lo real. En este sentido, se cargan de un valor especial las primeras réplicas de M, “una voz en el desierto”, y de C, “el que viene después” (*ibid.*, p. 19). Ellas aluden a la figura de Juan el Bautista, el que predica aquel verbo que en Cristo se hará carne; recuérdese lo que escribe Marcos: “yo envió a mi mensajero delante de ti para prepararte el camino. Una voz grita en el desierto: Preparen el camino del Señor, allanen sus senderos” (Marcos 1: 2-3); reedición de Isaías: “una voz proclama: ¡Preparen en el desierto el camino del Señor, tracen en la estepa un sendero para nuestro Dios!” (Isaías 40: 3).³⁵ El Bautista es la palabra que anticipa la presencia de Cristo, pero también la palabra que admite sus limitaciones con respecto a la carne, en el momento en que afirma “aquel que viene detrás de mí es más poderoso que yo” (Mateo 3: 11). La palabra evoca el cuerpo y, cuando el cuerpo aparece, la palabra debe retraerse. Ya en el capítulo anterior he subrayado el poder evocador de la palabra con respecto a la imagen y la presencia física del *performer* en el teatro de Sarah Kane. La autora lo reafirma aquí en una corta pero significativa anécdota contada por A: “un chiquito tenía una amiga imaginaria. La llevó a la playa y estaban jugando en el mar. Un hombre salió del agua y se la llevó con él. A la mañana siguiente encontraron el cuerpo de una nena varado en la playa” (*Crave*, p. 31). La autora apunta así a dejar caer la última barrera entre lo imaginario y lo real, entre poder descriptivo y creativo, *desterritorializa* la palabra en el cuerpo y el cuerpo en la palabra.

Las citas bíblicas mencionadas anteriormente nos dan la oportunidad no sólo de reflexionar sobre la relación entre lenguaje y

³⁵ Curiosamente, los dos pasajes asumen un significado ligeramente diferente, al desplazar la puntuación (ausente en el texto original) que vuelve el sintagma “en el desierto” un elemento atribuible tanto a la “voz que proclama” como al “camino del Señor”. La segunda interpretación, presentada en Isaías, se considera generalmente como la correcta.



presencia, sino también sobre la relación entre lenguaje y espacio. Existe un vínculo estrecho entre los tres elementos de la imagen bíblica: la voz que proclama, el desierto y el camino. En esta tríada, el desierto tiene un papel central, y es interesante observar la correspondencia sustancial entre la “voz en el desierto” y el “camino en el desierto”; ambos son *lo definido* dentro de lo que es *indefinido*: el desierto, como el bosque de Pulgarcito y el mar de Menelao, es puro paisaje, no muestra rasgos de geografía. La voz que proclama indica la presencia de un individuo, un punto de referencia; así es como el camino que se abre en el desierto *trans-forma* el espacio informe en un espacio reconocible y estructurado, geografiza el paisaje. Pues es la voz misma la que abre el camino: la voz que proclama y el camino trazado son la presencia tangible del *logos* que viene a proporcionar un orden al mundo.

Con respecto a la cuestión de la dicotomía palabra-cuerpo, ya hemos visto que muchos de los objetivos perseguidos por Sarah Kane encuentran afinidad con la idea de teatro antes defendida por Antonin Artaud. Kane siempre ha insistido en el hecho de que su teatro era un teatro de *imagery* más que de *story* (en abierto contraste con la más pura tradición británica; lo que explica, una vez más, por qué la autora fue tan poco entendida por los críticos de la época). Como Artaud, Kane ve la escena, y no la página, como espacio esencial del teatro, lugar privilegiado para romper las barreras construidas por las convenciones del drama. Ambos quieren que el teatro sea un rito de transfiguración, por lo que es esencial la co-presencia física de actores y espectadores, y la idea de que todos co-participen en la creación del evento teatral. Un segundo motivo de afinidad es el que se juega en la confrontación entre la personalidad del artista y el tema de la locura, sin olvidar que la figura misma del profeta, cuales son Isaías y el Bautista, participa de esta locura. En una interesante reflexión contenida en su ensayo *Forcener le subjetile* (1986), que Jacques Derrida dedica a los dibujos de Artaud, el filósofo francés remite a Heidegger para recuperar la conexión etimológica entre la palabra alemana *Wahnsinnige* (“loco”, “insensato”) y la pérdida de sentido:



la palabra [*forcené*] se correspondería, por lo tanto, a aquel *Wahnsinnige* alemán que, como Heidegger nos recuerda, no designa tanto el estado de ánimo de un alienado (*Geisteskrank*), de un enfermo mental, sino esencialmente aquel que se encuentra sin (*ohne*) el juicio, despojado de lo que, para los demás, es el juicio: “*Wahn* deriva del antiguo alemán y significa *ohne*: sin. El loco (*der Wahnsinnige*) ejerce el pensamiento (*sinnt*); es más, lo ejerce como nadie [...]. O sea, muestra un juicio diferente (*anderen Sinne*). *Sinnan* significa originariamente: viajar, tender a..., tomar una dirección. La raíz indoeuropea *sent* y *set* significa *camino*”. [Derrida, 2005 : 20-21]

La cuestión de la locura y de la alucinación encaja perfectamente en nuestra reflexión sobre el problema de la espacialidad. ¿En qué consiste al fin y al cabo la pérdida del juicio, sino en un replanteamiento y reprogramación del espacio (identitario y físico), según parámetros extraños al “sentido común”?

Toda la obra de Kane, y especialmente sus últimos dos textos, pueden ser leídos bajo el signo de una fuerte necesidad —al borde de la locura— de reforma espacial. La bomba que explota en *Blasted* y devasta el hotel, anulando las leyes del espacio y del tiempo, era la primera brillante prueba. El girasol de *Cleansed*, que brota súbitamente y se alza por encima de las cabezas de los personajes después de quebrar el piso es otra figura de esta ruptura. Curiosamente, la flor aparecía cuando se cerraba un episodio crucial de la obra, a saber, el baile de Graham y Grace, en el que “*ella toma la masculinidad del movimiento de él, la expresión de su rostro [...] lo imita perfectamente y bailan exactamente a tiempo. Cuando ella habla, su voz es más parecida a la de él*” (*Cleansed*, V). Danzando, Grace le “roba” algo a Graham: la masculinidad y el movimiento, y sobre todo la *imagen*; en la danza, cuando el cuerpo ya no se mueve en un espacio objetivo, las identidades de los danzadores se con-funden. Ahora, en *Crave* los locutores ya no tienen siquiera que mostrar el movimiento (y en 4:48 *Psychosis* ni siquiera tienen que ser locutores) para alterar el espacio: la fusión es llevada a cabo únicamente por medio de la musicalidad de las palabras y el ritmo de enunciación del texto.



Danza y ritmo musical alteran tanto el espacio individual identitario como el espacio físico en que se encuentran los individuos. Tal vez resulte superfluo recordar la cantidad de estudios que existen sobre la relación entre danza y locura, especialmente desde Nietzsche en adelante, o sobre aquel éxtasis — pensemos en los rituales dionisiacos de la Grecia antigua— que implica la pérdida de la orientación; pero vale la pena citar aquí otro texto de Straus, dedicado precisamente a la relación entre danza, música y construcción del espacio, en el que el filósofo alemán llega a la siguiente conclusión:

la danza no se relaciona con dirección particular alguna; no bailamos para ir de un punto a otro del espacio. [...] Puesto que la danza no se dirige a meta alguna, debe carecer también de referencia a la distancia. Al caminar nos movemos a través del espacio desde un punto a otro; al bailar nos movemos dentro del espacio. La danza, por el contrario, no tiene dirección y sus movimientos no tienen límite alguno. No se refiere ni al espacio medido, ni a límites espaciales o temporales. [Straus, 1971: 39]

El movimiento no finalizado deconstruye el espacio, y la dramaturgia de Kane parece perseguir con perseverancia y audacia este propósito. Así, en *Crave* y *4:48 Psychosis* la palabra llena el vacío dejado por la desaparición de los elementos escénicos, en un espacio sin coordenadas, cuyo equilibrio estructural queda por reinventar. En *Crave*, B afirma que: “cuando tu sentido del centro cambia, viene de un zumbido hasta la superficie, el equilibrio ya no está” (*Crave*, p. 75); mientras que, en *4:48 Psychosis*, en un pasaje muy indicativo, se lee: “y estoy en punto muerto debido a la persuasiva voz psiquiátrica de la razón que me dice que hay una realidad objetiva en el hecho de que mi cuerpo y mi mente son uno. Pero yo no estoy aquí y nunca he estado” (*4:48 Psychosis*, p. 96). La locura es pérdida de las coordenadas cartesianas, desierto, un desierto que pre-existe a la voz que proclama y revela el camino; y este desierto, para la forma dramática, se origina por la pérdida de la *taxis* aristotélica, de los principios de *discreción*, *disposición* y *orden*.



El *logos* tiene el poder de modelar el espacio y mostrar sus diferencias cualitativas para que pueda ser identificado un camino, del mismo modo que lo hacía la luz:³⁶ de aquí la identidad sustancial, en el Dios judeocristiano, de palabra divina y luz. De referencias a la luz está lleno 4:48 *Psychosis*, donde la visión se vincula a la cuestión de la posesión de algo o alguien, tener algo o alguien *bajo control*. Ver a una persona equivale a ser capaz de localizarla con precisión en el espacio, determinar su naturaleza, controlar sus movimientos: en este sentido, incluir a una persona en el propio campo de visión es equivalente, de alguna manera, a adueñarse de ella. En *Crave* nos encontramos con la secuencia de palabras “la visión. / La luz. / El dolor. / La luz. / La ganancia. / La luz. / La pérdida” (*Crave*, p. 75); en 4:48 *Psychosis* aparecen las secuencias:

Valídame

Sé testigo de mí

Veme

Ámame

[...]

Mírame desvanecer

Mírame

desvanecer

mírame

mírame

mira (4:48 *Psychosis*, pp. 134-136).

³⁶ Y no olvidemos que sobre la luz como un elemento crucial del espacio de la figuración se ha jugado la historia de la representación pictórica. La dirección de la luz determina el punto de vista y la profundidad de campo; además de ser, obviamente, lo que permite que la misma imagen se muestre en la visión.



Más de una vez recurren las frases “recuerda la luz y cree en la luz” y “la escotilla se abre || Luz desnuda”. La luz es, esencialmente, vida. Desde esta perspectiva, las palabras que cierran 4:48 *Psychosis*: “por favor abran las cortinas” (*ibid.*, p. 136) son el último tremendo tentativo de aferrarse a la vida en el momento de la muerte. “Abran las cortinas” significa “dadme luz” (o, directamente, *fiat lux*), pero también “dejadme ver lo que hay ahí fuera”, creando una conexión entre el espacio interior y el espacio exterior, entre espacio íntimo y espacio intersubjetivo; significa, esencialmente, “reformad el espacio”. Sin olvidar que, teatralmente, la apertura de las cortinas tiene cierta afinidad con el cierre del telón: la ficción se ha acabado, déjese paso a la realidad.

Incluso la impostación gráfica de la obra, que presenta en más de una ocasión una dispersión de las palabras sobre la página, es un intento de reformar la espacialidad de la estructura dramática a partir del espacio tipográfico. La serie de números, que aparece en dos ocasiones, es un claro ejemplo: ambas series comienzan a partir de 100, pero, en la primera, el recuento de los números es desordenado, así como su disposición en la página; en la segunda, la serie de números, en cambio, retrocede de 100 a 2, restando cada vez 7. En el primer caso los números se esparcen al azar (*kúden*), mientras que, en el segundo caso, se sobreentiende una disposición (*taxis*) y, de hecho, los números están dispuestos en orden a principio de línea, a la izquierda de la página. Este tipo de recuento era uno de los ejercicios propuestos a los pacientes de los centros de salud mental, para poner a prueba su concentración; el desorden en la primera serie, por lo tanto, expresa el trastorno mental de la entidad enunciante (y de la misma autora), mientras que el orden de la segunda expresa su lucidez. Es significativo que todo esto esté estrechamente relacionado con la disposición espacial de los números en la página; tanto que, en la puesta en escena, el director James Macdonald decidió que aquel formato gráfico debía llegar al público tal y como era, así que hizo escribir a sus actores en una hoja los números en la disposición exacta en que aparecen en el texto, mientras un espejo sobre sus cabezas



reflejaba la imagen de la hoja, de modo que fuese visible para los espectadores (Saunders, 2002).

Más allá de la cuestión de cómo llevar los números a la escena, el texto de *4:48 Psychosis* busca a menudo —a través del uso de signos de puntuación y del diseño de página— una disposición gráfica que destaque su alteridad con respecto a un texto dramático común. Eso también forma parte de una búsqueda de correspondencia entre forma y contenido: la obra habla de un colapso psicótico, y la desestructuración que una crisis de este tipo conlleva en la mente del paciente es la misma que se produce en el ámbito formal en el drama. El inicial diálogo que comúnmente se tiende a identificar como una conversación entre un médico y su paciente se disuelve inmediatamente, y cuando vuelve en otras ocasiones lo hace por breves momentos esporádicos, que —podemos imaginar— corresponden a los momentos de lucidez del paciente. Del mismo modo, la ausencia (formal) casi completa de historia y personaje refleja la incapacidad (temática) de la mente psicótica para definir su espacio, su tiempo y su propia identidad. Como el psicótico es una persona y al mismo tiempo muchas personas, así para la forma dramática resulta imposible determinar quiénes y cuántos estén hablando. También las islas de lucidez, estructuradas como un diálogo aparente, corren el riesgo de volver a caer constantemente en el solipsismo del psicótico: por lo que médico y paciente podrían ser perfectamente invenciones de la mente de un solo individuo, prueba de un proceso de escisión de la identidad que estalla ya en una multiplicidad incontrolable de formas.

CRISIS DE LA DEFINICIÓN Y CRISIS DEL LENGUAJE

Nuestro uso cotidiano del lenguaje está impregnado de referencias a la conformación del espacio; pensemos, por ejemplo, en las preposiciones usadas para ordenar los elementos del discurso (“más allá de”, “junto a”, “por encima de”), o en las expresiones que usamos para clarificar nuestro pensamiento (“nada que *ver*”, “ese es el



punto”, “tomar *posición* sobre un tema”). Todas estas enunciaciones expresan percepciones visuales, desplazamientos metafóricos aptos para restituir de modo inmediato la idea de algo conceptualmente difícil de expresar, precisamente debido a su falta de forma. Pierre Francastel nos recuerda, por ejemplo, que “el vocabulario musical subraya el carácter espacial de la experiencia musical; escala, intervalos, altura, movimientos paralelos, opuestos, etc.” (Francastel, 1984: 60). El lenguaje entretiene un doble vínculo con la cuestión espacial. En primer lugar, porque la frase siempre es una secuencia de elementos *dispuestos en orden*, y es precisamente este orden sintáctico lo que garantiza la comprensión. Y, en segundo lugar, por supuesto, porque el lenguaje establece los límites y fronteras de la sustancia amorfa de las ideas: el lenguaje crea así, de acuerdo con una larga tradición que va desde el racionalismo griego hasta Wittgenstein, la estructura del pensamiento y, por consiguiente, de nuestra realidad.

En la Grecia clásica, la distinción entre ciudadanos y bárbaros era una distinción lingüística: el término βάρβαρος (*bárbaros*) es una onomatopeya que reproduce, con la repetición de la sílaba “bar”, la incomprendibilidad de otro idioma: bárbaros, es decir “extranjeros”, eran todos aquellos que no hablaban correctamente griego. En la *Política*, Aristóteles identifica en la *polis* el espacio en que el lenguaje se impone definitivamente sobre el sonido, el significado sobre el signifiante; como señala Agamben: “el nexo entre nuda vida y política es el mismo que la definición metafísica del hombre como ‘viviente que posee el lenguaje’ busca en la articulación entre *phoné* y *lógos* [...]. El viviente posee el logos suprimiendo y conservando con él la propia voz, de la misma forma que habita en la *polis* dejando que en ella quede apartada su propia nuda vida” (Agamben, 1998 : 17). La conexión entre lenguaje y *polis* vuelve evidente una vez más la naturaleza del lenguaje como espacio organizado (espacio civil, político); la ciudad, como el camino, es dominio del territorio. Del mismo modo, la palabra es un acto de conquista sobre el paisaje oscuro del pensamiento, a través de la obra de *geografización* que el acto de nombrar lleva a cabo. En la tradición judeocristiana, el



primer acto cumplido por el primer hombre es un acto lingüístico que sella su dominación sobre la creación: Dios llama a Adán para que nombre a los animales del jardín, de modo que “le estén *sometidos* los peces del mar y las aves del cielo, el ganado, las fieras de la tierra, y todos los animales que se arrastran por el suelo”.³⁷ Por medio de la nominación, el objeto se vuelve dominable y el mismo “sujeto nominante” se vuelve reconocible en aquel acto de dominio.³⁸ En el nombre se basa el reconocimiento público del sujeto, y en el momento en que el sujeto acepta sobre sí un nombre, como en el bautismo, cambia su naturaleza “pre-identitaria” para aquella nueva naturaleza diáfana que es la identidad social (Rosset, 2007). Una vez que el nombre se impone, se ha garantizado la unidad del sujeto y su carácter discreto, que le separa de los otros sujetos, de las cosas y del mundo; esta unidad y esta *discreción* son sagradas porque fundan el orden del universo. Es por eso —avisa Russell— que “un lenguaje lógicamente perfecto tiene reglas de sintaxis que evitan los sinsentidos, y tiene símbolos particulares con un significado determinado y único” (*Introducción al Tractatus*, en Wittgenstein, 1964: 18).

Esta *discreción* semántica es lo que garantiza la “mensurabilidad” del significado y, por lo tanto, su valor; y sobre la posibilidad de atribución de un valor se basa no sólo nuestro sistema lingüístico, sino también nuestro sistema económico. Si los conceptos de *definición* y *mensurabilidad* son tan esenciales, eso se debe a que permiten la evaluabilidad del objeto y, consecuentemente, su inclusión en un sistema de intercambio. En el momento en que el lenguaje define el valor signficacional de un concepto, el concepto puede ser comparado e intercambiado con otros conceptos a los que ha sido asignado otro

³⁷ Génesis 1: 26; la cursiva es mía.

³⁸ En esto se funda, por ejemplo, el psicoanálisis: hacer pasar la realidad a través del filtro de la expresión, con el fin de volverla más comprensible (o, al menos, no perjudicial). Así, por ejemplo, el sujeto, en un acto apotropaico, debe tratar de dar un nombre a sus miedos, para superarlos. El psicoanálisis es, ante todo, esto: un exorcismo lingüístico.



valor. Y no olvidemos que el lenguaje en sí mismo ya es un “sistema económico” que tiende al ahorro, es decir, a volver comunicable una información del modo más rápido y con el menor gasto de energía. Las palabras son, básicamente, un compromiso entre la precisión definitoria y la performatividad informacional. Nelson Goodman señala que el uso de la metáfora nace “de la necesidad urgente de economizar. De no poder transferir prontamente unos esquemas con el objetivo de hacer nuevas clasificaciones y ordenaciones, tendríamos que cargar con múltiples esquemas inmanejables, ya con la adopción de un amplio vocabulario de términos simples, ya procediendo a una prodigiosa elaboración de términos compuestos” (Goodman, 1976: 94). El nombre y la definición garantizan la estabilidad del sistema lingüístico, económico, social; a saber, de nuestra manera de ver y vivir el mundo. Un cambio de nombre es un fenómeno que se produce sólo en circunstancias extraordinarias y siempre debe interpretarse como una desconcertante revolución en la naturaleza del sujeto (desconcertante e incomprensible como cualquier mutación). Así, por ejemplo, Dios cambia el nombre a Abraham, Cristo a Pedro, y también Saulo, después de su conversión en el camino de Damasco, se hará llamar Pablo.

Al definir el espacio del significado de un concepto y el espacio de la identidad de un sujeto como espacios discretos, el nombre da forma a lo informe y arroja luz sobre la oscuridad, permitiendo la conformación ordenada del cosmos. La estrecha relación entre acto nominativo y acto creativo, como he dicho anteriormente, se consolida en la tradición judeocristiana en la identificación de Dios con el *logos*. El célebre íncipit del Evangelio de Juan —el más lógico de los evangelistas, al que Cristo en Patmos dice: “*Escribe lo que has visto*”;³⁹ a saber: *Proporciona una forma lingüística* a lo que has visto— es conocido también como *Himno al Logos*:

al principio existía el logos, y el logos estaba junto a Dios, y el logos era Dios. Al principio estaba junto a Dios. Todas las cosas fueron hechas

³⁹ Apocalipsis de Juan I: 19; la cursiva es mía.



por medio del logos y sin ello no se hizo nada de todo lo que existe. En ello estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres. La luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la percibieron.⁴⁰

Para Deleuze, “el orden de Dios comprende todos estos elementos: la identidad de Dios como último fundamento [...], la identidad de la persona como instancia bien fundada [...], la identidad del lenguaje como potencia de *designar* todo lo demás” (Deleuze, 2005: 338-339). Así como el camino de la verdad, la senda derecha, interviene en el paisaje oscuro de la existencia para convertirlo en el espacio seguro de la salvación, así actúa la palabra de Dios, el *eu αγγέλιον* (*eu anghélion*) el “buen mensajero”. La invocación que precede la antífona de comunión en la misa católica: “una palabra Tuya bastará para sanarme”,⁴¹ ofrece una visión perfecta de cómo el fin del metarrelato cristiano de la salvación está estrechamente ligado al *logos*: la redención no puede sino pasar por el puro acto lingüístico divino. El *logos* trasciende el tiempo, es *kairós* que perturba el *chronos* y lo abre al *aión* eterno; así dice Cristo: “el cielo y la tierra pasarán, pero mis palabras no pasarán”.⁴² Dios se identifica con el lenguaje puro, perfecto e inmutable; pero no es en su forma perfecta que Dios viene al mundo, sino en una forma *otra*, en que los conceptos de finito e infinito pierden el sentido de su definición. Al igual que el tiempo mesiánico, así el lenguaje mesiánico —ya lo vimos en la producción de Sarah Kane— conserva características de historicidad y eternidad, particularidad y universalidad, precisión e inexactitud *al mismo tiempo*.

Entre palabra y tiempo existe una relación mística y misteriosa; ella se revela en primer lugar, en el sonido de la palabra, que da forma al concepto abstracto y, convirtiéndolo en frecuencias sonoras, le

⁴⁰ Juan 1: 1-3. Algunas traducciones sustituyen el término logos por “palabra” o “verbo”.

⁴¹ La invocación parafrasea el episodio de la visita de Cristo a la casa del centurión, relatado en Mateo 8: 5-11.

⁴² Marcos 13: 31; Mateo 24: 35.



otorga una dimensión espaciotemporal. Pero, sobre todo, el lenguaje expresa en la narración la necesidad de retener la experiencia del tiempo; precisamente es por medio del relato que el lenguaje crea el tiempo lineal de la historia. Cuando el tiempo lineal es proyectado sobre la realidad, ésta asume aquel tiempo lógico como su estructura expresiva: la realidad *es* en cuanto comunicable, nos ha enseñado la tradición occidental. La obligación de pasar a través del filtro de este tiempo lógico, sin embargo, nos desvía de la experiencia de otro tiempo, exactamente como cuando tomábamos una fotografía con una cámara analógica y al mirar por el objetivo perdíamos la imagen real. De ahí, por ejemplo, la utopía que perseguían los personajes de las películas de Wim Wenders, que paseaban colocando la cámara a su espalda, en busca de la imagen pura que nunca ha sido mirada ni “consumida” por el ojo. De igual manera que la fotografía o el cine conllevan la admisión de una derrota de la imagen frente a lo real, así cada historia es el testimonio de una pérdida frente a la experiencia vivida. Este contraste entre la incapacidad de expresar exactamente y la necesidad de expresarse “de todos modos”, subyace a toda actividad humana y está en la base del acto artístico de aquellos autores que han hecho coincidir el problema de la expresión con el problema de vivir: existe un hilo rojo que une Chéjov, Beckett, Bernhard, Müller, Kane, Jelinek. Pensar que mediante el lenguaje pueda expresarse la totalidad de la realidad, o del sentido de la realidad, sería una aberración. A una lengua siempre se le escapan conceptos, siempre hay conglomerados de pensamiento que se resisten a tomar forma. Esto es evidente, por ejemplo, cuando utilizamos expresiones tomadas en préstamo de una lengua extranjera para expresar un concepto que en nuestra lengua no encuentra mejor definición; el lenguaje en sí, incluso como totalidad de las lenguas, carece de la posibilidad de expresarlo *todo*. Maestros de la enseñanza oral como Sócrates, Cristo, Lao-Tse y Confucio, que no dejaron nada escrito, usaban el lenguaje conscientes de su insuficiencia: por lo que hablaban a través de imágenes, metáforas y parábolas, y enseñaban a sus discípulos precisamente obligándolos a hacer experiencia del mundo.



Así que el lenguaje, siendo comunicación, es al mismo tiempo *fracaso de la comunicación*. Sobre esta paradoja se construye por ejemplo el teatro de Handke, Bernhard y Jelinek, autores que le deben mucho a su compatriota Ludwig Wittgenstein. Para el lógico austriaco, la proposición lingüística es la figura (*Bild*) de un hecho, en el sentido que es “representación lógica del hecho”, a saber, capacidad de representar una configuración específica de elementos que constituyen un estado de cosas. Esto es lo máximo a lo que podemos aspirar: para Wittgenstein, como para Odiseo, los límites del mundo son los límites del conocimiento, y estos límites coinciden con los del lenguaje; así que una vez superados estos límites, no hay modo de volver atrás (a contar lo que ha sucedido). Por eso, por ejemplo, no podemos hablar de la muerte, porque ella nunca es un hecho: “no se vive la muerte” (*Tractatus*, 6.4311). De la misma manera, Baudrillard dirá: “no hay fin en tiempo real, no hay tiempo real de la muerte. Eso es un absurdo. El fin siempre se vive en diferido, en su operación simbólica. De lo que resulta que la inmortalidad en tiempo real es en sí misma un *absurdo*” (Baudrillard, 1993: 137). Si le tenemos miedo a la muerte, si la exorcizamos en el final de cada historia (cuando acaba una historia que estábamos escuchando, los receptores *sobrevivimos* a la historia, igual que Maria cuando se observa a sí misma morir en *Las presidentas* de Schwab), es porque el nacimiento y la muerte, los dos límites de nuestra vida, siempre quedan fuera del lenguaje, de aquel relato personal que es la memoria: son las únicas experiencias personales que no podemos ni recordar, ni contar. Los hombres no vivimos realmente entre dos límites, sino entre áreas indistintas, que nosotros mismos historicizamos y geografizamos a través de los límites que imponemos en el relato lingüístico. No sabemos elaborar lingüísticamente qué ha habido antes y qué habrá después; de modo que “si por eternidad se entiende no una duración temporal infinita sino intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente. Nuestra vida es tan infinita como ilimitado es nuestro campo visual” (*Tractatus*, 6.4311). La relación entre lenguaje e imagen se da en Wittgenstein en la medida en que todo lenguaje es una figura que presenta cierta



homología formal con la realidad. Por encima de todos los otros, el lenguaje de la lógica parece ser el que mejor expresa dicha homología; sólo así se explica que “lo que cualquier figura, sea cual fuere su forma, ha de tener en común con la realidad para poder siquiera —correcta o falsamente— figurarla es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad” (*ibid.*, 2.18). Lo que hay en común entre una proposición y un hecho no se puede decir a través de la proposición, pero se puede mostrar por medio de la proposición en virtud de la estructura lógica que la proposición y el hecho tienen en común. Así que en la proposición no está contenido el sentido, sino la posibilidad de expresarlo (*ibid.*, 3.12); de aquí se deduce que “lo que *puede* ser mostrado, no *puede* ser dicho” (*ibid.*, 4.1212). Baudrillard dirá que “la creencia no es el reflejo de la existencia, hace de existencia, exactamente igual que el lenguaje no es el reflejo del sentido, hace las veces del sentido” (Baudrillard, 1993: 140) y Deleuze asumirá una posición similar, cuando subraya que un hecho, un acontecimiento (*événement*) no pre-existe fuera de la proposición que lo expresa, pero sí “pre-insiste y le da así fundamento y condición”; así que “son los acontecimientos quienes hacen posible el lenguaje” (Deleuze, 2005: 217). Para Deleuze, la lengua debe tratarse como un sistema interrelacionado con la realidad, en la que “no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y su objetos” (Deleuze y Guattari, 1977: 17).

Esta organización lingüística de la existencia, mientras que, por una parte nos permite llevar una vida “operativa” (en el sentido lyotardiano), por otra parte nos aleja de la “vida real” al estado puro. El problema es que esta modalidad de la existencia, en el momento en el que es pura vivencia, no-lógica, no-lingüística, también es no-definible y no-comunicable; permaneciendo fuera del sistema económico del valor, es relegada a un segundo plano por la tradición occidental. Todo método para llegar a la “verdad” alternativo al sistema lógico-lingüístico automáticamente aparece, para nuestra cultura, problemático. Cuando, por ejemplo, sobre todo a partir de los setenta, las disciplinas orientales han llegado a la cultura occidental, un problema fundamental de su importación y difusión



fue la necesidad de traducir en términos lógico-lingüísticos algo que por su propia naturaleza era —y debía permanecer— extraño a aquellos términos. Una de las proposiciones sobre el Tao (que, recordemos, en Occidente se ha traducido como “camino”, “principio”, “método”, pero que es también algo más que un camino, un principio, un método) dice: “el Tao, que puede ser expresado, no es el Tao perpetuo. El nombre, que puede ser nombrado, no es el nombre perpetuo” (Lao-Tse, 2006, 1.a); del mismo modo, el Tao es definido como “forma sin forma” y “oscuro y luminoso” (*ibid.*, 21; 21.b). Estas contradicciones son contradicciones sólo en el campo de la lógica; son precisamente aquellas proposiciones indecibles que socavaban la coherencia del sistema. Sin embargo, ya en la tradición griega y judeocristiana permanece en el fondo la idea de que la totalidad de la realidad no es transmisible como objeto lingüístico; para buscarla habrá que avanzar, como señala Agustín, más allá del “sonido de las palabras” (*Confesiones*, III, VI). A veces se necesita el silencio de la palabra para llegar a la esencia de las cosas; piénsese, por ejemplo, en lo fundamental que es, en la cultura judía, un evento como la pérdida de las vocales del Tetragrámaton, a saber, la imposibilidad de pronunciar el nombre de Dios. En el judaísmo, la relación Dios-hombre pasa inexorablemente por la palabra: en su envío y su aceptación, en su ser pronunciada o ser silenciada, y especialmente en su ser interpretada. Franz Rosenzweig señala que “la diferencia entre la revelación y la razón es absoluta. En cambio, la diferencia entre la escritura y la interpretación y, por lo tanto, la diferencia inherente a la revelación, es absolutamente relativa” (Rosenzweig, *Nota de diario del 23 junio 1914*; en Kajon, 2007: 82). Esta diferencia sitúa la cuestión de la revelación fuera de la lógica y permite —como argumenta Irene Kajon en su estudio sobre hermenéutica y judaísmo— que la relación entre hombre y Dios siempre implique una distancia que la palabra y la razón pueden ocupar, pero no llenar:

Rosenzweig considera que la peculiaridad de la revelación judía —que implica la distancia entre un Dios que entrega la ley y un pueblo que,



por elección propia, la recibe y prueba mediante su existencia la verdad de esta ley, como lo dice la nota del 23 de junio 1914— respecto a la revelación cristiana, que anula la diferencia radical existente entre lo divino y lo humano, es lo que evita la disolución de la revelación en la filosofía que, a través de la interpretación de Tomás de Aquino y de los diversos acontecimientos del racionalismo europeo hasta el Iluminismo, encuentra su culminación en Hegel. [Kajon, 2007: 83]

Esta disolución de la revelación en la filosofía es la misma disolución de la experiencia en el pensamiento, y de la vida en la lógica. Eso es lo que quería evitar Benjamin cuando trataba de conciliar dos puntos de vista opuestos, la univocidad de la verdad, por un lado, y el dinamismo de la interpretación y la posibilidad de una relectura permanente, por el otro. Es por eso que la verdad no puede existir como descubrimiento (al final de un camino), sino como revelación (en un momento siempre posible del camino). Y también por eso, el día del juicio deberá ser como cualquier otro día: apocalipsis es etimológicamente revelación del significado oculto; *αποκαλυπτω* (*apokalyppto*) significa en griego “des-velar”, “des-cubrir”. La fe judaico-cristiana es siempre, al menos primariamente, un descubrimiento no motivado por la lógica. Agamben vuelve sobre esta cuestión en relación con el pensamiento de Pablo y con el modo en que Pablo entiende el nombre de Cristo: Χριστός (*Kristós*), que es la traducción griega del hebreo *māšīāh*, el “ungido”, no es para Pablo una cualidad o un nombre propio atribuible a Jesús, sino que es la esencia misma de Jesús; Pablo cree en Jesús-Mesías, y no “que Jesús es el Mesías”. Así se cierra la brecha que separaba nombre y sujeto; en esto radica la fe en su acepción paulina, “una experiencia del ser, más allá de la existencia como de la esencia, tanto del sujeto como del predicado” (Agamben, 2006: 126).

Estos dos sistemas de lectura de la realidad, el que está basado en la interpretación lógico-lingüística y el que es afín a la experiencia de la revelación, actúan en la creación y en la recepción al mismo tiempo, a menudo se cruzan y se funden. La necesidad de expresarse lingüísticamente, de buscar significados, entra en acción en paralelo



a —y a menudo choca con— la incapacidad de expresar lo que queremos transmitir, de justificar lógicamente todo lo que sucede. La fe, pero también el amor, la paranoia, el arte, son experiencias vivenciales sobre las cuales el sistema lógico-lingüístico muestra todas sus limitaciones. Precisamente en estos campos se desarrolla el teatro de Sarah Kane, que, como hemos visto, pone el dedo en la herida abierta por una existencia que trasciende el lenguaje. Si la autora había optado por trabajar el mito de Fedra, era también por esta razón: la tragedia de Fedra se basa precisamente en la imposibilidad de expresar lingüísticamente una culpa. En *Phaedra's Love*, la muerte de Hipólito se determina por una incapacidad para entenderse con la madrastra, incapacidad de la que Hipólito es consciente. Su actitud pasiva es sobre todo “inactividad de la lengua”, e incluso su ironía es primariamente una cuestión lingüística: ironía que nace del fracaso de la comunicación. Kane señalaba que “lo que Hipólito le hace a Fedra no es una violencia carnal, en la lengua inglesa no existe palabra alguna apta para describir la aniquilación emocional que le provoca. ‘Violación’ es la palabra mejor que Fedra puede encontrar, la más violenta y potente” (en Saunders, 2002: 77). Tiendo a leer la parábola vital de Sarah Kane como la encarnación de su búsqueda incesante de sinceridad; búsqueda que la lleva a darse cuenta de que la más verdadera de las palabras es la palabra que no se ha dicho. Tan adelante había llegado Sarah Kane en su búsqueda, que más allá de 4:48 *Psychosis* sólo podía haber el silencio del autor mismo, aquel silencio definitivo que es su desaparición física. Así, cuando en *Cleansed* Robin admite delante de Grace que no sabe escribir, sólo puede hacerlo abriendo la boca sin emitir sonido alguno; y Grace, naturalmente, le contesta: “no es el fin del mundo” (*Cleansed*, III). No es el *fin* del mundo también porque, cuando se sale del orden del lenguaje, el mismo concepto de “fin” queda invalidado. Lo que estamos presenciando es un desorden cósmico que no es fin, sino continua y permanente disolución del mundo al que estábamos acostumbrados. Esta disolución de la historia que involucra y compromete a sus protagonistas y sus discursos.



Una vez que el personaje ha perdido su coherencia, sus réplicas dejan de pertenecerle y de connotarlo y pierde coherencia también su modo de expresión. Como en el caso de los últimos textos de Sarah Kane, las réplicas acaban siendo una suerte de “patrimonio colectivo” de los locutores; pero, siendo de todos y de nadie, vuelven automáticamente a ser expresión directa del autor: el uso poético del lenguaje (casi) siempre es una elección formal que viene del autor, y no un modo de hablar de los personajes. El problema del lenguaje poético se relaciona con la cuestión de la pérdida de la identidad, y por lo tanto de la *discreción*; de eso ya se había dado cuenta Szondi cuando, acerca del drama lírico, explicaba que “en la lírica [...] los tiempos se funden, lo pasado es a la vez presente, y el lenguaje no es un término temático que haya que ser justificado ni pueda verse interrumpido por el silencio. La poesía lírica es por sí lenguaje, por esa razón en el drama lírico no coinciden necesariamente lenguaje y acción” (Szondi, 1994: 87-88). Cuando, por ejemplo, los personajes de las obras de Händle Klaus dialogan casi quitándose las palabras de la boca uno al otro, acabando uno la réplica del otro, han renunciado en parte, como los locutores de *Attempts on Her Life* y *Crave*, a su identidad. Esto es evidente por ejemplo en *Salvajes. Hombre de ojos tristes* (2003), cuando los dos hermanos hablan como si fuesen la doble manifestación de una sola entidad; en *Un lugar de oscura atracción* (2006), los personajes mantienen su nombre y un discurso individual, pero no siempre la responsabilidad lingüística de lo que dicen. Es como si el texto fuese ahora repartido entre los personajes, que parecen fundirse en una sola entidad que habla en poesía y hace avanzar el discurso de acuerdo con un principio rítmico: los personajes son en realidad heterónimos del autor. En *Sólo el fin del mundo* (1998), de Jean-Luc Lagarce, el monólogo de Louis que sirve de prólogo apunta precisamente a esta necesidad del individuo de aferrarse a la palabra para ser testigo de sí mismo, de su propia presencia. Paradójicamente, la relación con la palabra se vuelve más verdade-



ra cuando el individuo se encuentra en proceso de desaparición, próximo a la muerte (pensemos una vez más en Sarah Kane, en la Anne de *Attempts on Her Life*, en los personajes de Schwab); el motivo por el que Louis se presenta delante de su familia (y delante del público) es “anunciar, decir, solamente decir, mi muerte próxima e irremediable, anunciarla yo mismo, ser su único mensajero, [...] y dar a parecer ser aún el que decide [...] darme a mí y a los demás por última vez la ilusión de ser responsable de mí mismo y de ser, hasta ese extremo, dueño de mí mismo”. En muchas obras del autor francés, como *Yo estaba en mi casa y esperaba que llegara la lluvia* (1994) o *Últimos remordimientos antes del olvido* (1997), los personajes hablan de manera tal que sus palabras resuenan en el silencio, como música; es la presencia acústica de la palabra, en lugar de su significado, lo más relevante. Esto ya sucedía en *De noche justo antes de los bosques* (1977) o *En la soledad de los campos de algodón* (1985), de Bernard-Marie Koltès, donde la historia se retrae dejando paso a lo poético, y así la coherencia de la *fabula* deja paso a la *euritmía* sonora; en todas estas obras, el autor no quiere sólo contar una historia, sino sobre todo crear por medio del lenguaje una atmósfera lírico-poética.

Cuando Elfriede Jelinek renuncia a la estructura sintáctica mínima, dejando que las frases y las palabras fluyan sin que se entrometa la puntuación, está buscando precisamente deformar el mundo que se estructuraba en el lenguaje, en la organización lógico-lingüística. El *mélange* de diferentes registros, citas eruditas, expresiones idiomáticas, *argot*, así como los juegos lingüísticos, vuelven al lenguaje protagonista absoluto del drama, que no necesita ya ni el personaje ni la acción: el ritmo y la musicalidad de la palabra bastan por sí solos. Comentaba la autora austriaca: “una de las técnicas narrativas que uso es la del montaje. En un drama obtengo diferentes planos lingüísticos poniendo en boca de mis figuras frases ya existentes. No me esfuerzo por representar seres humanos completos” (citado por Reitani, en Jelinek, 2005: 14). El mundo que el lenguaje de Jelinek desdibuja es un mundo homogeneizado y caótico; detrás del discurso es difícil distinguir el emisor, el receptor, el mensaje, el código, el



contexto y la función lingüística. El discurso se ha fundido en un torrente de palabras que ya no distingue entre monólogo, diálogo, coro: las palabras están ahí para ser “sacrificadas” a los *performers*. Nicholas Stemann, que ha llevado a escena muchos de los textos de Jelinek, es quizás el director que mejor ha sido capaz de trasponer en el espectáculo esta deconstrucción textual, reconstruyendo en el escenario el caos del universo lingüístico de la autora.

No es tarea de este ensayo entrar ahora en el campo de la experimentación lingüística, lo que requeriría un estudio profundo y un análisis previo del trabajo específico que el autor hace de su propia lengua. Baste con recordar aquí que, en todos estos casos, el drama cae bajo el dominio de lo poético; un área muy interesante para explorar pero que —como se ha dicho— este estudio excluye en virtud de una mera cuestión de coherencia metodológica. Sin embargo, vale la pena aquí recordar que los autores que experimentan la incursión de lo lírico en lo dramático —de Thomas Bernhard a Händle Klaus, de Bernard-Marie Koltès a Jean-Luc Lagarce, de Peter Handke a Elfriede Jelinek; o también autores como el noruego Jon Fosse o el italiano Antonio Tarantino, y la lista, por supuesto, podría alargarse— trabajan precisamente sobre esto: sobre lo inactuante de la comunicación lingüística, a partir de la abolición de los límites de la sintaxis; sobre el funcionamiento del discurso no en cuanto transmisión de información, sino en cuanto juego de ritmo y variaciones musicales; sobre la pérdida de la capacidad semántica de la lengua y la posibilidad o imposibilidad de definir, transmitir, explicar racionalmente la realidad en su totalidad. Desde este punto de vista, *Crave* y *4:48 Psychosis* son, en cierto sentido, el límite hasta el cual este trabajo se atreve a llegar. Y si vamos ahora a examinar *Far Away* de Caryl Churchill, esto se debe a que, a pesar de no acercarse al drama lírico, muestra de manera clara e ilustrativa la parábola que cumple el lenguaje desde su función denotativa a una función simbólica, rítmica, poética.



EL INCONMENSURABLE CAOS DEL MUNDO

Far Away, de Caryl Churchill

Far Away destaca por la extrema brevedad, que se manifiesta enseñada al espectador en la extensión reducida del texto; en la concisión de las réplicas; en la escasez de acotaciones, que prácticamente no intervienen para modificar la situación enunciativa y se limitan a introducir las escenas. El director Max Stafford-Clark, que había dirigido anteriormente otras obras de Caryl Churchill, definía *Far Away* “*a half-hour play*”; Katherine Tozer, que actuaba en el papel de Joan adulta en el primer montaje (dirigido en el 2000 por Stephen Daldry en el Royal Court Theatre de Londres) afirmaba: “¿me preguntas cómo ha sido actuar en una obra de cincuenta minutos? Bueno, sólo la mitad era diálogo” (en Roberts, 2008). La impresión es que *Far Away* es capaz de comprimir el tiempo de la *fabula* en una cantidad de tiempo mínima, sin añadir ni quitar nada que no sea estrictamente necesario. La historia presentada es escueta: lo que vemos son tres momentos de la vida de Joan, la protagonista, mas la información sobre el personaje que se nos proporciona es relativamente escasa. Mucho más, sin embargo, es lo que la obra no dice: así el espectador es invitado a reflexionar sobre lo que la *fabula* ha renunciado a expresar. Un fenómeno que caracteriza a buena parte de la dramaturgia inglesa desde los años sesenta; pensemos, por ejemplo, en el teatro de Harold Pinter (quien, como Churchill, fue uno de los autores más relacionados con el Royal Court). El drama, pues, no se construye tanto en función de una suministración de la contribución informativa, sino de su sustracción. De ahí una estrategia dramática centrada en la creación de una atmósfera de misterio, anormalidad, sorpresa, en la que la realidad nunca se nos muestra con claridad y el mundo acaba siendo oscuro, confuso, a menudo incomprensible.

La peculiaridad de la estructura dramática de *Far Away* también reside en su división interna: tres escenas, más o menos equivalentes en extensión; de las cuales la segunda, es decir, el centro de la obra, a su vez se divide en seis microsecuencias. Detengámo-



nos brevemente en esta división ulterior, que resulta para nuestro discurso particularmente interesante. Cada microsecuencia tiene una definición cronológica precisa, dictada por la acotación que la abre (“*al día siguiente*”), y corresponde a una jornada laboral. La sucesión de las primeras cinco microsecuencias refleja así el tiempo organizado de una semana de trabajo de Joan y Todd, de lunes a viernes; en la sexta microsecuencia, de hecho, ya estamos al comienzo de una nueva semana. El paso de los días se hace evidente al espectador en el cambio que afecta a los sombreros en los que Joan y Todd están trabajando, que se vuelven cada día más grandes, hasta ser definidos en la quinta microsecuencia “*enormes y ridículos*”. Evidentemente el trabajo de Joan y Todd ha llevado a un resultado excesivo con respecto a la norma, nos habla de una *des-proporción*, una superación de la medida que el sentido común toma como referencia. Esta progresión, en el ámbito temático, hacia lo desproporcionado y lo ridículo le impone al texto una cadencia rítmica precisa que se resuelve, en lo formal, en la anormalidad que esta microsecuencia presenta. Aquí el diálogo entre Joan y Todd es sustituido por una acción sin palabras; por primera y única vez en la obra no aparece ninguno de los personajes. Lo que vemos es una procesión de hombres y mujeres camino al patíbulo: “*cinco participantes serían pocos, y veinticinco mejor que diez. ¿Qué tal cien?*”, indica la acotación previa a la obra. Esta aparición imprevista rompe el ritmo que la secuencia de las escenas había creado y arroja nueva luz sobre el sentido de la obra. En primer lugar, nos damos cuenta de que los sombreros creados por los protagonistas serán llevados por condenados a muerte; por lo que los propios personajes, con su trabajo, han contribuido de alguna manera a la *mise en scène* de la ejecución: ellos también son, en parte, responsables. En segundo lugar, la aparición inesperada de una masa de personas consigue un efecto sorprendente para el espectador, que había sido acostumbrado a ver en el escenario, hasta aquel momento, sólo dos personas dialogando. Si, como se ha dicho, el ritmo del trabajo, el avanzar de la proyectualidad, determina la forma del tiempo cronológico, ahora la imagen de la escena 2.5, en cambio, pretende ser de alguna



manera un momento externo al tiempo histórico, un tiempo “otro”. Esta aparición perturbadora, que cambia el orden del mundo, tiene las características de una revelación, algo que ocurre en el tiempo objetivo y lo rompe, al igual que la redención benjaminiana que puede acontecer en cualquier momento: de hecho esta procesión de condenados es precisamente un *día del juicio*. Sin embargo, en la siguiente escena, la semana vuelve a empezar, Joan y Todd están nuevamente allí, el ritmo es restaurado y el mundo ha retomado su orden.

Dicha progresión del orden al desorden se encuentra asimismo en la progresión rítmica del drama, con respecto a la acción general. Aquí, la cuestión del ritmo se vincula principalmente a la parábola que el lenguaje recorre. Las tres macrosecuencias temporales tienen lugar a distancia de años la una de la otra, aunque la cuantificación del tiempo no es determinable con certeza: el salto cronológico se da a conocer por una acotación que indica genéricamente “*varios años después*”.⁴³ El recorrido vital de Joan es estilizado en tres breves etapas que la muestran en la infancia, la juventud y la edad adulta. Ni siquiera la identidad de los personajes será conocida por el público: sus nombres aparecen sólo en el texto, pero no en escena, ya que nadie, en ninguna ocasión, llama al otro por su nombre. En este estado de “suspensión de la definición”, también la acción tiende a abstracción: una noche de insomnio, un día de trabajo, una charla en la sala de estar, son situaciones cotidianas en las que vemos a los protagonistas hablar, más que actuar. No nos importa tanto lo que hacen, sino lo que

⁴³ Con respecto al efecto del tiempo sobre los personajes, la autora no especifica nada y en la aclaración previa al texto se indica solamente que Joan es una muchacha, Harper su tía, Todd un joven. Sin embargo, está claro que, en la primera secuencia, Joan es poco más que una niña, mientras que, en la segunda, es una chica trabajadora e independiente (sabemos que ha frecuentado la universidad). En algunos casos, como en el montaje en el Royal Court, para el papel de Joan se han utilizado dos actrices de edades diferentes.



dicen y cómo lo dicen, a saber, su estrategia de comunicación: cómo utilizan el lenguaje. Desde este punto de vista, parecen actuar en *Far Away* dos tendencias opuestas, casi dos movimientos antitéticos del lenguaje: el primer movimiento se dirige hacia el interior de las cosas, penetrando meticulosamente en los detalles, y recuerda la aspiración realista de volver reconocible cada objeto y fenómeno por medio de una definición; el segundo movimiento se dirige hacia el exterior, parece querer separar lenguaje y mundo, el signifiante del significado, la obra del realismo al que, en un principio, parecía tender. Y es que las tres secuencias tratan todas, bajo diferentes aspectos, el problema de la posibilidad de definición del lenguaje. Lo que nos interesa aquí es exactamente esta degeneración de la palabra desde la definición hasta la indefinición, desde la determinación hasta desdibujar los límites del campo semántico, para volverse, en la última macrosecuencia, *enorme y ridícula*. Nos interesa, finalmente, la manipulación del lenguaje, la desviación de la senda derecha de un término que, distorsionando su significado común, puede llegar a expresar un concepto *muy lejos* (*far away*) de lo que su definición original indicaba.

En la primera escena, Joan es una niña que pasa la noche en casa de su tía Harper. Joan le cuenta a Harper que, al no poder dormir, ha salido al jardín por la ventana de su habitación, atraída por gritos que parecían venir de un ser humano; en esta breve visita al jardín, Joan ha asistido a un evento inusual. Lo que Joan ha visto ya ha sucedido, pero nosotros no sabemos exactamente *qué* y *cómo* ha sucedido, porque el drama no nos deja ver lo que Joan ha visto; así que podemos llegar a ser conscientes de ello sólo a través de las palabras de Joan, a través de su *testimonio* (desde este punto de vista, es peculiar que el personaje se llame precisamente Joan, como el evangelista autor del Apocalipsis). Por esta misma razón, cuando Joan le cuenta todo esto a Harper, ella puede tratar de convencer a la sobrina de que las cosas no han ocurrido como ella cree, poniendo así el espectador en un apuro: ¿a quién creerle? El diálogo opera aquí de manera quirúrgica: Harper y Joan des-



criben cada una la situación paso a paso, detalle tras detalle, casi acercando una lupa —para usar una expresión querida por Zola y los naturalistas— a la realidad. Cuando Joan dice haber visto sangre en el suelo, Harper justifica su presencia con la muerte por atropello de un perro, dando al perro un nombre, una edad, una raza, una caracterización psicológica y una descripción física, precisamente para que la situación asuma una connotación *más realista*. Por ejemplo, cuando habla de la presencia de aves en los alrededores de la casa, Harper describe la situación con una considerable riqueza de detalles. Analicemos brevemente este pasaje:

JOAN: He oído un ruido.

HARPER: Sería un búho.

JOAN: Un grito.

HARPER: Un búho, entonces. Por aquí hay toda clase de pájaros, incluso oropéndolas. La gente viene especialmente para verlos. A veces tenemos que hacer té o café, o venderles botellas de agua. Les entra sed y la gente no sabe que aquí no hay cafeterías. Mañana verás que sitio tan bonito es éste.

JOAN: Se parecía más al grito de una persona.

HARPER: Cuando oyes a un búho es como si oyeras una persona gritando.

JOAN: Era una persona gritando.

HARPER: Pobrecilla, qué susto debes haber pasado creyendo que era una persona quien gritaba. [*Far Away*, 1]

El lenguaje es utilizado como arma de defensa y ataque. Harper pesa sus palabras con cuidado, busca en ellas la mayor precisión posible cuando menciona los nombres de especies de aves (búho y oropéndola, esta última, por otra parte, muy poco común); o cuando describe la relación que se crea con los *birdwatchers*, enriqueciendo la explicación con detalles innecesarios como el hecho de que las personas que tienen sed no pueden encontrar cafeterías en los alrededores; algo que vuelve su discurso aún más plausible. Las cuatro réplicas finales de este pasaje son un ejemplo perfecto de esta estra-



tegia persuasiva: “se parecía más al grito de una persona”; “es como si oyeras una persona gritando”; “era una persona gritando”; “qué susto debes haber pasado creyendo que era una persona quien gritaba”.

Se trata de un desafío entre Joan y Harper para imponer su propia visión personal; a medida que Joan da a entender haber visto lo que estaba sucediendo en el jardín, Harper adapta su estrategia persuasiva, añadiendo cada vez una nueva justificación para lo sucedido. De ese modo, la imagen de la realidad que obtenemos se compone no por medio de un despliegue lineal de acontecimientos (como sería en una serie de acciones que se muestran al ojo del espectador), sino a través de una narración fragmentada de los hechos que, en cuanto relato —recordemos que la narración creadora es todopoderosa— puede mutar continuamente. Harper adapta constantemente sus afirmaciones de acuerdo con las afirmaciones de Joan, por lo que el intento de proporcionar a cada hecho una explicación actúa “con carácter retroactivo” sobre las afirmaciones anteriores; pero, actualizando el razonamiento a factores siempre nuevos, Harper sólo demuestra la inestabilidad del mismo sistema lógico del que se está sirviendo.

Teniendo en cuenta que el hecho no ha sido mostrado al espectador, la confrontación entre verdad y mentira puede jugarse únicamente en el terreno del lenguaje. De ahí que Harper fuerza el lenguaje cuando llama “fiesta” a la violencia perpetrada por su esposo a otras personas; o, también, cuando afirma que está *ayudando*, y no *perjudicando*, a la gente que hace subir en el camión. Este desafío lingüístico se juega principalmente entre el verbo “creer” (*imagine*, en original) utilizado por Harper, y el verbo “ver” que utiliza Joan. Al principio, Harper intenta cuestionar la definición del objeto de la percepción de Joan: se apela a la posible confusión entre un grito humano y el de un búho; considera que, en la sombra, un hombre puede ser fácilmente confundido con un saco; una reunión de hombres que levantan la voz podría parecer una fiesta. En un segundo momento, en cambio, dándose cuenta de que negar la evidencia es inútil, Harper cambia de estrategia y admite la verdad de la *visión* de Joan, pero atribuye al hecho una razón diferente de



la que Joan —o el sentido común— le conferiría. Por lo tanto, es cierto que algunas personas estaban gritando porque alguien las estaba golpeando —dice Harper—, sin embargo esta violencia se justifica por el hecho de que aquellos individuos son unos traidores. Cuando Harper dice: “has descubierto un secreto. Lo sabes, ¿verdad?” (*Ibid.*), sólo estaba simulando un acto de rendición. Pero a este acto ha seguido inmediatamente un nuevo ataque, que se abre con la engañosa frase “lo que te estoy contando ahora es la verdad” (*ibid.*). “Verdad” es la palabra clave: la transfiguración de la realidad de objetiva a subjetiva pasa, pues, a través de la transfiguración del lenguaje de herramienta para *describir* la realidad a herramienta para *crear* la realidad; el lenguaje ya no sigue a la experiencia, sino que la reemplaza. De este modo, la noción de “lejanía” expresada en el título también puede ser vista como una lejanía entre dos usos de la lengua, y la lejanía entre el significado original de un término y el nuevo significado impuesto por la fuerza.

El espectador tenderá a situarse desde el comienzo de la parte de Joan, y no sin razón. En primer lugar, porque personajes como los niños son en teatro menos comunes y atraen de entrada la atención del público; en segundo lugar, porque el receptor, como Joan, se halla en un estado de desconcierto, arrojado a un lugar nuevo y desconocido, donde no entiende bien lo que está pasando; por último, porque Joan parece tener en sus manos la clave de la historia. Joan revela algo que el espectador no sabe, y que Harper sabe pero no quiere decir; también por eso simpatizamos con la muchacha, porque nos estamos dando cuenta de que podemos tener acceso a la realidad sólo a través de sus ojos, que son los ojos del *testigo*. Al mismo tiempo, tenemos la sensación de que Harper está mintiendo, y también esto nos distancia del personaje. Poco a poco, la verdad sale a la luz: la casa es un centro de tráfico de seres humanos; y poco a poco esta verdad es aceptada por Joan. Al final de esta batalla verbal, quién gana es Harper, mientras que Joan sucumbe a la versión de la tía y se compromete a ver la realidad a través de los ojos de ella. En este “descenso a los infiernos” arrastra consigo al espectador: en la aceptación de Joan vemos nuestra aceptación del



horror cotidiano que nos rodea. Podemos interpretar la secuencia como una especie de rito de paso de la niñez a la madurez, de la inocencia a la culpabilidad, a través del acto de corrupción lingüística de un niño por parte de un adulto. Mirada bajo esta perspectiva, *Far Away* es una parábola sobre lo difícil que es mantenerse “puros” en un mundo corrupto. La misma autora afirmaba que la obra “va de una joven mujer que está tratando de hacerlo bien” (citado por Ian MacNeil, en Roberts, 2008: 259). Pero, sobre todo, nos muestra la importancia de la estrategia de manipulación del lenguaje por parte de un sujeto que tiene el poder contra un sujeto más débil. El espectador asiste con impotencia a la victoria de la injusticia y ve transfigurada la realidad objetiva en una puramente subjetiva: la realidad del poderoso. Sucede aquí, en un nivel puramente metafórico, lo que sucedía físicamente en *Blasted*, cuando los ojos de Ian eran arrancados por el soldado. Efectivamente, Joan es *cegada* por Harper: en la aceptación del punto de vista del poderoso, el observador cierra los ojos y pierde su función de testigo.

En la segunda escena nos encontramos en una sombrerería; es el primer día de trabajo de Joan como manufacturera; con ella está su colega Todd. En el diálogo ya no se respira la tensión de la secuencia anterior, el conflicto verbal ha dado paso a una conversación entre dos hablantes cuya finalidad ya no es defenderse para ocultar algo, sino abrirse para llegar a conocerse. Aquí la lengua sirve todavía como arma de seducción, pero aparentemente es una seducción para el bien, que debería conducir al enamoramiento mutuo de los dos chicos: “**JOAN:** Me dejas impresionada. || **TODD:** Eso pretendía” (*ibid.*, 2.4) Tema principal de la conversación son las condiciones de trabajo en la fábrica y la actividad de los trabajadores. Nos interesa ahora especialmente el momento en que Joan y Todd discuten sobre la forma y el color de los sombreros, sobre su función y la modalidad en que se dan a la recepción estética. Así es como, en la escena 2.1, Todd describe a Joan su creación:

TODD: La semana pasada hice uno que era un dibujo abstracto de la calle: azul para los autobuses, amarillo para las casas, rojo para



las hojas, gris para el cielo. Nadie se dio cuenta, pero yo sabía lo que significaba cada cosa. ¡Tiene uno tan pocas satisfacciones! [*ibid.*, 2.1]

El valor informacional del lenguaje de los colores no se encuentra en su capacidad para significar, sino para comunicar algo lingüísticamente no transmisible, como un sentimiento, una emoción: “**JOAN:** No *entiendo* el tuyo, pero *me gusta* la pluma” (*ibid.*). Precisamente porque se desprende de la incumbencia de tener que describir el mundo, interpretarlo, otorgarle una imagen y una forma, el lenguaje puede hacer lo que quiere con la realidad, puede crearla y transfigurarla. Se trata, una vez más, de una apelación a la imaginación; la siguiente réplica, que cierra la escena 2.2: “**JOAN:** ¿Cuándo vuelves? ¿De dónde? || **TODD:** ¿De dónde te gustaría que volviera?” (*ibid.*), reafirma cuánto estricta es la dependencia entre la realidad y la palabra que la describe. Este episodio nos recuerda en cierta medida la escena de *Tío Vania* en la que Astrov le enseña a Elena el mapa de la región y traza un avance cronológico del proceso de deforestación de la zona mediante la asociación de un color por cada etapa. También Todd ha asociado de forma arbitraria un color a cada concepto, y proporciona ahora a Joan el código de una lengua personal, que nadie podía entender excepto él. Sin este código, el mensaje no puede llegar al destinatario: aquí el creador es el único receptor para el cual la obra conserva su significado original. Desde este punto de vista, el comentario de Todd que cierra la réplica —“nadie se dio cuenta, pero yo sabía lo que significaba cada cosa. ¡Tiene uno tan pocas satisfacciones!”— no debe entenderse sólo en un sentido irónico, sino más bien como una declaración de poética negativa y una primera pista sobre la engañosa personalidad de Todd, que se revelará plenamente más adelante, en la última escena. La significación, si se queda en la autorreferencialidad, es inútil; ¿cuál es la función del arte, si no consigue establecer una comunicación con el receptor? ¿La incomunicabilidad es una concesión que sería lícito hacerle al arte, o un arte de este tipo se revela, por el contrario, como peligroso?



En la tercera macrosecuencia volvemos a casa de Harper; pero son Harper y Todd, ahora, quienes ocupan la escena. Como en el comienzo de la obra, se habla de algo que está sucediendo en el exterior de la casa: ha estallado una guerra, una guerra universal en la que participan no sólo personas, sino también animales, elementos naturales, objetos concretos y conceptos abstractos, que, sin embargo, muestran en su actitud una conducta muy humana. Así, por ejemplo, “los gatos se han puesto de parte de los franceses” y “el tiempo se ha puesto del lado de los japoneses” (*ibid.*, 3). Se difuminan las definiciones, caen los límites conceptuales que permiten establecer una distinción entre las personas y las cosas, entre seres animados e inanimados. ¿Qué quiere decir exactamente Harper cuando afirma que “los patos silvestres no son buenas aves acuáticas. Cometan violaciones” (*ibid.*)? Para entender el pleno sentido de dicha frase, tendremos que alejarnos una vez más de su significado literal. El primer impulso es recuperar la idea de una lectura codificada, por lo que las palabras estarían por otras palabras, un poco como sucedía en el caso de los colores en el “sombbrero abstracto” de Todd. Sin embargo, ¿sería descifrabable este código de lectura? Volvamos a la escena 2.1: nadie entendía lo que quería significar Todd con su sombrero; sin embargo, el sombrero no dejaba de ser un objeto que transmite emociones a través de sus colores. La incapacidad para interpretar el código socavaba la capacidad significativa del objeto, pero no la comunicativa; como diría Eco (1992), el sombrero no transmitía significados, pero era informativo. Así sucede también en la tercera macrosecuencia; en esta confusión de categorías se pierde quizás el significado de las palabras, pero no su poder informativo. El mensaje, aun cuando no es comunicado de forma explícita, parece estar abriéndose una vía de todos modos a través de un recurso continuo a la metaforización y, por consiguiente, a la transfiguración de la realidad. Esto nos aleja de una interpretación lógico-literal de las frases, como podemos deducir de las palabras de Joan: “en el centro la corriente era más fuerte, el agua era marrón, y yo *no sabía si eso quería decir algo*” (*ibid.*). Si en la primera escena el lenguaje quería dominar el mundo, en la tercera



es el mundo el que domina el lenguaje. Esto, básicamente, porque la palabra ha perdido su significado estable, y con ello su valor; ya no será posible establecer siempre una relación lógica con otras palabras; por otro lado, tampoco será posible relacionar la pareja significante/significado con un referente real. En la confusión de los significados, todo acto interpretativo es imposible; la comprensión, como ya hemos visto, siempre requiere una distancia entre sujeto y objeto. De contra, cuando el significado literal se pierde y una interpretación inequívoca se vuelve imposible, ahí es donde emerge el valor metafórico y poético del lenguaje.

Así se abre el monólogo final de Joan: “todo el mundo me vio caminar hacia aquí, pero nadie sabía por qué. Podría tratarse de una misión [...]. Y, de hecho, tuve que matar dos gatos y un niño de menos de cinco años, así que no es tan diferente de cumplir una misión” (*ibid.*). Es significativo que en el centro de este discurso se encuentre, de nuevo, la percepción visual de un hecho y su interpretación. Aquella fuga podría ser una misión; esta ambigüedad se mantiene porque no es posible establecer el valor exacto del acto, que al parecer no presenta para Joan connotación extraordinaria ninguna: en la lógica de los personajes, es lamentable que Joan esté huyendo, no que haya matado a un niño. El hecho de que a niños y gatos se les asigne el mismo valor sólo confirma la intuición anterior: ya no es posible considerar el significado de un término de acuerdo con el sentido común. Pero un mundo de significados irreconocibles, indeterminables, es un mundo que ha llegado al umbral de la tolerabilidad. Cuando Harper atiza a Todd insinuándole que los ciervos han pasado “de su lado”, Todd responde: “he perdido el tacto porque estoy cansado” (*ibid.*). Todd ha perdido el contacto con el mundo porque se ha *perdido en el mundo*; y el mundo ya ha tomado el camino del caos.

Como se ha dicho anteriormente, una de las características que convierte *Far Away* en un texto tan peculiar son sus características “espaciales”: su brevedad, el ritmo de su desarrollo y su división estructural interna. La obra, de todas formas, sigue presentando una estructura dramática convencional con respecto al avance de



la acción, al personaje y al diálogo. La autora parece querer transmitir la sensación visual de un organismo dividido en tres partes, contenidas dentro de un único marco, organismo abarcable en su totalidad por la mirada. Su repartición triádica, simétrica y armonizada —con un cuadro inicial y uno final que encierran un cuadro central más complejo— recuerda en cierta manera el equilibrio formal del tríptico de un retablo. Al fin y al cabo, la intención es la misma: expresar sintéticamente unos pocos conceptos, universalmente reconocibles y con una fuerte intención moral. En el primer cuadro, Joan es una niña inconsciente de la fealdad del mundo, en búsqueda de la verdad, convencida de poder encontrarla en las respuestas de un adulto; a saber: una niña que anhela un mundo de trazos definidos y aspira a la claridad lingüística. En el segundo cuadro, el proceso de corrupción ya está en marcha; aunque, por encima de los personajes, se vislumbra todavía una especie de salvación: la utopía que anima a los jóvenes. En el tercer cuadro, el orden ha venido a menos, la guerra está presente en el fondo y los tres personajes viven la pesadilla de una realidad informe y caótica. Aparece aquí sintetizado un recorrido por paraíso, purgatorio e infierno no como tres reinos metafísicos, sino como tres etapas de un proceso existencial puramente humano.

El retablo de *El jardín de las delicias*, de Hieronymus Bosch (ca. 1480-1490), presenta una estructura similar. Los dos postigos del Edén y del infierno contienen la tabla central del jardín de las delicias; el postigo de la izquierda destaca por la claridad de las formas y los colores; en la tabla central, el espacio se llena de figuras humanas y cede el paso a la confusión; ésta se acentúa en el postigo de la derecha, dominado por colores y tonos oscuros: al igual que en Dante, el infierno es el mundo a merced del caos. En éste, como en otros dibujos de Bosch, las figuras humanas pierden su posición de centralidad, tanto por lo que se refiere al espacio de la imagen —están esparcidas caóticamente por todo el cuadro—, así como en sentido moral, ya que acaban asumiendo el mismo valor que animales y objetos. Los seres humanos se objetivan, los animales se antropomorfizan, los objetos cobran vida; la naturaleza



sigue un curso *ab-errante*, porque se desvían del recorrido trazado, se alejan de la senda derecha. Este enfrentamiento perdido por parte del hombre con la *physis*, típica de los cuadros de Bosch, origina la sensación de desasosiego que el espectador experimenta delante de la tercera macrosecuencia de *Far Away*: el universo se le presenta en un amorfismo antinatural e incomprensible. En el postigo de la izquierda vemos pocas figuras, nítidas y claras; así es el paraíso: orden en las cosas. No obstante, algo está al acecho; en el fondo, escenas de animales cazando parecen perturbar la paz del Edén. Es el anuncio del desorden que entrará en la tabla sucesiva; ahí domina el placer carnal, que es —para el judío-cristiano— pérdida del límite de la moral. De la misma manera en que se quiebran las reglas de la moral, así empiezan a alterarse las reglas de la representación mimética. En el tercer postigo, la claridad ha dejado espacio a la oscuridad, caracterizada por los tonos negros y rojos del infierno, un paisaje poblado de seres no definibles que se mezclan con figuras humanas deformadas. La figura humana se presenta en fragmentos o en proceso de mutación; en algunos casos la forma se rompe y el hombre conserva sólo una parte de su cuerpo; en otros casos, la figura humana se mezcla o se incorpora con figuras no humanas. Así es en *Far Away*, donde se trata una cuestión de proporciones y límites de la figura, que son los límites de la *mimesis*. En la tercera escena la lógica sucumbe; como en el infierno de Bosch, seres humanos, animales y objetos presentan las mismas dimensiones físicas y morales, se comportan del mismo modo, son *indistinguibles* los unos de los otros. El hombre no puede reconocerse a sí mismo sin reconocer el animal, la bestia; al mismo tiempo se descubre como parte insignificante de la naturaleza y ya no como su dominador. Ahora el hombre no consigue elevarse por encima de la naturaleza, tomar distancia de ella, observarla críticamente. Perdida esta distancia que permitía la reflexión y la comprensión, se derrumba la división entre sujeto y objeto. El hombre ya no se ve a sí mismo *en* el mundo, sino que se ve a sí mismo *con-fundido con* el mundo. Lo extraordinario ha sido aceptado como natural, y el límite entre realidad e imaginación se ha disuelto. Como Bosch, Caryl Churchill



nos muestra una alternativa a la representación antropocéntrica, lógica y racional de la realidad.

El mundo, en el final de *Far Away*, se está deshaciendo porque han caído tanto los confines semánticos que delimitan los conceptos como las jerarquías ontológicas que asignaban la supremacía al hombre sobre los animales y las cosas. Personas, animales, objetos y hasta fenómenos naturales tienen el mismo nivel de implicación en una guerra universal: nadadores rusos, carniceros tailandeses, vendedores de coches portugueses, así como gatos, cocodrilos, vacas, pero también el tiempo, la gravedad, la luz, la oscuridad, el silencio: es la imagen del mundo en su totalidad caótica. Un escenario apocalíptico, en el que el apocalipsis es el del lenguaje. Si el drama ya no se siente en el deber de reproducir fielmente la realidad, ¿por qué el lenguaje debería seguir ateniéndose a sus funciones denotativas? De ahí que la realidad se vuelve in-comprensible, en el sentido de que rehúye nuestra posibilidad de contenerla, de conferirle aquel límite que le era impuesto por la razón. Sin estos límites el lenguaje está en fuga, nos abre espacios imaginativos potencialmente infinitos, como infinitas son las asociaciones posibles de las palabras. “Nadadores rusos” y “vendedores de coches portugueses” son locuciones aceptadas por las reglas combinatorias de la sintaxis, pero que no encuentran ninguna motivación semántica. De aquí que toda opción combinatoria similar sería aceptable, y el mundo se configuraría como un universo imaginativo potencialmente en continua expansión. Sin embargo, somos nosotros los espectadores quienes percibimos esta situación caótica, no los personajes: Joan, Harper, Todd viven en un mundo que sienten como suyo, se mueven en él y hablan de él con naturalidad, aunque aquellos argumentos a nosotros nos parezcan poco verosímiles. Pero la verosimilitud sólo es una cuestión de hábito: no tiene que ver con *cómo* es el mundo, sino con *cómo nosotros estamos acostumbrados a verlo y expresarlo*. Lo que nosotros interpretamos como un estado caótico para ellos es el cosmos; eso genera el efecto de absurdo: lo que para el espectador carece de sentido lógico está tratado por el autor como si lo tuviese. El efecto se amplifica cuando, en medio del aparente



nonsense, emergen de repente “islas de concretud” que devuelven inmediatamente el receptor al mundo que él reconoce como real. Esto es lo que pasa, por ejemplo, cuando Harper menciona la masacre de Dar-as-Salam, ciudad en la que, en 1998, tuvo lugar un atentado terrorista contra la embajada estadounidense, reivindicado por la organización paramilitar Al-Qaeda. Esto nos empuja más hacia la desesperación: ¿cómo puede ser posible —pensamos— que para los personajes todo esto sea aceptado como natural? Sin embargo, el drama refleja la síntesis de una experiencia que, al fin y al cabo, sí pertenece a nuestra realidad. La autora nos recuerda que existen contextos en los cuales la muerte de dos gatos y la de un niño pueden tener el mismo valor. Así como entre un condenado a muerte y una prenda de moda, puede que sea la segunda, la que más atrae nuestro interés (ojeando un periódico, viendo el telediario, ¿por ejemplo?). Éste es el punto de vista occidental sobre el resto del mundo: Churchill pone negro sobre blanco el resultado de un proceso inconsciente en el cual nuestro sentido de la responsabilidad se disuelve poco a poco en una relativización de la realidad que operamos de manera automática. En definitiva, tanto quien escribe como quienes leen somos partes de un sistema económico que, mientras permite una vida cómoda a una parte del planeta, deja que la otra parte viva bajo el umbral de pobreza: sin duda alguna, nuestros gatos están mejor nutridos que un buen porcentaje de la población infantil mundial. Sin embargo, si nosotros nos viéramos cada día como componentes esenciales de este sistema económico injusto —es decir: si *admitiéramos la verdad*—nuestra vida no sería soportable. Es por eso que, como Joan, no podemos hacer otra cosa que cerrar los ojos y taparlos también al testigo. Como Joan niña, hemos perdido la batalla con el lenguaje en el momento en que nos conformamos con la ilusión de una definición clara y cómoda, preparada y proporcionada por otros, en los que elegimos confiar; también en esta “crítica de la renuncia a la crítica” reside la carga política de *Far Away*.



V. POSDRAMA (SUPERACIÓN DE LA FORMA DRAMÁTICA)

El lenguaje natural es, en última instancia, una tentativa de formalización que aspira a ordenar, definir y dominar el mundo, y sin embargo se da cuenta de no poder realizar ninguna de dichas aspiraciones. Es aquí donde intervienen lenguajes de otra naturaleza, no lógica, como los lenguajes artísticos: ellos hablan precisamente para satisfacer una necesidad expresiva frustrada por la insuficiencia del lenguaje natural. Si bien no siempre producen significados unívocos, dichos lenguajes comunican, transmiten sensaciones, permiten intuir, sugieren, crean una atmósfera: son, en cualquier caso, lenguajes informativos. Como subraya Eco, si el significado está relacionado con la expresión ordenada y definida, la información tiene que ver con la renuncia del concepto claro y preciso en favor de algo nuevo (que determina precisamente la calidad de la información): “el significado es tanto más claro e inequívoco cuanto más me atengo a reglas de probabilidad, a leyes de organización prefijadas [...]. Recíprocamente, cuanto más improbable se hace la estructura, ambigua, imprevisible, desordenada, tanto más aumenta la *información*” (Eco, 1992: 206). Los lenguajes artísticos apuntan, o deberían apuntar, a la información (en el sentido de Eco) más que al significado; las artes figurativas, las artes plásticas, la música, las artes visuales y espectaculares son tipologías de expresión que —a pesar de que la puedan incluir— nacen por naturaleza en abierto contraste con la expresión lingüística. Así, por ejemplo, cuando tratamos de buscarle una interpretación a un cuadro, una escultura o una composición musical (pero, en cierta medida, también a un poema, a una novela, a un mito), estamos llevando a cabo un trabajo de traducción quizás no ilegal, pero al menos “degradante” para la obra, ya que, arrojándola en el campo de la expresión lingüística,



estamos devolviendo la información a la prisión de la que se había escapado. Me parece oportuno mencionar aquí lo que señalaba Henri Maldiney con respecto a la pintura de Cézanne:

de cualquier palabra que busque describir de manera discursiva un cuadro de Cézanne [...] se puede decir que describe porque fracasa. Fracasa en su pretensión de articularse de acuerdo al carácter existencial de la obra. Y fracasa porque describe. No se describe sino lo que se percibe, y cualquier percepción es naturalmente objetivizante. Una descripción divide y recompone una obra según las dimensiones longitudinales, transversales, diagonales, verticales del espacio objetivo, en la que la obra se encuentra abusivamente sumergida. Dichas dimensiones no son las de la obra en cuanto obra, sino de un trabajo reducido al estatus de objeto. A la unidad rítmica se ha sustituido una síntesis que, aboliendo la forma, desnaturaliza sus elementos formantes. [Maldiney, 2005: 96]

La referencia al espacio objetivo nos interesa de manera particular. Cada formulación lingüística de una imagen es una traducción de la sensación al lenguaje de la significación; ésta es ya, en sí misma, una operación de objetivización, a saber, de *geografización*. Decía Cézanne: “mi cuadro y yo ya somos uno. Somos un caos irisado. Vengo ante mi motivo y me pierdo en él. Sueño, vagabundeo” (en Gasquet, 2009: 162). Este vagabundeo del que el pintor habla es el de Alicia, y este caos irisado es el caos del *kúden*. Este *perderse en* el objeto antes de que se convierta en imagen formada, es decir, este perderse en lo natural antes de que sea ficcionalizado, este con-fundirse con ello, era el mismo perderse y confundirse de Paul Klee y Wassily Kandinsky en el color que aún no tiene forma. No es por casualidad que todos estos pintores estudian las propiedades acústicas de los colores: si el lenguaje natural y la imagen son acomunados por la presencia de una estructura formal “sólida”, el sonido y el color son en cambio esencialmente *euritmia*. Aquel perderse y confundirse es también el perderse que auspiciaba Nietzsche (perdido, a su vez, en los paisajes de la Engadina): la confusión de



lo dionisiaco frente al orden apolíneo; por eso el filósofo arremetía justamente contra la “descarga de la música en imágenes”. Y, por supuesto, es el perderse y confundirse de Alicia: en el país de las maravillas asistimos al colapso del lenguaje estructurado en el paisaje indistinto del *nonsense*.

El lenguaje natural no es la única manera que tenemos para hacer experiencia de la realidad, pero sí es la manera más sencilla que tenemos para *expresarla lógicamente*. El hecho de que podamos hablar racionalmente incluso de lo irracional hace que el lenguaje parezca omnipotente. Pero hablar de lo irracional siempre es algo así como una contradicción: la experiencia de lo irracional —al igual que la experiencia teatral— no puede ser reducida a la dimensión lingüística. Jorge Dubatti, por ejemplo, subraya que “en tanto experiencia vital, efímera, aurática, el teatro se relaciona con la infancia: *infale* es justamente el que no habla, y en tanto seguimos siendo infantes, nuestra experiencia, nuestros vínculos y extensiones con el orden del ser exceden el orden del lenguaje” (Dubatti, 2012: 30). Esta experiencia irracional, alejada del lenguaje, aunque culturalmente marginal, sigue siendo una parte importante de nuestra existencia. Gran parte del teatro experimental del siglo xx se preocupaba precisamente por la imposibilidad de expresar lo irracional; se trataba de redescubrir la naturaleza íntima del teatro, para reducir la importancia del lenguaje lógico, textual, dramático, y devolverla al lenguaje visual, musical, corporal, a saber, a un lenguaje puramente performativo. El lenguaje performativo no siempre *significa*, pero siempre *comunica* algo al receptor. Cuando Artaud habla de la expulsión de Dios de la escena, es exactamente a esto que se refiere: expulsar el *logos* para una vuelta a la materialidad.

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en



cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado. [Artaud, 1978: 42]

En una concepción artaudiana del teatro, la palabra da un paso atrás, deja de significar y se da como sonido, y el lenguaje como elemento rítmico; el texto, a su vez, se presta a ser utilizado como material vivo: la verdadera comunicación teatral puede lograrse cuando el texto lingüístico admite paradójicamente su derrota. Esto no significa que el texto tenga que desaparecer, sino que debe actuar como un nuevo elemento, que coopera con otros elementos para crear una atmósfera que permita un tipo de comunicación no exclusivamente significacional. La *intuición de lo que acontece*, y no la *explicación de lo que se muestra*, debería ser el fin de este teatro, y Sarah Kane parece haber aprendido magníficamente este principio.

Desde este punto de vista, la cuestión de las acotaciones es interesante: no deben servir para preparar la imagen ideal de la escena, ni tienen que ser entendidas sólo como un “manual de instrucciones” para el actor (cuando indican una acción, un tono de voz, una actitud). Las acotaciones son parte del estilo del autor, el estilo que impregna el texto y por lo tanto guía su lectura, y al director le incumbe tener en cuenta este estilo y reafirmarlo en la escena; independientemente de la voluntad de ser fiel o no ser fiel a lo que el texto dice, el director tiene que ser fiel a *cómo* el texto dice. Otro aspecto interesante de la acotación es su naturaleza de elemento límite de la comunicación lingüística. Aunque se encuentre dentro de la esfera de lo decible (el texto es lo decible de una idea teatral, el espectáculo es su mostrable), la acotación es precisamente lo *no dicho*. La acotación es —tradicionalmente— material lingüístico que no se convierte en réplica, a saber, todo lo que los personajes no pueden expresar a través de la palabra: la acotación ya es texto que demuestra su insuficiencia. Si una acotación aparece en la obra, es porque es esencial para la construcción de un microcosmos, indicando así que en ese microcosmos no todo puede ser expresado con palabras. Esto evidencia muy bien los límites del lenguaje en nuestra esfera comunicativa, y esta tensión entre lo expresable y lo



inexpresable proporcionada por las acotaciones debería siempre estar presente ante el público. Esto es lo que sucede, una vez más, en el teatro de Sarah Kane. El problema de las acotaciones aparentemente “imposibles” (como las que indican mutilaciones, violencia, asesinatos) en realidad se basa en un error de naturaleza interpretativa, el de creer que todo lo que está escrito en el texto tenga que aparecer en la escena en su significado lingüístico:

leer *Blasted* es mucho más difícil que verlo en escena, ya que cuando lees, es exactamente *él se come al bebé*. Cuando lo ves está claro que no se está comiendo al bebé. ¡Es jodidamente obvio! Es una imagen teatral. Claro que no se lo está comiendo. Y eso, de alguna manera, te exige más, puesto que apela a la imaginación individual de cada uno. Sin embargo, bueno, es más realístico cuando lees la escena, porque ahí te llega el puro acto. [Citado en Saunders, 2002: 66]

Lo que se indica en la acotación debe revelarse en la escena, pero, para revelarse, no necesariamente debe explicitar su significado lingüístico; simplemente el efecto escénico debe marcar su homología con el efecto lingüístico. Para entender el teatro de Sarah Kane hay que des-interpretar el lenguaje, llevar la homología estructural entre la forma lingüística y la forma de la realidad fuera del ámbito de la lógica. También por eso, el teatro es el lugar privilegiado para experimentar cómo se da la relación entre la palabra, la imagen mental y lo real. Aquí la realidad puede construir una relación verdadera y profunda con la palabra: puede cumplir con las expectativas que aquella genera, o puede frustrarlas. Y aún más: la acción real puede aparecer distorsionada con respecto a la imagen mental que la palabra había generado en el espectador. Es decir, que la realidad puede no darse exactamente como el lenguaje la había nombrado y definido, sino en contraste con él. Esta brecha pone terriblemente al descubierto la incapacidad del lenguaje para comprender la totalidad de la realidad, y esta incapacidad puede manifestarse en toda su violencia sólo en el teatro. Cuando un actor, por ejemplo, hace algo y habla de lo que



hace, la acción armoniza con la palabra, y la palabra tenderá a ser vista como explicación, reintegración racional de la acción en un modelo lógico. Pero cuando la acción no sigue la palabra, sino que la contradice, la evita, o incluso la niega, entonces la materialidad se apodera de la escena y la acción ya no implicará el descubrimiento de una explicación lógica, sino que se dará como una suerte de revelación. En el montaje de la *Emilia Galotti* de Lessing, dirigido por Michel Thalheimer en el Deutsches Theater (2001), cuando por primera vez Ingo Hülsmann (Marinelli) pronuncia delante de Sven Lehmann (Héctor Gonzaga) el nombre de Emilia, el diálogo se interrumpe, la música vuelve a sonar, y desde el fondo de la escena hace su aparición Regine Zimmermann (Emilia Galotti), avanzando lentamente hacia el proscenio, donde se detiene delante de Héctor, dejándose contemplar, para desaparecer poco después por donde había venido. Esta aparición de Emilia a consecuencia de la evocación de su nombre es la síntesis perfecta de un modelo de relación entre palabra, imagen y cuerpo, que trae a la superficie la naturaleza mágica, o religiosa, del teatro: aquí también, el verbo se ha hecho carne. Y sólo ahora, en cuanto se ha hecho carne, el verbo puede ser superado, dejado atrás. Como recuerda Agamben (2006), el Mesías viene para superar la ley anterior —la ley escrita— con una doble negación, y el estatus que distingue lo mesiánico es el estar “no-no en la ley”. Quizás ninguna imagen pueda expresar mejor esta superación de la ley del verbo por parte de la corporalidad como la cabeza de Juan el Bautista servida en una bandeja delante de Herodías: aquel que gritaba en el desierto se ha quedado sin palabras, pero su cabeza todavía habla, comunica, informa. Esa cabeza es el premio para la danza de Salomé ante Herodes, y recordemos que la danza es movimiento no lógico, a-direccional, cuerpo que niega el espacio objetivo que el *logos* determina. Después de aquella danza, el lenguaje natural no puede hacer otra cosa que enmudecer y retraerse. Esa cabeza cortada encarna, de alguna manera, la superación del lenguaje lógico de lo dramático por parte del lenguaje físico y presencial de lo performativo.



La coherencia de la *fabula* ha marcado la relación entre ficción y realidad mientras que el texto dramático se ha considerado el núcleo del hecho teatral, y su representación, una condición secundaria y contingente. En la *Poética*, Aristóteles establece claramente la prioridad del *mythos* sobre el espectáculo, ya que “la tragedia existe también sin representación y sin actores” (1450b (6): 20-21). Esto ha provocado, durante siglos, una asimilación más o menos equívoca del arte dramático a la literatura teatral. Hemos visto que esta idea es puesta seriamente en cuestión a finales del siglo XIX y principios del XX por una serie de factores, entre los cuales la incursión del elemento épico en la estructura dramática, que origina aquella crisis del drama de la que se ha hablado abundantemente en los primeros capítulos. Un papel fundamental es desempeñado por el surgimiento de la moderna dirección, favorecido por las innovaciones técnicas que fueron cambiando radicalmente el funcionamiento de la máquina teatral: la iluminación del escenario y de la sala; la reproducción de efectos de sonido; la posibilidad de utilizar las nuevas tecnologías en la construcción y el movimiento de los elementos escenográficos, etc. En la medida en que se otorga más atención al montaje, se asiste a la progresiva afirmación del director como autor del espectáculo. Figuras como las de Adolphe Appia o Gordon Craig aportan un punto de vista revolucionario sobre el arte teatral, ahora concebido como un sistema a cuyo funcionamiento contribuyen distintos elementos, cada uno —más o menos, según la inclinación personal del director— con la misma importancia: la escenografía, la luz, la música, el actor, la palabra. Se adapta así al teatro de prosa la idea wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total (Sánchez, 2002). Paralelamente, las vanguardias artísticas denunciaban la crisis de la representación mimética. La ruptura de las barreras entre arte y vida, y el cuestionamiento del concepto mismo de arte, son temas recurrentes en los diversos manifiestos y declaraciones de intenciones de las corrientes de principios del siglo XX. El futurismo es, junto con el dadaísmo, uno de los movimientos más activos en este sentido. El teatro futurista, se caracteriza por una duración de las obras a menudo muy limitada (incluso a unos



pocos segundos); la ausencia casi total de historia; el rechazo de los cánones clásicos de la puesta en escena y del concepto mismo de “puesta en escena”; el uso extremo de la sorpresa y el gusto por la provocación al espectador. Cuando, por ejemplo, en *Le basi*, de Marinetti (1915), el telón se eleva sólo unos pocos centímetros, lo suficiente para que se puedan ver justo los pies de los actores, pero no los actores de figura entera, el objetivo es básicamente esto: proclamar que el teatro no puede depender únicamente del acto de la visión y de la comprensión de la mirada. También la instigación constante al público, que llega hasta la pelea a puñetazos, apunta en el fondo a la anulación de la distancia entre espectador y espectáculo, entre el sujeto percibiente y el objeto percibido, para una nueva modalidad de compartir el acontecimiento teatral (“más táctil”, eufemísticamente hablando).

En la estela de la vanguardia surrealista surge la reflexión teórica de Antonin Artaud, quien da un fundamental empuje hacia una nueva poética de la creación y un nuevo modo de recepción. El pensamiento artaudiano, así como el nietzschiano, se caracteriza por el rechazo de la concepción imitativa del arte y por una decisiva ruptura con la tradición metafísica y estética occidental. Al predicar el final de la escena teológica y la expulsión de Dios de la escena, Artaud apunta a esto: a un espectáculo ya no concebido como producto del autor en cuanto creador-demiurgo; y al abandono de un teatro fundamentado en el *logos*, a saber, en la palabra como principio regulador (y no tanto en la palabra a secas). Lejos del *logos*, que proporcionaba la garantía de la comprensión intelectual, el teatro permanecerá a merced de lo irracional, de la factualidad del evento escénico, del caos; de manera que ninguna catarsis, en el sentido aristotélico, será posible. En eso, el teatro es *cruel*: el hombre tendrá que entregarse totalmente y sin desmayo a la experiencia viva. Jacques Derrida disecciona magistralmente la teoría artaudiana:

la escena será teológica en tanto esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por la intención de un *logos* determinante que, sin pertenecer al espacio teatral, lo gobierna a distancia. La escena



será teológica en tanto que su estructura comporte, de acuerdo con la tradición, los siguientes elementos: un autor-creador que, ausente y de lejos, armado de un texto, vigila, concentra y ordena el tiempo y el sentido de la representación [...]. Que por otra parte —y ésta es la regla irónica de la estructura representativa que organiza todas estas relaciones— no crea nada y no obtiene más que la ilusión de la creación, puesto que no hace más que transcribir y dar a leer un texto cuya naturaleza es ya en sí misma necesariamente representativa, y no mantiene con lo que se llama lo “real” más que una relación imitativa y reproductiva. [Derrida, 1972: 43-44]

Aquí, precisamente, se abre la brecha entre palabra y hecho, entre textualidad y teatralidad: el evento teatral ya no es el momento de la reproducción mediatizada del texto en la escena, sino más bien la oportunidad para una confrontación directa entre dos sistemas significantes, uno que comienza en el texto y el otro que nace en la escena; confrontación en la que el segundo sistema sale ahora ganador. Recuperando tanto el pensamiento de Artaud como las experiencias de las vanguardias, especialmente las dadaísta, surrealista y futurista, en los años cincuenta, el performance y el *happening* abren definitivamente la puerta a la irrupción de la realidad en el contexto teatral. De acuerdo con la definición de Michael Kirby, el *happening* se propone como “una forma específicamente elaborada de teatro, en la cual diversos elementos no lógicos, especialmente una forma de actuar no prevista de antemano, son organizados en una estructura compartimentada” (Kirby, aquí en Pavis, 1998: 232). En el *happening* y en el performance, la obra no se estructura de acuerdo con un principio de coherencia lógica, y es fundamental que lo que acontece en frente del público no “esté por” otra cosa sino que se dé en su materialidad. Por consiguiente, las categorías de tiempo, espacio, acción, agente deben ser repensadas a partir de la pérdida de la función representativa del gesto. De aquí que en los años sesenta y setenta se desarrolla un teatro de investigación llevado a cabo por grupos como el Living Theatre, Brad & Puppets, Théâtre du Soleil, y creadores como Grotowski, Kantor, Barba, entre



otros, que se interesan precisamente por la relación entre cuerpo y palabra, entre vida y teatro.

Pero, por entonces, no sólo directores y *performers*, sino que incluso autores dramáticos dirigían su investigación hacia esta línea. Se produce en esos años un cambio significativo en la relación entre el dramaturgo y su obra: el principal problema del autor deja de ser exclusivamente la expresión de su idea por medio del texto, y empieza a ser también la expresión del texto por medio del teatro, es decir, su *representabilidad* y su *presentabilidad*. Si antes el texto era concebido como resultado concreto y analizable de un proceso (el de la creación), ahora el texto será el punto de partida de un recorrido que llegará a su punto final sólo en el espectáculo y en el encuentro con el espectador. Uno de los ejemplos más significativos de esta renovada aproximación al hecho teatral es *Insultos al público* (1966), de Peter Handke, uno de los primeros textos que, a pesar de inscribirse formalmente en ella, se desprende de la tradición dramática. Este deseo de ruptura es evidente ya en el título: el insulto ha de entenderse aquí como una acción violenta orientada (brechtianamente) a estimular al espectador para evitar que presencie el evento teatral como sujeto pasivo. Handke nos dice que entre creador y receptor no puede haber un pacto silencioso de no agresión, sino que debe surgir una actividad colectiva basada en el diálogo directo. Esta actividad será concreta, física. Consecuentemente, el texto se da como una partitura para hechos reales; las *Reglas para los actores* que abren la obra sirven sobre todo para relacionar a los actores con el mundo más allá de la ficción. Por eso Handke afirma que

esta noche, aquí, se ridiculizan las posibilidades del Teatro. El dominio de esas posibilidades es limitado. El Teatro no desencadena. El Teatro encadena. Con nosotros, se comprende el destino en un sentido irónico. Nosotros no hacemos teatro [...]. Nosotros no queremos representar un drama. Nosotros no pretendemos evocar una historia que hubiera ocurrido en el tiempo. Lo que nos interesa es el presente, y siempre el presente. Aquí, sobre el escenario, no hay un orden. No hay nada



que les muestre un orden. No les proponemos un mundo virgen. Ni un mundo dislocado. Ningún mundo. [pp. 98, 101, 103]

Es preciso que el escenario sea percibido como un fragmento del mundo real, y no como un espacio sagrado en el que aparece una imagen (formada) del mundo. El hecho de que la obra sea definida *pieza hablada* (*Sprechstück*) se debe precisamente a esto: la palabra quiere evitar que en el escenario se produzca una mimesis del mundo. Por lo tanto, tarea de los actores será “mostrar un espectáculo en el que no hay nada que ver (*ibid.*, p. 94). Handke encuentra en el “espectáculo del lenguaje” la solución a los problemas de un teatro que, a través de la producción de imágenes, no hacía otra cosa que mediar el mundo frente al espectador; de aquí que el teatro de Handke se conforme como una especie de narrativa épica llevada al exceso. Ahora ya se vislumbra el doble camino que puede tomar el teatro al abandonar la forma dramática: por un lado, puede favorecer la emergencia de la realidad en un contexto antes enteramente preocupado por la producción de ficción; por el otro, puede servirse del lenguaje para anular la representación y reemplazarla por la narración épica. Estas dos vías muestran en cierto sentido la ruptura irreversible del equilibrio entre escena y texto que aún se mantenía en el teatro brechtiano: como en Brecht, la propuesta de Handke parte de una total conciencia del potencial espectacular que supera la textualidad. Si ahora la *fabula* pierde coherencia y la historia desaparece, es porque la tarea del texto es estimular acciones y reacciones, más que garantizar la comprensión lógica del mundo.

En esos años, Handke compartía el honor y la responsabilidad de ser considerado el heredero ideal de Brecht con otro autor de lengua alemana, pero residente en el bando opuesto de la Cortina de Hierro: Heiner Müller. Dramaturgo, director y dramaturgista, Müller representa, en cierto sentido, una síntesis de las distintas líneas de investigación formal realizadas sobre el drama durante el siglo xx, desde Brecht hasta Beckett, pasando por Artaud. Del primero, Müller recupera el interés por la actualidad y su análisis



desde un punto de vista histórico-materialista, y, consecuentemente, la idea de una necesaria distancia del espectador para permitir este análisis. De Beckett viene el gusto por el minimalismo; el interés en el tema del lenguaje y en el fracaso de la comunicación; la idea de la imposibilidad para reflejar lo real si no es en su carácter absurdo; y, esencialmente, cierta visión apocalíptica del mundo (algo que asume cierta relevancia, si pensamos que Müller opera en el contexto de la DDR). De Artaud, la idea de un teatro que es antes que nada experiencia física y poética, y no expresión del poder estructurante del *logos*. La fragmentación que caracteriza a muchos de los textos de Müller se da como resultado de esta “explosión” que ha hecho estallar la linealidad de la historia y de la Historia; de ahí la crítica sustancial al positivismo marxista, que, en cambio, en Brecht mantenía un carácter fundamental. Müller se da cuenta de que el teatro épico es insuficiente para tratar lo irracional; en la *fragmentación sintética* mülleriana, la *fabula* ya ha perdido su coherencia, síntoma de una voluntad de deconstrucción que es evidente ya a partir de la reelaboración y deformación del material clásico (las tragedias griegas, la obra de Shakespeare o del mismo Brecht). La *fabula* ha renunciado definitivamente a cargar con todo el peso de la significación y se presta para ser manipulada, re-interpretada en la escena.

Las dramaturgias de Peter Handke y Heiner Müller son probablemente el primer gran testimonio de una toma de conciencia por parte del mismo autor de la necesidad de incorporar en el texto competencias tradicionalmente asumidas por el director; ya no —como en Brecht— para estimular la reconstrucción de la *fabula* por parte del receptor, sino para compensar la insuficiencia del drama como sistema de interpretación de la realidad. Desde este punto de vista, el hecho de que Müller fuese también director, y especialmente dramaturgista, es decir, manipulador de textos, es fundamental: el autor ya no escribe drama, sino que compone dramaturgia. Como también es relevante que este cambio de paradigma ocurra en el teatro alemán, enriqueciendo un discurso sobre la textualidad empezado por Lessing, proseguido en Goethe y Schiller, filtrado por Brecht y que llega hasta la actualidad.



Esta confrontación entre texto y escena era, por naturaleza, inevitable: característica esencial del texto “dramático” a diferencia de otras tipologías de texto, es la de nacer naturalmente predispuesto a una “segunda vida”: “la puesta en escena es una escritura sobre otra escritura” (Ubersfeld, 1997: 27). Esta expresión deja bien en evidencia cómo el texto dramático es al mismo tiempo producto final de un proceso (ya realizado) de creación literaria y materia prima de un proceso (que se realizará) de creación performativa. Un texto dramático, por tanto, aunque autónomo (en cuanto “texto”) no sería nunca por sí mismo autosuficiente (en cuanto “dramático”).¹ Ubersfeld aclara esta cuestión explicando que el texto teatral basa su propia autonomía en la capacidad de aportar un significado previo al discurso (es decir, previo a su “espectacularización”); mientras que su insuficiencia se da por el hecho de que este significado adquiere un sentido definitivo para el receptor sólo en la realidad de la escena:

en teatro, los enunciados del diálogo se convierten en *discursos* a partir del momento en que se dan las condiciones de enunciación, siendo la enunciación la “puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización”. Observamos cómo, desde un simple punto de vista teórico, un enunciado de un texto teatral, carece todavía de sentido, aunque ya tenga un *significado*. No adquiere este sentido más que cuando se transforma en *discurso*, cuando se ve cómo, por y para quién se produce, en qué lugar y en qué circunstancias. O sea que el paso del texto teatral (diálogo) al texto representado no es una traducción ni una interpretación, sino una *producción de sentido*. [Ubersfeld, 1997: 26]

La noción de *producción de sentido* introducida por Ubersfeld

¹ La noción de *dramaticidad*, aquí, asume una connotación un poco diferente de la que le hemos atribuido hasta ahora, siendo para Ubersfeld más relacionada a la etimología del término “drama” (*acción*), que al concepto de *drama* szondiano.



nos permite volver a nuestro problema planteándolo ahora de esta manera: si en el teatro dramático la producción de sentido requiere que los elementos de la escena estén esencialmente al servicio de la “puesta en discurso” del texto, en las formas de teatro performativas la producción del sentido se ofrece por una puesta en discurso de todos los elementos que aparecen en la escena, todos dotados del mismo potencial. Aquí el signo lingüístico pierde la capacidad de gobernar la polifonía informacional de la escena: “la dinámica moderna y contemporánea de la creación teatral [...] no procede mediante un desarrollo lineal que iría de lo textual a lo escénico, sino de una “puesta-en-juego”, una “puesta-en-escena” concurrente y polifónica del texto [...] y de los demás elementos de la representación” (Sarrazac, 2013: 72). Pero, una vez se considere material entre otros materiales, el texto dramático pierde también su derecho de exclusividad con respecto a la escena: “cualquier texto vulgar puede ser dramático a partir del momento que es puesto en escena, de tal modo que la distinción no es textual, sino pragmática: al ser puesto en escena, el texto es leído en un marco que le confiere un criterio de ficcionalidad y lo diferencia de los restantes textos vulgares que pretenden describir el mundo real” (Pavis, 1998 : 471). El sentido que Pavis y Ubersfeld atribuyen al término “dramático” es mucho más amplio que el que hemos asumido en este trabajo, a partir de la definición szondiana de drama. La afirmación de Pavis, por ejemplo, atribuye a la *teatralidad* la medida de juicio de la *dramaticidad* de un texto; un texto acaba siendo dramático sólo en el momento en que se presenta en el marco de una puesta en escena. Sin embargo, José Sanchis Sinisterra (2002) nos recuerda que un texto es teatral en la medida en que requiere a su receptor una modalidad de lectura específica, diferente de la lectura requerida por otras tipologías de texto. Incluso antes de su realización escénica, el texto se hace teatral en la mente del lector; con lo cual la lectura acabaría siendo ya una puesta en escena ideal que activa la teatralidad del texto. La brecha entre drama y teatralidad ha ido expandiéndose gradualmente en el último siglo, lo que ha llevado a distinguir entre el texto dramático y lo que Ubersfeld llama “representación como texto” y Pavis “texto



escénico”, “relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena” (Pavis, 1998: 472). Lehmann, a su vez, opera una distinción entre *texto lingüístico*, *texto representacional* (*Inszenierungstext*) y *performance text*;² este último es, esencialmente, el resultado de los anteriores, una vez aquéllos sean puestos en discurso mediante el evento teatral. El texto performativo atestigua entonces, de alguna manera, la “incompletitud” del sentido de los textos precedentes, una vez que la ficción, lo ideal, choca con su inevitable “hacerse realidad”:

Para el teatro posdramático el texto escrito y/o oral pre-existente y el *texto* (en el sentido amplio de la palabra) de la escenificación (con los actores, sus adiciones *paralingüísticas*, sus reducciones o deformaciones del material lingüístico; los figurines, la luz, el espacio, una temporalidad particular, etc.) se entienden bajo una nueva luz a través de una *concepción modificada del performance text*. [Lehmann, 2013: 149]

La puesta en escena acabará siendo así un juego de aparición y desaparición del texto dramático en el texto performativo; y en estos espacios vacíos actuaría el potencial significacional de los demás elementos escénicos, por su propia naturaleza más propensos que el acto lingüístico a generar ambigüedad. Por lo tanto, la crisis del textocentrismo tiene que ver con una concepción de la obra que ya no es entendida como una unidad-texto para representar, sino como una multiplicidad-texto que se inscribe en las hipótesis (tentativas) de escenificación, convirtiéndose así en material para

² “En los distintos niveles de la realización teatral se ha establecido la distinción entre *texto lingüístico*, *texto representacional* y *performance text*. El *material* lingüístico y la textura de la escenificación interactúan con la situación teatral que queda comprendida en el concepto de *performance text*. Aunque el término *texto* es aquí algo impreciso, expresa cada ocasión en que tiene lugar una conexión y un entrelazamiento de (al menos potencialmente) elementos portadores de significado” (Lehmann, 2013: 148).



generar sentido. En las obras de Crimp y Kane analizadas en el capítulo anterior, hemos visto cómo el texto prepara ya intrínsecamente a su presentación: la indeterminación de los componentes espaciales y temporales puede ser redimida solamente por el aquí y ahora de la escena; la réplica, huérfana del personaje, se da completamente al *performer*; la extrema fragmentación de la historia es reconstruida sólo en el espectáculo, a saber, en su presentación ante el espectador. Estos puntos de vista dicen mucho sobre el decurso de la crisis de la forma dramática que, a partir de los estudios de Szondi, se actualiza ahora en los de Hans-Thies Lehmann y Erika Fischer-Lichte. Un decurso que conlleva una atribución cada vez mayor de importancia al evento teatral, que por su parte ya no puede ser interpretado como mero acto de *representación* (*Darstellung*) del texto, sino mejor como el acto de su *presentación* (*Vorstellung*). La representación se realiza siempre sobreentendiendo un principio unificador del sentido; la presentación, en cambio, ignora este principio y se limita a dar la realidad sin, por así decirlo, conferirle una forma que se pretende fija e inmutable.

Así, a partir de los años sesenta del siglo pasado, y especialmente en estos últimos años, el teatro se ha quitado paulatinamente de encima el peso de la literatura teatral. La realización escénica ha dejado de considerarse expresión contingente del drama y el espectáculo ha empezado a identificarse con el eje del arte teatral. También la teoría de teatro actual se ha adaptado al cambio —cuando ella misma no lo ha impulsado— y ha ido desplazando cada vez más su interés hacia el componente performativo. Ya De Marinis (1982) hace hincapié en que los dos rasgos constitutivos de la teatralidad son la *compresencia física real del emisor y el destinatario*, y la *simultaneidad de la producción y la comunicación*, y es a partir de estas bases que debe ser abordado el estudio de los procesos semióticos del teatro. El caso de la tradición alemana es ejemplar: de una *teoría del drama* como la de Peter Szondi, se ha llegado algunos decenios después a las teorías de Hans-Thies Lehmann —que justamente fue discípulo de Szondi en Berlín— sobre el *teatro posdramático* y de Erika Fischer-Lichte sobre la *estética de lo performativo*. Sendas



líneas de investigación superan la tradición según la cual el espectáculo sería mera representación del texto, para analizar a fondo el complejo lenguaje de la escena.

HANS-THIES LEHMANN Y EL TEATRO POSDRAMÁTICO

El éxito del ensayo *Postdramatisches Theater* ha estado acompañado en estos años por un debate paralelo acerca del término “posdramático” y, particularmente, acerca del prefijo “pos-”. Será necesario precisar desde el comienzo que este “pos-” introduce una categoría sistemática más que una categoría histórica. Es verdad que Lehmann reconoce un teatro pre-dramático en la forma de la tragedia griega, un teatro dramático que nace en el Renacimiento y un teatro posdramático que surge a partir de las experiencias de las vanguardias del siglo xx. Pero dichas tipologías no se anulan la una a la otra, no se superan cronológicamente (o hegelianamente, como tríada dinámica), sino que más bien representan tres enfoques diferentes con respecto al problema de la relación entre escena y texto. De hecho, el teórico alemán sabe perfectamente que el teatro dramático sigue vivo y goza de buena salud, cosa que es evidente en la casi totalidad de las programaciones de nuestras salas. Asimismo, el teatro posdramático recupera rasgos de formas de teatralidad pre-dramáticas como, por ejemplo, la tragedia (el uso del coro); el teatro popular (la creación colectiva y la posibilidad de un teatro fuera del espacio teatral); o también rasgos del teatro épico (el actor que se dirige directamente al público), y los actualiza en una propuesta estética innovadora. Lehmann retoma la idea szondiana de un teatro dramático vinculado al racionalismo, en el cual las categorías de personaje, diálogo y acción son expresión de una visión del mundo que pone en el centro al hombre con su voluntad de afirmarse en cuanto individuo. La distancia radical entre los dos teóricos se halla básicamente en el hecho de que Szondi aún no se plantea el problema de un teatro fuera del ámbito del drama, mientras que para Lehmann un teatro más allá de la representación del texto es el que mejor se identifica con la esencia



de la teatralidad. Eso es, un teatro que “se cuestiona concretamente las posibilidades que existen más allá del drama [...] cuando el transcurso de una historia con su lógica interna deja de constituir el elemento central, la composición deja de ser experimentada como una cualidad organizadora y se percibe como una *manufactura* insertada artificialmente, como una trama aparentemente lógica que sólo atiende a clichés” (Lehmann, 2013: 44). El teatro posdramático, pues, rompe con los cánones del teatro clásico, desplazando el centro de la teatralidad del binomio autor-texto al binomio escena-público, concibiendo el teatro no como la manifestación de la idea de un autor, sino como un acto social y político que se consume en presencia del espectador. Se puede hablar en cierta medida de un proceso de “democratización” del teatro, que recupera la idea surgida en los años sesenta según la cual el teatro dramático, basándose en la puesta en escena al servicio de un texto y de un “dueño-autor”, habría sido básicamente el producto de una cultura burguesa, en nombre de la cual se ponía en marcha un mecanismo de creación artística parecido al proceso de producción industrial. En cambio, el “verdadero” teatro tendría que ser hijo de una creación colectiva en la cual lo que importa es el conjunto, sin una figura dominante de referencia, ya que cada elemento tendría la misma incidencia, el mismo valor, que los demás. Desde esta perspectiva, por lo tanto, debe ser entendido el prefijo “pos-”: superación de una concepción clásica de teatro basada en el poder logicizante del drama. El ocaso de un teatro textocéntrico corresponde al final de la dominación de la idea aristotélica de coherencia orgánica; el teatro posdramático no busca su sentido (sólo) en el texto, y la *fabula* ya no puede proporcionar aquella garantía de coherencia que antes ofrecía.

La globalidad, la ilusión, la representación del mundo son inherentes al modelo del *drama* y, a la inversa, el teatro dramático constata, mediante su forma, la totalidad como modelo de lo real. El teatro dramático termina cuando estos elementos dejan de ser el principio regulador y se convierten en una posibilidad entre otras dentro del arte del teatro. [Lehmann, 2013: 37]



En el teatro posdramático ya no es el texto dramático el espejo del mundo, sino el escenario, el evento performativo, construido ya no sobre las leyes estables de la ficción, sino sobre la inestabilidad del elemento casual que la realidad siempre conlleva. Ahora la escena misma invita a una percepción material del mundo: un modelo de percepción sinestésica que capta el espectáculo en la multiplicidad de sus códigos; una visión del mundo que ha perdido su estabilidad en el momento en que el *logos* ha perdido su función reguladora. Lehmann pone en relación dicho fenómeno con la aparición y el papel cada vez más contundente que juegan las nuevas tecnologías en el sistema de comunicación, tanto teatral como social. Con la introducción y la difusión de los *new media*, se produce también un cambio en la modalidad de recepción de signos, cambio impulsado por la inmediata capacidad significacional de la imagen. La transmisión de informaciones en nuestro periodo histórico —que ha asistido a un incremento exponencial de la velocidad de los procesos comunicativos— acabaría caracterizándose más por la presencia simultánea de signos, típica de la lectura de una imagen, que no por la disposición lineal de ellos, típica de la lectura de un texto. Consecuentemente, el receptor que abandona una modalidad de lectura lineal aspira ahora a adquirir la mayor dosis de información en el tiempo más breve: la proliferación de las imágenes, de alguna manera, secunda la ley de la *performatividad*, válida —como recuerda Lyotard (1987)— tanto en el sistema económico como en el semiótico.

¿Qué papel reserva ahora el teatro posdramático para el texto? A raíz de la propuesta de Lehmann, podríamos tratar de aplicar el concepto de posdramático directamente a la literatura teatral: un “texto posdramático” sería, por lo tanto, el que ya desde su redacción supera su estado de autarquía literaria, consciente de que se disolverá en el tejido del espectáculo. El autor sabe que la coherencia de la *fabula* ya no será tan importante; sí lo será, en cambio, la modalidad de aparición/desaparición de la *fabula* en el escenario, y la posibilidad/imposibilidad de su reconstrucción, en colaboración necesaria con el planteamiento de la puesta en escena y las



hipótesis que formulará el espectador. Precisamente para evitar esta disolución y salvaguardar la autarquía de la obra en cuanto proyecto original del autor, y en oposición a la teoría de Lehmann, teóricos franceses, como ahora Jean-Pierre Sarrazac, Joseph Danan o Jean-Pierre Ryngaert, apelan a las nociones de *rapsodia* y *partitura*. Hay casos, nos recuerda Danan (2013), en que la obra ya prepara y dirige su utilización, programando ella misma su juego de descomposición, yuxtaposición y recomposición. El autor escribe la obra como una partitura, elaborando una estrategia de polifonías orientada a provocar determinados efectos delante del espectador. Pero la realidad del espectáculo choca siempre, de alguna manera, con la actividad intelectual del espectador. Es normal, para él, crear asociaciones entre signos, *re-organizar* la información, *completarla*, atribuyendo un sentido personal al espectáculo. El espectador tiende siempre a reconstruir la obra como un conjunto orgánico, cuando quiere explicarla, contarla a alguien o incluso sólo recordarla. Pero estas tentativas de interpretación marcarán aún más la diferencia entre el espectáculo y su “textualización ideal”, que se concreta en la dramaturgia: si un texto puede traducir el espectáculo en lenguaje, un espectáculo incluye también y sobre todo lo que no puede ser explicado con palabras. Entonces, ¿cómo cambia el papel del autor? Una vez que la *fabula* ya no es el foco del acto teatral, la estrategia dramática debe ser repensada. El autor no organiza el material textual en una historia que el director tendrá que representar en la escena, sino que dejará que el director-creador aporte, a partir de ese material, una capa adicional de sentido. Como hemos visto, en los casos de Martin Crimp y Sarah Kane, es el mismo texto el que apunta inherentemente a la categoría de la performatividad: la *fabula* es presentada por medio de un acto enunciativo que es primariamente un acto real. El acto performativo tendrá libertad de acción: cuanto más se descomponga el texto dramático —es decir, cuanto más las partes que componen el texto se liberen de un contexto común— más la puesta en escena contribuirá activa y autónomamente a la creación de una nueva contextualización, un nuevo sentido.



ERIKA FISCHER-LICHTE
Y LA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO

La decisión de centrarse en una estética *de lo performativo* se fundamenta en la voluntad de investigar la teatralidad en cuanto producto de los actos de los *performers*, no volcados a “representar algo”, sino a expresar su propia materialidad. La línea teórica de Fischer-Lichte procede paralelamente a la de Lehmann en el marco de la oposición, ya mencionada, entre *presentación* y *representación*; de hecho, el teatro que investiga Fischer-Lichte sería calificado por Lehmann de posdramático, al mismo tiempo que Lehmann, en su ensayo, ha asimilado cuestiones sobre la performatividad y la semiótica del gesto que Fischer-Lichte ya había encarado en sus investigaciones precedentes y que desarrolla plenamente en la *Estética de lo performativo*. También la propuesta de Fischer-Lichte se aleja del textocentrismo, para identificar en la materialidad de la escena y en el gesto del *performer* el núcleo del discurso sobre la teatralidad. Si con respecto al ámbito textual el proceso de la creación y el de la recepción son totalmente distinguibles, considerando la distancia que transcurre entre los dos momentos —la escritura por parte del autor y la lectura o la visión del espectáculo por parte del receptor— con respecto al acto performativo creación y recepción acontecen simultáneamente, sin que haya un intervalo temporal que permita una distinción clara y precisa entre los dos momentos. Es verdad que, por regla general, es posible distinguir las dos partes, la que cumple el acto creativo y la que cumple el acto receptivo; pero Fischer-Lichte destaca en varias ocasiones cómo creación y recepción son procesos que siempre conservan cierto grado de interdependencia: la co-presencia física (*leibliche Ko-Präsenz*) de dos individuos implica necesariamente el establecerse de una relación física y de una suerte de intercambio. En una estética de lo performativo ya no tiene sentido considerar al creador-*performer* como “sujeto activo” y al espectador-receptor como “sujeto pasivo”; por el contrario, los dos deberían ser entendidos como una nueva unidad dinámica. Este concepto de *unidad dinámica* —que recuerda la forma en que



Deleuze concibe el mundo como red de interacciones, en el que sujeto y objeto no se oponen dialécticamente sino que se funden uno en el otro: la avispa *hace rizoma* con la flor— es fundamental para nuestro discurso, ya que subraya la necesidad de repensar la realidad ya no como composición de elementos discretos, tal y como la *taxis* exigía. En lo performativo no sólo se anula la frontera entre la identidad del creador y la identidad del receptor, sino también la frontera temporal entre el momento de la creación y el momento de la recepción, y la frontera espacial entre el escenario y el público. Fischer-Lichte asimila la relación entre las dos partes a una suerte de flujo energético que se crearía entre *performer* y espectador; dicha energía no sería sólo una sensación que advierten los que están involucrados en el evento teatral, sino también una “fuerza” con posibilidad de intervenir en el espectáculo según su potencial específico y de modificar, con la propia intensidad o distensión, el curso mismo del acto performativo. Una fuerza que también crea y altera el espacio que *performer* y espectador comparten: el *espacio performativo* (*performativer Raum*), a diferencia del *espacio escénico*, no es un espacio previamente estructurado, georafizado, sino un espacio percibido —como el paisaje en el que se movía Alicia— en constante mutación: “un espacio en continua mudanza, en el que la espacialidad tiene su origen en el movimiento y la percepción de actores y espectadores [...]. El espacio performativo no viene dado —como el geométrico— en tanto que artefacto del que uno o más autores se responsabilizan. No le corresponde el carácter de obra, sino el de acontecimiento” (Fischer-Lichte, 2011: 233-234).

El mismo discurso puede aplicarse a la temporalidad: el tiempo del acto performativo no es la representación fenoménica del tiempo ideal de la *fabula*. Eso equivale a decir que no sigue el desarrollo cronológico de una serie de acontecimientos, ni se estructura de manera que presente un inicio en un punto α y un fin en un punto ω : el tiempo performativo no se da como historia. Más bien sería un flujo continuo en constante alteración que se desarrolla, una vez más, gracias a la relación entre *performer* y espectador, y que no puede no tener en cuenta las reacciones de ambos. Los especta-



dores se consideran sujetos activos no sólo intelectualmente, sino también físicamente, ya que a partir de su presencia en la sala colaboran junto a los *performers* en la construcción del espectáculo. La teórica alemana denomina dicho fenómeno *retroalimentación* (*feedback-Schleife*), queriendo subrayar así la capacidad del espectáculo de alimentarse de las respuestas que los espectadores ofrecen a los estímulos proporcionados por los *performers*. Hay que decir que éste es un fenómeno presente en germen desde siempre en el teatro, ya que el actor, aunque esté “interpretando”, “representando” un papel dramático, siempre se alimenta de la relación con su público; lo que cambia radicalmente ahora es el hecho de que esta relación ya no es ocultada por el juego escénico (tal y como el teatro dramático pretendía), sino que es explicitada y buscada, y determina ella misma el sentido del espectáculo. Así se supera el mandamiento, radicado en el teatro dramático, que impone a la actuación desarrollar simplemente técnicas que permitan al actor esconder su propia fisicidad y sus propias emociones, a favor de la fisicidad y las emociones del personaje. El máximo grado de retroalimentación se alcanzaría cuando el *performer* consigue involucrar tanto y tan explícitamente al espectador que éste, en respuesta, genera a su vez verdaderos actos performativos, que provocan nuevas acciones por parte del *performer*. Esta reacción en cadena “acto del *performer*-acto del receptor-acto del *performer*” puede incidir en el curso del acto performativo hasta el punto de que el juego de retroalimentación llega a constituir la esencia misma del espectáculo. En este caso, Erika Fischer-Lichte habla de “*autopoiesis*”, característica que indica la capacidad de un espectáculo de generar sentido de manera continua a partir de sí mismo. En dichas circunstancias, *performer* y espectador dejan de tener papeles definidos, así como creación y recepción dejan de ser categorías distintas: quien crea también recibe y, a partir de esta recepción, crea algo nuevo. Dada la ausencia de distancia entre creación y recepción, surge también la imposibilidad de considerar el espectáculo como un producto hecho y acabado: lo que acontece entre escena y patio de butacas es más bien un proceso en



devenir continuo, efímero, que se modifica función tras función. Rechazando la idea según la cual el actor cede su propio cuerpo a un personaje, inapropiada para una estética de lo performativo, Fischer-Lichte opone al concepto clásico de *encarnación* el concepto de *corporización* (*Verkörperung*). El *performer* se muestra en cuanto persona real y no como aquel aglomerado de signos que componen el personaje. Si el espectador percibe el cuerpo del *performer* como cuerpo y no sólo como signo, la ilusión se rompe, la realidad entra abruptamente en la ficción y el receptor se queda en un espacio fronterizo entre dos órdenes diferentes: el de la representación y el de la presencia (lo *gnósico* y lo *pático*, diría Straus). En un teatro performativo, el gesto del *performer* no se preocupará por representar algo determinado previamente por la escritura; por el contrario, será portador de un nuevo sentido, que el espectador tratará de interpretar en el contexto de espectáculo. Así, la operación de de-codificación y re-codificación del gesto atribuye una característica de *plurisemanticidad* a los actos del *performer*. Ahora bien, nuestra propensión a la racionalidad nos ha acostumbrado a buscar siempre una relación lógica entre los fenómenos, la causa detrás del efecto; por lo tanto, el receptor tenderá instintivamente a atribuir a cada gesto del *performer* un significado. Pero en un teatro que no apunta a la representación, los significados que emergen de los gestos del *performer* no siempre pueden ser ordenados bajo un esquema racional. Es decir, no facilitan una lectura orgánica, sino que pueden surgir, en cambio, de manera injustificada e inmotivada dentro de la realidad material de la escena; Fischer-Lichte denomina estos significados *emergentes*:

el proceso de generación de significado como asociación se diferencia en este aspecto de un proceso de dilucidación e interpretación ejecutado claramente de manera intencionada. Mientras que en éste se buscan significados que —independientemente de los criterios en cada caso— “encajen” los unos con otros (aunque su accesibilidad en ningún caso esté siempre en poder de quien interpreta), en aquél, en cambio, los significados emergen ajenos a la voluntad o a los em-



peños del sujeto perceptor en cuestión, a veces incluso emergen en contra de su voluntad. [Fischer-Lichte, 2011: 286]

También pueden darse casos en que la materialidad del cuerpo no se convierte necesariamente en signo, no se disuelve en la semiótica, sino que provoca un efecto independiente de cualquier atribución lógica de significado: una reacción en el que observa, en el que experimenta su energía (Fischer-Lichte pone como ejemplo, entre otros, los performances de Marina Abramović); esta reacción depende de la pura presencia física del gesto. Estos actos performativos aparecen aislados y no se conectan con otros signos, es decir que son *autorreferenciales* porque no están expresando “algo más”, sino que son relevantes en su unicidad, en su propia materialidad específica; son, pues, *in-signifikant (in-significantes)*. Los fenómenos emergentes pueden presentar entonces esta doble y aparentemente paradójica característica: son *in-significantes*, ya que se han liberado de la necesidad de “estar por otra cosa”; y son al mismo tiempo *plurisemánticos*, ya que siguen dispuestos a caer en el juego de libres asociaciones no predeterminadas ni guiadas. Si es la presencia física autorreferencial la que se impone delante del espectador, el *performer*, el que cumple estos gestos, asume un verdadero papel de “autor” del espectáculo. Si bien el espectador operará una y otra vez tentativas de interpretación concordes a un modelo lingüístico, buscando la posibilidad plurisemántica del gesto, el gesto mostrará siempre una diferencia esencial con respecto a la palabra: el gesto no puede ser inmediatamente encajado, enmarcado, en una definición. Si no se deja enmarcar es porque, a diferencia de la palabra, es complicado aislarlo como signo, sus límites son indefinidos, no goza de la propiedad de la discreción (o es el receptor, en todo caso, quien se la aplica forzosamente). Desde este punto de vista, el gesto performativo desafía, siempre, en presencia o en ausencia, al acto lingüístico. Bien nos lo recuerda Agamben:

la autorreferencialidad del performativo se constituye siempre por medio de una suspensión del carácter normalmente denotativo del



lenguaje [...]. El performativo sustituye la normal relación denotativa entre palabra y hecho por una relación autorreferencial que pone fuera de juego a la primera y se sitúa a sí misma como el hecho decisivo. Aquí no es esencial la relación de verdad entre palabra y cosa, sino la pura forma de la relación entre lenguaje y mundo, que llega a ser productora de vínculos y efectos reales [...]. Eso significa que el performativo es el testimonio de una fase de la cultura humana en la cual el lenguaje no se refiere a las cosas —como estamos habituados a pensar— sobre la base de una relación constatativa o veritativa, sino por medio de una operación particular, en la cual la palabra jura sobre las cosas, y es ella misma el hecho fundamental. Se puede decir que la relación denotativa entre lenguaje y mundo es simplemente lo que resulta de la ruptura de la relación original mágico-performativa entre la palabra y las cosas. [Agamben, 2006: 130-131]

La cuestión, para el autor que se encara a un teatro performativo, ya no es sólo la de pensar en un lenguaje apropiado para la escena (es decir, apto para ser hablado y actuado); el problema atañe más bien a cómo pensar un lenguaje que dialogue, armoniosa o conflictivamente, con un lenguaje de naturaleza diferente. Esta dialéctica entre lenguaje escénico y lenguaje textual no es conciliadora, sino que tiende a marcar las diferencias entre dos órdenes de ideas, dos *formae mentis*. El *performer* que utiliza la palabra ya no dice el texto, sino que dice *a partir del* texto, *en contra del* texto, *resistiendo al* texto. Esto también explica por qué en un teatro posdramático o performativo la textualidad sigue manteniendo un lugar y una función propias. Y por qué a menudo al drama sea preferida una textualidad no dramática —tomada en préstamo de la narrativa, del ensayo, del lenguaje científico, de la poesía, de la tradición oral popular, etc.— más dispuesta a jugar con (y “dejarse jugar” por) el *performer*. Incluso la reelaboración de los clásicos dramáticos se inscribe en esta línea: la lengua de un clásico es por sí misma siempre anacrónica con respecto a la lengua viva de la contemporaneidad, sea desde el punto de vista del idiolecto de los personajes, sea desde el punto de vista del mero lenguaje teatral. La re-escritura,



práctica típica de lo posdramático, además de ser una adaptación pensada para complacer al oído del espectador contemporáneo, es también, y sobre todo, una operación que evidencia las diferencias entre dos “estatus del lenguaje”, entre dos concepciones diferentes de la relación texto-escena.



VI. FORMA DRAMÁTICA Y REPRESENTACIÓN DEL MUNDO

Cuando, en 1989, caía la Cortina de Hierro, lo que caía era también un determinado orden del mundo, dualista, maniqueista, que dividía claramente el espacio geográfico en zonas bien definidas. Ese espacio, que era sobre todo un espacio ideológico, estaba organizado de tal manera que permitía identificar inmediatamente, tanto en un sector como en el otro, el amigo y el enemigo, lo correcto y lo incorrecto, el bien y el mal. Estos últimos veinticinco años, en cambio, han estado marcados por la demolición, al menos formal, de barreras y fronteras geográficas, políticas y económicas; por una abjuración progresiva de las ideologías; por un creciente sincretismo cultural. Se ha asistido, pues, a un proceso de hibridación de elementos que antes, con su separación, aseguraban cierto *orden* en el *espacio del pensamiento*. Pero también han sido los años de los medios de comunicación digitales y de la invasión de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana y en lo privado. Dichas innovaciones han cambiado radicalmente la percepción de las distancias —espaciales, cronológicas e identitarias— y han contribuido a una aceleración vertiginosa en la elaboración y en la circulación de informaciones y, por lo tanto, a un cambio profundo en nuestra manera de conocer el mundo. Y, finalmente, estos años han sido los del fin de los grandes metarrelatos —para emplear una expresión querida a Lyotard— políticos, sociales, religiosos, económicos. Se han ido agotando, por ejemplo, el metarrelato del ahorro, el de la creación de riqueza a través de la producción de bienes materiales, el mito de la proyectualidad, etc. Todos estos grandes metarrelatos se mantenían sobre una fe inquebrantable en la infalibilidad de la relación causa-efecto, sobre la posibilidad de definir y medir el valor y, por lo tanto, sobre la posibilidad de concebir el tiempo como



un desarrollo coherente de hechos: a saber, como historia. Pero, sobre todo, todos estos metarrelatos proporcionaban a nuestras existencias una estructura estable: nuestra vida se entendía como un proyecto para cumplir, hacia una meta que ponía un punto final.

El drama que ya no tiene fe en la historia, ni en la causalidad, ni en la teleología concibe de manera diferente la conformación de la *fabula*, que deja de ser una disposición ordenada de elementos, para entenderse como un magma, un espacio dentro del cual se encuentran zonas de mayor “carga”, “densidad poética”. Estas áreas se conforman por una especie de atracción entre elementos amorfos, a los que es imposible asignar un valor discreto. Pero, ¿acaso no es precisamente esta intrínseca irreductibilidad a una estructura ordenada, la prerrogativa principal de un producto artístico? Un autor sabe que todo es fundamental dentro de una obra, hasta una coma; y la carga que ejerce esta coma puede alterar la carga del campo de una réplica, que a su vez puede alterar la carga del campo total de la obra, influyendo así sobre los demás elementos. El todo es, de acuerdo con el lema gestaltiano, mayor que la suma de sus partes; así que, cuando elegimos analizar una obra dividiéndola en partes y elementos, el análisis puede ser llevado a cabo sólo con la consciencia de que no será exhaustivo: el análisis nunca devuelve la realidad del drama, sino que *se extiende sobre* el drama, dándonos la ilusión de que el drama sea una realidad analizable. Paradójicamente, el drama se acerca más a la realidad cuando muestra su impermeabilidad al análisis y su intolerancia a la lógica; mientras que cuando se ofrece a la observación científica-literaria —o sea, cuando se construye sobre una estructura lógica que pretende describir el mundo y nos ilude que lo puede hacer— es en realidad cuando más lejos está de la realidad.

Tanto una obra como la realidad son mucho más que lo que su análisis restituye y que su estructura expresa. Las obras que hemos analizado aquí son perfectamente conscientes de esta insuficiencia de la expresión, que en el drama siempre es insuficiencia del lenguaje. Mayorga, Srbljanović, Schwab, Churchill, Crimp y, sobre todo, Kane, mostrando los límites del lenguaje en estructurar el



mundo de una manera ordenada le devuelven a la palabra una función evocativa, que supera su lógica significacional. Considerando que el lenguaje ya no sirve para definir significados —en el sentido de Eco— sino que informa apartándose de su función definitoria, la historia, que siempre es sucesión de informaciones que avanza por acumulación, se vuelve casi una estructura superflua. El objetivo del autor no es transmitir una gama de significados ordenados, sino llevar al receptor más allá del significado literal, creando cierta atmósfera en la que el receptor *no comprende*, no interpreta significados, *sino que intuye algo más allá de los significados*: el drama sustituye el principio de la coherencia orgánica de la *fabula* por una suerte de *principio de coherencia poética*.

Una estructura, en cuanto sistema de representación, no describe tanto la realidad, sino más bien un punto de vista sobre la realidad. A menudo estamos dispuestos a creer que la representación de una cosa es la cosa misma, debido a un exceso de fe en la “performatividad” de la imagen que nos es ofrecida, en detrimento de la “calidad” de la misma. Pero cada vez que confundimos la imagen de la cosa con la cosa misma, perdemos algo. Del mismo modo, cuando aceptamos un punto de vista sobre un hecho como si fuese el hecho mismo, renunciamos a la crítica sobre este hecho, aceptando una imagen que se impone como hegemónica: es la misma renuncia de Joan delante de Harper en *Far Away*. De esta manera —nos decía implícitamente Mayorga— confundimos el poder creativo del lenguaje con sus propiedades descriptivas; y dejamos de buscar más allá de lo que esconden las palabras. Pero es precisamente sobre esta confusión entre palabra creadora y palabra descriptiva que se fundamenta hoy en día, por ejemplo, el lenguaje de la publicidad, del marketing y sobre todo el de la política. Después de todo, creer que una imagen de la realidad exprese toda la realidad es cómodo pero ilusorio; exactamente de la misma manera por la que, nos recuerda Francastel, “es tan absurdo creer en el realismo de la perspectiva lineal como en la posibilidad de expresar todas las necesidades semánticas de la humanidad con una sola familia de lenguas” (Francastel, 1984: 40).



SOBRE EL CONCEPTO DE REALISMO EN EL DRAMA

El drama nació, de acuerdo con Hegel, del impulso antropocéntrico que se acentuaba en el Renacimiento. Sin embargo, no es el drama hijo único de aquella visión del mundo; en el mismo periodo, y con base en las mismas necesidades, se iban estableciendo los cánones de otro modelo de representación de la realidad que revolucionaría el arte de la pintura y de la figuración en general: la visión en perspectiva. En su ensayo *Pintura y sociedad* (1957) Francastel recuerda la contribución fundamental de Brunelleschi al nacimiento de la perspectiva; con la invención de su dispositivo óptico, precursor de la caja espacial de Poussin, el arquitecto florentino limita la visión a un espacio cerrado, afirmando así la “concepción de la reducción y de la duplicación posible del universo” (Francastel, 1984: 52). En el Renacimiento se va imponiendo poco a poco la “moda” —que no es un modelo único, sino el que más prestigio cobra— de representar la realidad conforme al espacio cúbico de tipo brunellesquiano, luego sistematizado en las normas establecidas por Leon Battista Alberti. El universo, por lo tanto, se hace visible y controlable en el momento en que es “puesto en una caja”, “enmarcado”. Dentro del espacio cúbico, cada elemento encuentra su definición por medio de coordenadas que remiten a una misma escala, por lo que la perspectiva crea en el cubo brunellesquiano un espacio coherente y completo, objetivo y absoluto, al igual que coherente y completo, objetivo y absoluto se puede ahora imaginar el universo. El teatro clásico era concebido por y para el mismo espacio cúbico tridimensional; éste, de hecho, es precisamente aquel microcosmos cerrado que “está por” el mundo que el drama pretendía ser para el espectador. La visión en perspectiva, al igual que la visión dramática, mantenía “la necesidad de construir un espacio cerrado en la pantalla plástica donde el espectador está invitado a moverse como en un microcosmos cuyas leyes reproducen fielmente el mundo igualmente cerrado que sirve de teatro a la acción de los seres humanos” (*ibid.*, 154-155).

Como hemos visto, las tres “falsas” unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción —que son también un “invento” renacen-



tista— pueden fácilmente ser agrupadas bajo una sola unidad: la *unidad de visión*. Ésta es, básicamente, la que garantiza la coherencia interna del sistema representativo y, por lo tanto, el principio fundamental de la obra. Y ésta es lo que permite al espectador reconocer el espacio de la imagen como un espacio ordenado, y el conjunto de los elementos en el espacio como una disposición orgánica. Pese a lo que pretende afirmar, la perspectiva no proporciona una copia de la realidad, sino *una regla* para su lectura, y nos dice que copiar no significa ofrecer la realidad como *es* sino como *es percibida*: la perspectiva no ofrece una imagen de lo verdadero sino de lo verosímil. No olvidemos que el mismo Aristóteles insistía sobre este punto: que el *mythos* pudiese ser captado como una imagen comprendida enteramente en una mirada. Francastel, retomando la lección de Kernodle, recuerda cómo “el teatro del Renacimiento se basa en el descubrimiento y el empleo sistemático de tres principios: la atención del ojo en un punto fijo, la duplicación reductora, en profundidad, del espacio y la noción del carácter finito del espacio” (*ibid.*, 54). Nada nuevo, si tenemos en cuenta lo que se ha dicho con respecto a la comprensión del *mythos*; de aquí que el cubo perspectivo puede ser visto simplemente como la realización en pintura del ideal poético aristotélico: *ut pictura poesis*, como anunciaba el célebre lema del aristotélico Horacio.

La visión en perspectiva requiere que el punto de vista del espectador sea siempre exterior, en la distancia; exactamente como debe ser el punto de vista del espectador para comprender intelectualmente la *fabula*. Esta distancia garantiza que no haya confusión entre sujeto y objeto, entre observador y observado: el drama, como el cuadro, tiene un carácter finito proporcionado por su marco que determina, además de su dimensión (que en el drama simplemente interpretamos como cronológica y en el cuadro como espacial, pero que al fin y al cabo es la misma dimensión: la *dimensión formal*), también su artificialidad; más allá de estos límites ya no es drama, es realidad. La perspectiva, pues, es un sistema logicizante tanto como lo es el drama, cuyo objetivo no es tanto copiar la realidad sino darle una forma de acuerdo con una precisa idea de cómo funciona o de-



bería funcionar: el drama no reproduce la realidad, sino la *realidad ideal*. Con respecto a dicha cuestión, merece la pena recordar que las representaciones en perspectiva de paisajes urbanos preceden a la reorganización arquitectónica de las ciudades renacentistas. Las primeras representaciones de la ciudad ideal son anteriores a su realización; pues para el pintor no se trata de describir lo que ve sino de dar forma a un deseo, a una necesidad organizadora que se realiza antes en pintura (en la bidimensionalidad) y luego en arquitectura (materialmente):

los artistas del Quattrocento no hubieran podido tomar como modelo de sus obras la arquitectura renacentista, pues no existía. [...] Los primeros palacios florentinos no fueron construidos hasta final de siglo. [...] La arquitectura fue pintada antes de ser construida. [...] Todo el batiburrillo de accesorios: carros, árboles, rocas, doseles, templo, castillo, fuente, seto, torre, montaña, barco, etc. pertenece al universo del teatro, no al de la realidad. [*Ibid.*, 56-57]

Con el término “teatro”, Francastel ya indica aquella esfera de la representación ideal bien separada de la realidad material. No olvidemos que para llevar a cabo su organización formal del mundo, la visión en perspectiva se sirve de una serie de reglas matemáticas que apuntan siempre a una visión armónica ideal, antes que a una realidad armónica (siguiendo la regla ya aplicada por Fidias en su proyecto de la columnata del Partenón, se construyen edificios basando la disposición de los elementos arquitectónicos en las proporciones dictadas por la correcta visión desde la distancia, y no en las proporciones obtenidas calculando la distancia real de los elementos). Además, si el problema del pintor fuese establecer la ecuación correcta que permitiese a la imagen en el cuadro ser *idéntica* al objeto en el mundo, la aplicación de las leyes de la perspectiva —recuerda Nelson Goodman (1976)— fracasaría. En primer lugar, porque el punto de vista único de observación que el cuadro fija, y según el cual la imagen es pintada, no existe en la naturaleza: el ojo siempre se mueve sobre el objeto y experimenta



constantemente una serie de cambios de luz que no pueden ser fijados sobre la superficie del cuadro. Y, en segundo lugar, porque la perspectiva, para que la imagen parezca real, no puede respetar *in toto* las leyes geométricas que ella misma predica. Por ejemplo, los contornos de un objeto que se aleja del ojo horizontalmente en el espacio (una vía del tren) son pintados como si fuesen convergentes; mientras que los contornos de un objeto que se aleja del ojo verticalmente en el espacio (las paredes de un edificio) se representan como paralelos.¹ La perspectiva, por lo tanto, apunta a algo más que a la mera ilusión del pintar objetivamente: lo que quiere en el fondo es pintar *lógicamente*. Actuando de esa manera, marca el concepto mismo de *realismo*: realista —en este sentido— es simplemente lo que es conforme a las leyes de la disposición ordenada de formas discretas en un espacio objetivo; no porque la realidad sea así, sino porque así estamos acostumbrados a pensarla. La pretensión de imitar fielmente la realidad sólo puede poner sus bases en la creencia de que la realidad *es imitable*; pintando, el pintor convierte esta convicción en una *convención*. Así el principio mimético ya es la afirmación de la idea de un mundo representable objetivamente: éste se puede pintar o dramatizar porque, de alguna manera, “*se deja pintar y dramatizar*”; esta prerrogativa del “dejarse representar” —que nosotros le atribuimos— determina su “ser como”, y no el contrario. En otras palabras: no el hecho de que el mundo es así determina que lo representemos de una determinada manera; sino que el hecho de que lo representamos de esta manera determina que el mundo sea para nosotros así. En este sentido, cualquier modelo de representación es hijo primariamente de nuestra *voluntad de representación*.

En los ámbitos filosófico y científico se define *realismo* la creencia según la cual, dentro de un sistema en el que algunos objetos existen y tienen propiedades físicas, dado un objeto, todos los observadores ven en este objeto las mismas propiedades;

¹ Para una mejor comprensión de las razones de Goodman, véase *Los lenguajes del arte*, I, 3.



y entonces el objeto poseería estas propiedades independientemente del observador (Hawking, 2010). La noción de “mismas propiedades” es crucial, y nos lleva directamente al discurso sobre el carácter discreto y autónomo de los elementos: en el realismo, la identidad del objeto y, por lo tanto, su posición en el mundo, están garantizadas por el hecho de que todos lo ven como un objeto existente “en la misma posición” en el mundo, y que todos ven en ello una cosa que es “la misma cosa”. A saber: hay acuerdo sobre el hecho de que el objeto es para todos el mismo, bajo los mismos aspectos. El gran problema que tantas veces las ciencias cognitivas, la estética y la filosofía se han planteado ha sido determinar si este acuerdo se origina a partir de las propiedades inherentes al objeto percibido o de las propiedades relacionadas con el sujeto perceptor, comunes a las de otros sujetos en el acto de la percepción. La resolución de la cuestión se ha orientado en diferentes épocas y en diferentes contextos unas veces hacia la primera hipótesis, otras veces hacia la segunda; sin embargo, naturalmente, la cuestión nunca se ha resuelto del todo. Para salir de este *impasse*, es necesario desplazar la cuestión a otro nivel. Es decir, en una proposición como la anterior, hay que considerar la idea de igualdad que el término “mismo” expresa como si no remitiese ni a las propiedades del objeto ni a las del sujeto o de la visión, sino más bien al sistema dentro del cual se produce la visión. “Mismo” no es el objeto, sino *el modo* en el que el objeto está para algún observador en el sistema en el que el sujeto y el objeto se hallan, y sobre todo en el sistema *que sujeto y objeto forman*. Es este sistema el que fundamenta el concepto de “mismo”, y sólo este sistema es su amo absoluto. Pero ver las “mismas propiedades” también implica inevitablemente un acuerdo previo sobre lo que el término “mismo” signifique para sujeto y objeto aquí y ahora, lo que es establecer un código, primariamente un código lingüístico. Asumidos los parámetros dentro de los cuales la expresión “mismo” tiene un significado satisfactorio, si las propiedades del modo de estar de sujeto y objeto en el sistema, y el modo de decir cómo sujeto y objeto están uno para el otro, respetan aquellos



parámetros, entonces hay acuerdo.² Pero el lenguaje, nos dice Wittgenstein, no puede hablar satisfactoriamente de este acuerdo, ya que es *en sí* este acuerdo; a lo sumo podrá mostrarlo. Se lee en el *Tractatus*: “No: ‘el signo complejo <aRb> dice que a está en la relación R con b’, sino: *Que ‘a’ esté en cierta relación con ‘b’ dice que aRb*” (*Tractatus*, 3.1432). Ahora queda claro que el concepto de *realismo* no se basa tanto en las propiedades del objeto o del sujeto, sino más bien en esta homología estructural wittgensteiniana entre proposición y hecho, es decir, entre la expresión como sistema de relaciones de elementos (lingüísticos) y el mundo como sistema de relaciones de elementos, estados de cosas (*Sachverhalt*).

Así pues, la única cosa real en el *realismo* es la correspondencia entre el modo en el que (el sistema de relaciones por medio del cual) expresamos el mundo y el modo en el que queremos, podemos o debemos ³ leer el mundo. Por lo que el teatro es *realista* solamente en la medida en que muestra una correspondencia biunívoca entre

² “Casi cualquier cuadro puede representar casi cualquier cosa; eso es, dado un cuadro y un objeto, suele darse un sistema de representación, un plan de correlación, en el que el cuadro representa al objeto. El grado de corrección del cuadro depende, en aquel sistema, de lo precisa que sea la información acerca del objeto obtenida leyendo el cuadro de acuerdo con aquel sistema. Pero el grado de literalidad o de realismo del cuadro dependerá de lo típico del sistema. Si la representación es una cuestión de elección, y la exactitud, cuestión de información, el realismo es cuestión de hábito. Nuestro apego, a pesar de las pruebas arrolladas en contra, en imaginarnos la semejanza como la medida del realismo se entiende así fácilmente. Los hábitos representacionales que rigen el realismo tienden también a generar una semejanza. Que un cuadro se asemeje a la naturaleza significa a menudo que se parece a la manera como suele pintarse la naturaleza” (Goodman, 1976: 54).

³ Según consideremos más o menos coercitiva la acción del hábito social sobre nuestra percepción; o según consideremos que el mundo, de todos modos, no se nos pueda ofrecer sino bajo aquella forma. Para Wittgenstein, por ejemplo, “*los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*” (*Tractatus*, 5.6).



las leyes estructurales que elige para representar la realidad y las que ya han sido elegidas (por la tradición, las condiciones socio-culturales, los dogmas, etc.) para interpretar la realidad. Diderot, por ejemplo, consideraba la música como el arte más realista debido a su imprecisión que, alejándola de la posibilidad de ser comprendida lógicamente, la acercaría a la vaguedad del sentimiento. Aquí el concepto de *realismo* es visto como homología estructural entre la semántica imprecisa del sonido y la imprecisión con la que nos enfrentamos cuando tratamos de reducir el sentimiento a una definición. Cuando Adorno habla del *realismo* de Beckett, se refiere a esto: hay una homología estructural entre una determinada manera de entender el mundo y su forma de representación; ese mundo había perdido la fe en la lógica y, por lo tanto, esta pérdida se expresaba en un sistema de relaciones que implicaba un tiempo no mensurable lógicamente y un espacio no ordenado lógicamente. A su vez —y ésta es la grandeza de Beckett— todo esto se manifestaba en la homología estructural entre el contenido que expresaba *aquella* visión del mundo y la forma que se convertía en su expresión: en la *fabula* nada se conformaba objetivamente, y el drama expresaba formalmente aquella nada conformándose, a su vez, no objetivamente.

Pues lo que conocemos como *realismo* o *naturalismo* en el teatro dramático clásico, antes de su crisis y cuestionamiento, no es en absoluto la mejor manera de llevar la realidad o la naturaleza al teatro, sino simplemente la mejor manera de reafirmar cierta imagen de la realidad y de la naturaleza *también* en teatro. No se trata sino de una homología estructural entre dos sistemas de interpretación basados en las leyes de la lógica y los principios que de ellas se generan. Para ambos modelos, el tiempo es una secuencia ordenada de elementos (una línea que procede de un principio a un final: historia); el espacio es una disposición ordenada de elementos (un plano cartesiano ideal, territorio mapeado: geografía); y cada universo construido sobre estos principios es en sí mismo un universo coherente, completo y autónomo. El teatro dramático clásico nunca es representación fiel *del mundo*, sino representación



fiel a una idea del mundo, la idea que la tradición occidental había hecho hegemónica. Por esta razón, el teatro realista o naturalista no nos dice nada sobre el mundo más que lo que ya sabemos: porque nace y muere en una tradición que no quiere cuestionar, sino que, por lo contrario, legitima y retroalimenta. En eso, el teatro realista o naturalista es simplemente tautología lógica.⁴ Pues, el drama nunca es —como nos habían acostumbrado a pensar— la reproducción de lo que le ocurre al hombre, sino de lo que el hombre quiere que ocurra; no de sus acciones y decisiones, sino de las leyes que regulan estas acciones y estas decisiones; no del mundo, sino de una visión del mundo, es decir, de otra ficción del mundo. El drama construido sobre la coherencia de la *fabula* es, por así decirlo, el “brazo armado” del racionalismo aristotélico-hegeliano, el instrumento a través del cual expresamos nuestro deseo y anhelo de comprensión lógica del mundo y también de nosotros mismos. Abirached lo aclara perfectamente:

la verdad a decir sobre el hombre y el mundo es que no hay una verdad racional para juzgarlos: lo que se ha tomado por realidad en las ideologías predominantes (estén en el poder o reclamen acceder a él) es una construcción artificial que oprime a la condición humana entre sus muros de palabra y de papel. A partir de ahora aparece claro a muchos que no somos reductibles a nuestro carácter, a nuestra educación, a nuestra función social, a nuestra historia privada o colectiva, a nuestro lenguaje cotidiano: todo eso, que pretende regular nuestro comportamiento y ordenar nuestra actividad, no maneja más que el vacío o las apariencias. La verdadera vida está en otra parte [...]. Lo que nos constituye realmente —el verdadero campo de nuestra

⁴ Cuando al *realismo* se le añade el atributo “poético”, la brecha que se abre entre los dos términos ya deja en evidencia la falacia de la representación realista: lo poético afecta a la expresión de la realidad, la transfigura, la deforma, dejando ver su naturaleza relativa. El realismo poético no nos lleva aún fuera de las leyes de la lógica, pero ciertamente nos indica un camino.



realidad— escapa completamente a las construcciones de la lógica.
[Abirached, 1994: 379]

En el ámbito científico, la física cuántica ha propuesto modelos para interpretar la realidad alternativos al modelo clásico construido sobre las leyes euclidianas y newtonianas. En los últimos años, en muchos campos del conocimiento se ha producido una apropiación de las nociones relacionadas con las teorías derivadas, precisamente para justificar y apoyar una visión de las cosas alternativa a la que se ha impuesto como hegemónica en la tradición occidental. Conceptos de física cuántica se han aplicado más o menos legítimamente a muchas áreas de la vida cotidiana; sin embargo, si menciono aquí esta cuestión es porque personalmente creo que no hay ningún campo que justifica ese uso de una forma más convincente que el campo de la creación artística. La física cuántica no pretende describir el mundo tal como es, sino crear modelos de interpretación que funcionen para describir el mundo. Las obras que hemos analizado en los capítulos III y IV desautorizan a las leyes del tiempo de la física newtoniana, rechazando la idea de un tiempo objetivo lineal. La física cuántica admite concepciones de temporalidad diferentes; si el tiempo ya no es un marco dentro del cual moverse, sino una de las dimensiones del cronotopo que nosotros, incrustados en ella, podemos mover, entonces el concepto mismo de *historia* como sucesión temporal debe ser totalmente replanteado. La *teoría de la suma de historias* de Feynman, por ejemplo, interpreta el estado actual del universo como si éste no fuera el resultado de una cadena de acontecimientos que van desde un origen a ese instante; sino como una de las infinitas posibilidades que nosotros determinamos en nuestra investigación sobre el pasado desde nuestro punto de observación presente. El universo tendría, pues, infinitas historias —precisamente como el universo de *Supermarket*, o el de Anne en *Attempts on Her Life*— y no una sola historia realizada e inmutable. El motivo por el cual nosotros podemos concebir una sola historia se debe a que nuestro sistema perceptivo se ha desarrollado para que percibamos una sola versión de la realidad y no una multiplicidad



de versiones. De otro modo, no funcionaríamos así como funcionamos y, por consiguiente, tampoco estaríamos aquí haciéndonos esta pregunta: el *principio antrópico* explica que vemos el universo en la forma en que lo vemos porque, si fuese diferente, sencillamente no tendríamos la posibilidad de verlo (Hawking, 1990). Esto confirmaría que lo que llamamos realidad es simplemente lo que cabe dentro de nuestro sistema de construcción de la realidad: nuestra manera de estructurarla. El magma de los acontecimientos es un paisaje que nosotros intentamos geografizar a cada observación: lo que llamamos *historia* no es otra cosa que *geografización de los acontecimientos*. Pero, admitiendo que cada observación afecta a la misma realidad observada, tenemos que admitir el fracaso de esta tentativa y aceptar su carácter relativo, es decir, artificial: el universo se deja historicizar y geografizar sólo en la medida en que nosotros decidimos historicizarlo y geografizarlo, pero no posee inherentemente las características que nuestras operaciones de historicización y geografización le atribuyen. También con respecto al problema del espacio, la física cuántica ha desarrollado modelos alternativos al sistema de la disposición ordenada de los elementos. Por ejemplo, concibe que en el ámbito subatómico las partículas que en ocasiones muestran características de partícula en otras se comportan como ondas; esto significa que el mismo objeto puede presentar en diferentes momentos características propias de un elemento y también características propias de un “conjunto de elementos”. En cierta medida, es el observador quien determina “de qué manera ver” el objeto de su observación, ya sea como una partícula o como una onda. El principio de determinación, que garantizaba el carácter discreto y la autonomía de los elementos, es sustituido aquí por el *principio de incertidumbre* de Heisenberg, según el cual no es posible determinar con precisión al mismo tiempo la posición y la velocidad de una partícula: ella asume una posición y una velocidad sólo en el momento de la mensuración; pero no tiene un valor independientemente de la mensuración. El espacio de la acción y de la identidad deja de ser estructurado y ordenado; dentro del paquete cuántico, como recuerda Hawking, las partículas “no



tienen una posición definida, sino que están ‘esparcidas’ con una cierta distribución de probabilidad” (Hawking, 1990: 86-87). Este “esparcirse”, en oposición a la posibilidad de definir su posición, nos recuerda naturalmente el contraste entre *kuden* y *taxis* aristotélica, entre la realidad caótica y la organización proporcionada por una estructura dispositiva. El modelo estructural es obviamente un modelo útil para nuestra manera de vivir en el mundo; pero en el momento en que pretendemos buscar en él la realidad, debemos admitir inevitablemente que nuestra investigación encuentra justificación no tanto en el resultado, sino más bien en nuestra *voluntad de resultado*. Esto demuestra que la realidad, en contra de lo que el racionalismo positivista afirmaba, no sería un sistema del cual, dado un cierto estado de cosas y conocidas las leyes que lo rigen, podemos predecir perfectamente el funcionamiento. Sospechamos que, en cambio, la realidad no es un sistema matemático coherente y completo.

Todo esto nos dice, finalmente, que leemos la realidad conforme al modelo que decidamos adoptar; y que siempre elegimos el modelo de acuerdo con nuestras necesidades. Y esto es básicamente lo mismo que nos dicen también la historia del arte en general y la del teatro en particular. La física cuántica ha introducido un concepto que puede ser muy útil para la teoría del teatro, el de *realismo dependiente del modelo* (Hawking, 1990, 2010; Feynman, 2000). Nuestro cerebro interpreta los datos sensoriales elaborando un modelo de interpretación que, si se confirma satisfactorio, tiende a identificarse con la realidad misma. Lo que está estructurado por el modelo es todo lo que podemos entender, porque el modelo es precisamente *modelo de comprensión*. Pero si dos modelos diferentes llegan a justificar y predecir los mismos resultados a través de diferentes procesos, nadie puede decir que un modelo es “más real” que el otro. “Una teoría es justamente un modelo matemático que construimos para describir nuestras observaciones: existe únicamente en nuestras mentes” (Hawking, 1990: 191); no debemos confundir lo que existe con lo que existe *para nosotros* como resultado del modelo que aplicamos.



Sin embargo, este modelo siempre surge en una realidad, por la cual está condicionado en el momento en que forma sus parámetros; y al mismo tiempo, como hemos visto, el hecho de que aquel modelo utilice dichos parámetros legitima y refuerza *aquella* idea de realidad: los parámetros dan forma al objeto tanto como el propio objeto da forma a los parámetros. Entre representación y concepción de la realidad no sólo hay una relación de homología estructural, sino que también hay siempre una relación de influencia recíproca: deleuzianamente, modelo y realidad “hacen rizoma” uno con el otro. No hay un modelo que no se forme en un contexto específico, y no hay contexto que no se exprese a través de un modelo específico; de aquí que cada época asume una imagen preferente de la realidad de acuerdo con sus necesidades. Así expresa esta idea Abirached: “la verosimilitud, en cuanto [...] dispensadora del sello de racionalidad, se halla siempre ligada a un código de conveniencias, dictado por la sensibilidad colectiva y por la cultura dominante de una determinada época” (Abirached, 1994: 39). Como demuestra la historia de la pintura, el modo de representación realista cambia con el tiempo, y lo que parecía acercarse a lo real, sólo se acercaba a la idea de lo real que aquella época asumía como propia:

los inventores de la representación perspectiva del espacio son creadores de ilusiones y no imitadores, más o menos hábiles, de lo real [...]. Por primera vez desde los griegos, en ese momento asistimos a la elaboración de un sistema basado en una visión racional del universo, cosa, desde luego, bastante importante. Pero me parece que esto es, precisamente, lo que excluye cualquier idea de una representación sustancial de las cosas: el espacio plástico del Renacimiento no es sino la expresión feliz de la figura del mundo para un grupo determinado de hombres. [Francastel, 1984: 79-80]

Así vale para el Renacimiento el mismo discurso que vale para cualquier periodo histórico que decida fundamentar su interpretación de la realidad en la lógica: la confianza de que el mundo se



pueda expresar a través de leyes “con el que los hombres se familiarizarán tanto [...] hasta el punto de acabar por creer que corresponden a la ‘verdadera’ figura del mundo (*ibid.*, 1984: 81).

La construcción de un modelo de interpretación —pertenezca éste a las disciplinas científicas, sociales, antropológicas, económicas, etc.— siempre es una cuestión que tiene que ver de alguna manera con la ficción, es decir, con la invención de nombres y definiciones para mundos posibles.⁵ Y, entre las diversas artes, el teatro sigue siendo el único en el que la nominación de mundos posibles (en el sentido de Eco) siempre va acompañada por su construcción real, siendo él esencialmente experiencia física del mundo. El teatro es el único entre las artes en que pueden tener lugar, en el *hic et nunc*, el encuentro / choque entre la palabra que nombra al mundo, el concepto del mundo que se forma en nuestra mente, y la materialización del mundo, que se revela en el escenario delante de nosotros y *con* nosotros.

SOBRE EL VALOR POLÍTICO DEL TEATRO

Oponiéndose de alguna manera a la teleología y a la idea de historia, los modelos estructurales de las obras que hemos analizado no sólo expresan una visión del mundo que se aleja de la visión lógica que el drama clásico expresaba, sino que también ayudan a formar una nueva visión del mundo. Ya hemos dicho que toda obra de arte no es sólo imagen e interpretación de un mundo, sino también parte de un mundo del que es inseparable. Precisamente por eso, toda obra de arte tiene una responsabilidad enorme con respecto a la realidad: no tanto o no sólo en comunicarla en cuanto información; sino también porque alimenta aquella misma realidad, a saber, con-

⁵ Tiene toda la razón Kermode cuando afirma que “el hecho de que existe una relación simple entre las ficciones literarias y las de otro género, parece ser, si nos detenemos a pensar, más obvio de lo que aparentaba ser” (Kermode, 2000: 44).



tribuye a instaurar en el público aquella misma visión particular de la realidad que expresa en la forma.

El teatro, por lo tanto, al igual que cualquier otra obra de arte, *muestra su valor político en su propia forma*: el teatro es político no tanto por los argumentos que trata, sino sobre todo por *cómo* trata estos argumentos. Un teatro anclado en la coherencia orgánica de la *fabula*, es decir, un teatro realista respecto a una narración lógica del mundo, no hace nada más que reafirmar la antigua creencia de una realidad en la que todo es comprensible; un sistema coherente y completo, capaz de justificar cada hecho y volverlo expresable a través de un lenguaje estructurado sobre propiedades semánticas unívocas. El problema es que este lenguaje, también cuando quiere *hablar de* su insuficiencia, no hace otra cosa que reafirmar la ilusión de su suficiencia: hablando racionalmente de lo irracional, mantiene este último en un esquema racional. La paradoja está servida: es prerrogativa del sistema lógico mantener la posibilidad de negar lógicamente el sistema; sin embargo, siendo dicha posibilidad todavía “posibilidad lógica”, la negación del sistema no deja de ser un componente del mismo sistema que querría negar. Adorno lo explica perfectamente, cuando afirma que “la obra que niega coherentemente el sentido está obligada por esa coherencia a la misma densidad y unidad que en otros tiempos el sentido tenía que hacer presente. Las obras de arte se convierten, aun involuntariamente, en nexos de sentido si niegan el sentido” (Adorno, 2004: 259). Dando la ilusión al hombre de poder dominar la realidad, el teatro basado en los principios de la lógica está empujando al hombre a aceptar la imagen de la realidad que la tradición ha vuelto hegemónica. Desde este punto de vista, ni el teatro épico ha sido capaz de salvar al hombre de esta ilusión. Ahora bien, el problema es que, en una cultura que admite sólo lo definible y lo valorizable, lo que reniega de la definición y del valor —a saber, lo que es excluido del ámbito de la expresión— termina siendo marginado. Todo lo que no es definible y valorizable queda en la cultura occidental como marginal y latente; y desde esa posición artaudianamente peligrosa ejerce su influencia sobre los elementos del sistema, al igual que



aquella energía “oscura” que constituye aproximadamente tres cuartas partes del universo, pero que está fuera de nuestros patrones de representación del cosmos. Peligrosa es esa atracción sólo para el sistema que la excluye: ella afirma que, a pesar de que el “elemento otro” no sea concebible lógicamente, este “otro” existe, es real. Nos acercamos a ello no a través de la comprensión (era imposible comprender a Proteo antes de que recuperase su forma de viejo sabio), sino por medio de una especie de intuición. Esta intuición extraña a la lógica es lo que realmente nos permite salir del sistema, nos permite negar su aceptación en cuanto sistema. Pero un concepto ajeno a la lógica no puede ser expresado lingüísticamente; por eso Wittgenstein nos recordaba que de ello es preciso guardar silencio. Por lo tanto, para expresar esta intuición, el lenguaje no deberá hablar de ella, sino *mostrar la insuficiencia de su hablar de ella*, mediante su desestructuración o en su ausencia: lenguaje que habla como si no fuera lenguaje; lenguaje que se excluye a sí mismo, sentido que se de-valúa.

Las obras que hemos analizado en ese ensayo no hablan racionalmente de su componente irracional, sino que muestran el componente irracional en su forma de expresión: es decir, procuran *hablar no lógicamente*. Muestran lo irracional que es la realidad, irracionalizándose a sí mismas, en su homología estructural (que aquí se convierte más bien en homología des-estructural) con lo real. Estas obras nos dicen, por tanto, que el mundo no es un universo ideal siempre disponible para nuestra comprensión. En estos dramas, el tiempo de la *fabula* se convierte en un tiempo otro, *kairós* que entra en el *chronos* y se confunde con ello; la disposición de los elementos se vuelve confusa, la identidad de aquellos mismos elementos se vuelve híbrida, y ambiguo se vuelve el lenguaje. He aquí que vuelve a revelarse la carga política de la *forma en deformación*: el receptor debe hacer un esfuerzo activo para comprender la realidad; un esfuerzo perpetuo, porque la realidad nunca puede ser comprendida en su totalidad. Este esfuerzo, sin embargo, ahora no está dirigido a completar la información que falta sobre la



realidad, a reconstruir un organismo fragmentado que busca su unidad; sino que es el esfuerzo de saltar más allá de los conceptos de coherencia, completitud y unidad: el esfuerzo de buscar lo que se esconde detrás de la imagen lógica de la realidad. Este esfuerzo es un esfuerzo tremendo, ya que implica la renuncia a la lógica misma; y no conducirá a ningún resultado claro, preciso y objetivo: saltar más allá de la lógica implica saltar también más allá de la idea de la obtención de un resultado como punto final. Por eso, también, este esfuerzo lleva consigo el sentimiento de lo trágico, que es precisamente la conciencia de estar mirando desde el punto de vista de la lógica una realidad ajena a la lógica. Pero lo trágico es cuestión de un instante y concierne sólo al momento en el que nos asomamos al abismo de lo no-lógico manteniendo los pies firmes en el umbral de lo lógico. Saltando al abismo, el sentimiento trágico desaparece; no porque la tragedia se haya consumido, sino porque se ha quedado atrás, en otro sistema, en otra visión del mundo, que ya hemos abandonado. Dicho de otro modo, podríamos definir la tragedia como la intuición, interna al sistema, de la insuficiencia del sistema mismo. La tragedia es siempre *tragedia lógica*: la aporía es el jaque entre “saber lógicamente que” e “intuir que aquel saber lógicamente es insuficiente”; es decir, entre “pensar lógicamente que es posible una alternativa entre la cosa y su opuesto” y, sin embargo, “no poder hacer otra cosa que”. La tragedia siempre es una colisión entre querer y poder; pero también y sobre todo es una colisión entre dos sistemas de pensamiento y de expresión irreconciliables que, en el espacio de un instante no mensurable, *actúan al mismo tiempo*. Este instante se coloca tanto en la transición de un sistema lógico a uno irracional —es el caso de la contemporaneidad— como en la transición de un sistema irracional a uno lógico, que es el caso que los mitos griegos y bíblicos expresaban.

Si nos fijamos en la primera tragedia humana que la tradición judeocristiana nos presenta, es decir, la desobediencia del hombre a la ley divina en vigor en el Edén, notaremos que la tragedia se cumple cuando el hombre come del Árbol del Conocimiento, pero no del Árbol de la Vida. Entonces el hombre *sabe que* es hombre y que,



aunque habría podido ser “otra cosa”, ahora *no podrá* ser sino hombre. Si no hubiese comido el fruto, o si hubiese comido los dos, *saber* y *poder* permanecerían en armonía uno con el otro. Pero, como no ha sido así, el acto de la expulsión del paraíso es absolutamente inevitable: no es tanto el hecho de que el hombre ya no merezca vivir en el paraíso, sino el hecho de que el paraíso ya no aparece al hombre como le aparecía antes (de ahí que al hombre nunca le pasa por la cabeza pedirle a Dios que le acoja nuevamente). Conociendo la lógica del bien y del mal, es decir, estructurando ordenada y discretamente el universo, el hombre pierde la homología estructural con los estados de cosas del paraíso que se daban a él casi en una condición de inconsciencia: el hombre se avergüenza sólo ahora de estar desnudo, porque sólo ahora *sabe* que está desnudo. La pérdida del paraíso refleja una pérdida que ya ha ocurrido en la lógica, y la reconquista del paraíso es irrealizable simplemente porque el paraíso —como la casa de Alicia— deja de estar en el mismo sistema en el que el hombre se encuentra mientras lo busca. Quien busque el paraíso no está buscando un lugar perdido o un tiempo pasado (estos son objeto de búsqueda sólo en la narración de la búsqueda); quien busque el paraíso busca un sistema “otro”; quiere volver a la condición de *no saber*, pero esto es imposible porque el acto de la búsqueda deriva del mismo saber que querría eliminar. El paraíso no puede ser encontrado porque —como lo ilustra el principio de indeterminación— a un resultado le puede ser asignado un valor objetivo, pero que no es real; la realidad se resiste a nuestra búsqueda en el momento en que el mismo acto de la búsqueda siempre nos lleva lejos del objeto buscado. La búsqueda del paraíso no puede ser pensada como una relación lineal entre causa y efecto: el paraíso sólo puede ser intuido, nunca encontrado; y con eso tendremos que conformarnos. Cuando dicha intuición es vista y vivida desde el punto de vista de la lógica, es decir, cuando dicha intuición quiere ser formulada lógicamente —como desafortunadamente siempre tendemos a hacer— entonces ella llevará nuevamente al sentimiento de lo trágico, ya que será toma de consciencia de una insuficiencia. Así que la expulsión del paraíso es eterna sólo en la medida en que



es eterna su búsqueda; es decir, en la medida en que se perpetúa la narración lógica de la expulsión y de la búsqueda. Si en cambio la intuición será aceptada como intuición no lógica, renunciar para ella a cualquier explicación racional, entonces el sentimiento de lo trágico dará paso al sentimiento nietzschiano de lo sublime, a la vida heideggerianamente auténtica, al peligroso delirio estético o a aquella aceptación plena de la existencia a la cual aspira Sarah Kane.

Si el resultado de la búsqueda es inalcanzable en virtud de la propia búsqueda, significa que el efecto está deslegitimando a su causa. Es por eso que la tragedia de Edipo es tan emblemática: si trágica es la condición de saber y “no poder hacer otra cosa que” (es decir, saber de “no poder no hacer”), trágica es la conciencia de que este saber no está vinculado por ninguna relación de causa-efecto con el “poder hacer”. Trágico, por tanto, es saber de “no-no poder saber”. Si Edipo no hubiese investigado acerca de su pasado, es decir, si Edipo no hubiese él mismo construido su pasado como historia, como representación lógica, habría vivido en paz. Pero, al no suceder esto, se desencadena la tragedia. Llegado a ese punto, Edipo sólo puede cegarse; la ceguera no es sólo el castigo —en conformidad con la ley del contrapaso— para quien haya querido ver más allá del límite antes del cual debería haberse detenido; la ceguera es también el único medio posible para salir del sistema de representación que ha generado su tragedia: el sistema lógico basado en la comprensión intelectual, que —como tantas veces hemos visto a lo largo de ese trabajo— muestra cierta homología estructural con el acto de la visión.

Esta incapacidad para volver a una condición existencial anterior a la lógica es expresada de manera sublime en la pregunta que Sarah Kane plantea en *4:48 Psychosis*, “¿cómo puedo volver a la forma || ahora que todo pensamiento formal se ha ido?” (*4:48 Psychosis*, p. 100). Todas las obras de Kane reflejan la desesperación de quien quiere alcanzar lo inalcanzable pero no lo puede alcanzar; es decir: del que *intuye* que hay algo que no puede ser *comprendido*. Creo que precisamente aquí se halla el componente trágico de las obras de Kane: no en la violencia, ni en la sangre, ni en la



escabrosidad del mal, sino en este esfuerzo perpetuo por buscar lo *incomprensible intuito*; lo cual se expresa, por ejemplo, en la devastadora humanidad de los personajes, que *no puede hacer otra cosa que* manifestarse, *a pesar del* mal que los mismos personajes experimentan. Trágico es, por ejemplo, el amor que el personaje querría ver realizado, aun sabiendo que no se realizará, ya que la misma formulación del amor como concepto le aleja de ello. Si la tragedia del mito judeocristiano y la tragedia griega marcaban la transición de una sociedad de lo irracional (divino y dionisiaco) a una sociedad de la lógica (humana y apolínea), el sentimiento trágico de las obras de Kane marca el recorrido inverso: señala el fracaso del sistema lógico en el que todavía lo trágico se presenta. Lo trágico es propio de las formas que se desprenden de su “ser forma”; más allá de la forma ya no hay tragedia, sino aquella redención que sólo nos puede proporcionar la renuncia a la lógica.

MÁS ALLÁ DE LA LÓGICA DEL DRAMA

El salto más allá del pensamiento lógico no debe hacernos pensar en que cada acto es vano y que la vida se resuelve en una serie de acontecimientos sin ningún valor. Vano es únicamente el esfuerzo que siempre es reabsorbido por el sistema mismo en el que se realiza. Pues vano es también resolver los problemas que surgen dentro del sistema, ya que, en cuanto se resuelvan, el sistema volverá de inmediato a generar nuevos problemas; eso porque el sistema genera esas incoherencias y las mantiene en cuanto necesarias a su funcionamiento. La cuestión es más bien cómo salir de este sistema: en esto reside el valor de este salto más allá de la lógica. Sólo de ese modo, de hecho, es posible pensar en cambiar la realidad: haciendo un esfuerzo para cambiar el sistema de representación lógica hegemónico por medio del cual la interpretamos y, por lo tanto, la creamos. Para hacer este esfuerzo, el drama debe abandonar la pretensión de proporcionar comprensión y de ser comprensible; en cambio, debe abrirse a lo no-comprensible, aceptando así su propia



disolución. Sin embargo, para mostrar esta disolución, no puede hacer otra cosa que partir de su prerrogativa de dramaticidad. No debe presentarse, por supuesto, como drama coherente, porque en ese caso su hablar de la incoherencia sería, como hemos visto, ineficaz; pero tampoco deberá haber renunciado a ser drama, ya que, en ese caso, no mostraría nada. Más bien tendrá que mostrarse en el momento de su renuncia a la coherencia. En otras palabras, deberá mostrar cómo rechaza aquellos principios (lógicos, de disposición y orden del tiempo, del espacio y de la identidad) sobre los que se fundamentaba. Deberá, paradójicamente, darse como “drama que ya no está siendo más drama”.

El drama que hablaba racionalmente de lo irracional nunca era problemático; se vuelve problemático cuando habla de manera irracional, porque niega así lo que debería, por su naturaleza, afirmar: la posibilidad de poner orden en la realidad. Hegel sostenía que el arte era “un pasado” porque ya no podía expresar el espíritu de su época; ¿podemos decir lo mismo del drama con respecto a la época en la que vivimos? Quizás sí, pero sólo parcialmente. El drama no puede ser identificado con una categoría histórica que queda obsoleta, porque todavía el punto de vista que expresa no es históricamente obsoleto, ni probablemente lo será en el futuro: nuestra mente necesita *también* una visión lógica del mundo. Siempre es útil adoptar una estructura estable cuando uno se enfrenta a la vida; en la misma medida en que es útil abandonarla en determinados momentos. Sin embargo, la deriva del teatro dramático puede interpretarse como la incapacidad o la falta de voluntad por parte del teatro de ejercer esta función logicizante de la palabra, excluyendo el *logos* de la escena (como Artaud quería) y utilizando el drama como un medio para hacer explícita la disolución de una visión coherente del mundo.⁶

⁶ El drama le daba un nombre al mundo, era una operación apotropaica: nombrar (estructurar) conceptos es el primer paso para no tenerles miedo. Por eso Artaud habla de crueldad: él concibe un teatro que ya no nombra más el mundo; y esta renuncia a nombrar es un acto cruel.



Si antes sólo el contenido (poético) del drama se atrevía a abrir una puerta a una “realidad otra” (objetivo fundamental en las poéticas románticas: Homburg, por ejemplo, sueña con la disolución de su propia historia, sueña con esta “realidad otra”), ahora esta tarea le incumbe también a la forma. Esto significa que la disolución de la visión lógica no sólo es nombrada, sino que precisamente es mostrada por medio de la disolución de la forma. Renunciando la forma a sí misma, también renuncia a la síntesis que su dialéctica con el contenido conllevaría. Dicha dialéctica, debido a que expresa ahora una visión del mundo ya no lógica, involucra contenido y forma no en la generación de una síntesis (que era precisamente síntesis lógica, progresión teleológica), sino en una suerte de catástrofe en los que ambos, contenido y forma, se auto-niegan. Cuestionando el antiguo modelo de expresión del mundo y abriendo a uno nuevo, la deconstrucción de la forma dramática presenta una homología con un nuevo modo de ver y vivir la realidad.

Es sobre todo a partir del siglo xx que el drama ha sido objeto de numerosos experimentos formales, que desde nuestro punto de vista es útil dividir en dos grandes grupos. El primero incluye las obras que se mantienen fieles a los principios de coherencia lógica; aquí la *fabula*, sea cual fuere la modalidad en que se presente, sigue siendo el núcleo del drama, y el objetivo del drama sigue siendo esencialmente el de representar una parte de existencia como historia coherente. El segundo grupo incluye aquellas obras en las que la *fabula* muestra la pérdida de su organicidad; aquí el objetivo del autor ya no es construir una historia, sino deshacerla, revelar su artificialidad y por tanto su parcialidad. Las obras que hemos analizado pertenecen a este segundo grupo, en el cual el drama ya se ha distanciado del *logos*. Recuperando y reelaborando en parte la lección de Brecht, pero sobre todo, y de manera mucho más significativa, la de Artaud, este drama ateleológico, amorfo, de-dramatizado, se ha empeñado en demostrar que cierto tipo de teatro, aun siendo textual, ya no se puede entender desde el punto de vista de la *fabula*:



a la luz de los últimos desarrollos, se ve más claramente que en la teoría del teatro épico se produjo una renovación y un perfeccionamiento de la dramaturgia clásica. La teoría de Brecht contenía una tesis altamente tradicional: la *fabula* continuaba siendo el alfa y omega del teatro. Pero, desde el punto de vista de la *fabula*, es imposible comprender la parte decisiva del nuevo teatro que se realiza entre las décadas de los sesenta y noventa, ni siquiera las formas textuales que ha adoptado (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). [Lehmann, 2013: 59]

¿Por qué nuestros tiempos invocan y necesitan esta nueva tipología de drama? Creo que la respuesta se encuentra en el hecho de que la distancia entre escena y espectador, sobre la cual el sistema de la representación dramática se fundamentaba, no hace otra cosa que mantener la distancia entre el individuo y la realidad que nuestro sistema político-social genera, salvaguarda y promueve. Para eliminar esta distancia, hace falta un nuevo sistema de representación. Ahora bien, cada sistema de representación no es sólo un sistema interpretativo sino también un sistema generativo de realidad; pues, para proponer miradas alternativas sobre la realidad, hay que encontrar la manera de que el individuo salga del sistema interpretativo *en el cual* y *para el cual* ha sido educado. Pero, en el caso del sistema lógico-dramático, no basta con decir: “este sistema es insuficiente y relativo”; porque una proposición de este tipo acabaría siendo interpretada dentro de los mismos parámetros significacionales que el contenido de la proposición quería invalidar: como hemos visto hace poco, el sistema (y así, por consiguiente, el espectador que opera en este sistema) siempre tratará de reconducir a parámetros lógicos el fenómeno de la exclusión de la lógica. Será preciso, pues, *mostrar* —y no *explicar*— al espectador el carácter relativo del sistema en el que se halla y su insuficiencia para expresar la realidad *en toto*. Pero también hemos dicho que ninguna forma puede mostrar algo con que no presente homología estructural; si queremos mostrar el carácter relativo e insuficiente de un sistema interpretativo deberemos, por lo tanto, utilizar una forma que presente en sí su propia insuficiencia y relatividad. Más que contarle



al espectador que hay algo ajeno a la lógica, habrá que *hacerle vivir* la experiencia misma de lo que es ajeno a la lógica.

Renunciar a la lógica no significa renunciar al pensamiento crítico; significa utilizar el pensamiento crítico para romper un sistema hegemónico. Como para Alice, que vagaba en el país de las maravillas, también aquí la *imaginación*, y no sólo el *conocimiento*, se convierte en la medida de la capacidad interpretativa. Es por eso que el fin de un texto no podrá ser más contar una historia, sino crear una atmósfera por medio de la cual transmitir una visión del mundo que, *si fuera mediada por la estructura de la historia, perdería su poder comunicativo*. En el caso del texto pensado para el teatro, esta visión tiene que hacer frente a la necesidad de expresarse como discurso en la escena; el texto teatral debe favorecer (y se convierte, por lo tanto, en uno de los componentes que contribuyen a) la creación de dicha atmósfera. Una atmósfera que incorpora al espectador, que se relaciona con el evento teatral ya no a través de la identificación emocional (tesis del teatro aristotélico) o la reflexión intelectual (tesis del teatro épico), sino a través de su contribución imaginativa. De ese modo se hace evidente que la realidad no tiene que ser tal y como nos la describen y explican; cada explicación es *una* visión de la realidad, es decir, la construcción de una ficción. Personalmente, creo que en una sociedad que produce y se alimenta de historias y ficciones que condicionan nuestra visión de lo real, no hacen falta tanto buenos escritores de historias, sino buenos *destructores* de ficciones: la crisis que estamos viviendo es, antes que una crisis financiera, económica, política, social, una crisis de la interpretación, a saber, una crisis de la imaginación. Todos recordamos que en el primer acto de *La gaviota* Trepliev exige nuevas formas para el teatro; pero pocos se acuerdan de que en el último acto el mismo personaje ya es consciente de que el problema no es tanto la tipología de la forma, sino el concepto de forma en sí, es decir, el *principio de formalización*: “se trata de que el hombre escriba sin pensar en formas, de que escriba porque así le sale espontáneamente del alma”.



El gran mérito de las obras que hemos analizado es que éstas no sólo hablan de ese anhelo teórico, sino que lo ponen en práctica; naciendo como dramas, se alejan del modelo dramático basado en el orden lógico de una realidad determinable. Afirmando así la necesidad de una nueva posición del individuo en relación con el mundo, haciéndonos conscientes del carácter artificial y relativo de una lógica que a menudo aceptamos sin cuestionar, porque confundimos la representación con el objeto representado, la “realidad real” con la ficción de la realidad.



VII. NUEVAS FORMAS PARA LA EUROPA DEL SIGLO XXI

En la fachada del edificio situado en el número 10 de la berlinesa Brunnenstraße está pintada con grandes letras la frase “*Dieses Haus stand früher in einem anderen Land*”: “*Esa casa se encontraba antes en otro país*”. La inscripción se debe al artista belga Jan-Remy von Matt y apareció en noviembre de 2009 con motivo del vigésimo aniversario de la caída del Muro. A esta frase, aparentemente tan simple, se le pueden atribuir dos connotaciones diferentes. La primera respeta la simplicidad de su sentido literal: hasta 1990 el edificio, de hecho, se encontraba en otro país, en la Deutsche Demokratische Republik. La *Einheit* no fue realmente una unificación, sino una “absorción” de la Alemania Oriental dentro de los sistemas político, social y jurídico occidentales: todo lo que antes era competencia administrativa de la DDR pasó a ser incumbencia de la Bundesrepublik. Así que se puede afirmar que la Brunnenstraße y todo el distrito de Mitte, a partir de 1949 pertenecientes al Berlín Este, se encontraron, después de la caída del Muro, en un país diferente: la nueva Alemania, tal y como la conocemos ahora. En este caso, el adverbio *früher* se refiere a un día específico, el 3 de octubre de 1990, que, dividiendo en dos segmentos la línea del tiempo, se establece como un límite claro y preciso entre un *antes* y un *después* (de modo que el 3 de octubre entra en el calendario alemán como día festivo). De la misma manera, el Muro, que cortaba la Brunnenstraße ochocientos metros más al norte, dividía el espacio geográfico de Berlín en dos jurisdicciones y delimitaba una frontera clara y precisa entre dos territorios, un *aquí* y un *allá*: *ander*, por consiguiente, era todo lo que estaba *más allá* de la frontera. La frase, pues, expresa más o menos este concepto: “Esa casa se encontraba antes del 3 de octubre de 1990 en la antigua República Democrática Alemana”.



Sin embargo, como decíamos, la frase también se puede leer desde otro punto de vista: ¿cuándo es aquel *antes*? ¿En qué modo el país en el que se encuentra el edificio era *otro*? En cuanto deícticos, los términos *früher* y *ander* asumen su significado siempre en relación con el contexto de enunciación y el punto de vista del enunciante. Así que su sustitución por locuciones que indican puntos precisos del tiempo y del espacio nunca es el descubrimiento de un significado objetivo oculto, sino que siempre es la revelación instantánea de un punto de vista relativo (los deícticos son elementos “amorfos”; toman forma sólo cuando son “puestos en uso” *en y por* la realidad). Si elegimos, en nuestra lectura, abstenernos de determinar para ellos aquellos puntos de referencia histórico-geográficos precisos que el sentido común sugiere, y los dejamos a merced del *hic et nunc*, podríamos obtener una imagen diferente de la realidad. Interpretemos la frase como: “Esa casa se encontraba *antes del momento en que usted lee* en un país *diferente de aquél en el cual usted ahora la ve*”. De este modo, la frase se abstrae del curso temporal y permanece siempre actual; no proporciona un significado específico en relación con la cronología y a la topología del objeto; pero en cualquier caso sigue siendo altamente informativa, ya que en su actualidad nos aclara el punto de vista de una sociedad: el asombro por cómo y cuánto han cambiado (y siguen cambiando) esta calle, este barrio, esta ciudad, este país.

Esta parte de Mitte y el adyacente Prenzlauer Berg han sido los barrios más sensibles a la renovación urbana que se ha producido después de la caída del Muro. A partir de los años noventa, muchos jóvenes alemanes se han mudado aquí, aprovechando los grandes espacios vacíos y abandonados, los bajos precios de los alquileres y las subvenciones públicas para la renovación de pisos antiguos, otorgadas con el objetivo de evitar la “fuga hacia el Oeste” y el despoblamiento de la zona. Caído el límite que separaba dos mundos, este territorio fronterizo ha sido “invadido” por miembros de categorías sociales no económicamente acomodadas, que no necesitan abundancia de infraestructuras sino que, por lo contrario, se sienten atraídos por la posibilidad de darle forma al



espacio “a su imagen y semejanza”: estudiantes, artistas, artesanos y autónomos. Con el paso del tiempo, los barrios han recobrado vida, han comenzado a definir su propia identidad, ofreciendo una ferviente actividad cultural, aumentando su poder de atracción y, con ello, su valor económico. En los últimos veinte años, los viejos edificios han sido renovados y las calles pavimentadas; se han abierto bares, restaurantes, tiendas, estudios y oficinas. A pesar de que muchos de los que llegaron, junto con los pocos que se quedaron, han procurado preservar al máximo el espíritu del barrio (por lo que no faltan los espacios públicos y las zonas comunes, especialmente para niños y ancianos, ni los talleres y las huertas autogestionadas o, en general, los centros de agregación típicos de la *Ostkultur*, donde todos pueden contribuir, de alguna manera, al bien de todos), sin duda el barrio ha cambiado de aspecto. Mitte y Prenzlauer Berg son ahora los barrios de la *burguesía bohemia* por excelencia, entre los más habitables pero también entre los más caros; una zona residencial de moda, en la que es muy fácil encontrarse un sábado por la tarde con jóvenes padres empujando un o más cochecitos (en 2008 Prenzlauer Berg ya era el barrio con la mayor tasa de natalidad de toda Europa). El espíritu del barrio se ha conservado y al mismo tiempo ha sido superado, en una curiosa forma de *Aufhebung* hegeliana cuya síntesis ha hecho dispararse el precio del metro cuadrado, convirtiendo Mitte y Prenzlauer Berg en las primeras zonas berlinesas afectadas por el fenómeno de la *gentrification*. La remodelación de esta parte de la ciudad continúa hoy con la construcción de nuevos edificios, generalmente de lujo, destinados a una clase socioeconómicamente medio-alta. La operación es promovida, además de por el sector público, especialmente por las inmobiliarias y los bancos, con una gran participación de inversores extranjeros. A unos cientos de metros de la Alexanderplatz, en lo que fue una vez el centro de la república filosoviética más fiel a las directrices de Moscú, ahora se ha desarrollado uno de los centros más atractivos del neoliberalismo edilicio.

Fenómenos similares han ocurrido y siguen ocurriendo en muchas otras ciudades de Europa del Este: Praga, Budapest, Tallin



son claros ejemplos; por no hablar de Moscú y San Petersburgo, por supuesto; aunque la cuestión rusa y la rápida privatización de la economía nacionalizada merecería una (amplia) discusión aparte. El vacío de poder dejado por la doctrina comunista ha sido rápidamente llenado por un anhelo de cambio que, al parecer, ha llevado al país en la dirección opuesta a la que había tomado en los cuarenta años anteriores. La caída de las fronteras políticas en 1989 ha sido acompañada por la disgregación de una estructura económica e ideológica; pero este vacío que se creó con esta desestructuración ha sido inmediatamente llenado. Lo que ha reformado el país ha sido un nuevo modelo económico e ideológico; el neoliberalismo, con su mayor flexibilidad, ha sido acogido favorablemente también y sobre todo debido a su resoluta negativa a la rigidez de los dogmas y reglas. Pero si un sistema económico puede cambiarse más o menos abruptamente mediante una revolución política, un sistema de pensamiento ciertamente no cambia de un día al otro. En muchos países, en los usos y costumbres del pueblo, los dos sistemas se han superpuesto: lo que ha ocurrido en Europa del Este es un interesante fenómeno de hibridación ideológica. Sobre estructuras de pensamiento arraigadas, se insertaban gradualmente nuevas formas de vida que iban a contradecir o complementar, suplantar o fortalecer las prácticas anteriores. Creando nuevas visiones del mundo que quedan a la espera de nuevas reglas, formas y definiciones.

También en Europa occidental, por aquella época, caían fronteras: con la firma del Tratado de Maastricht (1992), Europa renueva su estructura y su identidad. Se van derrumbando poco a poco las barreras económicas, jurídicas, políticas y administrativas; se empieza a viajar y comerciar en el espacio Schengen sin demasiados impedimentos, mientras se planea la introducción de la moneda única. La Unión se amplía hasta incluir, desde 2004, países del antiguo bloque oriental e incluso Estados que habían formado parte de la Unión Soviética, como las tres repúblicas bálticas. En general, desde la segunda mitad de los noventa, terminada la Guerra de los Balcanes, Europa parece en completo resurgimiento sociocultural, sobre la base de una nueva forma de política idealmente socialde-



mócrata y pragmáticamente capitalista. El ejemplo más representativo de este modelo de *hibridación* fue quizás la *tercera vía* abierta por el laborista Tony Blair en el Reino Unido, en la época de la *cool Britannia* (1997-2007), aprovechando también una renovación de las relaciones entre Europa y Estados Unidos durante las dos presidencias del demócrata Bill Clinton (1993-2001). En aquellos años, todas las grandes potencias políticas occidentales experimentan una nueva forma de progresismo híbrido: Italia, a pesar de algunas dificultades, con los gobiernos de Prodi, D'Alema y Amato (1996-2001); Francia, que revierte los resultados de las anteriores elecciones presidenciales prefiriendo en las generales al socialista Lionel Jospin (1997-2002); Alemania, con la coalición rojo-verde del canciller Gerhard Schröder (1998-2005); y, finalmente, la misma Unión Europea, con los comisariatos de Manuel Marín y Romano Prodi, entre 1999 y 2004. Todas estas formas de socialdemocracia eran, en realidad, el resultado de la serie de mutaciones que habían sufrido por aquel entonces las izquierdas occidentales. Después de la caída del Muro, los antiguos partidos socialistas y comunistas, a pesar de haberse independizado ya desde hace tiempo, quienes más quienes menos, de la influencia de Moscú, se habían visto obligados a reinventarse rápidamente, cambiando nombre, símbolo, iconos y referentes. Y desplazándose, por supuesto, cada vez más hacia el centro. Las clases sociales que antes representaban, los campesinos y los obreros, iban poco a poco desapareciendo; paralelamente, los sindicatos perdían fuerza y las patronales exigían y obtenían reformas para la recuperación económica, aprovechando la regeneración aportada por la *new economy* y el *web business*. La Europa del siglo XXI se iba construyendo a través de formas de política social y económica sólo aparentemente atribuibles a cierto progresismo (aceptado presuntamente en los programas, pero sólo para ser inmediatamente negado en su puesta en práctica; traicionando así la confianza de los electores y dando paso también de ese modo a la subida actual de las derechas). Políticas que hacen pasar por reformismo, la desregulación; por flexibilización del aparato burocrático, un grave desmantelamiento del Estado social; por libertad, nada



más y nada menos que el mero liberalismo. Políticas ni definidas ni definibles según los parámetros de antaño, sino más bien *amorfas*, que se adaptan a las conveniencias del momento y hacen que a menudo sea difícil diferenciar el pensamiento de las izquierdas del de las derechas. Y que vuelven peligrosamente indistinta la línea que separa una nueva forma de progresismo y el neocapitalismo más desenfrenado.

Cuando las fronteras entre Estado y Estado desaparecen, los que antes eran elementos constitutivos del mapa geográfico se convierten ahora en elementos del paisaje: los antiguos puestos de peaje, las aduanas, el mismo muro de hormigón que dividía Berlín, ya no determinan límites y divisiones, sino que se convierten en monumentos históricos y centros de atracción alrededor de los cuales se mueven caóticamente masas de gente. La imagen de los turistas en la Friedrichstrasse, libres de pasar de un lado a otro del Checkpoint Charlie —visto ahora nada más que como una divertida y anacrónica reliquia— ha sustituido a la imagen de los soldados de bandos opuestos desplegados a ambos lados de la frontera. La función de dichos soldados era, en primer lugar, vigilar el confín, para que fuera clara y neta la separación entre los dos países, ¹ entre este país y “el otro”, entre el “aquí” y el “allá”. Pero, además de esto, sobre todo tenían la función de poner de manifiesto, para el otro bando, la presencia del enemigo. Durante la mayor parte de su historia, el mapa de Europa ha mostrado, más allá de los límites territoriales, las fronteras de las alianzas y las enemistades. La división en bloques surgida después del final de la Segunda Guerra Mundial, centrada en la confrontación entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, había ofrecido a lo largo de medio siglo una imagen muy clara de la oposición entre dos modelos de civilización: para cada uno de ellos, el *otro* era “el enemigo”. Éste siempre era reconocible; tenía un nombre, una nacionalidad, una bandera, un uniforme, y estos elementos

¹ La llamada “tierra de nadie”, el “corredor de la muerte” que se ensanchaba entre el muro principal y el muro paralelo, pertenecía jurídicamente a la DDR.



determinaban su ser *diferente* de nosotros. Una vez desaparecido el enemigo al otro lado de la frontera, de alguna manera se abre una crisis también en nuestra capacidad de vernos a nosotros mismos en contraposición con el *otro*; a saber, de reconocer nuestra identidad en las diferencias con nuestro antagonista.

En 2001, la cuestión de la identidad occidental y del enemigo vuelve violentamente a la actualidad. A partir de lo ocurrido a las Torres Gemelas en Nueva York, y luego con el aumento de los atentados en territorio europeo, hasta la reciente concentración de ataques en Francia, los conceptos de “alianza” y “hostilidad” adquieren un nuevo valor. Las socialdemocracias occidentales, que con la desintegración de la Unión Soviética habían perdido su antagonista histórico, identifican ahora a un nuevo gran enemigo, que ya no se halla en Europa del Este sino al Este de Europa, en Oriente Medio; comienza a conformarse una zona hostil genérica, que se ubica más o menos entre Turquía y la India, entre el Golfo Pérsico y el Cáucaso. Sin embargo, ahora el enemigo ya no está allí, vistiendo un uniforme, asentado sobre la línea del confín, para defender su territorio; sino que, más bien, se confunde con el territorio; tanto con el suyo como con el “nuestro”. Hay un enemigo, pero se ha vuelto problemático definir su identidad y su posición: este enemigo es el terrorista. Después del 11 de septiembre, los controles en los aeropuertos se vuelven más escrupulosos; se instalan cámaras de seguridad en lugares públicos; se intensifican el rastreo de los datos personales y la interceptación de las comunicaciones. El control obsesivo es la herramienta defensiva que la sociedad occidental adopta para volver reconocible a su enemigo invisible. El terrorista hace precisamente de su invisibilidad su arma más peligrosa; tenemos miedo de él porque no sabemos dónde está, cuándo actuará y, sobre todo, porque podría ser “cualquiera de nosotros”. Esto, por supuesto, no es aceptable para una sociedad y un sistema de pensamiento que se basan en el carácter discreto y comprensible de sus elementos. Lo que es discreto y comprensible también es controlable, ya que la asignación de una definición y un valor garantiza el reconocimiento que precede al dominio. La máxima romana *dividi*



et impera invitaba a debilitar al enemigo creando en él divisiones no sólo porque es mejor evitar que tus enemigos se confederen, sino también porque la división implica una posibilidad de categorización y una mayor capacidad para controlar los elementos divididos uno por uno, según una lógica “que implica la conmensurabilidad de los elementos y la determinabilidad del todo” (Lyotard, 1987: 4). Durante las persecuciones raciales del siglo xx, ¿acaso no era esto lo que “aterrorizaba” a los antisemitas? El hecho de que un judío fuese en muchos casos físicamente indistinguible de un no-judío lo volvía una suerte de “enemigo invisible”. De ahí la exasperación del mito de la raza aria, la única que, según la doctrina nacional-socialista, pudiese garantizar el reconocimiento somático de un individuo como “no judío”. Al ser incapaz de definir con precisión las características de un individuo, se pretendía excluir a todos los grupos étnicos dentro de los cuales se podía generar la duda de la “impureza”, es decir, todos los potenciales “territorios de hibridez genética”. El mismo miedo fundamentaba, en los países del bloque soviético, la acusación de “ambigüedad ideológica”, que implicaba la dificultad, por parte del régimen, de determinar con certeza la adherencia del sujeto a la doctrina del partido. La duda consistía en si el sujeto, al tiempo que se presentaba como elemento del sistema, no fuese en cambio un “antisistema”; es decir, si sus acciones fuesen realmente motivadas por la plena fe y confianza en el Estado, o no; si su identidad fuese transparente y no encubierta; si su discurso fuese claro o bien conservase cierta ambigüedad semántica y en realidad significase lo contrario de lo que oficialmente dijese. Era, en efecto, un problema de forma: a la forma indefinida del “ideólogo ambiguo” no era posible asignarle un valor positivo o negativo; con lo cual, a menudo, el problema se resolvía rápidamente atribuyendo al sospechoso el valor de “enemigo”, bajo el lema: “mejor un enemigo cierto que un amigo incierto”. Y, al fin y al cabo, la homofobia aún tan difusa, ¿no es acaso el miedo a lo que no puede atribuirse precisamente a una orientación sexual o a la otra? Cada estructura es por su naturaleza ordenada y ordenante, por lo que teme cada elemento que se escapa del orden; su funcionamiento está orientado



a la preservación de su propia forma, que es el sistema en el que se establecen las normas, y que con su presencia justifica y sostiene.

Hoy en día, la sociedad occidental a menudo piensa y opera de acuerdo con la lógica según la cual cualquier elemento no inmediatamente identificable podría ser potencialmente peligroso; el sospechoso *ya es* enemigo del sistema. Es por eso que esta sociedad teme al terrorista como antisistema y al antisistema como terrorista.² El terrorista no tiene una identidad clara y precisa; en primer lugar, se confunde en el tejido social; en su vida ordinaria se mezcla en la masa y se revela como terrorista sólo habiendo finalizado su acción. Las nuevas tecnologías, que han reducido significativamente las distancias espaciales y temporales, además de las identitarias (es fácil aparecer como uno no es, detrás de un nombre y una apariencia que no son los nuestros), permiten al terrorista llevar a cabo ataques incluso sin el apoyo de una *sólida* estructura logística, actuando como una célula autónoma desconectada de un sistema complejo, con todas las dificultades que esto conlleva en términos de trazabilidad y prevención. El terrorista se muestra únicamente al finalizar su acto, por lo que actúa sin previo aviso y sin indicar su presencia: nadie sabe a ciencia cierta cuándo o dónde va a atacar. Para el sistema, paradójicamente, sólo en las consecuencias de un ataque el mundo es devuelto al orden; sólo cuando el terrorista actúa es identificable y localizable, y por esta razón, en muchos casos, elige inmolearse y desaparece, rechazando así su identificación. Pero, durante todo el tiempo que precede al ataque, el terrorista, con su *presencia en ausencia* (o mejor: generando la duda de su presencia, y eso es suficiente) devuelve la geografía del sistema social al paisaje amorfo de la existencia pura: *su* paisaje, un paisaje desprovisto de

² En una entrevista publicada en *Le Monde* del 30 de mayo 2016, Pierre Gattaz, presidente del Mouvement des Entreprises de France, refiriéndose a las contestaciones sindicales organizadas por la Confédération Générale du Travail, invitaba a “no ceder al chantaje, a las violencias, a la intimidación, al terror [...] de minorías que se comportan un poco como delincuentes, como terroristas”.



puntos de referencia (como en Vietnam, Estados Unidos encontraron grandes dificultades para orientarse en el paisaje de Afganistán, y la búsqueda de Osama Bin Laden se alargó entre varios intentos de captura fallidos durante casi una década).

Los autores que analizamos en ese trabajo tratan todos, en diferentes grados y de diferentes maneras, el problema de la hibridez ideológica en la Europa del siglo XXI, de la mutación de sus fronteras y su amorfismo social e identitario. Estas cuestiones son abordadas de manera explícita en el ámbito temático de nuestras obras; pero sobre todo —y esto es lo que más nos interesa— se reflejan al mismo tiempo en un determinado conjunto de opciones que atañen el plano de la experimentación formal. Opciones que a su vez implican una visión del mundo, ya no centrada en una lectura racional del cosmos, en la aspiración a determinar sus leyes y sus elementos; sino más bien que se ve afectada por la disolución de estos valores y de las certezas que ofrecían al individuo. Para el ciudadano europeo, esta falta de certeza se verá reflejada en la lectura que hará de la “*fabula* de la Europa”; en su cuestionamiento acerca de su identidad como europeo; en su interpretación del discurso político; y, en general, en su análisis del papel y de la condición histórica de la Europa en la que vive.

Werner Schwab escribe sus *Dramas fecales* a principios de los años noventa, justo después de la caída del Muro y justo antes de que se disgregasen la Unión Soviética y Yugoslavia. Quizás por eso es tan poderoso y violento el proceso de transfiguración de la realidad impuesto por el autor, casi como si percibiese que la imagen hegemónica del medio siglo anterior se estaba haciendo añicos, por lo que era necesario otra mirada que inventara otra imagen (y, posiblemente, otro mundo). Schwab, como Srbljanović en *Supermarket* (2001) —y también como tantas veces hacen Handke, Bernhard y Jelinek— disecciona la condición de la burguesía austriaca, conservadora y católica, totalmente volcada en preservar su “pureza” identitaria y su propio bienestar económico en la situación de incertidumbre social de aquellos años. Ahí la austriaca era tomada como



prototipo de aquella burguesía europea que ha permitido que hoy en día los nacionalismos de ultraderecha volviesen a asomarse a la escena política europea. Austria, por sus particulares condiciones históricas y geográficas, ha experimentado una situación muy peculiar dentro del panorama europeo del siglo veinte. De corazón de un poderoso imperio se convirtió en pequeño Estado colchón después de la Primera Guerra Mundial; fue anexionada a la Alemania nacionalsocialista en 1938 y, después de la segunda guerra, no participó activamente en la construcción política de la Unión, sino que ejerció la función de país neutral entre los dos bloques, aunque se inscribiese sustancialmente entre las socialdemocracias occidentales. La frontera con Hungría (es decir, de la otra mitad del antiguo Imperio habsbúrgico) la separaba y al mismo la mantenía en contacto con el bloque oriental; no es casualidad que la primera brecha en la Cortina de Hierro se produjese con la decisión de las autoridades austriacas de abrir aquella frontera en la primavera de 1989.

En el momento en que Schwab y Srbljanović escriben, el problema de la frontera y la identidad personal y colectiva de un pueblo son temas al orden del día en la vida cultural de Austria y de Europa en general. También lo son la cuestión del redescubrimiento, para un país, de su propio pasado, de la reinterpretación de su historia y del valor de su herencia cultural. En aquellos años, Austria es la primera democracia occidental en la que se registra un ascenso de las fuerzas políticas de la ultraderecha, debido al éxito del *Freiheitliche Partei Österreichs* de Jörg Haider en las elecciones de 1999. La “defensa de las fronteras” de la invasión de inmigrantes, llegados sobre todo desde el sureste, era uno de los puntos más destacados del programa del político carintiano; teniendo en cuenta que, durante la Guerra de los Balcanes, Austria se había convertido en uno de los destinos más asequibles y atractivos para los refugiados yugoslavos. A finales de los años noventa, la frontera entre Austria y la ex Yugoslavia ya no era el límite entre dos bloques y dos ideologías (Yugoslavia había sido formalmente un país no alineado con Moscú; pero era, en cualquier caso, un país comunista), sino el límite entre



dos situaciones económicas y sociales diferentes, es decir, el límite de un privilegio. Si Eslovenia aspiraba en cierta manera a volver a su antigua condición de país *mitteleuropeo*, la frontera con Croacia marcaba ahora la división entre “europeos” y “eslavos”. La guerra en Yugoslavia había sido el síntoma más evidente de la necesidad del continente de volver a trazar nuevas fronteras políticas, culturales e identitarias, rompiendo su antigua forma con la violencia en lugar de con la diplomacia (como fue, en cambio, el caso de la independencia de las repúblicas bálticas en 1991 y la división de Checoslovaquia en 1993).

Supermarket aborda precisamente el problema del choque de culturas en la vida de los inmigrantes yugoslavos en Austria a finales de los años noventa, haciendo hincapié en el miedo a la renovación de una sociedad estrictamente conservadora. Pero también en *Historias de familia* (1998) el problema de la identidad es fundamental, en el juego de adquisición de diferentes personalidades por parte de los niños, que atañe precisamente al problema de la “construcción de la personalidad”. *Blasted* (1995), de Sarah Kane, también toca el tema de la violencia de la guerra en los Balcanes, aunque sin mencionarla explícitamente; y la célebre imagen de la explosión que devasta la pared del hotel es también el símbolo de una forma y una definición de Europa que se hacen añicos. *Cleansed* (1998), por su parte, retrata una sociedad que suprime sus elementos débiles, a quienes considera extraños al sistema e identifica como “residuos”, como enemigos. El título (*Limpiados*) es una referencia clara a la noción de limpieza étnica que tantas veces ha sido tristemente asociada a la cuestión yugoslava; de aquí que el campus universitario se transforma en un campo de prisioneros y en un lugar de tortura y muerte. En *Attempts on Her Life* (1997), de Martin Crimp, se menciona la guerra de los Balcanes en algunas escenas; y en *Far Away* (2000), de Caryl Churchill, donde también vuelve el tema de la limpieza étnica, es fácil ver referencias implícitas a ese conflicto, metaforizado ahora en un conflicto universal.

El problema de la identidad se halla estrechamente conectado a la cuestión de la frontera no sólo en cuanto noción político-social,



sino también porque el propio concepto de identidad está basado en una idea de límite, de formalización: la identidad es, en cierto modo, lo que establece los límites de nuestra personalidad; la garantía de nuestra unidad como individuos y nuestra capacidad de reconocernos como tal. En 2006, Ikea lanzó una campaña publicitaria bajo el lema “Bienvenido a la república independiente de tu casa”. El mensaje era claro: el hogar doméstico es un espacio privado en el que se puede moldear una geografía personal por medio del mobiliario, posiblemente de Ikea. Comprar y distribuir objetos en el espacio es construirse una identidad, un *estatus* y también algo así como un Estado: un territorio definido y protegido, en el que ejercer en paz nuestra supuesta libertad (de consumo) personal. Después de todo, somos lo que poseemos: qué, cómo y cuándo consumimos son rasgos característicos de nuestra personalidad. Como lo son, también, qué, cómo y cuándo producimos. Incluso el ámbito del trabajo se ha ido adaptando al nuevo espíritu del mundo; baste pensar en cómo la sociedad occidental empuja el individuo a salir de la perspectiva de la estabilidad y operar en la inseguridad del contrato a término.³ Flexibilidad y diversificación son las palabras clave y “muéstrate capaz de adaptarte a cualquier situación” se ha convertido en un mantra, un dogma válido en todos los campos de nuestra existencia. Incluso en el campo del ocio, “estamos obligados” a disfrutar de todas las infinitas variantes que se nos proponen en tema de diversión, ampliadas por la multiplicación de la oferta del entretenimiento y por la posibilidad de viajar a un coste reducido. Las compañías aéreas *low cost* nos permiten movernos con facilidad por toda Europa; Skype nos permite mantenernos en contacto en

³ “El contrato temporal suplanta de hecho la institución permanente en cuestiones profesionales, afectivas, sexuales, culturales, familiares, internacionales, lo mismo que en los asuntos políticos. La evolución es evidentemente equívoca: el contrato temporal es favorecido por el sistema a causa de su gran flexibilidad, de su menor costo, y de la efervescencia de las motivaciones que lo acompañan, todos ellos factores que contribuyen a una mejor operatividad” (Lyotard, 1987: 51).



tiempo real con personas que viven en áreas geográficamente lejanas, sin gastar un céntimo; Twitter hace que con un clic una información sea conocida en todo el globo; Facebook, Instagram y muchas otras aplicaciones nos otorgan el don de la ubicuidad y la instantaneidad, al tiempo que nos ofrecen la oportunidad para fabricarnos identidades múltiples, ninguna de las cuales tiene la obligación de erigirse como primaria, sino que debe seguir siendo amorfa para construir, según la ocasión específica, la imagen de nosotros mismos que mejor se adapte al contexto en el que nos hallamos. Nuestra existencia termina siendo un compuesto no homogéneo de diferentes actividades y diferentes experiencias sociales, económicas, biopolíticas. Un modo de operar (trabajar) diferente, un modo de vivir el tiempo diferente, una diferente organización formal del tiempo, exigen en la contemporaneidad una nueva interpretación y representación del tiempo, muy diferente de la que la tradición había mantenido como hegemónica hasta hace poco menos de treinta años.

En *Attempts on Her Life* —como también en otras obras anteriores de Crimp— la relación entre la construcción de la identidad personal y social y el acto del consumo es muy clara. Anne, al renunciar a aparecer como personaje en la *fabula* y como individuo en la sociedad, vuelve indeterminable su identidad; lo mismo puede decirse de las entidades enunciantes que soportan el discurso en la obra de Crimp, así como las de *Crave* (1998) y *4:48 Psychosis* (1999), de Sarah Kane. En *Sobrepeso, insignificante: Informe* (1991), de Schwab y en *Far Away* el lenguaje es inconmensurable, lo que causa confusión identitaria entre el ser humano, la bestia y la cosa. Y, en *El chico de la última fila* (2006), de Juan Mayorga, Claudio construye por medio del relato un mundo personal, a partir de la manipulación de los rasgos identitarios de las personas más próximas a él, reinventando al mismo tiempo una geografía detallada de sus espacios privados.

Una de las razones por las que hoy en día las grandes empresas que operan en la *web*, de Google a Facebook, están tan interesadas en los datos personales de sus usuarios, es el hecho de que éstos son fundamentales para las políticas de *retargeting* y *direct marketing*, las



nuevas formas de publicidad personal dirigida directamente a cada individuo. En este sentido, se hace imprescindible definir, dentro de la masa impersonal de los usuarios, quién es el individuo, dónde está, qué hace, cuándo lo hace, cómo y por qué: el sujeto cobra así una personalidad sólo una función de su valor económico en el sistema; es decir, para ser inmediatamente “categorizado”, “mapeado” como consumidor. Los *browsers* que utilizamos para navegar en internet graban constantemente datos sobre nuestras preferencias y los insertan en tablas clasificatorias con el objetivo de seleccionar publicidades más adecuadas a nuestros gustos. Sin olvidar que ya por el mero hecho de estar *on line*, todos nuestros movimientos son identificados y catalogados; cada vez que nos conectamos a una dirección IP a través de una computadora, o por medio de un GPS con el móvil, nos hacemos rastreables (el que tengo a mano me propone de vez en cuando instalar una aplicación llamada “Alerta”, con la siguiente motivación: “Te sentirás más seguro si compartes tu ubicación con tu familia y amigos”). Se ha vuelto casi imposible perderse, y las nuevas tecnologías nos obligan incesantemente a entrar en el mapa: no nos movemos ya en el horizonte de un paisaje, sino en una geografía, a pesar de que a menudo no nos damos cuenta. Los mapas son útiles no sólo, o no tanto, para moverse en el mundo, sino para moverse *en economía con el mundo*; al concepto de la facilidad de movimiento se asocia el *ahorro* de tiempo y dinero. Si un mapa nos hace la vida más fácil, es porque nos ofrece una imagen de la realidad ya interpretada sobre la base de un determinado conjunto de códigos; y sobre todo porque nos da la ilusión de ser capaz de dominar este espacio, poder entender la naturaleza de este espacio; de ahí la sensación de seguridad que debería resultar.

La sociedad occidental siempre ha estado animada por un empuje antropocéntrico y positivista, al menos con respecto a la confianza que sigue mostrando en la lógica del progreso y la posibilidad de someter a la naturaleza. Tradicionalmente, los arrebatos irracionales reaparecen en aquellos momentos de la historia de la humanidad, en los cuales la lógica se demuestra incapaz de proporcionar representaciones adecuadas a la experiencia del mundo



que el individuo está viviendo; del mismo modo, en nuestra vida privada, los impulsos irracionales recobran fuerza cuando el racionalismo no satisface nuestras *Weltanschauung* y *Weltführung*, mientras que por lo contrario el racionalismo se impone en momentos en que necesitamos certezas y reglas a las que aferrarnos. Dichas tendencias permanecen siempre en oposición una con la otra, compensando una las carencias de la otra (en este sentido, nos comportamos un poco como aquel ciudadano que siempre vota a la oposición cuando ya no tiene confianza en el partido de gobierno).

Los modelos dramáticos y dramatúrgicos que analizamos en estas páginas nacen *por y para* un contexto histórico en el que asistimos a una pérdida de confianza en determinados valores; valores que fundamentaban aquella lectura racional de la realidad que había marcado épocas anteriores. Que la contemporaneidad asista al fracaso de un modelo de pensamiento que se refleja en un modelo educativo, me parece algo especialmente relevante. Personalmente, no puedo dejar de pensar que formo parte de una generación, nacida a principios de los años ochenta, educada según los valores más o menos estables en el siglo xx; los mismos valores que, terminada mi formación educativa básica (a finales de los años noventa, digamos) ya habían perdido gran parte de su utilidad en el nuevo modelo de sociedad que iba surgiendo. El mundo ya no confiaba en los grandes proyectos para los cuales habíamos estado preparándonos.

Se advierte hoy en día, en Europa, una conciencia generalizada de que esta sociedad, después de haber digerido el rotundo fracaso del socialismo real a finales de los ochenta, se está dando cuenta también del fracaso igual de rotundo pero menos llamativo del capitalismo. Si somos conscientes de este fracaso pero no vemos su superación, es porque aún no hemos logrado formular una imagen clara de la cuestión: no tenemos los medios expresivos adecuados para representar el problema. Como demuestra la actual situación política de muchos países, pensar la economía todavía en términos de contraposición entre intervencionismo y liberalismo, o entre nacionalización y privatización, es perfectamente inútil y



sólo demuestra la ineficiencia de nuestro modelo de representación de la realidad. Me parece que la demostración de la ineficacia de las medidas económicas propuestas a gran escala en los últimos años (derivadas mayoritariamente de una reelaboración de la doctrina de la escuela de Chicago, un modelo de hace cuarenta años), con el apoyo del FMI y del BCE, deja bastante claro que la recuperación de un bienestar socioeconómico difuso no pasa ni por la doctrina del incentivo al consumo ni por la de la austeridad. Del mismo modo, todo nos hace pensar que la crisis tampoco es el problema real; la historia nos enseña que las crisis siempre se han producido, en cada época, porque este sistema económico, basado en la idea de ganancia y plusvalía —que radica en la idea de acumulación progresiva— genera y debe generar constantemente crisis para alimentarse; es decir, ciclos de estancamiento que preparan ciclos de nuevo crecimiento. El problema, pues, no es tanto salir de la crisis, sino más bien salir del sistema que sigue permanentemente generando estas crisis. Esto es, por supuesto, complicado, ya que cada sistema tiende a autolegitimarse para preservarse y justificar su propio funcionamiento. Un sistema como el nuestro tiende naturalmente al resultado del beneficio; manteniendo, en esto, su connotación teleológica. Permanece anclado en la lógica según la cual causas y efectos existen como momentos consecuenciales; así como sigue excluyendo de su sistema lo no valorizable, lo no mensurable, lo no definible: la realidad entera debe ser racionalizable, a saber, “economizable”. Pensemos, por ejemplo, en los intentos de establecer criterios ciertos para medir fenómenos como la inflación; criterios que son, por supuesto, totalmente arbitrarios y convencionales, pero que se utilizan precisamente para establecer “puntos definidos” en el territorio indistinto de las condiciones de vida de un país (convirtiendo, precisamente, estas “condiciones” en “nivel”). En este sentido, no resulta sorprendente que, al final de la primera década del siglo actual, algunos gobiernos europeos, como el francés y el británico, en la estela de lo que ya había sucedido en otros países, propusieran introducir nuevos indicadores para una mejor aproximación a la determinación de la inflación real,



tratando, por ejemplo, de atribuir un valor económico a la inefable condición de felicidad.⁴

Mapear los sentimientos es un tema clave para el sistema en que vivimos: su objetivo es la explotación de los impulsos irracionales del individuo para sus propósitos extremadamente racionales. Dado que la producción se basa en el consumo, el sistema capitalista necesita generar siempre nuevas necesidades de consumo; explotando la aspiración de los consumidores a la satisfacción personal (su “tensión hacia la completitud”) mantiene sus deseos perpetuamente activos e incompletos: “el mercado recibiría un golpe mortal si el estatus de los individuos les aportara una sensación de seguridad, si sus logros y sus objetos personales estuvieran a buen recaudo, si sus proyectos fuesen finitos y si el final de sus trabajosos esfuerzos estuviese a su alcance. El arte del marketing está dedicado a *impedir* que se cierren las opciones y se realicen los deseos” (Bauman, 2006: 50). Baudrillard (1993) hace hincapié en que el capitalismo de consumo debe constantemente retrasar la llegada del final; para hacer esto tiene que seguir aceptando la posibilidad del final, aunque sea en el horizonte de una ilusión; y, sin embargo, tiene que asegurarse de que el consumidor lo pueda contemplar en su horizonte real. Es decir, que por un lado el capitalismo tiene que asumir que el concepto de “final” le es necesario, para delimitar con precisión sus objetivos de mercado y el sector en el que opera; por otro lado, sin embargo, debe extender el final “infinitamente”, haciendo del “fin” una contradicción en los términos. Mas nuestro deseo de consumidores se alimenta también de la ilusión de que la felicidad pueda cumplirse sólo o sobre todo “*para mí*”; de aquí que cada uno buscamos en cada producto su exclusividad, evaluando la contribución que aporta a la construcción de nuestra identidad, su capacidad de

⁴ Véase por ejemplo: “Sarkozy pide que el PIB mida la felicidad”, en *El País*, 15 septiembre de 2009; “El reino que quiso medir la felicidad”, en *El País*, 29 noviembre de 2009; “El gobierno británico medirá la felicidad de los ciudadanos”, en *El País*, 15 noviembre de 2010; “Otro PIB, otra realidad”, en *El País*, 2 abril de 2011.



hacernos destacar dentro de la masa, su poder de volvernos “especiales”. Así, paulatinamente, esta sociedad no sólo se dirige hacia la privatización de la gestión de los recursos económicos, sino también hacia la privatización de su consumo, con tal de volverlo más flexible, para que pueda responder más fácilmente a nuestros deseos tan volubles. Lo mismo pasa con el consumo de información. En estos años se produce un cambio radical en la percepción de la realidad, con la invasión de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana. Como en el ámbito económico, también en el contexto de la información la relación con la realidad se va privatizando. Los nuevos medios no sólo intervienen en la percepción del espacio y el tiempo, reduciendo las distancias geográficas y cronológicas, sino que también influyen en la percepción del espacio identitario del individuo. A medida que vamos hacia una privatización cada vez más sutil de la información, son eliminadas del horizonte perceptivo del individuo todas las informaciones que se suponen no sean interesantes para él: las Googleglass, por ejemplo, nos permitirán ver el mundo no como es, sino como *es para cada uno de nosotros*. Esto, por un lado, implica una mayor velocidad (facilidad, economía) en la percepción de la realidad; pero al mismo tiempo aísla al individuo de su dimensión colectiva: éste ya no ve la realidad como otros la ven, sino que la ve, en cambio, de una manera *personal*. Pero ¿cuán *personal* es esta manera? ¿Hasta qué punto es el individuo quien decide qué ver? Son sus decisiones y su personalidad las que determinan la información que recibe, ¿o no es, en cambio, la información que recibe la que determina sus decisiones y su personalidad, condicionando así la información que continuará recibiendo en el futuro? En este juego de retroalimentación, ahora el individuo es empujado a construir una relación privada con la realidad, en la medida en que está condicionado hacia una determinada construcción de la realidad: la libertad decisional está ahí sólo como apariencia, pero no como sustancia. De la misma manera, la difusión de la televisión digital y la televisión *on demand*, las *smart tv* han cambiado radicalmente nuestra manera de percibir la realidad; primero con la multiplicación y la fragmentación de la programación y luego con



la proliferación de canales temáticos. La posibilidad de recibir en *streaming* la oferta televisiva y radiofónica, manteniéndola disponible a la hora que queramos; la posibilidad de saltar las escenas de un programa o de una película que no nos interesan, o la de volver a repetir las una y otra vez; la posibilidad de volver a ver una jugada, incluso desde diferentes ángulos, durante un partido de fútbol; todo esto apunta en la dirección de una construcción estrictamente personal de la programación, que es, después de todo, la construcción de un *relato* personal. Internet, por supuesto, ha extremado este fenómeno; pero lo mismo pasa, por ejemplo, con los videojuegos y los simuladores de realidad, cuya tecnología se está desarrollando pensando en cómo otorgar al usuario una mayor libertad de elección para que pueda crearse él mismo *su propio* juego, *su propia* ficción de la realidad.

El ritmo que marca la recepción se ha vuelto mucho más rápido; parece así natural que el cerebro se “aburra” más rápidamente que antes. También la recepción teatral estará profundamente influenciada por las modalidades de recepción a las que el individuo está sometido diariamente, que ya están muy lejos de las que apelaba la estructura dramática clásica. Bien lo subraya José Antonio Sánchez:

esta multidireccionalidad de la vida es contraria al esquema lineal que en primer lugar el Cristianismo y en segundo lugar la Ilustración instituyeron como base de la concepción de la historia/de la biografía: junto a los proyectos que dirigen nuestra atención, aparecen miles de estímulos que constantemente nos desvían del camino de la vida. Es esta multiplicidad de sugerencias e impresiones la que debe ser introducida en el campo de la representación hasta hacer no interesante la estructura narrativa tradicional. [Sánchez, 2002: 169-170]

De aquí, la búsqueda, por parte de nuestros autores, de nuevas formas que capturen la atención del público y la mantengan constante. La negación del proyecto a largo plazo, del “trabajar con fatiga”, la velocidad de los procesos de producción y consumo, se reflejan aquí en un tipo de obra que expresa formalmente esta di-



ferencia con la estructura de la proyectualidad clásica. Obras como *Attempts on Her Life*, *Crave* y *4:48 Psychosis* nacen también sobre estas bases: tanto en el plano de contenido como en el de la forma, Crimp y Kane hablan exactamente de la fragmentación y la multiplicación de los niveles de lectura de la realidad.⁵ *Far Away* debe su brevedad también a esto: su estructura “clásica”, para resistir como tal, debe reducirse al mínimo. Y el lenguaje de estos autores es extremadamente sintético, rápido, contundente. Las estrategias dramáticas sobre las cuales se construyen estas obras no se basan tanto en la dosificación de la información sino, más bien, en un juego rítmico formal. En Crimp o en Kane, por ejemplo, la secuencia de los momentos no es relevante para la comprensión total de la *fabula*, y el drama se presenta como un conglomerado en el que no es importante *a causa de qué* algo suceda; sino que es importante que, lo que sucede, suceda *de una manera determinada*. La *fabula* de estas obras no es el desarrollo de puntos informativos que forman una línea, sino una superficie sobre la cual se asoman “puntos críticos” que hacen estallar el *continuum* benjaminiano de la historia, puntos de relevancia poética.

Una nueva forma de experimentar el mundo también requiere, por supuesto, nuevas formas de representarlo. El drama denotaba tradicionalmente una visión ordenada de la realidad, que parece hoy quizás inadecuada para expresar ciertas características del *modus*

⁵ Hablando de autores británicos activos en los años noventa, Benedict Nightingale los tildaba de “hijos desorientados de la señora Thatcher”: “estos dramaturgos se encuentran a gusto construyendo caracteres y situaciones, más que con las nociones de conflicto, tensión y estructura. Prefieren ofrecer veloces instantáneas, más que tramas elaboradas, quizás porque las tramas implican alguna forma de coherencia en la vida de las personas. Disfrutan con lo excéntrico, lo asocial, lo bizarro; y sin embargo se preocupan por la desesperación y la infelicidad que los rodean. Son extremadamente divertidos y no obstante irradian compromiso moral. Son los hijos desorientados de la Señora Thatcher” (Benedict Nightingale; aquí en Saunders, 2002: 6).



vivendi occidental actual. Por lo tanto, parece natural que, abandonada cierta fe en el orden, en la coherencia, en la posibilidad de determinación y de definición, se busque ahora para la representación de lo real una alternativa a la forma dramática clásica.

Si el espectáculo ha respondido a esta necesidad quitándose de encima el “peso” del texto, al servicio del cual estaba anteriormente, el texto responde a su vez liberándose gradualmente del peso de la *fabula*, antes garantía de su coherencia lógica. El drama, si quiere expresar la crisis de coherencia de un mundo que se sostenía sobre determinados principios lógicos (derivados de la lógica aristotélica), debe hacerlo renunciando a la coherencia y a los principios lógicos que la *fabula* le garantizaba. Sin embargo, negando la coherencia de la *fabula*, el drama se desestructura a sí mismo, perdiendo gradualmente la prerrogativa de la *dramaticidad*. Paradójicamente, el drama que mejor expresa esta nueva visión del mundo será algo así como un drama “dedramatizado”; drama que deja de ser pura estructuración lógica de lo real para abrir a otras direcciones una nueva representación del mundo.



BIBLIOGRAFÍA

ENSAYOS Y ESTUDIOS TEÓRICOS

- Abbagnano, Nicola (1950), *Filosofía del romanticismo. Filosofía contemporánea*, UTET, Turín.
- Abirached, Robert (1994), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- Adorno, Theodor W. (2004), *Teoría estética*, Akal, Madrid.
- Agamben, Giorgio (1998), *Homo Sacer*, Pre-Textos, Valencia.
- (2006), *El tiempo que resta*, Trotta, Madrid.
- (2011), *Desnudez*, Anagrama, Barcelona.
- Agustín de Hipona (1983), *Confesiones*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Alighieri, Dante (2007), *La Divina Commedia*, Rizzoli, Milán.
- (1973), *Comedia*, Seix Barral, Barcelona.
- Aristóteles (1969), *De Anima*, Juárez, Buenos Aires.
- (1974), *Περὶ ποιητικῆς / Poética* (edición trilingüe por Valentín García Yerba), Gredos, Madrid.
- (1998), *Περὶ ποιητικῆς / Poética*, edición bilingüe por Guido Paduano, Laterza, Bari.
- (2000), *Política*, Gredos, Barcelona.
- (2000), *Ética nicomáquea*, Gredos, Barcelona.
- (2001), *Ética eudemia*, Gredos, Madrid.
- Arnheim, Rudolph (1980), *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza, Madrid.
- Artaud, Antonin (1978), *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona.
- Baldry, Harold Caparne (1971), *The Greek Tragic Theatre*, Chatto & Windus, Londres.
- Barthes, Roland (1971), *Elementos de semiología*, Comunicación, Madrid.
- (2005), *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI Editores, Madrid.



- Batlle, Carles (2001), “El drama relatiu”, *Suite*, Proa, Barcelona.
- (2005), “Notes sobre la fragmentació del drama contemporani I”, *Pausa*, núm. XXI.
- (2005), “Notes sobre la fragmentació del drama contemporani II”, *Pausa*, núm. XXII.
- (2008), “La segmentación del texto dramático (un proceso para el análisis y la creación)”, *Estudis Escènics*, núm. 33-34, Institut del Teatre, Barcelona, pp. 13-35 y 375-390.
- (2009), “Apunts sobre la pulsio rapsòdica en el drama contemporani”, en Sarrazac, *Lèxic del drama modern i contemporani*, Institut del Teatre, Barcelona.
- Baudrillard, Jean (1993), *La ilusió del fin*, Anagrama, Barcelona.
- Bauman, Zygmunt (2006), *Vida líquida*, Paidós, Barcelona.
- (2009), *El arte de la vida*, Paidós, Barcelona.
- Baumgart, Fritz (1979), *Kleine Kunstgeschichte*, DuMont, Colonia.
- Benjamin, Walter (2007), *Obras*, Alaba, Madrid.
- (1973), *Tesis de filosofía de la historia*, Taurus, Madrid.
- Berdiaev, Nicolas (1968), *El cristianismo y el problema del comunismo*, Espasa, Madrid.
- Bergson, Henri (1919), *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Francisco Beltrán Editor, Madrid.
- Berlin, Isaiah (1988), *Karl Marx*, Alianza, Madrid.
- Bertinetti, Paolo (2003), *Il teatro inglese del Novecento*, Einaudi, Turín.
- Biemel, Walter (1962), “La Estética de Hegel”, *Convivium*, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Brecht, Bertolt (1967), *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno.
- (2004), *Escritos sobre teatro*, Alba Editorial, Barcelona.
- (1983), *El pequeño organon para el teatro*, Don Quijote, Granada.
- Brioschi, Franco (1999), *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*, Unicopoli, Milán.



- Carnevali, Davide (2008), *Juan Mayorga. Teatro*, Ubulibri, Milán.
- (2009), “Nueva hispanidad”, *Il Patalogo*, núm. 31, Ubulibri, Milán.
- (2010), “Rappresentazione e presentazione della realtà nel teatro post-drammatico tedesco”, *Stratagemmi*, núm. 15, Milán.
- (2011), “De la crisis del drama al teatro postdramático”, *Tablas*, núm. 2, La Habana.
- (2013), “¿Teatro para un mundo en que el propio teatro ha muerto?”, *Estudis Escènics*, núm. 39-40, Barcelona.
- (2013), “Del textocentrismo a la materialidad de la escena: Hans-Thies Lehmann y Erika Fischer-Lichte”, *Gestos*, núm. 56, University of California, Irvine.
- (2013), “De Argentina a Europa: culturas y modelos teatrales para un teatro post-crisis”, *Pausa*, núm. 34, Barcelona.
- (2014), “Dal teatro drammatico al teatro performativo: una nota su Hans-Thies Lehmann”, *Comunicazioni sociali*, I, Università Cattolica, Milán.
- (2016), “Textualidad y superación de la forma dramática clásica en el teatro alemán contemporáneo”, en Carles Batlle, Enric Gallèn y Mònica Güell (eds.), *Drama contemporani: renaixença o extinció?*, Institut del Teatre, Université Paris-Sorbonne, Barcelona y París, pp. 121-129.
- Carroll, Lewis (1986), *Alicia en el país de las maravillas. Alicia a través del espejo*, Plaza y Janés, Barcelona.
- Casadei, Federica (2001), *Breve dizionario di linguistica*, Carocci, Roma.
- Cascetta, Annamaria (2000), *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le Lettere, Florencia.
- Chiaberge, Riccardo (2008), *La variabile Dio*, Longanesi, Milán.
- Corvin, Michel (1994), *Lire la comédie*, Dunod, París.
- (ed.) (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse, París.
- Danan, Joseph (1995), *Le Théâtre de la pensée*, Médiannes, Ruan.
- (2013), *Entre théâtre et performance. La question du texte*, Actes Sud, Arlés.



- Deleuze, Gilles (1977), *Rizoma. Introducción* (con Félix Guattari), Pre-Textos, Valencia.
- (2002), *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires.
- (2005), *Lógica del sentido*, Paidós, Buenos Aires.
- De Marinis, Marco (1982), *Semiótica del teatro*, Bompiani, Milán.
- Derrida, Jacques (1972), “El teatro de la crueldad” y “La clausura de la representación”, en *Dos ensayos*, Anagrama, Barcelona.
- (2005), *Antonin Artaud*, Abscondita, Milán.
- Descartes, René (1979), *Discurso del método*, Alianza Editorial, Madrid.
- Dickens, Charles (2003), *A Christmas Carol*, Penguin Books, Londres.
- Diéguez, Ileana (2014), *Escenarios liminales*, Paso de Gato, Ciudad de México.
- Di Giammarco, Rodolfo (1997), “Entrevista con Sarah Kane”, *La Repubblica*, 2 de abril.
- Dodds, Eric (1980), *Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid.
- Dubatti, Jorge (2012), *Principios de filosofía del teatro*, Paso de Gato, México.
- Eco, Umberto (1968), *La struttura assente*, Bompiani, Milán.
- (1974), *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona.
- (1981), *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona.
- (1992), *Obra abierta*, Planeta, Barcelona.
- Egan, Caroline (1998), “The Playwright’s Playwright”, *The Guardian*, 21 de septiembre.
- Fenylman, Richard Phillips (2000), *El carácter de la ley física*, Tusquets, Barcelona.
- Fischer-Lichte, Erika (2011), *La estética de lo performativo*, Abada, Madrid.
- Francstel, Pierre (1984), *Pintura y sociedad*, Cátedra, Madrid.
- Gasquet, Joachim (2009), *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Gadir Editorial, Madrid.
- Giacomelli, Roberto (2001), *La magia del significato*, Cuem, Milán.
- Gödel, Kurt (1981), *Obras completas*, Alianza, Madrid.
- González Martín, Diana (2008), *El concepto de final en los espec-*



- táculos fragmentarios del teatro occidental: el Atelos*, tesis de doctorado depositada en la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2008), “Preguntas a Lehmann”, *Pausa*, núm. XXIX, julio, pp. 43-51.
- Goodman, Nelson (1976), *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona.
- Grice, Paul (1991), *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Hawking, Stephen (1990), *Historia del tiempo: del Big Bang a los agujeros negros*, Alianza, Madrid.
- y Leonard Mlodinow (2005), *Brevísima historia del tiempo*, Crítica, Barcelona.
- y Leonard Mlodinow (2010), *El gran diseño*, Crítica, Barcelona.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1996), *Introduzione all'Estetica*, Guerini, Milán.
- (2001), *Introducción a la estética*, Península, Barcelona.
- (2006), *Fenomenología del espíritu*, Pre-Textos, Valencia.
- (2008), *Estética*, Buenos Aires, Losada.
- Heidegger, Martin (1971), *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- (1953), “El origen de la obra de arte”, en Francisco Soler, *El origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger*, Universidad Nacional de Colombia-Extensión Cultural-Facultad de Filosofía y Letras, Bogotá.
- Hesíodo (1964), *Los trabajos y los días. La teogonía. El escudo de Heracles*, Iberia, Barcelona.
- Homero (1999), *Iliada*, Cátedra, Madrid.
- (1999), *Odisea*, Espasa, Madrid.
- Iser, Wolfgang (1987), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid.
- Jakobson, Roman (1963), *Éléments de linguistique générale*, Éditions de Minuit, París.
- Jauss, Hans-Robert (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid.



- Kajon, Irene (2007), *El pensamiento judío del siglo xx*, Lilmod, Buenos Aires.
- Keller, Joe y Nicholas Ridout (2006), *Contemporary Theatres in Europe. A Critical Companion*, Routledge, Abingdon.
- Kerényi, Károly (1958), *Die Mythologie der Griechen. Band 1: Die Götter- und Menschheitsgeschichten. Band 2: Die Heroen der Griechen*, Rhein-Verlag, Zürich.
- Kermode, Frank (2000), *El sentido de un final*, Gedisa, Barcelona.
- Krawehl, Stephanie (2008), *Die Welt abstechen wie eine Sau. Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs*, Athena, Oberhausen.
- Kuffer Dinerstein, Paula (2011), *De Benjamin a Sebald a través de la historia: en torno al testimonio y la representación*, tesis de doctorado depositada en la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Landes, Brigitte (ed.) (2006), *Stets das Ihre Elfriede Jelinek*, Theater der Zeit / Arbeitsbuch, Berlín.
- Lao-Tse (2006), *Tao Te Ching*, Folio, Barcelona.
- Lavandier, Yves (1997), *La dramaturgie*, Le Clown & l'Enfant, Cergy.
- Lehmann, Hans-Thies (2013), *El teatro posdramático*, Cendeac, Murcia.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990), *Escritos filosóficos y teológicos*, Antrophos, Barcelona.
- (2004), *Abhandlungen zur Fabel / Trattati sulla fabula*, Carocci, Roma.
- Liotard, Jean-François (1987), *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid.
- Maldiney, Henri (2005), *L'estetico e l'estetica*, Andrea Pinotti (ed.), Mimesis, Milán.
- Manacorda, Giorgio (1996), *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento tedesco*, Ubulibri, Milán.
- Marx, Karl y Friedrich Engels (1969), *Manifest der Kommunistischen Partei*, Reclam, Stuttgart.
- (1969), *La concezione materialistica della storia*, Editori Riuniti, Roma.
- (1974), *La ideología alemana*, Grijalbo, Barcelona.



- Mayorga, Juan (2003), *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Anthropos, Barcelona.
- Nagel, Ernest y James R. Newman (1992), *La prova di Gödel*, Bollati, Boringhieri, Turín.
- Nietzsche, Friedrich (2013), *El origen de la tragedia*, Espasa, Barcelona.
- Ovidio (2003), *Metamorfosis*, Cátedra, Madrid.
- Pasolini, Pier Paolo (1978), *Escritos corsarios*, Monte Ávila Editores, Barcelona.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona.
- (2001), *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Barcelona.
- (2005), “Réflexions liminaires sur la fin au théâtre”, en Carole Egger (ed.), *Rideau ou la fin au théâtre*, Éditions Lansman, Carnières, pp. 35-48.
- Quadri, Franco (ed.) (1999), *Heiner Müller. Riscrivere il teatro*, Ubu-libri, Milán.
- Roberts, Philip (2008), *About Churchill: the Playwright & the Work*, Faber & Faber, Londres.
- Rose, Margaret (2002), *Storia del teatro inglese. Ottocento e Novecento*, Carocci, Roma.
- Rosset, Clément (2007), *Lejos de mí*, Marbot, Barcelona.
- Sánchez, José Antonio (2002), *Dramaturgias de la imagen*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Sanchis Sinisterra, José (2002), *La escena sin límites*, Ñaque, Ciudad Real.
- (2005), “Cinco preguntas sobre el final del texto”, en Carole Egger (ed.), *Rideau ou la fin au théâtre*, Éditions Lansman, Carnières, pp. 13-22.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2013), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Paso de Gato, Ciudad de México.
- (2005), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval.
- (2005), “Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse”, *Genesis*, núm. XVI, Place, París.



- (2007), “La reprise (réponse au postdramatique)”, *Etudes Théâtrales*, núm. 38-39, pp. 7-17.
- Saunders, Graham (2002), *Love Me or Kill Me*, Manchester University Press, Manchester.
- Searle, John Rogers (1979), “Metaphor”, en Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sierz, Aleks (2006), *The Theatre of Martin Crimp*, Methuen, Londres.
- Straus, Erwin (1971), *Psicología fenomenológica*, Paidós, Buenos Aires.
- (2005), *Lèstetico e l'estetica*, ed. de Andrea Pinotti, Mimesis, Milán.
- Szondi, Peter (1994), *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Destino, Barcelona.
- Taylor, Paul (2004), “Attempts on Her Life, BAC, London”, *The Independent*, 3 de agosto.
- Tomás de Aquino (1956), *Suma teológica*, Editorial Católica, Madrid.
- Ubersfeld, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid.
- (1997), *La escuela del espectador*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- Vinaver, Michel (1993), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, Arlés.
- Voltaire (1984), *Cándido o el optimismo*, Orbis, Barcelona.
- Watts, Alan (1976), *El camino del Tao*, Kairós, Barcelona.
- Weber, Max (2012), *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Alianza, Madrid.
- White, Hayden (2005), “La historia literaria de Auerbach: causalidad figural e historicismo modernista”, en José Antonio Escrib y Luis Beltrán (coords.), *Teorías de la historia literaria*, Arco, Madrid.
- Wittgenstein, Ludwig (1994), *Tractatus logico-philosophicus*, ed. bilingüe, Altaya, Barcelona.
- Žižek, Slavoj (2005), *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid.
- (2013), *El año que soñamos peligrosamente*, Akal, Madrid.



Zucchi, Sandro (2003), *Corso di semiótica*, Cuem, Milán.

La Biblia, edición digital oficial del Vaticano, disponible en la página:
http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_INDEX.HTM

TEXTOS TEATRALES

- Beckett, Samuel (1982), *Esperando a Godot*, Tusquets, Barcelona.
—— (1990), *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, Londres.
- Bernhard, Thomas (1983), *Die Stücke: 1969-1981*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno.
—— (1987), *Teatro. El ignorante y el demente. La partida de caza. La fuerza de la costumbre*, Alfaguara, Madrid.
—— (2000), *Teatro. Ante la jubilación. Minetti. Ritter, Dene, Voss, Hiru, Hondarribia*.
- Brecht, Bertolt (2002), *Sämtliche Stücke in einem Band*, Komet, Colonia.
—— (2006), *Teatro completo*, Cátedra, Madrid.
- Chéjov, Anton (1997), *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*, Cátedra, Madrid.
- Churchill, Caryl (2005), *Un número. Lejos*, El Astillero, Madrid.
—— (2008), *Plays: Four*, Nick Hern Books, Londres.
- Crimp, Martin (2000), *Plays 1*, Faber & Faber, Londres.
—— (2005), *Plays 2*, Faber & Faber, Londres.
——, *Atentados contra su vida*, traducción de Rafael Spregelburd, inédito, por concesión del traductor.
- Handke, Peter (1972-1973), *Stücke*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno.
—— (1982), *Gaspar. Insultos al público. El pupilo quiere ser tutor*, Alianza, Madrid.
- Händl, Klaus (2006), *Stücke*, Droschl, Graz.
- Ibsen, Henrik (1979), *Teatro completo*, Aguilar, Madrid.
- Jelinek, Elfriede (1992), *Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek.



- Kane, Sarah (1999), "Reventado", *ADE Teatro*, núm. LXXV.
- (2001), *Complete Plays*, Methuen, Londres.
- (2002), *El amor de Fedra*, en *Primer Acto*, núm. CCLXXXIII.
- (2006), *Ansia. 4.48 Psicosis*, Losada, Buenos Aires.
- , *Limpiados*, traducción de Mariano Stolkiner y Mónica Koller, inédito, por concesión de los traductores.
- Koltès, Bernard-Marie (1990), *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions de Minuit, París.
- (2001), *En la soledad de los campos de algodón. Regreso al desierto*, Hiru, Hondarribia.
- Lagarce, Jean-Luc (1999), *Théâtre complet III*, Les Solitaires intempestifs, Besanzón.
- (2007), *Reglas, usos y costumbres en la sociedad moderna. Últimos remordimientos antes del olvido*, Teatro del Astillero, Madrid.
- Maeterlinck, Maurice (1961), *Teatro*, Aguilar, Ciudad de México.
- Mayorga, Juan (2005), *Hamelin*, Ñaque, Ciudad Real.
- (2007), *El chico de la última fila*, Ñaque, Ciudad Real.
- Miller, Arthur (2000), *Muerte de un viajante*, Tusquets, Barcelona.
- Müller, Heiner (1988), *Der Auftrag und andere Revolutionsstücke*, Reclam, Stuttgart.
- (1990), *Teatro escogido I, Primer Acto*, Madrid.
- (2001), *Werke 4. Die Stücke 2*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno.
- Pirandello, Luigi (1993), *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milán.
- Schwab, Werner (1993), *Fäkaliendramen*, Literaturverlag Droschl, Graz-Viena.
- (1999), *Las presidentas*, Hiru, Hondarribia.
- Schimmelpfennig, Roland (2004), *Stücke 1994-2004*, Fischer Verlag, Fráncfort del Meno.
- Srbljanović, Biljana (2001), *La Trilogia di Belgrado e altri testi*, Ubu-libri, Milán.
- (2002), *Històries de família*, material de archivo del Obrador de la Sala Beckett de Barcelona.



- (2002), *Supermarket*, material de archivo del Obrador de la Sala Beckett de Barcelona.
- Strindberg, August (1964), *Teatro*, Editorial Nacional de Cuba, La Habana.
- Wilder, Thornton (1963), *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid 1963.
- (2000), *The Long Christmas Dinner / El llarg dinar de Nadal* (edición bilingüe), Apóstrofe, Barcelona.





*Forma dramática y representación del mundo
en el teatro europeo contemporáneo*
se terminó de imprimir en julio de 2017
en los talleres de Impresiones Editoriales FT, S. A. de C. V.
Calle 31 de Julio de 1859, Mz. 102, Lt. 1090, col. Leyes de Reforma,
C. P. 09310, Iztapalapa, Ciudad de México

Corrección y cuidado de la edición:
Víctor Kuri Gil, Octavio Hernández y Leticia García Urriza.
Formación y diseño, Estefanía Leyva.

El tiraje consta de 1 000 ejemplares.

Otros títulos de nuestra Colección de Artes
Escénicas, serie Teoría y Técnica:

Léxico del drama moderno y contemporáneo
Jean-Pierre Sarrazac (dir.)

Teatro posdramático
Hans-Thies Lehmann

Taller de escritura teatral
Joseph Danan y Jean-Pierre Sarrazac

Manual práctico de diseño escenográfico
Xóchitl González

La ciencia en Stanislavski
Mario Cantà Toscano

Beckett bajo la lupa: catorce miradas
María Fernanda Arentsen y Fernando de Toro (eds.)

Iluminación escénica: procedimientos del diseño
Arturo Nava Astudillo

No hay más poesía que la acción
José A. Sánchez y Esther Belvis (eds.)

Dramaturgia de la dirección de escena
Cipriano Argüello Pitt

La dramaturgia del clown
Hernán Gené de Lucca

Teatro antilógico
Raúl Valles

*Tragedia, risa y desencanto
en el teatro mexicano contemporáneo*
Claudia Gidi

Ética y representación
José A. Sánchez

Fundamentos del diseño escenográfico
Arturo Nava Astudillo

*Diccionario de la performance
y del teatro contemporáneo*
Patrice Pavis

El personaje teatral contemporáneo
Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon

El actor y el texto
Cicely Berry

“La crisis de la forma dramática es el campo en el que se desarrolla esta investigación; ‘crisis’ entendida como proceso de problematización, un concepto que de ninguna manera ha de asociarse con un supuesto o auspiciado final del género dramático o del teatro textual”

Con la voluntad de enmarcar y dar sentido a la escena dramática europea a caballo entre los siglos xx y xxi, el autor analiza la imbricación en el drama de las teorías más definitorias del conocimiento y la cultura que conforman las bases del saber occidental y su *Weltanschauung*, su concepción del mundo. Tomando como punto de partida la *Teoría del drama moderno* de Peter Szondi y recuperando a Brecht y Artaud, además de pensadores como Walter Benjamin, Marx, Deleuze, Lyotard, Baudrillard y Agamben, Carnevali pone el acento sobre la necesidad de encontrar nuevas formas de representación de lo real para la situación sociopolítica de la Europa actual. Eso llevaría al surgimiento de una forma dramática que se aleja de la lógica aristotélica y de la organicidad de la *fabula*, para intentar mostrar su descomposición.

En una magnífica revisión de la deriva del drama contemporáneo, Carnevali ofrece en este libro un análisis de autores y obras europeos de las últimas décadas (de Sarah Kane a Biljana Srbljanović, pasando por Churchill, Crimp, Mayorga, Schwab), que acompañan la experimentación formal con un claro compromiso ético y político que pone en tela de juicio el horizonte teleológico de la forma dramática clásica.



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre



cultura **UDG**

ARTES
ESCÈNICAS



SECRETARÍA DE CULTURA
MEXICO
CULTURA
MEXICO

ISSN: 978-607-8439-70-6



9 786078 439706