

puñetazos y se dañan el uno al otro, porque leer el teatro de Pasolini a través de su manifiesto significa indudablemente mortificarlo, es decir matarlo, o sea exactamente lo que hizo él cuando lo llevó a escena» (Ronconi, en CASI, 2005 :11).

9. En la dedicatoria, Pasolini escribió: «No lo malentiendan. No es un obrerismo dogmático, estalinista, togliattiano o simplemente conformista, el que aquí se va a recordar.

Aquí más bien se recuerda la gran ilusión de Mayakovsky, Esenin y los demás conmovedores y grandes hombres que trabajaron con ellos en aquella época. Idealmente les está dedicado, nuestro nuevo teatro. Nada de obrerismo oficial [es decir: aunque el teatro de texto ande con sus textos (*sin escenografía, vestuario, musiquitas, magnetófonos ni mímica*) en las fábricas y en los círculos culturales comunistas, incluso en establecimientos con las banderas rojas del 45] (PASOLINI, 1968-1992-93 : 19).

La idea de un público homogéneo, no indiferenciado como el público de masas, ni genérico como el del teatro de la «Charla» (definición hecha por Moravia) encuentra un eco en el concepto de intercambiabilidad entre autor y espectador, entre lector y escritor que circulaba en las prácticas de vanguardia de ese periodo, a parte del drama didáctico de Brecht: una comunidad homogénea de emisores y destinatarios que también pueden invertir los papeles. «Los destinatarios del nuevo teatro, perteneciente a los grupos de la burguesía, son *iguales* en todo al autor de los textos» (PASOLINI 1968, 1992-93 : 25).

10. En *Bestia da stile*, Pasolini expresa con la vehemencia que le caracteriza su distancia del ambiente cultural y teatral italiano:

«Italia es un país que se vuelve cada vez más estúpido e ignorante. Se cultivan en él retóricas cada vez más insoportables. Por otro lado, no existe peor conformismo que el de izquierdas: sobre todo, naturalmente, cuando también se lo apropian las derechas. El teatro italiano, en este contexto (en el que la oficialidad es la protesta), realmente se halla en el límite culturalmente más bajo. El viejo teatro tradicional es cada vez más vomitivo. El nuevo teatro –que sólo consiste en el largo decaimiento del modelo del Living Theatre (eludiendo a Carmelo Bene, autónomo y original)– ha conseguido volverse tan vomitivo como el teatro tradicional. Es el detritus de la neo-vanguardia y del 68. Sí, aún estamos ahí: con la regurgitación además de la sutil restauración. El conformismo de izquierdas. En cuanto al ex-republicano Dario Fo, no se puede ima-

ginar nada más feo que sus textos escritos. Su audio-visualidad y sus mil espectadores (aunque sean de carne y hueso) evidentemente no puede importar nada. Todo lo demás, Strehler, Ronconi, Visconti, es pura gestualidad, materia de revista ilustrada. / Es natural que en un marco parecido mi teatro ni se perciba. Lo que (lo confieso) me llena de una impotente indignación, puesto que los Pilatos (los críticos literarios) me mandan a los Herodes (los críticos teatrales) en un Jerusalén del que espero que pronto, por el bien de todos, no quede piedra sobre piedra»(598).

11. «Las técnicas audio-visuales captan al hombre en el acto en el que da ejemplo (queriendo o no). Por eso la televisión es tan inmoral. Porque, como no se fundamentan sobre todo en el montaje, se limita a ser una técnica audio-visual en estado puro: está muy cerca, por lo tanto, de aquel ininterrumpido plano secuencia» que es virtualmente el cine». La televisión para Pasolini es «una fuente perpetua de representación de ejemplos de vida y de ideología pequeño-burguesas. Es decir, de «buenos ejemplos». He aquí por qué la televisión es repugnante por lo menos tanto como los campos de exterminio. (PASOLINI, 1983 : 137)



Manifiesto para un nuevo teatro¹

Pier Paolo Pasolini

Traducción de Carla Matteini

(A los lectores)

1. El teatro que esperáis, incluso el más absolutamente nuevo, no podrá ser nunca el teatro que esperáis. De hecho, si esperáis un nuevo teatro, lo esperáis necesariamente en el ámbito de las ideas que ya tenéis: además, lo que esperáis, de algún modo ya está ahí. No hay nadie entre vosotros que ante un texto o un espectáculo pueda resistir la tentación de decir: «Esto ES TEATRO», o al contrario: «Esto NO ES TEATRO». Pero las novedades, incluso las absolutas, como bien sabéis, no son nunca ideales, sino siem-

pre concretas. Por tanto su verdad y su necesidad son mezquinas, fastidiosas y decepcionantes: o no se reconocen o se discuten remitiéndolas a las viejas costumbres.

Hoy, entonces, todos esperáis un teatro nuevo, pero ya tenéis todos en la cabeza una idea de él, nacida en el regazo del viejo teatro. Estas notas están escritas bajo forma de manifiesto, para que lo nuevo que expresan se presente declarada e incluso autoritariamente como tal.

(En todo este manifiesto, Brecht jamás será citado. El ha sido el último hombre de teatro que ha podido realizar una revolución teatral en el interior del propio teatro: porque en sus tiempos la hipótesis era que el teatro tradicional existía (y de hecho así era). Ahora, como veremos a través de este manifiesto, la hipótesis es que el teatro tradicional ya no existe (o está dejando de existir). En tiempos de Brecht, se podían por tanto operar ciertas reformas, incluso profundas, sin poner en cuestión el teatro: es más, la finalidad de tales reformas era la de convertir el teatro en auténtico teatro. Hoy, en cambio, lo que se somete a discusión es el propio teatro: la finalidad de este manifiesto es por tanto, paradójicamente, la siguiente: el teatro debería ser lo que el teatro no es.

Sea como sea, esto es cierto; que los tiempos de Brecht han terminado para siempre).

(Quiénes eran los destinatarios del nuevo teatro)

2. Los destinatarios del nuevo teatro no serán los burgueses que componen generalmente el público teatral: serán en cambio los *grupos avanzados de la burguesía*.

Estas tres líneas, del todo dignas del estilo de un acta, son el primer propósito revolucionario del presente manifiesto.

Significan en efecto que el autor de un texto teatral no escribirá ya para el público que ha sido siempre, por definición, el público teatral; que va al teatro para divertirse, y que a veces se escandaliza.

Los destinatarios del nuevo teatro no se *divertirán*, ni se *escandalizarán* ante el nuevo teatro, ya que, al pertenecer a los grupos avanzados de la burguesía, son en todo *semejantes* al autor de los textos.

3. A una señora que frecuente los teatros de la ciudad, y no se pierda jamás los principales estrenos de Strehler, Visconti o Zeffirelli, se le aconseja calurosamente que no asista a las representaciones del nuevo teatro. O, si se presenta con su simbólico, patético, abrigo de visión, se encontrará en la entrada con un cartel explicando que las señoras con abrigo de visión deberán pagar su entrada treinta veces más de su coste normal (que será bajísimo). En dicho cartel, por el contrario, estará escrito que los fascistas (con tal de que sean menores de veinticinco años) podrán entrar gratis. Y, además, podrá leerse un ruego: que no se aplauda. Los silbidos y demás muestras de desaprobación serán, por supuesto, admitidos, pero, en lugar de los eventuales aplausos, se pedirá al espectador esa confianza casi mística en la democracia que consiente un diálogo, del todo desinteresado e idealista, sobre los problemas planteados o debatidos en el texto.

4. Por *grupos avanzados de la burguesía* entendemos los pocos miles de intelectuales de cada ciudad cuyo interés cultural sea quizás ingenuo, provinciano, pero *real*.

5. Objetivamente, están constituidos en su mayor parte por los que se definen como «progresistas de izquierdas» (incluidos los católicos que tienden a constituir en Italia una Nueva Izquierda): la minoría de esos grupos está formada por las élites supervivientes del laicismo liberal y por los radicales. Naturalmente, este desglose es, y quiere serlo, esquemático y terrorista.

6. El nuevo teatro no es entonces ni un teatro académico ni un teatro de vanguardia.³

No se inscribe en una tradición pero tampoco la comprueba. Simplemente la ignora y la supera de una vez por todas.

(El teatro de la palabra)

7. El nuevo teatro quiere definirse, aunque sea de modo banal y en estilo de acta, como «teatro de palabra».

Su incompatibilidad tanto con el teatro tradicional como con todo tipo de contestación al teatro tradicional, se contiene, por tanto, en esta autodefinición.

No oculta⁴ que se remite explícitamente al teatro de la democracia ateniense, saltándose completamente toda la tradición reciente del teatro de la burguesía, por no decir la entera tradición moderna del teatro renacentista y de Shakespeare.

8. Venid a presenciar las representaciones del «teatro de palabra» con la idea más de escuchar que de ver (restricción necesaria para comprender mejor las palabras que vais a oír, y *por tanto las ideas, que son los personajes reales de este teatro*).

(A qué se opone el teatro de palabra)

9. Todo el teatro existente puede dividirse en dos tipos: estos dos tipos de teatro pueden definirse –según una terminología seria– de diferentes maneras, por ejemplo: teatro tradicional y teatro de vanguardia, teatro burgués y teatro antiburgués, teatro oficial y teatro de contestación; teatro académico y teatro *underground*, etc. Pero a estas definiciones serias nosotros preferimos dos definiciones alegres, o sea: a) teatro de la Charla (aceptando por tanto la brillante definición de Moravia), b) teatro del Gesto o del Grito.

Para que nos entendamos enseguida: el teatro de la Charla es aquel teatro en el que la charla, precisamente, sustituye a la palabra (por ej., en lugar de decir, sin humor, sin sentido de lo ridículo y sin buena educación, «Quisiera morir», se dice amargamente «Buenas noches»); el teatro del Gesto o del Grito es aquel teatro en el que la palabra ha sido completamente desacralizada, o mejor aún, destruida, a favor de la presencia física pura (cfr. más adelante).

10. El nuevo teatro se define de «Palabra» por oponerse entonces:

I. Al teatro de la Charla, que implica una reconstrucción ambiental y una estructura espectacular naturalistas, sin las cuales:

a) los acontecimientos (homicidios, hurtos, bailes, besos, abrazos y contraescenas) serían irrepresentables;

b) decir «Buenas noches» en lugar de «Quisiera morir» no tendría sentido porque faltarían las atmósferas de la realidad cotidiana.

II. Por oponerse al teatro del Gesto o del Grito, que contesta al primero destruyendo sus estructuras naturalistas y desconsagrando sus textos: pero del que no puede abolir el dato fundamental, o sea, la acción *escénica* (que él lleva, por el contrario, a la exaltación).

De esta doble oposición emana una de las características fundamentales del «teatro de palabra»: es decir (como en el teatro ateniense) *la falta casi total de acción escénica*.

La falta de acción escénica implica naturalmente *la desaparición casi total de la puesta en escena* –luces, escenografía, vestuario, etc.– todo esto quedará reducido a lo indispensable (ya que, como veremos, nuestro nuevo teatro no podrá dejar de seguir siendo una forma, aunque jamás experimentada, de RITO; y por tanto, un encenderse o apagarse de luces para indicar el comienzo o el final de la representación, no podrá dejar de subsistir).

11. Tanto el teatro de la Charla⁵ como el teatro del Gesto o del Grito⁶ son dos productos de una misma civilización burguesa. Ambos tienen en común el odio a la Palabra.

El primero es un ritual donde la burguesía se refleja, más o menos idealizándose, de todos modos reconociéndose siempre.

El segundo es un ritual en el que la burguesía (restableciendo a través de su propia cultura antiburguesa la pureza de un teatro religioso), por una parte se reconoce como productora del mismo (por razones culturales), por otra saborea el placer de la pro-

vocación, de la condena o del escándalo (mediante el cual, finalmente, no consigue más que la confirmación de sus propias convicciones).

12. Este (el teatro del Gesto o del Grito) es entonces el producto de la anticultura burguesa⁷, que se sitúa en polémica con la burguesía, utilizando contra ella el mismo proceso, destructivo, cruel y disociado, que fue empleado (uniendo a la locura la práctica) por Hitler, en los campos de concentración y de exterminio.

13. Si ambos teatros (tanto el teatro del Gesto y del Grito como nuestro teatro de Palabra) son productos de los grupos culturales antiburgueses de la burguesía ¿en qué difieren exactamente?

Si, tanto el teatro del Gesto o del Grito tiene como destinataria (puede que ausente) a la burguesía a la que escandalizar (sin la cual sería inconcebible, como Hitler sin los judíos, los polacos, los gitanos y los homosexuales), el teatro de Palabra, por el contrario, *tiene como destinatarios a los propios grupos culturales avanzados que lo producen.*

14. El teatro del Gesto o del Grito –en la clandestinidad del *underground*– persigue con sus destinatarios una complicidad de lucha o una forma común de ascetismo: y por tanto, a fin de cuentas, no representa, para los grupos avanzados que lo producen como destinatarios, más que una *confirmación* ritual, de sus propias convicciones antiburguesas: la misma confirmación ritual que representa el teatro tradicional para el público medio y normal con sus propias convicciones burguesas.

Por el contrario, en los espectáculos del teatro de Palabra, aunque se tengan muchas confirmaciones y verificaciones (no en vano autores y destinatarios pertenecen al mismo círculo cultural e ideológico), habrá sobre todo un intercambio de opiniones y de ideas, en una relación mucho más crítica que ritual.⁸

(Destinatarios y espectadores)

15. ¿Será posible una coincidencia, práctica, entre destinatarios y espectadores?

Nosotros creemos que en Italia, los grupos culturales avanzados de la burguesía ya pueden formar incluso numéricamente un público, produciendo por tanto en la práctica un teatro propio: el teatro de la Palabra constituye entonces, en la relación entre autor y espectador, un hecho del todo nuevo en la historia del teatro.

Estas son las siguientes razones:

a) el teatro de Palabra es –como hemos visto– un teatro posibilitado, solicitado y disfrutado en el círculo estrechamente cultural de los grupos avanzados de la burguesía.

b) representa, en consecuencia, el único camino para el renacimiento del teatro en un país donde la burguesía es incapaz de producir un teatro que no sea provinciano y académico, y donde la clase obrera es absolutamente ajena a este problema (y por tanto sus posibilidades de producir en su propio ámbito un teatro es meramente teórica: teórica y retórica, como demuestran todos los intentos de «teatro popular» que ha tratado de alcanzar *directamente* la clase obrera).

c) el teatro de Palabra –que, como hemos visto, elimina toda relación posible con la burguesía y se dirige sólo a grupos culturales avanzados– es el único que puede llegar, no por determinación o por retórica, sino de un modo realista, a la clase obrera. *Ya que ésta se halla de hecho unida por una relación directa con los intelectuales avanzados.* Es esta una noción tradicional e ineliminable de la ideología marxista, y sobre la cual tanto los heréticos como los ortodoxos no pueden dejar de estar de acuerdo, como sobre un hecho natural.

16. No malinterpretéis. No se trata de un evocar aquí un obrerismo dogmático, estalinista o togliattiano, o de todos modos conformista.

Se evoca más bien la gran ilusión de Mayakovsky, de Essenin, y de aquellos otros

conmoveros y grandes jóvenes que actuaron con ellos en aquel tiempo. Nada de obrerismo oficial, por tanto: aunque el teatro de Palabra acudirá con sus textos (*sin decorados, trajes, musiquitas, magnetófonos y mímica*) a las fábricas y a los círculos culturales comunistas, puede que en grandes salas con las banderas rojas del 45.

17. Leed los apartados 15 y 16 como los fundamentales de este manifiesto.

18. El teatro de Palabra, que se va definiendo a lo largo de este manifiesto, es en consecuencia también una tarea práctica.

19. No se excluye que el teatro de Palabra experimente también con espectáculos explícitamente dedicados a destinatarios obreros, pero sería, precisamente, de forma experimental, ya que la única manera justa de implicar presencia obrera en este teatro, es la indicada en el punto C del apartado 15.

20. Los programas del teatro de Palabra –constituido en tarea o iniciativa– no tendrán por tanto un ritmo normal. No habrá preestrenos, estrenos y funciones. Se prepararán dos o tres representaciones a la vez, que se darán contemporáneamente en la sede propia del teatro, y en aquellos lugares (fábricas, escuelas, circuitos culturales) donde los grupos culturales avanzados, a los que se dirige el teatro de Palabra, tienen su sede.

(Paréntesis lingüístico: la lengua)

21. ¿Qué lengua hablan estos «grupos culturales avanzados» de la burguesía? Hablan –como ahora casi toda la burguesía– el italiano, es decir, una lengua convencional, pero cuyo carácter convencional no se ha constituido «espontáneamente», mediante una acumulación natural de tópicos fonológicos: o incluso por tradición histórica, política, burocrática, militar, escolástica y científica, además de la tradición literaria. La naturaleza convencional del italiano fue establecida en un momento dado, abstracto (digamos en 1870), y fue impuesta desde arriba (primero por la escuela, en un terreno exclusivamente literario, y en menor

grado, diplomático, luego por los piamonteses y la primera burguesía del Risorgimento, en el terreno del Estado).

Desde el punto de vista de la lengua escrita, una imposición autoritaria de esta clase podía, pese a todo, aparecer como inevitable, aunque artificial y puramente práctica. De hecho, es indudable que la homologación del *italiano escrito* se ha efectuado en toda la nación (geográfica y socialmente). En cambio para el italiano oral la aceptación de la imposición nacionalista y de la necesidad práctica se ha revelado simplemente imposible. Por otra parte, nadie puede permanecer insensible a la ridiculez de la pretensión de que una lengua *exclusivamente literaria* se imponga a través de normas fonéticas artificiales y sabias a un pueblo de analfabetos (en 1870 los analfabetos representaban más del 90 por ciento de la población). Sigue en pie, no obstante, el hecho de que todos los italianos escriben hoy, fuera cual fuere su situación geográfica o su nivel social en la escala nacional, una frase de igual manera, aunque la pronuncien diversamente.

(Parentesis lingüístico: caracteres convencionales de la lengua oral y de la dicción teatral)

22. El teatro tradicional ha aceptado el carácter convencional del italiano hablado, carácter fijado, por decirlo así, por edicto. Por consiguiente, ha aceptado un italiano que no existe. De esta manera, ha llegado a fundar sobre esta base convencional, en la práctica sobre la nada, sobre lo inexistente, sobre algo muerto, las convenciones de la dicción. El resultado es repulsivo. Sobre todo a partir del instante en que el teatro meramente académico se presenta bajo la forma «modernizada» del teatro «charla». Por ejemplo, el «buenas noches» que sustituye en nuestro ejemplo al «quisiera morir», que no se dice, reviste, en la vida real del italiano oral, tantos aspectos fonéticos, como grupos reales existentes de italianos que lo pronuncien diferentemente.

Pero en el teatro solo hay una única pronunciación posible (aquella, exclusivamente, de la dicción de los actores). En el teatro, por consiguiente, se pretende «charlar» en un italiano del que, en realidad, ningún italiano (ni siquiera en Florencia) se sirve.⁹

23. En cuanto al teatro de contestación (llamado aquí teatro del Gesto y del Grito), el problema de la lengua no se plantea, o bien sólo se plantea como problema secundario. En efecto, en un teatro de sus características, la palabra integra la presencia física (anexionándola). Por otra parte, generalmente cumple esta función a través de una mera y simple falsificación desacralizadora. Tiende, pues, a imitar el gesto, a ser, en consecuencia, pregramatical, hasta llegar a ser, propiamente hablando, «interjectiva»: gemido, mueca o grito. Cuando simplemente no se limite a caricaturizar la convencionalidad teatral (fundamentada en la convencionalidad imposible del italiano oral).

24. El teatro de la Charla tendría en Italia un instrumento ideal, el dialecto o la *koiné* dialectizada.¹⁰ Pero no utiliza ese instrumento en parte por razones prácticas, en parte por servilismo hacia la tendencia nacionalista de sus destinatarios.

(Paréntesis lingüístico: el teatro de palabra y el italiano oral)

25. El teatro de Palabra excluye sin embargo, en su autodefinición, el dialecto y la *koiné* dialectizada. O, en caso de incluirlos, lo hace de modo excepcional y en una acepción trágica que los sitúa al nivel de la lengua culta.

26. El teatro de Palabra pues, producido y disfrutado por los grupos avanzados de la nación, no puede dejar de *escribir* textos en esa lengua convencional que es el italiano escrito y leído (y sólo de manera saltuaria asumir los dialectos, *puramente orales*, al nivel de las lenguas escritas y leídas).

27. Naturalmente, el teatro de Palabra debe aceptar también la convencionalidad

del italiano oral: desde el momento en que sus textos se escriben también para ser representados, es decir, en el caso específico, y por definición, *dichos*.

28. Se trata obviamente de una contradicción: *a)* porque en este caso específico (y esencial) el teatro de Palabra se comporta exactamente como el más abyecto teatro burgués, aceptando una convencionalidad que no existe: es decir, la unidad de un italiano oral que no habla ningún italiano real; *b)* porque, mientras el teatro de Palabra quiere descabalar a la burguesía, dirigiéndose a otros destinatarios (intelectuales y obreros), al mismo tiempo acepta mezclarse con la burguesía: porque únicamente mediante el desarrollo de la sociedad burguesa actual, es posible que se puedan llenar las «etapas vacías» de la formación de una convencionalidad fonética –histórica– del italiano, y alcanzar esa unidad de lengua oral que por ahora es abstracta y autoritaria.

29. ¿Cómo resolver esta contradicción? Ante todo, evitando todo purismo en la pronunciación. El italiano oral de los textos del teatro de Palabra debe homologarse hasta donde permanezca real: es decir, hasta el límite entre la dialectización y el canon pseudo-florentino, sin superarlo jamás.

30. Para que esa convencionalidad lingüística teatral fundamentada en una convencionalidad fonética real (es decir, el italiano de los sesenta millones de excepciones fonéticas) no se convierta en una nueva academia, basta con: *a)* tener continuamente consciencia del problema¹¹; *b)* guardar fidelidad a los principios del Teatro de Palabra: *es decir, a un teatro que sea ante todo debate, intercambio de ideas, lucha literaria y política*, en el plano más democrático y racional posible: por lo tanto, a un teatro atento sobre todo al significado y al sentido, y que excluya todo formalismo, que, en el plano oral, significa complacencia y esteticismo fonético.

31. Todo esto requiere la fundación de una auténtica escuela de reeducación lingüística; que sienta las bases de la interpre-

tación del teatro de Palabra: una interpretación en la que el objeto directo no sea la lengua, sino el significado de las palabras y el sentido de la obra.

Un esfuerzo total, al mismo tiempo de agudeza crítica y de sinceridad, que onlleva una revisión completa de la idea que de sí mismo tiene el actor.

(Los dos tipos de actor que existen)

32. ¿Qué es el teatro? «EL TEATRO ES EL TEATRO». Esta es hoy en día la respuesta general: el teatro se entiende entonces hoy en día como «algo diferente» que puede explicarse sólo por sí mismo, y puede ser intuido sólo de forma carismática.

El actor¹² es la primera víctima de esta especie de misticismo teatral, que a menudo lo convierte en un personaje ignorante, presuntuoso y ridículo.

33. Pero, como hemos visto, el teatro de hoy es de dos tipos: el teatro burgués y el teatro burgués antiburgués. De dos tipos son, por tanto, también los actores.

Observemos primero a los actores del teatro burgués.

El teatro burgués halla su justificación (no como texto sino como espectáculo) en la vida de sociedad: es un lujo de la gente bien y rica, que posee también el privilegio de la cultura.¹³

Ahora, un teatro semejante está en crisis: y se ve por ello obligado a tomar conciencia de su condición, a reconocer las razones que lo expulsan del centro de una vida de sociedad a los márgenes, como algo superado y superviviente.

Un diagnóstico que no le ha sido difícil: el teatro tradicional ha comprendido bien pronto que a un nuevo tipo de sociedad, inmensamente aplanada y ensanchada, las masas pequeño burguesas lo han sustituido con dos tipos de acontecimientos sociales mucho más adecuados y modernos: el cine y la televisión. No le ha sido tampoco difícil comprender que algo irreversible ha ocurrido en la historia del teatro: el «demos» ateniense y las «élites» del viejo capitalismo

son recuerdos remotos. ¡Los tiempos de Brecht han acabado para siempre!

El teatro tradicional ha terminado, por tanto, encontrándose en un estado de deterioro histórico, que ha creado a su alrededor, por un lado, una atmósfera de conservación tan miope como obstinada, por otro, un aire de nostalgia y de esperanzas sin fundamento.

Este es también un hecho que el teatro tradicional ha sabido diagnosticar de modo más o menos confuso.

Lo que el teatro tradicional no ha sabido diagnosticar, ni siquiera a nivel de un primer destello de conciencia, es lo que él mismo es. Se define a sí mismo como Teatro y basta. Hasta el actor más chapucero y amanerado, frente al público más deteriorado, percibe vagamente que ya no participa en un acontecimiento social, triunfante y del todo justificado, y explica por tanto su presencia y su servicio (tan poco solicitado) como un acto místico: una «misa» teatral, en la que el Teatro aparece bajo una luz tan resplandeciente que acaba por cegar: ya que, como todos los falsos sentimientos, produce una conciencia intransigente, demagógica y casi terrorista, de su propia verdad.

34. Veamos ahora el segundo tipo de actor, el del teatro antiburgués, del Gesto o del Grito.

Como ya hemos visto, este teatro tiene las características siguientes: *a)* se dirige a destinatarios burgueses cultos, implicándolos en su propia protesta antiburguesa desafiada y ambigua; *b)* busca las sedes en las que ofrecer sus espectáculos fuera de las sedes oficiales; *c)* rechaza la palabra, y por tanto las lenguas de las clases dirigentes nacionales, a favor de una palabra contrahecha y diabólica o del puro y simple gesto, provocatorio, escandaloso, incomprensible, obsceno, ritual.

¿Cuál es la razón de todo esto? Es un diagnóstico inexacto, pero igualmente eficaz, de aquello en que se ha convertido, o simplemente es, el teatro. Es decir, EL TEATRO ES EL TEATRO, una vez más. Pero

mientras que para el teatro burgués ésta no es más que una tautología, que implica un misticismo ridículo y fatuo, para el teatro antiburgués esta es una auténtica –y consciente– definición de la sacralidad del teatro.

Tal sacralidad del teatro se funda en la ideología del renacimiento de un teatro primitivo, originario, cumplido como un rito propiciatorio, o mejor orgiástico.¹⁴ Se trata de una típica operación de la cultura moderna: por la cual una forma de religión cristaliza la irracionalidad del formalismo en algo que nace como no auténtico (o sea, por esteticismo) y se convierte en auténtico (es decir, un verdadero tipo de vida como pragma fuera y en contra de la práctica).¹⁵

Ahora bien, en algunos casos tal religiosidad arcaica revitalizada por rabia contra el laicismo imbécil de la civilización del consumo, acaba precisamente por convertirse en una forma de auténtica religiosidad moderna (que nada tiene que ver con los antiguos campesinos y mucho, por el contrario, con la moderna organización industrial de la vida). Piénsese, a propósito del Living Theatre, en la colectividad casi típica de orden monástico, en el «grupo» que sustituye a los grupos tradicionales como la familia, etc., en la droga como protesta, en el «dropping out» o autoexclusión, pero como forma de violencia, al menos gestual y verbal, en resumen, en el espectáculo casi como un caso de sedición, o –como suele decirse ahora- de guerrilla.

Pero en la mayoría de los casos tal concepción del teatro *termina siendo la misma tautología del teatro burgués*, obedeciendo a las mismas reglas inevitables.¹⁶ La religión, entonces, de forma de vida que se realiza en el teatro, pasa a convertirse simplemente en «la religión del teatro». Y este tópico cultural, este esteticismo de segundo orden, convierte al actor enlutado, drogado, en algo tan ridículo como el actor integrado, de traje cruzado, que trabaja también en televisión.

(El actor del teatro de la palabra)

35. Será por tanto necesario que el actor del «Teatro de Palabra», en cuanto actor, cambie de naturaleza: ya no tendrá que sentirse físicamente portador de un verbo que trascienda la cultura en una idea sacral del teatro: *tendrá que ser simplemente un hombre de cultura*.

Ya no tendrá, entonces, que fundar su habilidad en el atractivo personal (teatro burgués) o en una especie de fuerza histérica y mesiánica (teatro antiburgués), explotando demagógicamente el deseo de espectáculo del espectador (teatro burgués) o engañando al espectador mediante la imposición implícita de hacerle participar en un rito sacral (teatro antiburgués). Tendrá más bien que fundar su habilidad en su capacidad para comprender realmente el texto.¹⁷ Y no ser por tanto intérprete en cuanto portador de un mensaje (¡el Teatro!) que trasciende el texto: sino vehículo viviente del propio texto.

Tendrá que hacerse transparente sobre el pensamiento: y será mejor actor cuanto más, al oírle decir el texto, el espectador comprenda lo que él ha comprendido.

(El «rito» teatral)

36. El teatro es de todos modos, y en cualquier caso, en todo tiempo y lugar, un RITO.

37. Desde una perspectiva semiológica el teatro es un sistema de signos cuyos signos, no simbólicos sino icónicos, son los mismos signos de la realidad. El teatro representa un cuerpo mediante un cuerpo, un objeto mediante un objeto, una acción mediante una acción.

Naturalmente, el sistema de signos del teatro tiene sus códigos particulares, a *nivel estético*. Pero a *nivel puramente semiológico* no se diferencia (como el cine) del sistema de signos de la realidad.

El arquetipo semiológico del teatro es entonces el espectáculo que se desarrolla cada día ante nuestros ojos y al alcance de nues-

tros oídos, por la calle, en casa, en los lugares de encuentro público, etc. En este sentido la realidad social es una representación que no está del todo falta de la conciencia de serlo, y tiene de todos modos sus códigos (reglas de buena educación, de comportamiento, técnicas corporales, etc.); en una palabra, no está del todo falta de la conciencia de su propia ritualidad.

El rito arquetipo del teatro es por tanto un RITO NATURAL.

38. Desde un punto de vista ideal, el primer teatro que se diferencia del teatro de la vida es de carácter religioso: cronológicamente este nacimiento del teatro como «misterio» no se puede fechar: pero se repite en todas las situaciones históricas, o mejor, prehistóricas, análogas. En todas las «edades de los orígenes», y en todas las «edades oscuras» o medioevos.

El primer rito del teatro, como propiciación, conjuro, misterio, orgía, danza mágica, etc., es por tanto un RITO RELIGIOSO.

39. La democracia ateniense ha inventado el teatro más grande del mundo –en verso–, instituyéndolo como RITO POLÍTICO.

40. La burguesía –junto con su primera revolución, la revolución protestante– ha creado en cambio un nuevo tipo de teatro (cuya historia comienza quizá con el teatro del arte, pero ciertamente con el teatro isabelino y el teatro del Siglo de Oro español, y llega hasta nosotros). En el teatro inventado por la burguesía (enseguida realista, irónico, de aventura, de evasión, y, como diríamos ahora, aséptico –aunque se trate de Shakespeare o de Calderón), la burguesía celebra el más grande de sus fastos mundanos, que es también poéticamente sublime, por lo menos hasta Chejov, es decir, hasta la segunda revolución burguesa, la liberal. El teatro de la burguesía, es entonces un RITO SOCIAL.

41. Con el declinar de la «grandeza revolucionaria» de la burguesía (a menos que –puede que con justicia– no se quiera considerar «grande» a su tercera revolución, la

tecnológica), ha declinado también la grandeza de ese RITO SOCIAL que ha sido su teatro. Así que si por un lado ese rito social sobrevive, cuidado por el espíritu conservador burgués, por otro, está adquiriendo una nueva conciencia de su propia ritualidad. Conciencia que parece ser del todo adquirida –como hemos visto– por el teatro burgués antiburgués, que abalanzándose contra el teatro oficial de la burguesía, y contra la propia burguesía, dirige su ataque sobre todo contra su oficialidad, su *establishment*, o sea, su carencia de religión. El teatro *underground* –como hemos dicho– trata de recuperar los orígenes religiosos del teatro, como misterio orgiástico y violencia psicagógica; sin embargo, en una operación semejante, el esteticismo no filtrado por la cultura, *consigue que el contenido real de tal religión sea el propio teatro*, así como el mito de la forma es el contenido de todo formalismo. No puede decirse que la religión violenta, sacrílega, obscena, desacralizadora-sacralizadora del teatro del Gesto o del Grito está falta de contenido y no es auténtica, porque a veces está llena de una auténtica religión del teatro.

El rito de este teatro es por tanto un RITO TEATRAL.

(El teatro de palabra y el rito)

42. *El teatro de Palabra no reconoce como suyo ninguno de los ritos antes enumerados.*

Rechaza con rabia, indignación y náusea, ser un RITO TEATRAL, o sea, obedecer las reglas de una tautología naciente de un espíritu religioso arqueológico, decadente, y culturalmente genérico, fácilmente integrable por la burguesía a través del mismo escándalo que quiere provocar.

Rechaza ser un RITO SOCIAL de la burguesía; es más, ni siquiera se dirige a la burguesía y la excluye, cerrándole la puerta en las narices.

No puede ser el RITO POLÍTICO de la Atenas aristotélica, con sus «muchos» que eran pocas decenas de miles de personas: y

toda *la ciudad* estaba contenida en su espléndido teatro social al aire libre.

No puede en fin ser RITO RELIGIOSO, porque su nuevo medioevo tecnológico parece excluirlo, en tanto que antropológicamente diferente de todos los precedentes medioevos...

Dirigiéndose a destinatarios de «grupos culturales avanzados de la burguesía», y, por *tanto*, a la clase obrera más consciente, a través de textos fundados en la palabra (puede que poética) y en temas que podrían ser los típicos de una conferencia, de un mitin ideal o de un debate científico, el teatro de Palabra nace y actúa totalmente en el ámbito de la cultura.

Su rito no puede entonces definirse de otro modo que RITO CULTURAL.

(Epílogo)

43. *Para resumir entonces:*

El teatro de Palabra es un teatro completamente nuevo, porque se dirige a un nuevo tipo de público, dejando de lado del todo y para siempre al público burgués tradicional.

Su novedad consiste en ser, precisamente, de Palabra; es decir, en oponerse a los dos teatros típicos de la burguesía, el teatro de la Charla o el teatro del Gesto o del Grito, que son reconducidos a una unidad sustancial: a) por el propio público (al que el primero divierte y el segundo escandaliza); b) por el odio común a la palabra (hipócrita en el primero, irracional en el segundo).

El teatro de Palabra busca su «espacio teatral» no en el ambiente, sino en la cabeza.

Técnicamente tal «espacio teatral» será frontal: texto y actores ante el público: la absoluta igualdad cultural entre esos dos interlocutores, que se miran a los ojos, garantiza una real democraticidad también escénica.

El teatro de Palabra es popular, no porque se dirige directa o retóricamente a la clase trabajadora, sino en cuanto se dirige

indirecta y realistamente a través de los intelectuales burgueses avanzados que son su único público.

El teatro de Palabra no tiene ningún interés espectacular, mundano, etc.; su único interés es el cultural, común al autor, a los actores y a los espectadores; que, por tanto, cuando se reúnen, cumplen un «rito cultural».

Notas

1. Original publicado en la revista *Nuovi Argomenti*, nº 9, Enero-Marzo 1968.

2. Teatros antiguos o modernos con butacas de terciopelo. Compañías estables (Piccolo Teatro), etc.

3. Sótanos, viejos teatros abandonados, canales secundarios de los estables.

4. Con candor de neófito.

5. De Chejov a Ionesco al horrible Albee.

6. El espléndido Living Theatre.

7. De Artaud al Living Theatre, sobre todo, y a Grotowsky, este teatro ha dado pruebas muy altas.

8. No es seguro, por supuesto, que los propios grupos culturales avanzados se sientan alguna vez escandalizados y sobre todo decepcionados. Sobre todo cuando los textos son abiertos, es decir, plantean los problemas sin pretender resolverlos.

9. En definitiva, el texto va en zapatillas mientras que el actor, inconsciente, calza coturnos (por eso en Italia el teatro es impopular incluso entre la burguesía, que no reconoce las zapatillas de su *koiné* dialectalizada).

10. De hecho los únicos casos en los que el teatro en Italia es tolerable son aquellos donde los actores hablan o bien en dialecto (el teatro regional, sobre todo el Véneto o el napolitano, con el gran De Filippo) o la *koiné* dialectizada (el teatro de cabaret). Pero lamentablemente por lo general allí donde hay dialecto o *koiné* dialectizada casi siempre aparecen falta de profesionalidad y vulgaridad.

11. Ningún hombre de teatro italiano (hay alguna excepción, como Dario Fo) se ha planteado hasta ahora este problema, y siempre ha aceptado la identificación entre convencionalidad oral del italiano y convencionalidad de la dicción teatral, aprendida de los maestros académicos más pelones, ignorantes y exaltados.

Está el caso extraordinario de Carmelo Bene, cuyo teatro del Gesto o del Grito se integra en palabra teatral que desacraliza, y por hablar claro, se caga en sí misma.

12. Pero también el crítico.

13. Por lo menos la oficial, nacida del privilegio de asistir a la escuela.

14. Dionisio

15. Vuelve a vislumbrarse aquí la figura de Hitler, ya evocada antes en este manifiesto.

16. El teatro antiburgués no podría existir: a) sin el teatro burgués al que contestar y arrasar (este es su objetivo principal); b) sin un público burgués al que escandalizar, aunque sea de forma indirecta:

17. Cosa que hacen, con mucha buena voluntad y a menudo con buena fe, todos los actores serios: pero con débiles resultados críticos. Ya que están ofuscados por la idea tautológica del teatro, que implica materiales y estilos históricamente diferentes a los del texto examinado (si se trata de un texto anterior a Chejov o posterior a Ionesco).



Sobre la participación audiovisual en la escena contemporánea

Martina Tosticarelli

Introducción

Dentro del marco de las artes escénicas contemporáneas, la incorporación directa de las tecnologías de la imagen y la aplicación de determinadas operaciones típicas del tratamiento del material audiovisual no sólo modifican considerablemente la estética del espectáculo, sino que influyen notablemente sobre los procesos de escritura escénica y los parámetros de creación. La participación audiovisual virtualiza los efectos fácticos e intensifica la sensorialidad, permitiendo descentrar y negociar significados en escenarios y contextos cambiantes y activar la imaginación del espectador, que ha pasado a asumir un papel estratégico dentro del proceso de produc-

ción. Las obras ya no siempre se presentan de manera acabada, sino que suelen exponerse como un «campo de posibilidades, una serie de gérmenes de formatividad» (ECO, 2002) que conforman un organismo heterogéneo, rizomático y en constante transformación. Uno de los ejemplos más notables de esta tendencia es la *Tragedia Endogonidia* de la Societas Raffaello Sanzio, una tragedia que emula el proceso biológico de los microorganismos aplicándolo a una serie de episodios teatrales capaces de regenerarse indefinidamente.

El organismo se erige como un concepto fundamental, ya que sugiere una estructura viva, un sistema de creación continua que nunca alcanza una forma definitiva, sino tan sólo un estado en un determinado momento. Este sistema es acentrado por naturaleza: «Si penetramos la superficie de un organismo y miramos más y más profundamente en él, no encontramos nunca ningún tipo de elemento central de control, es decir, lo que sería su *ser*, que gobierne los resortes de sus órganos» (ZIZEK, 2006). La mediación entre los diferentes atributos –autónomos en sí mismos– recae así naturalmente en el espectador. En la propuesta de la Societas Sanzio, la tragedia se entiende como un *proceso molecular* dentro del cual la representación tradicional ya no tiene cabida. En su lugar se nos ofrece un conjunto de signos primigenios y elementales que acogen sin prejuicios los fenómenos más íntimos de la materia a partir de los contrastes de una escritura polifónica y polivisual: «Luego de un *crecendo* sonoro y visual al límite de la soportabilidad óptica, luego de la epilepsia de todos los sentidos en una perfecta geometría de luces y sonidos, se enfrenta al mundo un ente contemplativo. Es el hombre frente al Apocalipsis...», escribiría la crítica italiana en referencia al episodio décimo.

La situación típica del arte contemporáneo es aquella en la que el fenómeno que sigue a un determinado estímulo se produce sin que ninguna relación de lógica o de hábito lo ligue a su precedente, provocando