

¿Teatro épico hoy? Paradojas radicales y tres dramas en español

Epic Drama Today? Radical Paradoxes and Three Plays in Spanish

José-Luis García Barrientos

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España
joseluis.garcia@cchs.csic.es

A la luz de las dos paradojas que se advierten en la raíz misma del llamado teatro épico, la política, en cuanto se presenta al servicio de una clase, el proletariado, que no puede sostenerlo, y la narrativa, derivada de la contradicción entre los dos modos de imitación aristotélicos, se defiende la tesis de que en la actualidad siguen plenamente vigentes las aportaciones estéticas ("narrativas") del teatro épico, pero no el dogmatismo político revolucionario en que supuestamente se basaban. Esta tesis se ilustra con tres ejemplos pertinentes de la dramaturgia actual en español: *Rashid 9/11* del mexicano Jaime Chabaud, *Himmelweg* del español Juan Mayorga y *Huevos* del cubano Ulises Rodríguez Febles.

Palabras clave: Teatro épico, político, narrativo, actual, en español.

Shedding a light on epic drama conduces us to consider two radical paradoxes: first, a political paradox, since epic drama is supposed to serve the proletarian class, whereas proletarians are unable to actually support it; second, a narrative paradox, in that it seems to contradict the Aristotelian theory by confusing the two fundamental modes of imitation. Nevertheless, the aesthetic innovations brought by epic drama are still alive in spite of the outdated political and revolutionary dogmatism on which it was supposedly founded. The thesis is illustrated by examples from three significant contemporary plays in Spanish: *Rashid 9/11* from Jaime Chabaud (Mexico), *Himmelweg* from Juan Mayorga (Spain) and *Huevos* from Ulises Rodríguez Febles (Cuba).

Keywords: Epic Drama, Political, Narrative, Contemporary, in Spanish.

Este ensayo pretende sondear, con obligada brevedad, dos paradojas que creo advertir en las raíces mismas del "teatro épico", entendido en su sentido más amplio; el que suma, si se quiere, el sentido literal y general del sintagma al sentido especializado e histórico que cobra en el seno del pensamiento teatral a partir de las primeras décadas del siglo XX. O dicho de otra manera, también aproximada, la acepción estricta que saca a relucir enseguida el nombre, ya venerable, de Bertolt Brecht y otra más ancha que cabría relacionar, por ejemplo, con Peter Szondi y su *Teoría del drama moderno* (1956) y que da cabida a dramaturgos como Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann, Bruckner, Pirandello, O'Neill, Thornton Wilder o Arthur Miller, además de Brecht, mientras que en la acepción estrecha apenas encaja este último, con escandaloso olvido de Piscator, al que Brecht debe tanto, quizás demasiado. En el sentido lato, "épico" quiere decir sobre todo narrativo y está muy emparentado con experimental; en el sentido estricto, pasa a primer plano lo político. Y las paradojas anunciadas resultan ser así la del teatro narrativo y la del teatro político.

1. Paradoja del teatro político

Comenzaré por esta última, que me interesa menos por su carácter práctico o histórico, frente al plenamente teórico y actual de la primera; aunque sin olvidar la profunda imbricación de ambas. El teatro épico en cuanto político es un campo minado de equívocos y contradicciones, o sea, de una gran fertilidad paradójica. Tratemos de acotarlo primero, aunque sea solo para nuestro uso particular. Pues es cierto, como afirma uno de los dramaturgos a los que me referiré luego, el mexicano Jaime Chabaud, que "todo teatro es político, por mención u omisión"¹. No puede no serlo, debido a sus condiciones de producción: en asamblea cívica, pública; ante un público.

El primer recorte nos deja solo con el teatro de intención y contenido expresa y primordialmente político. Lo que significa, sí, que la estética o la forma teatral se subordinan al debate ideológico², se consideran *medios* al servicio de los fines sociales o políticos que definen el teatro épico. Así, por ejemplo, lo reconoce Brecht: "No hay más que un principio que deliberadamente no hayamos nunca infringido: el de subordinar siempre todos los principios a la tarea social que nos proponemos llevar a cabo" (308).

Enseguida salta a la vista una anomalía que implica otro recorte. Si en cualquier sociedad se dan distintas opciones ideológicas y políticas, que con simplificación abusiva podemos agrupar en derechas e izquierdas, el teatro político es solo de izquierdas. El otro, de existir, será tildado de burgués, comercial o expresamente de derechas. Ateniéndonos a sus raíces u orígenes, el campo se estrecha aún más: en la historia, por la revolución rusa como desencadenante; en la ideología, por el marxismo y el comunismo; en la geografía, centrándose en Alemania y Rusia; en la cronología, aunque con

¹ En "'Evolucionamos hacia un no-realismo'. El dramaturgo mexicano Jaime Chabaud Magnus reflexiona sobre la escena de su país".

² Cfr. Patrice Pavis, "Teatro político".

desarrollos posteriores, en las tres primeras décadas del siglo pasado y en particular en los años 20.

El teatro épico, bautizado y creado por Piscator y Brecht, se sitúa en el espacio reducido de este concepto estricto de teatro político, junto al teatro de agitación (*Agit-prop*), más elemental en las formas, y el posterior teatro-documento, con los que mantiene una estrecha vinculación³. Quizás también junto a algún tipo de teatro popular.

Estamos ya en condiciones de asomarnos a alguna de las paradojas políticas del teatro épico. En términos marxistas del dramaturgo español Alfonso Sastre (VII-VIII):

El "teatro imposible" de Piscator lo era, infraestructuralmente, porque se ponía al servicio de una clase, el proletariado, que no podía financiar una empresa de tal envergadura... que empezaba por exigir una *arquitectura* no preexistente⁴; y en el plano superestructural porque no había una dramaturgia a la altura de las circunstancias. [...] Es muchos años después cuando Piscator encuentra los dramaturgos "soñados" por él en los años 20: [...] Weiss ("La indagación"), Kipphardt ("El dossier Opemheimer") y Hochhuth ("El vicario")... El *teatro político* era, por fin, un hecho amplio y resonante, que se llamaba, con expresión de grandes resonancias piscatorianas, *teatro-documento*.

De la segunda contrariedad, la ausencia de una dramaturgia adecuada, llama la atención el hecho de que de la "oficina dramática" de Piscator formaba parte nada menos que Bertolt Brecht... De la primera contradicción, la "infraestructural", era plenamente consciente Piscator y se refiere a ella con insistencia. Por ejemplo, a propósito del Teatro Piscator:

Si se tiene en cuenta que este nuevo teatro se propuso desde el primer día una lucha de gran importancia para el proletariado y que las ideas de este teatro traspasaban, con mucho, las fronteras de Alemania y aun de Europa, habrá que confesar que [...] este proletariado desoía de nuevo nuestras llamadas.

Pero todavía más contradictoria es la siguiente confesión: si hubieran seguido más obreros nuestra llamada, si hubiésemos podido multiplicar el número de nuestros socios, entonces tampoco hubiera podido seguir adelante nuestro

³ "El teatro épico -dijo Piscator en alguna ocasión- fue inventado por mí esencialmente en la escena y por Brecht en el drama' [...] Comparando a ambos, Rühle [...] escribió que 'Brecht se retiró a la fábula y Piscator al documento.' [...] Piscator trataba de convertir en espectáculo los condicionamientos sociales de la fábula, mientras que para Brecht se trataría de establecer, sobre la base del mito dado, una fábula *mejor*, en el sentido de más reveladora de esos condicionamientos reales" (Sastre, XIX).

⁴ Cfr. Piscator, cap. XVI, 155 y ss.

teatro, confiado a las fuerzas de ese público [...] Esta enseñanza fue también el fundamento en que se basaba mi opinión, enérgicamente sostenida desde el principio, de que un teatro proletario tan solo podía establecerse como teatro de masas, con capacidad para tres o cuatro mil personas [...].

Esta contradicción en la estructura del teatro... es tan solo la contradicción de nuestra época: establecer un teatro proletario dentro de nuestra actual forma social burguesa resulta una imposibilidad manifiesta. El teatro proletario presupone que el proletario disponga también de los medios materiales necesarios para mantener este teatro, presupone, por lo tanto, que el proletariado se ha erigido política y económicamente en poder dominador.

Hasta ahora, nuestro teatro no puede ser más que un teatro *revolucionario*, que pone a contribución todos sus medios para la liberación cultural del proletariado, para la propagación de la revolución social, que puede sacar al teatro, al mismo tiempo que al proletariado, de esta contradicción actual. El no ocultarnos con ilusión alguna lo paradójico de nuestra situación, el no ver en estas contradicciones⁵ una disculpa para no luchar, sino, por el contrario, el considerarnos obligados por ellas (apoyados en años de experiencia) para hacer más aguda e inequívoca nuestra línea espiritual..., era acaso una de las partidas más importantes de nuestro activo al fundar nuestro teatro (152-154).

Pero la que me interesa destacar es la paradoja que podríamos llamar "estética", la que surge del choque entre el fin político y los medios artísticos. Constituye el conflicto central del drama histórico que vive la estética consecuente con la revolución rusa. El realismo socialista en el papel de héroe que exaltar y los formalismos o las vanguardias en el de villano que abatir. Meyerhold como emblema y como víctima propiciatoria. Por más que la escuela de Frankfurt intentara superarla o resolverla, la contradicción era (y es) real, fundada. Y tanto Piscator como Brecht la experimentaron a fondo.

He aquí un ejemplo que puede ilustrar esta paradoja de la estética. Tras el estreno inaugural del Teatro Piscator, el 3 de septiembre de 1927, con *iEh, qué bien vivimos!* de Toller (otra contradicción de la que fue plenamente consciente), la prensa burguesa, en palabras del director, manifiesta

una aprobación benévola de nuestra empresa, en todo caso, haciendo gran hincapié en la valoración artística, llegando en algún caso a intentar separarnos, a mí y a mi teatro, de la política. Es decir, en realidad, una incomprensión absoluta de la relación causal entre opinión política y forma artística de expresión. Y esta prensa, por lo demás, de gran benevolencia para mi actuación personal, hizo lo posible y lo imposible por no advertir que aquellos dos elementos no pueden separarse, que

⁵ Aquí inserta una nota que alude a los chistes malignos de algunas publicaciones "a costa del público 'vestido de frac y enojado' del Teatro Piscator" (153).

yo puedo hacer una escenificación interesante de la obra en boga X en un teatro burgués, pero que la nueva forma de mi teatro, la *tecnificación*, la introducción del cine, la aparición de armazones escénicas independientes, etc., no pueden imaginarse sin el fundamento biológico del socialismo revolucionario. Acaso la mejor manera de apreciar esta actitud es suponer que la prensa burguesa intentaba enfocar estéticamente el golpe político dirigido contra ella y contra su clase (Piscator 207-208).

Dicho, por ser breve, de manera brutal: los críticos burgueses tenían razón y Piscator, conmovedoramente, se equivocaba. No me refiero al caso particular, sino al del teatro épico en su conjunto. Ese parece al menos el juicio inapelable de la historia. Del teatro épico sobrevive, sin discusión y con plena vigencia, la gran renovación estética o formal que supuso. ¿Pero sobrevive o sigue vigente hoy esa opinión política, el socialismo revolucionario, que considera Piscator erróneamente inseparable, nada menos que como fundamento biológico, de aquella? En palabras del acuñador del concepto de teatro postdramático, Hans-Thies Lehmann:

“La eficacia” o el verdadero impacto político [...] es muy discutible en todas las formas directamente políticas de teatro. Se puede incluso dudar del hecho de que, durante la edad de oro del Agitprop y de la revista política, de las *Lehrstücke* (de las “piezas didácticas”) y del teatro de tesis durante la república de Weimar, el teatro pudiera formar o transformar opiniones políticas. Parece más bien que el teatro político no habría sido sino un ritual de confirmación para individuos convencidos de antemano. Hoy, en una época en que el discurso político ocupa todos los medios, la situación no es diferente –al menos en los países de Europa central–. Visto desde aquí, es difícil juzgar qué influencias ejercen por ejemplo el “Teatro Macunaima” político-popular en Brasil, o bien teatros de América latina, de África o de Asia. Lo que parece cierto es que, en Europa central, esas formas no tienen casi ningún impacto político, incluso si en algunos casos (*Woza Albert*, puesto en escena por Peter Brook en París con actores del Market Theatre) fascinan al público en tanto que teatro, por su humor y su vitalidad (272).

Dicho ahora de forma eufemística: el efecto político del teatro épico es (entonces y ahora) discutible; el efecto estético o teatral, un hecho consumado. Los procedimientos formales característicos del teatro épico –“relatos, supresión de la *tensión*, ruptura de la *ilusión*, escenas de masas e intervenciones de un *coro*, documentos ofrecidos como en una novela histórica, proyecciones de fotografías y rótulos, *songs* e intervenciones de un narrador, cambios de decorado a la vista, subrayado escénico del *gestus* de una escena [...] lo cual exige más una técnica de novelista que de dramaturgo”⁶, por

⁶ Patrice Pavis. “Epización del teatro”.

decir solo algunos– encajan a la perfección en la otra y más general acepción de “épico”: no ya político, sino narrativo. Con lo que desembarcamos en la primera y fundamental paradoja, cuya plena vigencia autoriza remontar desde los orígenes a la más reciente actualidad.

2. Paradoja del teatro narrativo

Salta a la vista en cuanto se cae en la cuenta de que la expresión “teatro narrativo” es, en rigor, un oxímoron. Y hunde sus raíces nada menos que en la *Poética* de Aristóteles, en particular en su teoría (muy poco desarrollada por él) de los “modos de imitación” (48a19-24), es decir, de creación o representación de mundos imaginarios o ficticios.

El Estagirita viene a decir que existen dos (y solo dos) *modos* de representar universos de ficción: narrando lo imitado, “o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes”; es decir, el modo narrativo y el modo dramático o teatral; o dicho de forma más expresiva, debido a lo desvaído u olvidado del sentido etimológico de “drama”, los modos de la *narración* y de la *actuación*.

Este último es el modo de imitación propio de la tragedia y la comedia (es decir, del teatro), común a Sófocles y Aristófanes en cuanto imitadores, “pues ambos imitan personas que actúan y obran. De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran” (48a28-30).

Yo sostengo que la visión (la teoría) de Aristóteles sobre los modos es tan perspicaz, llega tan al fondo, que sigue vigente hoy; es decir, que en el siglo XXI sigue habiendo dos (y solo dos) modos de construir ficciones, y que son los mismos que él vislumbró, la narración y la actuación, o sea, el teatro.

Considero que el rasgo distintivo de la oposición modal es, lo mismo entonces que ahora, el carácter “mediado” o no de la representación. Así que el narrativo es el modo *mediato*, con la voz del narrador y el ojo de la cámara como instancias mediadoras entre el mundo ficticio y el receptor, que solo a través de esa intermediación tiene acceso al universo representado (pues el cine es manifestación reciente del modo narrativo, con nuevos medios). En cambio el dramático o teatral, el de la actuación, es el modo *in-mediato*, sin mediación: es el mundo ficticio el que se *presenta* (en presencia y en presente) ante los ojos del espectador.

Tan fundamental me parece esta oposición entre los dos modos de la ficción que he basado en ella toda mi especulación teórica en torno al teatro, a la que denomino “dramatología” y defino como teoría del modo teatral de representación⁷, buscando expresamente el paralelismo con la “narratología”

⁷ Teoría que desarrollo en los libros *Drama y tiempo: Dramatología I* (1991); *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método* (2001) y *Teatro y ficción: ensayos de teoría* (2004); y que se aplica en *Análisis de la dramaturgia: Nueve obras y un método* (2007) y en *Análisis de la dramaturgia cubana actual* (2011).

entendida como la teoría del otro modo, así como lo es de forma modélica y brillante la de Gérard Genette⁸.

Así pues, igual que lo inmediato es lo contrario de lo mediato, nítida y rotundamente, el teatro es lo opuesto a la narración y viceversa. Entonces el teatro narrativo será un contrasentido, y lo es sin duda en el plano de la lógica, de la pura teoría. Si he hablado de paradoja es porque en la práctica la vinculación entre manifestaciones de ambos modos no puede ser más estrecha, tanto en la historia como en la actualidad; ni más fértil quizás.

El teatro siempre se ha nutrido de relatos como materia prima de sus fábulas, de la tragedia griega o los autos y misterios medievales, pasando por el teatro español del Siglo de Oro, Shakespeare, el drama romántico o Galdós, hasta Brecht, Buero Vallejo, Miller, Anouilh o Mayorga. Sin embargo, en el teatro contemporáneo, y no solo en el postdramático, se advierte a la vez un rechazo al material narrativo, es decir, a "contar" historias o argumentos, a lo que llaman algunos dramaturgos como el argentino Mauricio Kartun "el cuentito"⁹. Basta pensar en Beckett, Ionesco, Pinter, Handke o Müller, o en *El público* de García Lorca, en Chéjov, etcétera.

También es paradójica la relación con las "formas narrativas". Que cabe encontrar también en el origen del teatro. Es al menos lo que se desprende de la *Poética* aristotélica y su concepción evolutiva de los géneros, con la tragedia (el teatro) como culminación superadora de la epopeya (narrativa) y la evolución del género teatral como un progresivo aumento del número de actores: paso de una voz única a una polifonía de voces, del monólogo al diálogo. Esquilo, Sófocles y Eurípides: tres estadios en ese camino de lo narrativo originario a lo dramático genuino.

Pero el proceso resulta reversible, con recurrentes vueltas al origen, a Esquilo, al monólogo, a lo narrativo. Desde Séneca hasta hoy mismo. Hay toda una tradición de la ruptura narrativa en el drama moderno, que arranca de la profunda crisis de fines del siglo XIX (Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann), continúa en las Vanguardias y hasta mediados del siglo XX (Expresionismo, Piscator, Brecht, Dürrenmatt, Valle-Inclán, Claudel, Cocteau, Pirandello, O'Neill, Wilder, Miller, Williams...) y adquiere nuevas fuerzas (o formas más descaradas) en las oleadas neovanguardistas, en torno a los setenta y los noventa.

Llama la atención que una parte significativa del teatro más actual se caracterice por esa especie de primitivismo que supone la contaminación con todas las formas de narratividad extrema (como en *Camino de Volokolamsk*, de Heiner Müller) o moderada (como en *El sueño de Ginebra*, de Juan Mayorga), adaptada o no. Por su parte, el llamado contradictoria o exageradamente teatro postdramático va más allá que el teatro épico: acude a la narración

⁸ Cfr. sobre todo "Discours du récit: Essai de méthode" (1972) y *Nouveau discours du récit* (1983).

⁹ Cfr. Mauricio Kartun. "El cuentito" (2004).

(lo mismo que a la poesía o a las artes plásticas) para negar el drama o el teatro, no para renovarlo o revolucionarlo, como pretendían Brecht y Piscator.

Importa distinguir, al menos, tres tipos de contagio narrativo del drama: *temático, estructural y discursivo*. Los dos primeros no ponen en cuestión la frontera modal; el tercero, según el grado y la forma de realizarse, puede llegar a intentarlo.

Narratividad temática es la que estudió magistralmente Peter Szondi para el periodo 1880-1950, desde "una semántica propiamente dicha de la forma", y en ella "el enunciado formal –estable e indiscutido– se verá puesto en entredicho por el contenido", por la mediación temática de un "yo épico" (14). Toda la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo, que preside el teatro español de la segunda mitad del siglo XX, está atravesada por ella, por el intento de imponer una visión subjetiva.

La narratividad estructural coincide con lo que se suele llamar forma de construcción "abierta"¹⁰, y resulta tan vigente como la anterior. Basta pensar en *Luces de bohemia* de Valle-Inclán o en dos piezas del dramaturgo mexicano Jaime Chabaud que la llevan al límite, *¡Que viva Cristo Rey!* y *Perder la cabeza*: dramas al cien por cien, pero lindando con la frontera del relato, con el ritmo seco del fresco histórico y del cine policíaco o la novela negra, respectivamente.

Es la narratividad discursiva, la narración sobre el escenario, la que puede resultar problemática. O no, pues está integrada en el drama desde el principio, como relato del mensajero o del coro o de un personaje. Mientras permanece enquistada, no hay problema. Este se plantea cuando empieza a proliferar como un cáncer que destruye el tejido dramático, la acción y el diálogo; lo que tal vez constituya el ideal de confusión, muy posmoderno, del teatro posdramático. Claro que si el proceso llega al final, no hay confusión que valga, sino cambio de modo, paso del drama a la narración oral.

Y si se tiene el valor (que se hace heroico en la posmodernidad) de llamar a las cosas por su nombre, es lo que ocurre en *Camino de Volokolamsk*: cinco textos narrativos escritos en verso; no cinco monólogos; cinco textos, sin marca alguna que haga pensar que deben ser puestos en escena, ni siquiera vocalizados¹¹. Y es que un texto narrativo es un texto narrativo, aunque lo escriba Heiner Müller. Para escenificarlo, le falta lo mismo que a cualquier narración, escrita por quien sea: la dramaturgia. Y sus posibles representaciones serán dramas más o menos narrativos, o narraciones orales más o menos dramáticas.

Las tesis anteriores habrá que confrontarlas con un *corpus* de obras lo más amplio posible, del que formarían parte, por ejemplo, las siguientes del teatro mexicano actual, en el que ha prendido con especial fuerza la llamada

¹⁰ Cfr. Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960).

¹¹ Cfr. García Barrientos, "Modos' aristotélicos y dramaturgia contemporánea", 25-27.

“narraturgia”¹²: la exitosa adaptación *James Joyce. Carta al artista adolescente* de Luis Mario Moncada y Martín Acosta¹³, de 1994, o la escenificación por el director Rodolfo Obregón de las *Mil noches y una noche*, en 2001 y en 2002, y la más radical de *Un alma simple* de Flaubert en 2005¹⁴, o las piezas originales de Edgar Chías *Telefonemas*¹⁵ (2002) y *El cielo en la piel*¹⁶

¹² Según el término acuñado, al parecer, por José Sanchis Sinisterra (v. “Narraturgia: Un lapsus conceptual”).

¹³ “Versión teatral de *Retrato del artista adolescente* y del primer capítulo de *Ulises* de James Joyce”.

¹⁴ De mi correspondencia con el director mexicano entresaco estos párrafos en relación con los montajes citados (18/07/2007):

“Y bueno, respecto a las *Mil noches y una noche*, fue un trabajo que se hizo en dos etapas: en primer lugar, me interesaba explorar justamente las fronteras entre lo narrativo y lo dramático. ¿En qué momento se dramatiza un relato? Y cómo contar escénicamente la historia en discontinuidad. Este aspecto se llevó más lejos en *Un alma simple*. En la primera, cada actor era responsable de una de las “mil” historias; y aunque otros actores se incorporaran a ella, o él mismo se integrara como personaje, mantenía el papel de narrador hasta el fin. En Flaubert, fue todo un coro y los personajes saltaban de una boca a otra, se duplicaban o multiplicaban con un sentido más musical que dramático.

Por lo demás, en las *Mil noches y una noche* saltábamos de lo narrativo (estableciendo como interlocutor primero al público, luego al rey y finalmente a otros personajes, conforme nos abismábamos en el sinfín de cajas chinas que son esas historias) a la representación, pero siempre con un contexto escénico muy claro y que se mantenía incluso en los intermedios, en los que ofrecíamos al público té, nueces, dátiles o música y algún baile (o más bien los giros de los derviches, que fueron un leitmotiv del espectáculo y el efecto que pretendía alcanzar).

En *Un alma simple*, aunque el contexto escénico también estaba muy bien definido (unos tabloneros dorados que enmarcaban el espacio donde convivían actores y espectadores y creaban al mismo tiempo una especie de antecámara exclusiva de los actores y que se veía solo por rendijas), todo el esfuerzo fue separar las acciones escénicas de aquello que se narraba. O reducirlas al mínimo.

En esta última obra, tampoco ‘adaptamos’ el texto. Todo permanecía como narración y los diálogos eran poquísimos. Solo hicimos cortes donde lo descriptivo resultaba abrumador y para ajustar el tiempo a la capacidad de escucha de los espectadores”.

¹⁵ En las “Breves advertencias al osado” (67-68) que encabezan el texto encontramos observaciones como esta: “Las voces del relato son varias, por lo que conviene al lector hacer un gran esfuerzo de memoria: la estructura es la misma de la que se sirve para referir anécdotas, chistes o mentiras: se desarrolla una narración, con delicadas o burdas descripciones de sucesos insertos, se encarna a más de un personaje que interviene en ellos, delineando a cada uno por alguna característica específica (una voz chillona, una cara arrugada), y se tiene tiempo para comentar lo que se cuenta, sin dejar de ser narrador, personaje y analista, todo al mismo tiempo. Se sugieren saltos de línea y se utiliza el recurso de letra cursiva para reducir al mínimo la didascalia a favor del ejercicio de la imaginación” (68).

¹⁶ El aspecto tipográfico es el propio de un texto narrativo, no hay *dramatis personae* ni descripción de un espacio dramático; nada preliminar excepto esta “Instrucción”: “La regla es muy simple: se trata de un relato a varias voces no necesariamente indicadas por el autor a favor del juego imaginativo que requiere una puesta en escena inteligente, es decir, un eficiente ejercicio de lectura: un atreverse a mostrar y conocer” (10). En la nota epilodal del autor titulada “Palabras para lo mismo (Ingenuidades y lo inútil)” (67-68) leemos, por ejemplo: “Respecto a la forma, diré que la composición ortodoxa de modalidad dialogal no siempre resulta eficaz, ni es la única, ni hace falta que lo sea. Somos testigos, lo hemos sido siempre, de que textos no dramáticos llegan a la escena o que se componen ex profeso para atender al complejo fenómeno de la teatralidad. No se extrañe el lector de que se encuentra ante un relato para la escena. Está escrito para ser dicho, es su intención el habla. La direccionalidad de estas palabras busca la oralidad, los escuchas. Los guiones

(2004), subtituladas “relato escénico” y “rapsodia escénica”, respectivamente, o la de Chabaud que se trata a continuación y más aún la que se titula, precisamente, *Oc ye nechca (Érase una vez)* (2010), que se abre con estas

CONTRAINDICACIONES
no sé dónde ocurre
no sé quién o quiénes hablan exactamente
no sé si es una obra coral o unipersonal
son voces de hombres y mujeres
o de hombres solos
o de mujeres solas
lo ignoro
no sé si sea bueno determinar espacio alguno
no sé si existe luz
no sé si hay tareas escénicas
no es radio
no sé si lo podemos calificar de texto dramático (sí de teatro)
¿esto ya lo está diciendo alguien? (49)

Por citar solo un puñado de casos. Quede claro que soy partidario de estos experimentos y admirador de sus autores. Decididamente, estoy por la fusión; no por la confusión.

3. Tres dramas en español

Concluiré llamando la atención sobre tres obras hispánicas muy recientes, que pueden calificarse de teatro político, en un sentido diferente al del teatro épico, y de teatro experimental, sobre todo porque, siendo dramáticas sin duda, presentan un alto grado de contaminación narrativa de varios tipos. Tres obras de teatro a la vez político, dramático y experimental: *Himmelweg*, del español Juan Mayorga, estrenada en 2003, sobre el horror de los campos de exterminio nazis; *Rashid 9/11* del mexicano Jaime Chabaud, estrenada en 2007, sobre los atentados de las Torres Gemelas en Nueva York, y *Huevos* del cubano Ulises Rodríguez Febles, estrenada en 2009, sobre el tema del éxodo y la permanencia, del conflicto entre “gusanos” y “patrioteros”, en dos momentos muy significativos de la reciente historia cubana, el éxodo por el Mariel (1980) y el inicio del llamado Período Especial (1993).

Ninguno de los tres dramas, a pesar de los temas, es político en el sentido estricto del teatro épico. El más tendencioso tal vez sea *Rashid 9/11*, por cuanto asume la tesis de que los atentados del 11-S habrían sido promovidos por los propios servicios de inteligencia estadounidenses (lo que sinceramente, quizás por exceso de ingenuidad, me cuesta creer). Pero

o las acotaciones tienen más que ver con la práctica vacía de estereotipos que con la voluntad expresiva del artista. Se escribe así el teatro ‘porque tiene que ser así, porque así ha sido’, no porque así revele algo, o porque así esté siendo necesariamente más eficaz y contemporáneo. Tradiciones inconsecuentes. Las más grandes aportaciones a la literatura teatral han venido de los desafíos a Aristóteles y a los modelos académicos. Pensemos en Beckett o en Pinter, en Handke o Koltés” (67-68).

esta idea dista de ocupar el primer plano en la intención de la pieza, que, con ella como telón de fondo, se centra enseguida en la peripecia humana, sobre todo familiar, de Rashid, el protagonista. Lo que importa de verdad no es saber quién organizó tal atentado terrorista, sino lo que puede conducir a un ser humano a ejecutarlo. Como en las otras dos obras, lo individual (y curiosamente lo familiar, en las tres) se impone a lo colectivo, y lo ético a lo político. Nada menos marxista. Lo que choca particularmente en el caso del cubano Rodríguez Febles, que no es un disidente.

En *Huevos* los lazos familiares o de amistad resultan mucho más fuertes que las diferencias ideológicas, los afectos humanos prevalecen sobre las posiciones políticas, que aparecen un tanto caricaturizadas. Resultan condenados los que lanzaban huevos en los actos de repudio contra los que abandonaban la isla, pero también los que, de vuelta, en un tiempo de hambruna, los ponían a la puerta de aquellos, como venganza, para quebrantar su dignidad. La posición "correcta" en un conflicto peliagudo, que recuerda el de Antígona, parece residir en el parlamento de un personaje secundario, Enelio, del que recordaré estas palabras:

Yo no puedo olvidar que de pronto se fue toda mi familia y tenía que olvidarlos, que odiarlos; que de pronto todos debían firmar papeles, gritar, cerrar puertas, callar. No puedo olvidar que me quedé solo, sin poder jugar con mis primos, creciendo sin ellos. Yo estaba el día que le quitaron la pañoleta a Pedro, Margarita. Yo también era un niño, pero yo sí no grité, no tiré huevos, no cerré puertas, no firmé papeles. Ni los firmaré nunca. Voy a hacer siempre lo que siento, lo que creo. Yo, yo... Y mi familia va a serlo siempre en las buenas y en las malas. Y les voy a escribir y les voy a abrazar y nadie me va a separar de ella pase lo que pase, aunque me miren mal, aunque no me hayan dado carné, aunque me hayan mirado con mala cara cuando en todas las planillas haya puesto que tengo familia en el extranjero, que me relaciono con ellos (196).

En *Himmelweg* las atroces relaciones entre víctimas y verdugos, entre culpa e inocencia, entre horror y pasividad cómplice, se despliegan en un perverso juego metateatral. Aunque se trata ya de un drama histórico, ubicado en la Alemania nazi, interpela directa y expresamente al espectador del siglo XXI, pues habla sobre todo de la actualidad, de la ceguera ante el terror por incredulidad o cobardía, de las oportunidades echadas a perder, más criminales a veces que los mismos crímenes, de una sociedad que no quería y que no quiere ver. Nada más lejos, pues, en los tres casos, de un teatro de tesis, doctrinario, dogmático, tendencioso.

Si ninguno de los tres dramas se puede considerar político en el sentido del teatro épico, los tres son claramente experimentales y precisamente en la línea narrativa del teatro épico. Por eso ilustran bien la discreta tesis de mi reflexión. No cabe aquí un análisis detallado de los recursos narrativos en las tres obras. Me limito a señalar algunos. Por ejemplo, la quiebra del orden cronológico (tan obligada en el relato como impropia del drama) que

determina la estructura de los tres dramas y que llega en el de Chabaud a la inversión absoluta: cada cuadro que presenciamos es anterior en el tiempo al precedente, en un movimiento que, partiendo del atentado, parece remontarse hacia atrás en busca de las raíces o las causas últimas. Encabeza el texto de la obra precisamente una descripción del "Tiempo", que dice:

El orden de las escenas es, en la línea de la lógica temporal, regresivo. La escena 10 ocurre nueve meses antes que la escena 1. Así, las escenas suceden de la siguiente manera:

0. Prólogo. Cualquier día entre mayo de 2002 y diciembre de 2004
1. 11 de septiembre de 2001
2. Una hora antes
3. Un mes antes
4. Un par de semanas antes
5. Tres meses antes
6. Un mes antes
7. Dos semanas antes
8. Dos meses antes
9. Seis semanas antes
10. Enero de 2001
11. Epílogo. Nueve años antes (35)

La marcada hegemonía del monólogo en *Himmelweg* y en *Huevos* apunta en la misma dirección.

La narratividad discursiva es particularmente llamativa en la pieza de Mayorga, que comienza con un extenso fragmento narrativo sin marca alguna de dramaticidad, que deliberadamente *no* se presenta como el monólogo de un personaje (aunque así se resuelva en la puesta en escena); y llega hasta el extremo en la escena 2 de *Rashid 9/11*, en que todo es palabra interior, pensamiento de los dos personajes, que no hablan en el *estilo directo libre* propio del teatro, sino que, mediante un régimen narrativo en último término incoherente y a veces redundante, el personaje dice lo que piensa y lo que hace al tiempo que lo piensa y que lo hace: narración y drama se superponen. Tiene lugar en el asiento doble de un avión en vuelo, precisamente de un avión de aquellos, entre Rashid y Sharon, una pasajera. Así comienza:

SHARON.- Levanto la mirada y lo veo –piensa ella. Le sonrío.
RASHID.- ¿Qué quiere de mí? –piensa él.
SHARON.- Bajó la mirada. Es muy interesante –piensa ella. Mucho más interesante que esta revista de chismes. Muchísimo más. ¿Qué es esto? Demasiado tímido. Estos árabes siempre han tenido los ojos más hermosos y enigmáticos del mundo. ¡Qué hermosos ojos, Dios!
RASHID.- Me está mirando, protégeme Alá –piensa él, mientras voltea a la ventanilla, le ha tocado el asiento de ventanilla. Me está mirando con sus enormes ojos azules. No debo volverme.
SHARON.- Es demasiado hermoso –piensa ella.
RASHID.- Desconfía ya de mí –piensa él (40).

Y no se trata de un caso aislado. En la escena 6 vuelve a darse una rara integración de narración y drama, con Alí como narrador (y se diría que también como voz de la acotación) y con Rashid y el tío Abdul como interlocutores, los tres sentados en sendas sillas, y en contradicción muchas veces con lo narrado o acotado. En 9 asistimos a una narración "integrada", la de tía Zulma, que cuenta un cuento a Alí. La escena 4 transcurre casi toda en oscuro, entre dos voces, la de Rashid y la de su hijo Alí, que narran (en presente), de forma elíptica o poética, la muerte de la esposa y madre de uno y otro. Puras voces, como en la narración. Que repiten su relato en el "epílogo", pero con luz y "nueve años antes" (62), cuando ocurrió.

Tanto la narratividad estructural como la temática dominan los tres dramas, fragmentados en secuencias breves y sometidos al imperio de la subjetividad, del que el juego con el tiempo no es sino una de las consecuencias. En la secuencia o acto III de *Himmelweg*, titulado "Así será el silencio de la paz", encontramos un excelente ejemplo. Como el acto I, se trata de un largo texto digamos narrativo, que no va precedido del nombre de un personaje, pero que ahora está volcado hacia la interlocución. En términos teatrales, podemos entenderlo como un monólogo, a pesar del gesto, sin duda deliberado. ¿Monólogo de quién? Del Comandante del campo de exterminio. Pero es lo único que parece claro. Lo demás queda en la penumbra y en la contradicción de lo onírico, de lo subjetivo: el tiempo, el espacio y, sobre todo, los interlocutores, esos "visitantes" a los que se dirige el discurso:

Ustedes no han venido a hablar de política, han venido a pasear. Me preguntaba si sabrían encontrarlos. Si tendría que salir a buscarlos. ¿Cómo han sabido qué carretera tomar? ¿Han venido siguiendo la sombra del humo? ¿Ustedes sabían que el humo hace sombra? No todo el mundo lo sabe. ¿O es que ustedes ya habían estado aquí? Claro, por eso conocían el camino, porque ya estuvieron aquí. ¿Cómo no los he reconocido hasta ahora? Sabía que acabarían por volver, solo era cuestión de tiempo. Advertirán que todo ha cambiado un poco. Como estaba previsto. Los barracones eran de mala madera, para que se pudriese y desapareciese. Hemos plantado árboles. Hoy es difícil hacerse una idea de lo que era esto. Allí había columpios, allí estaba el campo de fútbol, allí la sinagoga. Había un teatro. Y estaba, claro, el "Himmelweg", ¿lo recuerdan? No sé si fueron ellos o si fuimos nosotros los primeros en llamarlo así. ¿Sabrían decirlo en alemán? "Jim-mel-beck". Díganlo en su idioma: "Camino del cielo". Todo eso ha desaparecido, pero ellos siguen aquí. Todos, no falta ninguno. Los columpios, la sinagoga, todo se lo tragó el bosque, pero ellos siguen aquí. Ellos y el reloj de la estación, marcando siempre las seis en punto. Si no fuera por ellos y por ese viejo reloj, nada diferenciaría este bosque de cualquier otro. Me estaba preguntando si no se habrían confundido de bosque, si la sombra del humo sería suficiente. Sí, este es el bosque. Sean bienvenidos una vez más. Y, una vez más, permítanme recomendarles prudencia (20).

Y todo esto sin rebasar, en los tres casos, los límites del modo dramático de representación, sino explotando sus infinitas posibilidades, de las cuales la mayor parte sin realizar aún en estos tiempos prematuramente tildados de postdramáticos.

Ni qué decir tiene que estos tres ejemplos no demuestran nada, pero sí ilustran un estado de cosas, el de un teatro a la vez político y narrativo en la actualidad. Y un teatro bien representativo, pues los tres autores se cuentan entre los que encabezan la última promoción de dramaturgos consolidados en sus respectivos países. Un teatro que es lícito, por tanto, contrastar con el teatro épico que nació casi un siglo antes en Alemania, que conoció momentos de enorme influencia en la segunda mitad del siglo XX, pero que anda hoy seguramente de capa caída. Y no solamente en "Europa central", como escribía Lehmann en 1999 con un antipático complejo de superioridad, sin duda infundado o, lo que es lo mismo, basado solo en el prejuicio o la ignorancia; también, a mi juicio, en la Europa "periférica", como en España, y en gran parte de Latinoamérica, tanto en sentido geográfico como cultural.

El famoso "Efecto V", de distancia o extrañamiento, lo mismo que otras muchas aportaciones de Brecht a la dramaturgia y otras tantas o más de Piscator al arte de la puesta en escena, siguen hoy tan vigentes como en su tiempo, incluso con mayor vitalidad. Lo que no parece tan vivo es precisamente lo que ellos no dudaban en considerar el fundamento ideológico de esas "formas". La estética sobrevive a la política, que creyeron su causa. Algo no cuadra, pues, en sus cálculos. Se puede decir que fracasaron como políticos o ideólogos; no, desde luego, como hombres de teatro.

Si la política del teatro épico es comunista, su estética es, en síntesis, "narrativa". Y como tal, no es original ni exclusiva del teatro épico, sino que lo sobrepasa temporal y conceptualmente. Pues parece claro, en fin, que la contaminación narrativa del drama, uno de cuyos avatares principales es el teatro épico, no es posmoderna, ni siquiera moderna, sino, al contrario, antigua y hasta originaria; para nada posdramática, sino más bien pre-dramática y desde luego dramática sin más.

Obras citadas

- Aristóteles. *Poética*. Ed. trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Brecht, Bertolt. "Sur une dramaturgie non aristotélicienne". 1933-1941. *Écrits sur le théâtre 1*. París: L'Arche, 1972.
- Chabaud, Jaime. *Perder la cabeza [y Talk show]*. Tijuana: CAEN Editores, 2000. 11-80.
- . *¡Que viva Cristo Rey!* México: Ediciones El Milagro-Conaculta, 2003.
- . *Rashid 9/11*. En *Primer Acto* 322 (enero-marzo 2008): 33-62.
- . "'Evolucionamos hacia un no-realismo'. El dramaturgo mexicano Jaime Chabaud Magnus reflexiona sobre la escena de su país". *Boletín del CELCIT* (Argentina) 485, 31 agosto 2009. Web. 11 septiembre 2009. <www.celcit.org.ar>.
- . *Oc ye nechca (Érase una vez) [y Lluna]*. Bilbao: Artezblai, 2010. 47-83.

- Chías, Édgar. *Telefonemas*. En *Blanco y negro. Obras finalistas del Cuarto Concurso Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera Castañeda*. Santiago de Querétaro: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2003. 63-129.
- _____. *El cielo en la piel*. México: Anónimo Drama Ediciones, 2004.
- García Barrientos, José-Luis. *Drama y tiempo: Dramatología I*. Madrid: CSIC, 1991.
- _____. *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. 2001. Madrid: Síntesis, 2010⁴.
- _____. *Teatro y ficción: ensayos de teoría*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- _____. "‘Modos’ aristotélicos y dramaturgia contemporánea". *Versus Aristóteles: Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*. Comp. Luis Mario Moncada. México: Anónimo Drama Ediciones, 2004. 17-27.
- _____. (dir.). *Análisis de la dramaturgia: Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- _____. (dir.). *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. La Habana, Alarcos, 2011.
- Genette, Gérard. "Discours du récit: Essai de méthode". *Figures III*. París: Seuil, 1972. 65-282.
- _____. *Nouveau discours du récit*. París: Seuil, 1983.
- Kartun, Mauricio. "El cuentito". *Versus Aristóteles: Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*. Comp. Luis Mario Moncada. México: Anónimo Drama Ediciones, 2004. 31-35.
- Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1960. Múnich: Hanser Verlag, 1969.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique* (1999). Trad. Philippe-Henri Ledru. París: L’Arche, 2002.
- Mayorga, Juan. *Himmelweg*. México: Paso de Gato Ediciones, 2007.
- Moncada, Luis Mario y Martín Acosta. *Carta al artista adolescente*. En *Teatro para la escena*. Selección e introducción de José Ramón Enríquez. México: Ediciones El Milagro-Conaculta, 1996. 523-581.
- Müller, Heiner. *Camino de Volokolamsk [y La Misión]*. Trad. y ed. Jorge Riechmann. Madrid: ADE, 1989.
- Pavis, Patrice. "Epización del teatro". *Diccionario del teatro*. 1980. Trad. de la 3ª ed. francesa (1996), Jaime Melendres. Barcelona: Paidós, 1998. S.v. 163.
- _____. "Teatro político". *Diccionario del teatro*. 1980. Trad. de la 3ª ed. francesa (1996), Jaime Melendres. Barcelona: Paidós. 1998. S.v. 459.
- Piscator, Erwin. *Teatro Político*. 1929. Trad. Salvador Vila. Madrid: Ayuso, 1976.
- Rodríguez Febles, Ulises. *Huevos*. En *El concierto y otras obras*. La Habana: Letras Cubanas, 2007. 140-199.
- Sanchis Sinisterra, José. "Narraturgia: Un lapsus conceptual". *Paso de Gato* 26 (julio-septiembre 2006): 27-30.
- Sastre, Alfonso. "Ante Piscator". Prólogo a Erwin Piscator. *Teatro Político*. 1929. Trad. Salvador Vila. Madrid: Ayuso, 1976. VII-XXI.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. 1956. Trad. Javier Orduña. Barcelona: Destino, 1994.