

Teatro épico y nuevo teatro

Valentina Valentini

¿Qué es el teatro épico?

Richard Schechner, en *Uprooting the Garden: Thoughts around «The Prometheus Project»* (1986 : 3), escribe:

Irónicamente, Brecht –que trabajó para abrir dos espacios en un espectáculo, el uno entre el personaje y el actor y el otro, entre la escena y el espectador, de forma que habría conseguido el espacio para insertar un pensamiento político– realmente preparó el camino para el teatro estetizante de hoy. Brecht es uno de los predecesores de Robert Wilson, Pina Bausch, Richard Foreman y los Mabou Mines. Estos maestros contemporáneos aprendieron de Brecht dos cosas: a insertar el propio saber entre el personaje y los espectadores, y a mirar hacia Asia para obtener indicaciones precisas sobre las maneras concretas de conseguir este efecto que Brecht denominó *Verfremdung*, intraducible pero que aproximadamente significa convertir en nuevo, extraño, distante, objetivo.

El propósito de este ensayo es verificar cómo ha incidido el pensamiento de Brecht (sus textos para el teatro y sus teorías, en mayor medida que los espectáculos relacionados con su práctica de la dirección escénica) en el teatro de la segunda mitad del siglo xx, en un intento de esbozar un recorrido –que va de los años sesenta a los noventa– a través de un muestrario de espectáculos y de autores inevitablemente parcial.

Nuestra tesis, de acuerdo con Schechner, es que una enciclopedia de ascendencia brechtiana ha modelado capilarmente el teatro de la segunda mitad del siglo xx, declinando el paradigma del distanciamiento, *Verfremdung*, como principio organizador y constructor de la escena teatral, pero acortando paradójicamente la distancia entre la



escena –actor y espectador– y el mundo, y llegando además a anular el concepto de *Verfremdung*, es decir la interrupción, el proceder por sacudidas que energiza la atención del espectador. En su lugar, se ha instalado una escritura teatral que ha ensombrecido el mundo, la realidad y la historia para autoreflejarse obsesivamente, ella y sus procedimientos. Desde la regla del teatro épico para romper ilusiones e identificaciones, y hacer irrumpir interrogantes y estupor: «indicar, mostrar que estamos en el teatro», la escena de la segunda mitad del siglo xx ha procedido organizando sus ritos autoreflexivos, paródicos, irónicos, destructores del propio teatro y llevados a escena, en cambio, para desmistificarlo, para iluminar su proceso constructivo. Si es cierto que del teatro épico ha surgido un teatro estetizante, formalista, autoreflexivo e intercultural, nos preguntamos a través de qué estrategias ha sucedido esto en el transcurso de un arco histórico que percibe el éxito de las neovanguardias y ve en ello la crisis con la emergencia de la cultura posmoderna, y nos preguntamos también si la reacción a la posmodernidad ha producido una recuperación de la dimensión política del teatro épico.

Para proceder es útil resumir los rasgos que configuran la estética del teatro épico adoptando los puntos de vista de dos estudiosos del teatro brechtiano, Walter Benjamin, contemporáneo suyo, y Roland Barthes, posterior, que han reflexionado en varias ocasiones sobre el teatro épico.

En el teatro épico, las situaciones no se producen cerca del espectador sino lejos; el espectador las reconoce con sorpresa, escribía Barthes en 1957: «el arte de Brecht es esencialmente mayéutico», plantea el problema de forma que se pueda comprender y, por lo tanto, actuar (BARTHES, 1957 : 205-208). Para conseguir estos objetivos, el teatro épico no tiene que desarrollar acciones sino más bien re/presentar situaciones que proceden por bloques, por episodios, no a través de una narración lineal. Tanto es así que puedes entrar a medio espectácu-

lo, o en un episodio, representado por medio de acotaciones, carteles y títulos, que muestran en directo y en imágenes la misma escena, como demuestra: «Puede pasar esto, pero puede pasar también algo del todo diferente» (BENJAMIN, 193-b). En el mismo sentido, Roland Barthes en el ensayo *Diderot, Brecht, Eisenstein* (BARTHES, 1982):

Brecht ha mostrado cómo, en el teatro épico (que procede por cuadros sucesivos), toda la carga significativa y agradable inviste cada escena, y no el conjunto; a nivel de la obra, ningún desarrollo, ninguna maduración, un sentido ideal, ciertamente (para cada cuadro), pero ningún sentido final, sólo fragmentos cada uno de los cuales contiene suficiente potencia demostrativa. Lo mismo pasa con Eisenstein: el film es una contigüidad de episodios, cada uno de los cuales es significativo de manera absoluta, estéticamente perfecto.

El teatro épico presupone el montaje, en el sentido de que los episodios están asociados de manera alógica y la secuencia, fragmentada; es un montaje de tramas gruesas que se produce a sacudidas, que intenta producir un choque, como el montaje de las atracciones de Eisenstein. La escena del teatro épico se despliega visiblemente, como un *tableau*, a punto, sin embargo, para moverse tanto más que está modelada por el cine, presupone la cámara con primer plano, con detalles de la figura y retardo del movimiento. El concepto de *Verfremdung* se puede entender como dispositivo conceptual del propio montaje porque prescribe presentar algo que todo el mundo ya haya visto antes, poniéndolo en un contexto diferente. El primer nivel donde se ejercita la tarea de deconstrucción es el del texto literario, que se ve reducido a un conjunto de acciones históricas, sociales, cotidianas, en un tipo de actualización del drama (clásico) ante la realidad del espectador (epicización). La fragmentación de la unidad textual en una serie de acciones, sintetizadas en el título de cada escena del espectáculo, también hace que el drama se redefina

como un acontecimiento histórico social que avanza por saltos y, rompiendo la correlación natural entre los hechos, los reduce a fragmentos y los instituye como objeto de reflexión. El espacio que se interpone entre un fragmento y otro es un *intervalo*, como lo denomina Benjamin, en el cual está previsto que el espectador se instale con sus preguntas, dudas, interrogantes y juicios sobre lo que ve y escucha. Este aspecto de la dramaturgia brechtiana viene confirmado por todo lo que observa Benjamin a propósito de la naturaleza del gesto brechtiano, «la materia gris del teatro épico»: «obtenemos más gesto, cuanto más a menudo interrumpimos una acción. Para el teatro épico la interrupción de la acción está pues en primer plano. En esta interrupción reside el valor de las *songs* para la economía completa del drama» (BENJAMIN, 193-b : 361).

Aparte del texto literario, el principio de constructivo se aplica a la unidad stanislavskiana de actor-personaje, que se escinde en dos: el actor encarna el papel de quien interpreta un personaje, y con él pasa de la acción del actor al relato del narrador. Además, el actor épico se ha apropiado de la tradición reciente de estudios experimentales sobre la mecánica corpórea, según los cuales puede llegar a concebir la unidad de las acciones-gesto-voz como descomponibles en fragmentos microscópicos, tratando de obtener efectos antinaturalistas.

El teatro épico es un teatro de autor y el héroe que lo habita no es trágico, y ni siquiera burgués-psicológico, es histórico y puede tomar su propio destino y cambiarlo. Autor, en el caso del teatro épico, implica responsabilidad colectiva, trabajo de *ensemble*, indispensable porque «la actual especialización del trabajo, en muchos campos importantes, ha transformado el concepto de creatividad: el acto creativo se ha convertido en un proceso de creación colectiva, un continuum de carácter dialéctico...». El teatro épico pone en acción la historia y el hombre-actor que sufre no a causa de la naturaleza, sino de la historia y, mientras el personaje es ignorante,

el espectador comprende la relación entre la historia y el sufrimiento humano. De hecho, «para su escenario, el público ya no es una masa de ratones humanos hipnotizados, sino una asamblea de personas interesadas, cuyas exigencias deben corresponderse desde aquí» (BENJAMIN, 193-b : 361); esto significa que no hay que invocar el público como factor de teatrocracia, ni para provocarle reacciones emotivas, sino tomar posiciones como colectividad responsable.¹

En el teatro épico entendido como antinaturalista, el arte es *antiphysis*, lo cual significa que necesita actuar sobre el significante para representar el mundo de una manera diferente: unos contenidos nuevos piden unos instrumentos nuevos. He aquí por qué Brecht atribuye un papel significativo a los nuevos medios, al cine y a la radio, reconociendo en las nuevas tecnologías la potencialidad de representar la nueva realidad del mundo.

Brecht y las neovanguardias

Brecht ha sido un punto de referencia para el teatro euro-americano y el interés en contra de él por parte de las nuevas vanguardias de los primeros años sesenta se ha testimoniado, tanto en el ámbito artístico como en el teórico, desde el Living hasta Barthes, de Adamov a Bernard Dort, de Peter Brook a Giuseppe Bartolucci, de Planchon a Abel (sin considerar las filiaciones de la parte literaria como Peter Weiss).

1964 es el año de un interés renovado por el teatro de Brecht por parte de los directores y teatrólogos, en sincronía/concomitancia con la emergencia del movimiento por un teatro nuevo.² El pensamiento de Brecht, sus teorizaciones sobre el teatro épico, han constituido una especie de base sobre la cual el teatro nuevo ha construido sus ideas y las praxis operativas, sacándolo del ostracismo tanto de la cultura burguesa como de la comunista, la primera lo consideraba mediocre como comunista mientras los crí-

ticos marxistas como Lukács lo acusaban de formalismo.

Roland Barthes en la posguerra fue —haciendo de crítico teatral para *Le Théâtre Populaire*— promotor e intérprete del teatro de Brecht, y contribuyó a tocar aspectos relevantes que detonarán a finales de los años sesenta. Los ensayos que Barthes dedicaba, en aquellos años, al teatro y a la literatura derivaban de una decidida motivación política y ética, planteaban la cuestión de cómo conciliar la «disciplina revolucionaria» con los casos individuales de cada tema, compromiso social y experimentación artística.

Pier Paolo Pasolini, en su *Manifiesto para un teatro nuevo*, pese a que muestra cierta reticencia a las comparaciones de Brecht (en cuanto que es contrario a su institucionalización ideológica en términos edificantes por parte de la izquierda), anteponiéndole las utopías de Mayakovski y de Esenin, con todo es su deudor: hacer teatro debe ser «antes que nada debate, intercambio de ideas, lucha literaria y política, en el plano más democrático y racional posible: por lo tanto, un teatro atento sobre todo al significado y al sentido, y excluyente de cualquier formalismo que, en el plano oral, quiere decir complacencia y estetismo fonético» (PASOLINI, 1968 : 23). Su teatro tiene como «modelo ideal el drama didáctico, tal como Brecht lo había reformulado en el último periodo de su vida, en el cual la comunicación teatral se dirigía a presentar y discutir problemáticas de actualidad, *cuentas pendientes*, “que, por lo tanto, escribía Pasolini, planteen los problemas sin pretender resolverlos” (PASOLINI, 1972 : 130), de forma que se estimule la inteligencia del espectador para encontrar soluciones posibles, porque no compartía que la reinención de un nuevo lenguaje de la escena se resolviera en una praxis desestructuradora, sin ningún movimiento de reconstrucción paralelo» (VALENTINI, 2008b : 220).

Tanto Roland Barthes como Pier Paolo Pasolini recurrieron al pensamiento brechtiano para elaborar un punto de vista

crítico respecto a la vanguardia, pero paradójicamente la complejidad de este punto de vista fue recibirlo como una regresión que negaba la propia vanguardia.

Giuseppe Bartolucci, teórico y promotor del teatro nuevo en Italia, no tan paradójicamente, en la función de guía del nuevo teatro euro-americano asociaba Brecht con Artaud (BARTOLUCCI, 1969 : 175-188) y, al pensar en la escritura escénica brechtiana, destacaba la calidad experimental respecto a la tradición naturalista y expresionista y la profunda influencia en las prácticas teatrales de la segunda mitad del siglo XX. Los elementos que Bartolucci reconocía como herencia brechtiana del nuevo teatro, tenían que ver con la «descentralización del personaje y del acontecimiento» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 47) que pide «una relación de vida-teatro-sociedad en las condiciones éticopolíticas y técnicoformales de hoy».

La novedad de la *Ópera de Tres Centavos* recaía, según el crítico, en una contaminación de los lenguajes y de los géneros que creaba un tipo de deflagración, tanto de la fábula como de los personajes y el espacio escénico, aunque no hasta el punto (y esta era su crítica) de transformar la contaminación de los géneros teatrales en «asimilación de elementos extraídos de otras artes» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 43). Para el nuevo teatro era igualmente importante la dramaturgia de los dramas didácticos de Brecht, las *Lehrstücken*, fundada en la ideología del mensaje y en la pobreza escénica que privilegia «el cuerpo de los actores como elementos escenográficos, y que por otro lado asume en sí la dureza de la moral, es decir del comportamiento de los personajes» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 44). Lo que Bartolucci evidenciaba en la dramaturgia brechtiana era la reciprocidad entre radicalismo ideológico y radicalismo de los lenguajes de la escena, contradichos los dos por las sucesivas escenificaciones del Berliner Ensemble, en las cuales se había abandonado el desenmascaramiento de una realidad fragmentada a favor del ilusionismo realista, del acto realizado y de la belleza

estética, unos disparos que traicionaban el feroz examen racional de la historia del teatro épico.

Como ejemplo de herencia brechtiana en las prácticas del nuevo teatro, Bartolucci proponía la *Antígona* del Living,³ en la cual el concepto base del teatro épico, el distanciamiento, actuaba no tanto como técnica interpretativa, sino como «elemento guía del movimiento, es decir un punto de referencia técnicoformal y diría éticopolítico para la interpretación corporizada y materializada» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 47). El crítico ponía en guardia ante la fácil adopción del binomio ética-corporeidad sin una adecuación indispensable a las nuevas técnicas expresivas y a los objetivos éticopolíticos, y rehusaba considerar la relación entre teatro épico y vanguardia como una simple modernización o, como inscripción del teatro épico en la “tradicción del nuevo”. La indicación de Bartolucci era asumir el teatro épico como portador de herejía, como una escritura escénica compleja formada por materiales artísticos y extrartísticos.

Brecht y Piscator habían dirigido la investigación de Judith Malina y de Julian Beck hacia un teatro político en el cual convertir el espectáculo en una mesa de debate de las bases morales de la existencia de cada espectador, y esto probaba «una ósmosis entre ética y vanguardia: Brecht y Artaud» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 54).

Los elementos brechtianos del espectáculo fundamentaban una gramática esencial del teatro épico: tratar el espacio escénico unitariamente, sin divisiones entre escenario y platea, eliminar el telón, por lo que el escenario ya está a la vista cuando los espectadores entran en el teatro, convertir así también en intercambiables los papeles dentro del grupo presente en escena; transformar el actor en *performer* que trabaja en el espacio entre actor y personaje; simplificar el encuentro entre Antígona y Creonte en una polaridad bien/mal; hacer sentir al espectador responsable del mal; añadir una danza dionisiaca que tapa el discurso de

Creonte y la muerte de Antígona. En esta perspectiva la presencia sacrificial del actor se producía como un compromiso existencial total, una inversión emocional y racional.

Le Ceneri di Brecht* del Odin Teatret y el *track writing

Eugenio Barba se considera de alguna manera deudor de las «doctrinas del teatro brechtiano» (1981 : 131-132):

El Odin Teatret ha tenido maestros [...] con los cuales hemos dialogado: Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein. Entre ellos también estaba Brecht, pero como en un cripta secreta: primero porque la interpretación parasitaria de sus obras y la coartada política proporcionada por su nombre nos llenaban de vergüenza, y nos obligaban a dialogar con él a escondidas durante unos cuantos años. Pero sobre todo porque el sentido de sus palabras se mantenía difícil de descifrar. Entendí que no debía preguntarme qué significaban las palabras de Brecht, sino lo que le había llevado a ponerlas por escrito. Entonces entendí la extraña fuerza de Brecht. No la fe en los ideales, sino en las propias acciones, incluso las pequeñas, anónimas, por más insensatas que parezcan a primera vista. La fe en que, a pesar de todo, tenga un sentido mantenerse fiel a la propia identidad, la confianza en que la propia acción queda, aunque los tiempos sean oscuros y nadie la note: como un guijarro blanco detrás de ti, que alguien puede encontrar transcurrido el tiempo.

Barba se acerca así al hombre y al escritor, la figura a partir de la cual construye el espectáculo, *Le Ceneri di Brecht* (1980), y hace interactuar la dimensión personal con la política⁴ por medio del procedimiento constructivo del montaje, para el cual la historia del nazismo y la de Brecht se intercalaba con las vivencias de los propios actores del Odin. E identificando, en el espectáculo, el espacio de la realidad con el del

teatro, el mundo con el escenario, el teatro se asimilaba a uno de tantos sistemas de poder.

A diferencia del cine, en el teatro el montaje ha trabajado para la destrucción de la narración dramática privilegiando la descripción –que dilata el relato por el espacio y suspende el tiempo– en cuanto a los aspectos temporales y dramáticos de la narración. ‘Montaje’ ha significado construir la fábula con la yuxtaposición de episodios, según la técnica del *track writing* (hacer transcurrir simultáneamente planos de realidad de diferentes espacios y tiempos), episodios de la vida del escritor (como el encuentro entre Brecht y un hombrecillo chino vestido y encorbatado que enseña cómo se recita, no insertado en el espectáculo; el Congreso de los intelectuales del 35, en el cual Brecht desafía a los intelectuales presentes con el puño levantado, mientras por su mente pasan veloces, como en un *flashback*, los destinos de cada uno de ellos),⁵ con acciones provenientes de las improvisaciones de los actores; ha significado representar una realidad fragmentada, la disociación entre el tema y el mundo.

Le Ceneri di Brecht es un espectáculo ejemplar para entender cómo funciona el dispositivo del montaje de la obra del Odin: a poca distancia de los espectadores, la figura de Brecht se yuxtapone con la locura privada de un grupo de jóvenes, con sus historias vitales, en las cuales el espectador se podía reconocer, formadas por un conjunto de saltos muy orquestados por los cuales se pasaba muy repentinamente de momentos en los que parecía que los hilos de una historia fueran reconstruidos sólidamente, a improvisadas laceraciones emotivas: un trabajo arriesgado, sostenido por lógicas invisibles para el espectador.

Brecht, visto por Müller: la pedagogía como intermediaria del terror

La relación entre Müller y Brecht es compleja, bien porque se trata de una relación alumno-maestro, o bien porque Müller, más que la fase de edificación del socialismo, vive la caída de las utopías revolucionarias y de las superestructuras según las cuales se regían, incluido el sistema de pensamiento del teatro épico.

La preocupación de Müller es tomar distancia de la figura de Brecht, domesticado por la política de la RDA, y a la vez evidenciar una dimensión del escritor menos celebradora y tranquilizadora, más próxima a su temperamento y a su pensamiento. «Brecht, afirma Müller, es todavía un punto de referencia. En nuestro país hay dos tendencias, una en la que se puede hacer recular a Ibsen, y en la otra a Brecht. Y en muchos casos es difícil identificar la deuda con Brecht, sencillamente porque su teatro ha asumido los personajes de la obvedad».⁶ Tratar con la herencia brechtiana planteaba no pocos problemas a Heiner Müller, de entrada el de restituir una imagen esperable del maestro que tomara distancia de las anexiones neovanguardistas: el teatro épico, observa el escritor, no es metateatral porque para Brecht «no se podía juzgar una comedia a partir de la base de su estructura dramática, sino por la realidad a la que hace referencia: el teatro no tiene ninguna función vital si es proporcional con él mismo».⁷ Y tampoco con las instrumentalizaciones populistas en funciones didascálicas: «De hecho, lo importante no es volver accesible al público occidental las historias que explican; al contrario, lo importante es distanciarlas el máximo posible del espectador, precisamente lo que en general no se hace».⁸ En Occidente, estigmatiza el escritor, el teatro se ha dejado colonizar tanto por las artes visuales como por la televisión, lo cual significa realizar espectáculos en los que el espectador se pueda reconocer. La función política del teatro es, en cambio, poner en discusión la realidad, hacer ver el

proyecto de una realidad diferente de aquella en la que vive y se mueve el espectador, un programa, éste, antitético tanto del mimetismo televisivo como del subjetivismo y la autoreferencia que caracterizan el teatro de vanguardia.

Müller recupera el pensamiento más radical de Brecht, el de un teatro revolucionario que ha abolido la división de los roles y el papel especializado reservado al arte. En un teatro que habla en nombre y en función de una colectividad, en el cual «la literatura es una cuestión que tiene que ver con el pueblo», en el sentido que no está separada de la naturaleza, de la historia ni de la sociedad, el actor y el espectador coinciden, porque las experiencias son colectivas. En esta perspectiva tiene cabida la tesis según la cual hacer de actor no debería ser nunca una profesión y el teatro (en el cual los papeles del coro y del protagonista sean dichos por dos grupos de espectadores, como en *Mauser*) no debería mantener la división entre platea y escenario ni la perspectiva central, desde el momento en que el espectáculo presenta historias diversas que se entrecruzan y se superponen. Por estos motivos, de entre todos los textos de Brecht, Heiner Müller privilegia un texto inacabado, *La ruina del egoísta Johann Fatzer*, inspirado en la lucha de clases en Alemania, un texto que derriba uno de los grandes temas del humanismo: la confianza en el «futuro magnífico y de progreso» de la sociedad y de la revolución. Müller hace un tipo de asimilación propia del maestro: «Creo que la función del terror es exclusivamente didáctica, ligada al conocimiento: es la tesis de los dramas didácticos de Brecht y, personalmente, la comparto. El punto esencial es la pedagogía como intermediaria del terror; [...] ninguna comunidad humana ha aprendido nunca nada sin terror, sin choque».⁹

La función didáctica del teatro de Brecht se transforma en función desestabilizadora, en línea con las filosofías deconstructivas: «(a la) Mierda al orden del mundo. Estoy perdido», es esta la esencia de Brecht para Müller.¹⁰

Kaspar: discontinuidad vs dialéctica. El lenguaje es político

El pensamiento postestructuralista de Barthes a Derrida, de Deleuze a Foucault, ha significado una ruptura epistemológica con la actitud de los saberes y la manera de pensar la política, rastreando la naturaleza opresiva, histórica, del poder y de sus instituciones en ámbitos considerados hasta entonces por el marxismo como “supraestructurales”, primero el lenguaje, una *máquina disciplinaria*, según Foucault, de las grandes ideologías y de los aparatos que alimentan.

Sintetizamos esta ruptura epistemológica, que estalla después del 68, en un conjunto de conceptos como por ejemplo: la superación de la dialéctica y del conflicto como dispositivo de lectura de la realidad y de las opiniones (según la cual, una opinión excluye a otra dentro del propio sistema); la incidencia de las interrupciones y de las desconexiones en las reconstrucciones históricas; el derrumbamiento de la historia lineal y de los corolarios respectivos, como el concepto de tradición, «que permite encontrar cada novedad sobre la base de un sistema de coordenadas permanentes, y proporcionar un estatuto a un conjunto de fenómenos constantes» (FOUCAULT, 1969 : 28), de influjo, de desarrollo «que permite describir una serie de hechos como la manifestación de un único principio organizador» (FOUCAULT, 1969 : 28), de teleología, etc.

Pasados al territorio artístico específico, estos conceptos redefinirán las estrategias constructivas de la obra, «que no puede considerarse ni como una unidad inmediata, ni como una unidad cierta, ni como una unidad homogénea» (FOUCAULT, 1969 : 32). Estos rasgos no son extraños en el teatro épico, poner el lenguaje en el centro como un vehículo del poder no concuerda con la tesis brechtiana de la interdependencia entre la realidad y el lenguaje que la representan. Y es precisamente este divorcio lo que ha producido una narcotización de

las finalidades políticas del teatro épico y una magnificación de sus rasgos formales, de sus técnicas.

En el teatro de Peter Handke,¹¹ y en particular en *Kaspar* (1967-1969), Giorgio Manacorda reencuentra –con sorpresa– «mecanismos de distanciamiento de ascendencia brechtiana», como por ejemplo imágenes proyectadas, detalles agrandados, medidores de la intensidad de la acción verbal. «De tipo brechtiano es también el uso de distanciar las voces por medio de instrumentos que las conviertan en artificiales» (MANACORDA, 1996 : 82), voces provenientes de aparatos de radio, de tele, de teléfonos. Peter Handke, como The Wooster Group algunas décadas más tarde, absolutiza el axioma del teatro épico según el cual se debe recordar al espectador que se encuentra en el teatro, y asimilar el mundo al teatro, con la consecuencia de que ya no se puede producir distancia entre el yo, el mundo y la historia por la desaparición de la alteridad. En este sentido, subraya Manacorda, estamos en un plano metateatral y metalingüístico que no es teatro dentro del teatro: «todo es un gran teatro del cual no se sale porque todo (pero todo todo) está dentro de la prisión del lenguaje» (MANACORDA, 1996 : 83). «Kaspar entra en el teatro a través del teatro. No viene de un mundo exterior, ni real ni metafísico, ni fantástico, “nace en el lenguaje por medio del lenguaje”» (MANACORDA, 1996 : 83), o literalmente no tiene vida antes de encontrar el acceso al teatro, o al lenguaje. Así, la acción del drama es la puesta en escena de cómo Kaspar aprende a coordinar movimiento y gesto, acción y palabra. Kaspar, trayendo a escena el lenguaje mismo, encuentra en el actante un vehículo de la norma lingüística, un mecanismo de control capaz de actuar y modificar la realidad en cuanto a acción.

El teatro de Peter Handke atestigua cómo la relación que el teatro épico instituía entre significado y significando (la realidad y el lenguaje), ha derivado en un teatro autoreflexivo, pasando la atención al lenguaje ver-

bal, en el cual coinciden realidad y lenguaje en cuanto que es acción por sí mismo (función pragmática). Por lo tanto, es revolucionario desenmascarar el papel de normalización impuesto por la lengua, según el cual en la linealidad del sentido se constituye el rumor que permite a Kaspar reconquistar un estadio prelingüístico, o derribar los valores sintagmáticos y semánticos en favor de la interrupción, del flujo sonoro. La relación dramática entre Kaspar (la figura central) y sus agresores verbales (los *speakers*) se produce como dos acciones que transcurren en paralelo en dos columnas, y esto significa que las estrategias de dominio no están marcadas por relaciones jerárquicas piramidales sino paralelas, no por actos de agresión, sino de convencimiento.

Si la realidad es lenguaje, el teatro, sede del lenguaje, es realidad: el teatro de Handke testimonia la tendencia autoreflexiva del arte en este momento histórico y a la vez se puede asumir como la derivación que asume el teatro “político”, en cuanto que deconstruye el poder y sus formas de control.

Performance posmoderna vs teatro épico

El teatro épico, además de autorizar la desestructuración de la unidad del texto y del espectáculo, y abrirlo a la entrada de otros lenguajes, a la desviación de la fábula, ha obligado a abrir un espacio entre actor y personaje, y en este intervalo se han manifestado varios fenómenos que connotan la estética teatral postbrechtiana: de entrada se ha instalado la figura del *performer* que, elidiendo el nexos con el personaje, y por lo tanto con el teatro, y el otro yo, ha explorado el límite entre persona y actor, «entre mi vida y el teatro más que entre el papel y el texto».¹² Este proceso de enfatizar la persona y la cotidianidad ha acercado el espectador al actor-artista y ha marginado los procedimientos compositivos que crean distancia entre espectador y actor, en nombre

de una estética de la participación relacional en la cual se alían antropología y tecnología, con la atribución de una función radical a las nuevas tecnologías (las redes telemáticas y los dispositivos interactivos transforman el usuario en autor), y redescubriendo la comunidad como pertenencia a un colectivo, sin divisiones de papeles entre actores y espectadores (cfr. MARRANCA, 2006 : VI).

El énfasis, en la *performance* de vanguardia, escribe Bonnie Marranca, por parte de los *performers* recae en la vida, no en el teatro: «el *performer* expresa una opinión relacionada con su actividad mientras se va produciendo», «comenta la acción vestido con su propia ropa, no con la de un personaje» (MARRANCA, 2006 : 63). El punto de llegada del *performer* es ser él mismo, hacer valer la experiencia personal, la autobiografía. Si utópicamente en la sociedad comunista se auspiciaba el cambio de papeles, en la sociedad de los medios de comunicación (MARRANCA, 2006 : 55):

Los medios como *ojo público* han reducido el yo privado en el interior de un escenario mundial. Esta dramatización creciente de cada momento ha empujado al espectador corriente a actuar como si otros espectadores –potencialmente el mundo entero– lo estuvieran observando. [...] Se presupone la existencia de un *performer* y de un público.

El paradigma del teatro didáctico, en el cual no hay diferencia de papeles entre actor y espectador porque la práctica artística es práctica social, se invierte paradójicamente en virtud de una dominancia en el comportamiento privado de formas mediáticas, que implican asumir el poder más que apropiarse de él. El axioma del teatro épico según el cual el espectador no debe olvidar nunca que se encuentra en el teatro, con el teatro de las neovanguardias se produce priorizado por la escena que representa el mundo como un fantasma, en el cual el exterior es inabarcable y la vida no se abre al

acontecimiento. En los textos de Peter Handke, en los espectáculos de Richard Foreman, de The Wooster Group, el mundo se ha convertido en el teatro y el espectáculo es la reconstrucción de su proceso de producción, en el cual el director asume el papel de espectador porque se sitúa en la primera fila de la platea pero exhibe también su entidad de autor por medio de la voz grabada que aparece durante todo el espectáculo. En *Pandering to the Masses: a Misinterpretation* (FOREMAN, 1975), «en lugar de participar en diálogos-conversación el uno con el otro, los actores, que funcionan como ‘amplificador’, son instrumentos que vehiculan las ideas de Foreman, son ‘demostradores’» (MARRANCA, 2006 : 274). Y este carácter de transmisores del pensamiento y de la figura del autor (sin traer, como personajes, varias visiones del mundo), también hace que el espectáculo sea el relato de su proceso constructivo en el cual el actor dobla al autor y el autor dobla al espectador.¹³

Escribía Roland Barthes (1982 : 92) en el ensayo *Diderot, Brecht, Eisenstein*, comentando la equivalencia entre la figura humana y el cuadro, presente en la idea de composición de Diderot:

No habría ningún mal en rastrear, en el teatro postbrechtiano y el cine posteisenteiniano, las puestas en escena marcadas por la dispersión del cuadro, por la desmembración de la «composición», por los paseos de los «órganos parciales» de la figura, en resumen, por la irradiación del sentido metafísico de la obra, pero también por su sentido político –o cuando menos por el traslado de este sentido hacia otra política.

Barthes apunta a la necesidad/eventualidad de pensar en “otra política” desde el momento que la equivalencia diderotiana entre cuadro y figura humana se ha ido inequívocamente a paseo tanto «en el teatro postbrechtiano como en el cine posteisenteiniano». Y va a justificar, con la *disper-*

sión del cuadro, por la desmembración de la «composición», por los paseos de los «órganos parciales» de la figura, todo aquello que Foucault había indicado como la decadencia del concepto de unidad inmediata, cierta y homogénea de la obra. Estas instancias, retomadas también por Gilles Deleuze con el dispositivo del figural, elaborado a partir de las obras de Francis Bacon, mientras mantienen con las bases teóricas del teatro épico un fundamento común, que es el procedimiento “de extracción y aislamiento” que rompe con la continuidad narrativa, se han configurado como una estrategia de naturaleza formal. Esto quiere decir que el dispositivo de la interrupción, propio del teatro épico, que está en la base de los procedimientos constructivos de los espectáculos de las neovanguardias, ha sido cambiado en cuanto a su función de intervalo entre desmembración y recomposición. La no forma, entendida como preverbal (en *Kaspar*), incluso si lucha en contra de lo indiferenciado,¹⁴ se ha instalado como criterio constructivo de la obra reivindicando una función subversiva en cuanto que trabaja en contra de la conservación del mundo, en contra del “yo armado” que preside la organización del Logos, indicando el camino para «pensar otra política».

Reacción a la posmodernidad made in USA: Reza Abdoh

Con el final de la guerra del Vietnam en 1975, el teatro de vanguardia americano había perdido un importante foco político que en los años sesenta había funcionado como motor eficaz para hacer coincidir el arte nuevo y la política radical. El fin del movimiento de la *performance art*, del dionisiaco asentimiento de todas las artes, había producido el fenómeno de las *performances* solistas autoreflexivas, indiferentes a los temas sociales, a la dimensión política directa de muchas de las artes de los años sesenta (el teatro de calle y de guerrilla),

propensas a un formalismo abstracto y autobiográfico. La contraseña “lo privado es público”, justificaba el repliegue y el desmoronarse de lo político a términos personales de género, de identidad sexual, en los cuales la acción de denuncia era desenmascarar el poder represivo de estructuras ideológicas y sus efectos en el individuo (a menudo el propio *performer*). La crisis moral provocada por la epidemia del SIDA cambió la naturaleza de la *performance* de vanguardia, obligando a los artistas a analizar no sólo el horror de la enfermedad, sino sus implicaciones sociales y políticas, a la vez que planteaban preguntas sobre la homofobia rampante y el racismo, lo cual provocó un giro en el ámbito del teatro “post-postmoderno”. En este contexto se inscribe el pensamiento de Donna Haraway: la identidad política es conciencia antagonista capaz de leer las redes del poder por parte de quien, por clase, sexo y raza, no forma parte de ellas, a partir de la crítica a la imposición totalizadora e imperialista, marxista y feminista, que han excluido las problemáticas de la descolonización. Como Guattari, Haraway parte del presupuesto de «una disolución de los yo occidentales por la supervivencia», en la cual, la tarea deconstructiva de la teoría postmoderna y, a la inversa, la de los nuevos temas revolucionarios, del multiculturalismo, se alían en la erosión de la distinción entre culturas orales y escritas, primitivas y civilizadas, en la crítica radical al autor, a la obra singular identificada como autoritaria, falocrática, etc. Fuera de los mitos como la vanguardia, la pureza, la función materna, el contacto con la naturaleza, sobre los cuales se ha fundamentado el tema revolucionario, marxista y feminista, el mito *cyborg* en el cual se funden organicidad y tecnología, se niega «el drama de la vida como individualización, separación, nacimiento del yo, tragedia de la autonomía» (HARAWAY, 1985 : 77 y ss.). El pensamiento postfeminista de Haraway privilegia un saber situado y proyectos paradójicos, un empirismo crítico feminista y perspectivas parciales, lo cual

comporta no querer rehacer el mundo, sino mirarlo desde abajo, desde las periferias (del mundo, de la raza, del sexo). Haraway critica el relativismo que «es una manera de no estar en ninguna parte mientras se afirma estar igualmente en todas partes» (1985 : 115), porque desresponsabiliza de asumir una actitud crítica y es simétrico «al ejemplo totalizador de las ideologías de la objetividad; las dos niegan tener una inversión en la ubicación, en la corporeidad, en la perspectiva parcial, porque las dos impiden ver bien» (1985 : 115). Ver bien desde posiciones subyugadas significa atestiguar sobre posiciones móviles de una separación apasionada, tomar posición responsablemente, o sea, preguntarse desde qué perspectiva se mira, porque la óptica es por ella misma una práctica social que implica adoptar un punto de vista.

La metáfora *cyborg* se adapta al teatro, que reclama una visión desde abajo, la centralidad del cuerpo y tecnologías híbridas y, en particular en el teatro de Reza Abdoh, cuyos espectadores (de quien recordamos *The Law of Remains*, 1992, que forma parte de la *Bogeyman Trilogy*) son el resultado de una contaminación entre la escena y los dispositivos tecnológicos a los cuales el director atribuye la capacidad de transformar los mecanismos de percepción más que de desmembrar y convertir el relato en abstracto.¹⁵

Elegir el teatro como medium, para un artista con una formación en cine y artes visuales, es en sí misma una elección «política, en cuanto que expresa la necesidad de compartir experiencias ahora y aquí», no virtuales: «Creo que el teatro todavía tiene la posibilidad de hacer entrar a la gente en un lugar, y hacer que se sienta parte de algo [...], que el teatro todavía es un lugar donde las personas pueden intercambiar ideas».¹⁶

Del hecho de que Schechner no incluya ni a Reza Abdoh (ni a Peter Sellars)¹⁷ entre los teatros experimentales politizados (incluye en cambio a John Jesurun, Robert Lepage, The Wooster Group) «que experimentan el

uso de las tecnologías multimedia, vídeo y dispositivos interactivos [...]» (SCHECHNER, 1986), el rasgo político de su teatro se explica en el ámbito de una reacción generalizada, en los EE.UU., al conformismo de los años ochenta por parte del arte y de la cultura, a su cinismo y yuppismo postvanguardistas (que a su vez nacía del rechazo al compromiso total de la generación de los artistas de la neovanguardia), en un contexto de reanudación «*sui generis* de los objetivos sociales de igualdad de la izquierda de los años noventa por parte de muchos artistas e intelectuales, en concomitancia con trastornos políticos de la época, como la caída de los regímenes socialistas, la fuerte reacción conservadora y la lucha incierta en contra de la inercia institucional» (BELLO, 1995 : 36-37). El teatro de Reza Abdoh, según John Bello, no tiene la completa falta de propósito del postmoderno, ni el gusto por la exhumación, por el reciclaje incluso de él mismo (1995 : 39),

aparecía como inusual para la escena americana de los años noventa, ya fuera porque, como la vanguardia de los años sesenta, se basaba en un trabajo de grupo por parte de una numerosa compañía cuyos miembros se mantuvieron estables con el paso de los años, ya fuera porque (a diferencia de muchas *performances* postmodernas), los espectáculos declaraban de una manera increíblemente abierta y directa el punto de vista del director: de vez en cuando *queer*, no occidental, antijerárquico, político, religioso y místico.

Sus espectáculos, formados por acciones en directo, música a un volumen altísimo, imágenes de vídeo, flujo verbal denso, según «una técnica de *collage* fragmentada, vanguardista, postmoderna y multimedia y, a la vez, en un decidido contraste con el contenido de la *performance* postmoderna, representan un paso significativo fuera de la inconexa neutralidad que el teatro postmoderno cultivaba como medio ideológico de supervivencia» (Bello, 1995: 21 y 22).

El teatro de Reza Abdoh, por lo que ha

sido expuesto sintéticamente, es paradigmático de las formas, contradictorias, que ha asumido, en el contexto cultural norteamericano, la reacción al relativismo postmoderno de los años ochenta, que se expresa en espectáculos que privilegian el continuo por delante de la discreción, la agresión sensorial del espectador con el intento de estimular reacciones emocionales, más que “intercambiar ideas”, para los cuales la dimensión política se inscribe ritualmente como ejemplo de palingenesia.

Performers épicos made in Italy: reacción a la espectacularidad

El fenómeno que se ha impuesto en Italia como reacción a la crisis del teatro de grupo de inspiración antropológica, y a la espectacularidad del teatro postmoderno, al formalismo de las neovanguardias es el llamado teatro de narración o de los “*performers* épicos”, las dos definiciones insatisfactorias, que con todo marcan los rasgos distintivos: la calidad fabulatoria, el ponerse en la actitud de explicar una historia ejemplar por su relevancia social, sin la intervención de otros medios expresivos salvo el propio cuerpo-gesto-voz (y a veces música, proyecciones, voz grabada), como los juglares medievales, los cómicos, los *entertainer* televisivos que basan la propia *performance* en la interacción con el espectador.¹⁸ La *performance* de estos artistas solistas está incluida en este panorama, no tanto porque reviva el teatro épico como porque pretende reclamar los casos políticos, un ejemplo opuesto al de Peter Handke: en él, la política se hace coincidir con el lenguaje, aquí la política (las historias “civiles”) pretende una inmediatez propia que prescinde de los lenguajes.

Ascanio Celestini, Marco Paolini, Davide Enia, Marco Baliani y Laura Curino son narradores que presentan las propias historias en los teatros, en las plazas, en la televisión, en la radio. Se trata de una forma de comunicación directa e inmediata que mue-

ve sentimientos de fuerte empatía en cuanto que los hechos son narrados desde un ángulo subjetivo, con un componente emocional y sentimental en el cual la materia autobiográfica se conjuga con la social, el localismo con la política nacional e internacional, el acto de acusación contra el poder se mezcla con las vivencias personales y con el recuerdo. Son historias que sacan a la luz traumas y lutos colectivos (inundaciones, terremotos, masacres, abusos) dibujando fuentes directas que garantizan autenticidad y verismo, reescritas por los propios narradores usando documentos de varios tipos (literarios, actas de los procesos, investigaciones, crónicas y entrevistas de un diario), recogiendo el testigo de los protagonistas directos de las narraciones (obros, campesinos, presos, supervivientes de masacres). Traen al público una reconstrucción verdadera de los hechos narrados, fruto de luchas progresistas en contra del poder culpable de los desastres y manipulador de la información, que es la perspectiva con la que se identifican los narradores. Determinar el éxito de estas *performances*, además del tema, depende de la comunicación dirigida al público, la manera coloquial propia de la comunicación televisiva con la que se explican las historias, fuera de la forma dramática-dialógica, con el objetivo de crear una adhesión empática entre el yo narrador, el relato y el espectador, lo contrario del distanciamiento del teatro épico.

En este caso, la elección lineal de las formas del relato en el que se alternan varias voces y varias modalidades va en contra del ejemplo de restablecer un *yo* y un *tú*, una relación entre quien habla y quien escucha, una relación que en el teatro contemporáneo tiene tendencia a ser evitada porque prevalece un lenguaje egocéntrico, como el lenguaje prelógico de los niños. El rasgo de la oralidad, como rasgo que connota la *performance* de los narradores, se entiende como un dominio de la palabra dicha que se recupera, no tanto en relación con la palabra escrita, el texto, como con los lenguajes no verbales, la visualidad dominante en

la escena teatral y en el aplastamiento del discurso interior, autoreflexivo y metateatral, que ha privilegiado la palabra como materia sonora, ritmo musical, además del significado.

Este fenómeno de explicar en escena una historia verdadera, más que una herencia del teatro épico, nos parece el resultado de una situación del todo contemporánea, porque aflora en un momento en el cual los límites disciplinarios entre las artes tienden a perder los rasgos distintivos. Y debe atribuirse a esta pérdida de especificidad que favorece un «regreso a los orígenes», un origen, televisivo, no teatral, en el cual la televisión miraba hacia el teatro, aspiraba a *volver a intervenir* (dirían BOLTER Y GRUSIN, 2002), actualizar, en un medio diferente, en la función ritual del teatro, deteriorada debido a la prevalencia de la función espectacular, de la «superficie vistosa de la dirección», como advertía Mario Apollonio (1955) en un ensayo suyo elaborado a comienzos de la aparición de la televisión, considerada como un teatro premoderno en el cual se recuperan los valores de participación litúrgica de la comunidad en el acontecimiento. La característica del nuevo medio, cuando surge, venía del hecho de ser un testigo directo, para el cual no habría tenido que esconderse la verdad –la relación inmediata con las cosas– bajo la superficie vistosa de las imágenes, que el estudioso identificaba con la dirección.¹⁹ A través de las *performances* de los narradores se recupera la idea de un teatro premoderno y antiespectacular, evidentemente, «el desarrollo dialéctico de la modernidad». Desde esta perspectiva, tampoco encontramos descendencias ni filiaciones con el teatro épico que no rehúsa ni el espectáculo, ni la dirección, ni ha mitificado la transparencia, como tampoco aspira a recrear comunidades perdidas.

El propósito que nos hemos planteado, con este ensayo, partiendo de la hipótesis que el teatro épico haya sido sustituido por un teatro estetizante, formalista, autoreflexivo e intercultural, ha sido comprobar

a través de qué visiones del mundo se ha llegado a amputar la complejidad de las teorías brechtianas sobre el teatro épico (porque dibujar el mapa nos explica más que llegar al destino). De este reconocimiento ha emergido que el teatro épico está fundamentado en la coexistencia de disonancias que aspiran a crear armonía, a componer lo inconciliable, a equilibrar polaridades divergentes: como por ejemplo el comprender y el hacer, la inversión en la realidad histórica y social y en la experimentación artística, en las emociones y en la razón, en la historia y en la subjetividad, en el actor y el personaje. Su procedimiento lleva a desmontar la obra sin perder en organicidad ni individualidad, a hacer interactuar vida-teatro-sociedad en una estética clásicamente moderna.

La amputación de esta dimensión compleja se ha producido al dejar fuera de juego el dispositivo del distanciamiento, de parar el continuum, y por lo tanto la reflexión y la eficacia, el intervalo y el montaje, con el cual la escena coincide con el mundo, el actor con el espectador y, habiendo rehusado encarnar un personaje, ha invertido neuróticamente en él mismo. Bajo esta óptica, la eficacia se mide en relación con la capacidad de suscitar las reacciones emotivas del espectador, no tanto en relación con la toma de posiciones como colectividad responsable.

Cuando el teatro se mide con él mismo «no tiene ninguna función vital», afirma Heiner Müller, deja de ser teatro épico y se vuelve teatro autoreflexivo. Y aquí surge la pregunta que Roland Barthes había planteado con finura y circunspección: ¿podemos pensar en una nueva manera de ser de la política que contemple entre sus estrategias «la desmembración de la composición» sin un movimiento paralelo de recomposición?

Referencias bibliográficas

- ABDOH, Reza (1995): «Il teatro no ha che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdoh di Josette Féral», en: *Biblioteca Teatrale: Il teatro di fine millennio* (a cargo de V. Valenini), núm. 74-76, abril-diciembre 2005, pp. 171-179. Título original en inglés: «Theatre Is Not about Theory», en *TDR*, Cambridge, Massachusetts, USA: The MIT Press, vol. 39, núm. 4, otoño 1995, pp. 86 y ss.
- APPOLLONIO, Mario (1995): «La mediazione drammaturgica e Problemi di regia televisiva», en: AADD: *La regia*. Roma: ERI, vol. I-II.
- BARBA, Eugenio (1981): *Il Brecht dell'Odin*. Milán: Ubulibri.
- (1985): *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*. Milán: Ubulibri.
- BARTHES, Roland (1957): *Sul teatro* (a cura de Marco Consolini). Roma: Meltemi, 2002. Título original en francés: *Écrits sur le théâtre* (Textes réunis par et présentés Jean-Loup Rivièrre), París: Éditions du Seuil, 2002.
- (1964): *Saggi critici*. Turín: Einaudi, 1966. Título original en francés: *Essais critiques*. París: Éditions du Seuil.
- (1982): «L'ovvio e l'ottuso». En *Saggi critici III*. Turín: Einaudi, 1985. Título original en francés: «L'Obvie et l'Obtus» en: *Essais critiques III*, París, Éditions du Seuil.
- BARTOLUCCI, Giuseppe (1969): «L'area formale brechtiana e la moda brechtiana in Italia», en: *Teatro-corpo, teatro-immagine*. Padua: Marsilio, 1970, pp. 175-188. Edición actual en: *Testi critici 1964-1987*. Roma: Bulzoni, 2007, pp. 41-56.
- BELL, John (1995): «AIDS and Avantgarde Classicism», en: *TDR*, Cambridge, Massachusetts, USA: The MIT Press, vol. 39, núm. 4, otoño 1995, pp. 21-47.
- BENJAMIN, Walter (193-a): «Studi per la teoria del teatro epico», en: *Opere complete, vol. IV, Scritti 1930-1931*. Turín: Einaudi, 2002, pp. 372-373. Título original en alemán: «Studien zur Theorie des epischen Theaters».
- (193-b): «Che cos'è il teatro epico», en: *Opere complete, vol. IV, Scritti 1930-1931*. Turín: Einaudi, 2002, pp. 359-371. Título original en alemán: «Was ist das epische Theater».
- BOLTER, Jay David y GRUSIN, Richard (1999): *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milán: Guerini Studio, 2002. Título original en inglés: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- DELGADO, Maria (1999): *Peter Sellars* (a cargo de M. Delgado y V. Valentini). Soveria Mannelli (Calabria): Rubbettino.
- FOUCAULT, Michel (1969): *L'archeologia del sapere*. Milán: Rizzoli, 1971. Título original en francés: *L'archéologie du savoir*, París: Gallimard.
- GUCCINI, Gerardo (2005a): «Poetiche e rituali di Ascanio Celestini», en: Andrea Porcheddu (ed.): *L'invenzione della memoria. Il teatro de Ascanio Celestini*. Milán: Il principe costante Edizioni.
- GUCCINI, Gerardo (ed) (2005b): *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Roma: Dino Audino.
- GUCCINI, Gerardo y MARELLI, Michela (ed.) (2004): *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del teatro narrazione*. Castello di Serravalle (Bologna): Le ariette libri.
- HANDKE, Peter (1967): «Kaspar». En *Teatro*. Milán: Feltrinelli, 1969. Título original en alemán: *Kaspar*.
- HARAWAY, Donna (1985): *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milán: Feltrinelli, 1995. Título original en inglés: «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» en *Socialist Review*.
- JAMESON, Fredric (1998): *Brecht and Method*. Londres: Verso.
- MANACORDA, Giorgio (1996): «Peter Handke, Kaspar, l'adulto bambino», en *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento tedesco*. Milán: Ubulibri, Col. La collanina 16, pp. 82-86.
- MARINIS, Marco de (2005): «Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco fra crisi e

- trasmutazione», en *Culture teatrali*, núm. 13, otoño 2005, pp. 7-28. Bolonia: Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Bolonia.
- MARRANCA, Bonnie (1984): *Theatre Writings*. Nueva York: PAJ.
- (2006): *American performance 1975-2005* (edición e introducción de Valentina Valentini). Roma: Bulzoni editore.
- MAURIN, Frédéric (ed) (2003): *Peter Sellars*. París: CNRS.
- MÜLLER, Heiner (19--): *Tutti gli errori, Interviste e conversazioni 1974-1989*. Milán: Ubulibri, 1994.
- PASOLINI, Pier Paolo (1968): «Manifiesto per un nuovo teatro», en *Nuovi Argomenti*. Roma, enero-marzo. Traducción al catalán y castellano en *Estudis Escènics* núm. 33-34, invierno 2008.
- (1972): «*La fine dell'avanguardia (Apunti per una frase di Goldmann, per fue versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes)*», en Pasolini: *Empirismo eretico*, Garzanti, Milán, pp. 130 y ss.
- SZONDI, Peter (1956): *Teoria del dramma moderno*. Milán: Einaudi. Título original en alemán: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Traducción al catalán: *Teoria del drama modern (1880-1950)*, Barcelona: Institut del Teatre, 1988, traducción de Mercè Figueras.
- SCHECHNER, Richard (1986): «Uprooting the Garden: Thoughts around 'The Prometheus Project'», en: *New Theatre Quarterly*, núm.2, pp. 3-11. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1993): *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. Londres y Nueva York: Routledge.
- VALENTINI, Valentina (1989): *Dopo il teatro moderno*. Milán: Politi. Edición en catalán: *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre, 1981. Col. *Escrips Teòrics* núm.1. Traducción de Núria Garcia Calders.
- (1999): «Interculturalismo e modernismo nel teatro di Peter Sellars», en: *Peter Sellars* (M. Delgado y V. Valentini, ed.). Soveria Mannelli (Calabria): Rubbettino, pp. 57-79.
- (2006): «Introduzione» en MARRANCA 2006, pp. I-XV.
- (2008a): *Mondi, corpi, materie*. Milán: B. Mondadori.
- (2008b): «La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini», en Alessandro Canadè (ed): *Corpus Pasolini*. Consenza: Pellegrini editore, pp. 207-238.
- VERTONE, Saverio (1984): «Introduzione», en Heiner Müller: *Teatro I. Filottete, L'orazio, Mauser, La missione. Quarteto*. Milán: Ubulibri, pp. VII-X.
- WEBER, Samuel (2004): «Theatrocracy or Surviving the Breack», en Weber: *Theatricality as medium*. Nueva York: Fordham University Press, pp. 31-54.

Notas

1. Sobre el concepto de teatrocracia cfr. WEBER 2004: 31-54.

2. Cfr., a título de ejemplo, el número monográfico de TDR, vol. 6, 1961-1962, dedicado por Richard Schechner a *B. Brecht - On Experimental Theatre*, el *Galileo* de Strehler de 1963, el número de TDR dedicado a *Happening e intermedia* (T30), 1965-1966, vol. 10 con intervenciones de Kirby, Cage, Oldenburg, Halprin, La Monte Young en el cual se manifestaban los espontáneos de vanguardia de las diversas disciplinas.

3. En 1967 se estrena la *Antígona* del Living, a partir de la *Antígona* de Sófocles de Bertolt Brecht (una reelaboración de la versión poética de Hölderlin), su primer espectáculo presentado en Europa después de que el grupo abandonara Nueva York. *Antígona* es la imagen arquetípica de la autonomía de pensamiento y de la desobediencia. El tema central del espectáculo no es sin embargo la rebelión de *Antígona*, sino más bien la cuestión de la responsabilidad del mal que corrompe la ciudad de Tebas, que en el espectáculo se responsabiliza de ello a todo el mundo individualmente, tanto a los actores (que encarnan los Tebanos,) como a los espectadores (que representan los habitantes de la enemiga ciudad de Argos). Asignándoles a los espectadores buena parte de éste, el Living los incluye como parte encausada del acontecimiento: y el espectáculo (1967) se convierte en expresión de la desobediencia civil no violenta.

El texto de Brecht, que excluye el contraste entre los dos hermanos y aboca toda la culpa en Creonte, símbolo del estado corrupto, es más funcional al mensaje que los componentes del grupo querían transmitir (habría sido difícil defender la acción de Antígona a favor de uno de los dos hermanos que se mataron por ansias de poder, para usurpar el trono al padre). La función del prólogo de la *Antígona* de Brecht era puntualizar la actualidad del acontecimiento y dibujar el problema subjetivo; mientras la separación, necesaria para evitar identificaciones, era preferida antes que el remoto alejamiento de la obra. El prólogo es una de las pocas modificaciones hechas por el Living de la *Antígona* brechtiana, una decisión que el autor habría autorizado en cuanto que tenía que servir para puntualizar la actualidad del acontecimiento y dibujar el problema subjetivo. En 1947, para Brecht la actualidad era la posguerra del colapso del nazismo, en 1967, la guerra del Vietnam. Judith Malina, que había traducido el texto en inglés, introduce en el espectáculo la leyenda de Antígona, un poema épico que resume el acontecimiento de la heroína griega, escrito por Brecht para acostumbrar a los actores a tener una actitud distanciada, de narradores; de hecho, los intérpretes lo habrían leído en fragmentos durante los ensayos (como fragmentos de relación, como un coro lírico).

4. Eugenio Barba reconstruye íntegramente la figura del escritor: «Y me pregunto si la historia de los grandes reformadores del teatro moderno no fue, en realidad, otra historia: la de constructores de fortalezas en las cuales fuera posible respirar oxígeno [...]. Brecht es un paisaje elisabetino en el cual la historia revela sus mecanismos entre cadáveres. En este desmesurado teatro de guerra, Brecht es un poeta que se interroga, un sabio que reflexiona: rehúsa amalgamarse, continúa usando sólo su lengua, aquel alemán que sabe colorear con los acentos de los salmos luteranos, con citas bíblicas y con ecos de Schiller. En torno a él todo sigue su curso [...]» (BARBA, 1981: 135-137). Recuerda el director que Bertolt Brecht «usaba para él mismo la expresión “compositor de textos teatrales”, no la palabra escritor».

5. En el gran mosaico que construirá Barba, «Brecht hablará siempre en alemán, y nosotros tendremos una traducción simultánea [...] esto es realismo puro, porque Brecht en realidad hablaba siempre en alemán, y necesitaba un traductor cuando estaba en el extranjero, puesto que se negaba a “amasar su lengua con otra ex-

traña”». «Se debe teatralizar la traducción: lenguas diferentes según los diversos países donde estemos [...] Esto representará también una de las condiciones de nuestro grupo, porque cada cual de nosotros es el representante de una lengua diferente [...]. Sólo imágenes concretas - no hace falta originalidad» (BARBA, 1972 : 154).

6. MÜLLER, [s.a.] : 28: «Un texto como *Quartett*, por ejemplo, sólo con que se decida leerlo como una comedia, sencillamente es impensable sin el conocimiento de las estructuras brechtianas. Que después haya surgido una pieza completamente diferente es otro tema» (BARBA, 1972 : 111).

7. *Ibíd.*, p. 37. Müller recurre a Brecht a propósito de la figura doble del héroe positivo y negativo : «La tesis de Brecht según la cual la sociedad puede sacar la máxima utilidad de la exhibición de los comportamientos asociales podrá parecer utópica hasta que el teatro se constituye en la separación entre los actores y el público. Pero lo positivo ya no puede estar vinculado con la identificación con un héroe, y la función del público ya no puede ser delegada a las instituciones», *ibíd.*, p. 32.

8. *Ibíd.*, p. 122.

9. *Ibíd.*, p. 58.

10. *Ibíd.*, p. 102.

11. En *Kaspar* en escena está la palabra, porque el teatro es el lugar original de la palabra, donde se manifiesta la producción de la voz. Los fragmentos vocales emitidos por altavoces piden a un oyente que es interpelado (agresión verbal) por la voz: «El teatro es el lugar del lenguaje, el lenguaje es el mundo, por lo cual el teatro es el lugar donde se manifiesta el mundo, no en forma de imágenes sino en forma de palabras», (HANDKE, 1967: 21).

12. Cfr VALENTINI, 2008a, el párrafo “Especulaciones sobre el *performer*”, pp. 113-121 y en particular GRAY, 1979 : 116.

13. «*Pandering...* es un texto que eleva las ciencias –un texto didáctico– cuyo objetivo es hacer conscientes a los espectadores, continuamente, de su existencia en el teatro. Por este motivo, durante todo el espectáculo aparecen de repente dispositivos distanciados. Foreman rompe continuamente el espectáculo en unidades o fragmentos cada vez más pequeños. Mete una pieza dentro de otra» (MARRANCA, 2006: 277).

14. Escribe Giorgio Manacorda en su ensayo sobre *Kaspar* «La liberación y el regreso a un estadio prelingüístico, si no amniótico, seguramente animal. Kaspar al final prefiere el informe al serial, la bestia “omnilateral” al hombre de

una sola dimensión» (MANACORDA, 1996: 95).

15. Cfr. MUFSON, 1999 y Valentini monografía a cargo de D. Mufson, *Reza Abdoh*, PAJ Books, The John Hopkins University Press, Baltimore 1999; cfr. en “The Drama Review”, *Memory*, *Reza Abdoh 1963-1995*, (T148), invierno de 1995, y Biblioteca Teatrale, *Il teatro di fine millennio* (a cargo de V. Valentini), núm. 74-76, abril-diciembre de 2005, pp. 171-213. El trabajo de la compañía de Abdoh (iraní, se trasladó primero a Londres y después a los EE.UU.) Dar a Luz apenas había empezado a obtener fama y eco nacional e internacional cuando Abdoh murió de SIDA con sólo 32 años. Las reacciones a sus espectáculos variaban desde la adulación devota al rechazo total.

16. R. Abdoh, *Il teatro non ha a che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdoh di Josette Feral*, en «Biblioteca Teatrale», *Il teatro di fine millennio* (a cargo de V. Valentini), núm. 74-76, abril-diciembre 2005, p. 178.

17. Cfr. DELGADO, 1999 y MAURIN, 2003. Tema dominante de los espectáculos de Peter Sellars es la denuncia de las responsabilidades del sistema político en conjunto, como instrumento de conocimiento crítico ante la realidad de los sistemas de poder y de explotación que dominan nuestra sociedad. Según el director, «Las artes tienen el deber de empujar a la acción y a la participación, descubrir qué pasa y hacerlo, un papel de activismo puro: dar a la gente la posibilidad de recuperar su sociedad, sus seguridades, la propia vida, no como espectadores sino como participantes comprometidos activamente» (Sellars, cit. en VALENTINI, 1996: 62).

18. Cfr. GUCCINI, 2005: 53-84, y GUCCINI, MARELLI, 2004. Y también GUCCINI, 2005b. Como explica Gerardo Guccini en los textos citados, esta forma expresiva nace de la práctica de la autopedagogía nacida de la articulación de la práctica de laboratorio en la sociedad y de la crisis del teatro de grupo.

19. De hecho, la naturaleza de estas *performances* –en las que los elementos actorales y teatrales se han reducido al mínimo y que toman como materia de la comunicación con el espectador hechos recientes de la historia de Italia– se acerca más al medio televisivo que al teatro: primero porque transcurren entre fabulación y testimonio (en *Radio Clandestina* el relato de Ascanio Celestini está punteado por inserciones de grabaciones de audio de las voces de los obreros de la Piaggio de Pontedera; en *Scemo di Guerra*, es la voz auténtica del padre del artista que in-

terviene la que refuerza el relato con sus recuerdos de la guerra); por la naturaleza de las historias que se explican, entre crónica, entrevista, contrainformación, en las cuales, aunque sean reelaboradas, para predominar y fascinar a las plateas cuentan precisamente con la falta de espectacularidad –como han observado los críticos– de artificio y de ficción.

*Agradecimientos a Cristina Falcone,
Gerardo Guccini y Annalisa Sacchi.*



Ficción – la madre de los sentimientos

**Quien muestre sus heridas, sanará – sobre
la falsa autenticidad de los sentimientos**

*Christina Schmutz
y Frithwin Wagner-Lippok*

Porque una función no representa ningún significado, sino que origina algo¹

how to do things with words

Todo estaba bien. La realidad estaba allí y el lenguaje la describía. La hermenéutica, el arte de interpretar el significado, extendía sus maternas alas sobre las ciencias humanas. Es entonces, en 1955, cuando el filósofo inglés John Langshaw Austin impartió en Oxford las clases magistrales acerca del modo de llevar a cabo acciones mediante palabras.² Los oyentes escuchan la lengua de nuevo: no sólo lo que *significan* las palabras, sino también lo que *hacen*. A partir de ese momento las palabras construyen una realidad, se desploma el telón de acero que separa el signo de la cosa. A partir de ese momento la desazón se instaura entre los hombres de letras: el *performative turn* ocasionó una ruptura allí donde el *cogito* y su objeto (el resto del mundo) venían cohabitando púdicamente desde Descartes.

La revolución de Austin se basa en la inocente observación de que la lengua no sólo