

— privilegio último del lector—, de una sorprendente frescura poética en muchos casos, de profunda sinceridad en otros, quizá por el hecho de no haber nacido pensando en su ser como textos destinados a la publicación.

#### EL RITMO DE LAS PALABRAS: ESTEVE GRASET

Entre los autores incluidos en este volumen se podría pensar que es Graset en quien la creación literaria ocupa menos espacio; sin embargo, la palabra es un elemento central en la mayoría de sus obras: por un lado, constituye uno de los elementos imprescindibles para la investigación sobre la voz, uno de los campos escénicos determinantes en su trabajo; por otro, a través de la palabra da lugar a un tipo de sintaxis que avanza en un juego de recurrencias y variaciones, desarrollada en paralelo al resto de los lenguajes escénicos, a los movimientos, gestos e imágenes. Su escritura literaria constituye un reflejo fiel de su mundo teatral, gobernado por parámetros cíclicos que hace que *lo mismo* vuelva una y otra vez. La reflexión sobre su universo escénico nos permite ir más allá en el conocimiento de sus textos y de las motivaciones primeras desde las que fueron creados.

La disposición espacial de estos en la página, con ausencia de puntuación en muchos casos, sin respetar la separación de frases y a base de repeticiones que a veces llegan a fundirse en una especie de escritura continua es un intento por expresar a través de la palabra el mundo escénico, reflejo a su vez del mundo real al que remiten. El tipo de declamación para el que están pensados, con una actitud de impasibilidad y automatismo por parte del actor, como si se tratase de una máquina de arrojar palabras e ideas, unas tras otras, incesantemente, palabras ajenas, palabras de otro, hace referencia a una idea de continuidad física que sostiene el mundo escénico de

Graset, un *continuum* que vuelve siempre sobre el mismo punto, el mismo pero diferente, lo mismo pero en otro instante, frente a otro público. La escena revela su esencia como espacio de la repetición: la palabra teatral es una palabra siempre repetida; nada está dicho por primera vez en el teatro, todo es una repetición, un continuo volver sobre lo mismo — «inevitablemente partir y volver mismo punto nunca sobrepasado mismo punto nunca inédito» (*Extrarradios*)—. Y esta idea se proyecta a la vida: «Soy un producto de segunda mano / todo lo que pienso es de segunda mano / todo lo que siento es de segunda mano», un sentimiento de *Expropiación* al que alude el título de la tercera parte de la Trilogía del Mar. Al mismo tiempo, esas palabras están presentadas como citas de una segunda persona «dijiste... dijiste.. dijiste...», que a veces contrasta con un *pero yo digo...* en el que pareciera que el mecanismo escénico toma voz propia para enfrentarse al mundo exterior. Al igual que el cuerpo del actor, el escenario se revela como instrumento de repetición, de imitación, de un volver a decir, volver a hacer, todo por segunda vez, atrapados en la vorágine circular del tiempo, en la que resulta imposible discernir dónde empieza y dónde acaba una cosa, dónde empieza y dónde acaba un pensamiento nuevo, una palabra distinta: «la continuación irreversible de lo empezado no se sabe dónde ni por qué / no sé sabe cuándo ni por qué» (*Expropiados*).

Desde las primeras obras con Arena se pone de manifiesto esta mirada diseccionadora que transforma la realidad en partículas, movimientos, gestos, actitudes o palabras que van a girar en ese *continuum* escénico, reflejado en la escritura a través del *continuum* sintáctico. Con un tono humorístico en *Fase I: Usos domésticos* se despliega en un tono casi documental un muestrario de comportamientos cotidianos de los seres humanos.<sup>5</sup> A

---

<sup>5</sup> Nótese el paralelismo con la poética que Els Joglars desarrolla durante los años ochenta, a partir del regreso de Boadella a España con *M-*

partir de su siguiente obra, *Callejero*, Graset da un paso decidido hacia un teatro abstracto, donde los referentes ficcionales se hacen más difíciles de reconocer. Esto revierte en la apertura de los sentidos de la obra, que ya no quedan determinados por un marco ficcional. Este procedimiento responde a una estrategia de teatralización básica: extraer una realidad material de su contexto para presentarla en otro espacio, privada de su sentido originario con el fin de proyectarla a una infinidad de lecturas posibles. El espacio escénico tiene la virtud de mostrar esas realidades con estudiada precisión, a la luz de una especie de lupa teatral, como si fueran cortezas huecas, extrañamente carentes de vida, pero al mismo tiempo vivas en la medida en que están funcionando frente al espectador. Es la misma vida que pueden llegar a adquirir los objetos en escena, como al final de *Extrarradios*, recogidos por una gran red y suspendidos en medio del espacio vacío del escenario, girando enigmáticos. Sobre ese inquietante vacío, acentuado a través del automatismo hierático de los actores, esas cortezas de realidad se proyectan hacia otros posibles sentidos. Los movimientos y los objetos, los gestos y las miradas, y con ellos también las palabras, son presentados como cortezas físicas, materiales o sonoras, que cuestionan la posibilidad del sentido. A esta operación teatralizante se refiere Barthes (1971: 10) como la cuarta condición necesaria para fundar un lenguaje, ilimitarlos en función de una exterioridad que brilla ahora con luz propia, girando sobre sí misma, lanzando una mirada desafiante al público. El principio de la fragmentación, que está en la base de su modo de composición, inspirado en el montaje cinematográfico,

---

7 *Catalònia*. Con la recurrencia a lo que el autor catalán denominó «protocolos realistas», ya sea un experimento científico, una conferencia, un mitin político o una terapia sicoanalítica, la escena permite construir una mirada etnográfica sobre los comportamientos sociales, que quedan así vistos, como en una radiografía, bajo un prisma teatralizante.

acentúa este efecto teatralizante, que obliga al espectador a una recepción activa, en la medida en que se pregunta por el sentido de todo aquello, un sentido que queda bajo el signo de la interrogación.

Esta evolución hacia una teatralidad capaz de cuestionar el sentido profundo de la realidad se completa, por tanto, en el paso de *Fases I: Usos domésticos* a *Callejero*. En el primer caso, la teatralidad está al servicio de la comicidad de tono grotesco y una crítica social de superficie, con la que el público se identifica con facilidad a través de la risa; en el segundo caso, las estrategias de teatralidad se ponen al servicio de un objetivo artístico más complejo, que exige otro tipo de recepción. La obra establece con el espectador una relación más tensa y conflictiva, al hacerle visible su propia realidad fragmentada y hueca, tan reconocible y tan ajena al mismo tiempo. La mirada teatral de Graset opera sobre la realidad como un bisturí para devolvérsela al espectador con una apariencia familiar y extraña a la vez, introduciendo en su mundo interior un poso de inquietud que remueve las seguridades sobre las que se asienta el orden social y metafísico.

Esta operación teatralizante, que de alguna manera está en la base de cualquier procedimiento poético, se aplica también a la palabra. Los textos de Graset son, por tanto, textos escritos con un profundo sentido teatral, comparable al que ha alentado gran parte de la producción poética de las vanguardias durante el siglo XX. No en vano toda vanguardia tiene un efecto de teatralización de los lenguajes y del mundo en general. La palabra aparece en escena como un elemento más, junto a los movimientos, gestos, miradas, objetos y ruidos, chocando unos con otros mientras giran como mónadas en una suerte de caos que hace perceptible, sin embargo, una estricta ordenación a la que responde cada cosa que ocurre en escena y cuya lógica desconocemos. Aquí es donde juega un papel fundamental la elaboración formal, en este caso escé-

nica, de cada lenguaje, como si de una partitura musical se tratara, para que todo ello no quede en un experimento formalista. En el caso de Graset la elaboración de cada plano, incluida la palabra, que es traducida a un universo físico y sonoro, alcanza una perfección obsesiva. Véanse a este respecto las referencias, incluidas en las citas como introducción a sus textos, a la tensión física con la que debe trabajar el actor. Cada movimiento, mirada, gesto o sonido responde a una férrea estructura gobernada por un ritmo poderoso que se construye a través de los ruidos, de los movimientos y los pasos, del arrastrar de sillas y mesas, de las voces, y sobre todo de esa inquietante música de violín, de Jose Luis Campuzano, a la que parece obedecer el resto de los elementos.

La abstracción minimalista de todo el conjunto, que va creciendo en la complejidad de su combinatoria a medida que avanza la obra, contrasta con la precisa concreción física y sonora con la que todo se realiza en ese presente inmediato y real de la escena. Las alusiones al instante, al instante en el que cada acción está ocurriendo, un instante por consiguiente escénico, es decir procesual, se hacen explícitas en los textos: «siempre deseaste tener ahora cien veces al día» o «soportar el instante previo a reventar instante previo sumado a todos los instantes previos posibles» en *Extrarradios*; o ya en *Expropiados*, «¡el instante! / este momento este instante en que explota el vacío y nace la inteligencia». El acontecimiento del instante se sitúa en un constante estar a punto de suceder, siempre *entre* dos puntos, un constante *acercarse a*, al que nunca se llega del todo, que no llega a suceder, como esa amenaza constante de la catástrofe acercándose a la escena (de la vida), pues entonces ya sería pasado. Se construye así un punto de fuga sobre el cual gira la obra, un imposible sobre el que crece el acontecimiento escénico. Esta precisa dimensión performativa, física y material subraya el protagonismo de ese instante, inmediato y fugaz, en el que todo sucede, en el que todo *está-sucediendo*, frente al

público. Nada es mentira en la escena, no se finge nada, no se simula nada, sino que todo se *hace* y en su hacerse ocurre, también las palabras se hacen, se interpretan con todo el cuerpo, convirtiéndose en acontecimientos sonoros y físicos. Esta concepción escénica no responde a un capricho formal, sino que expresa la reflexión del autor acerca de ese presente constante, pero imposible, en el que sucede la vida, un presente ahogado entre la sombra del pasado y un futuro que ya está cerrado:

el futuro atado y destruido antes de su nacimiento  
un presente sin ninguna posibilidad de ser vivido  
sólo maltratado como mínimo ignorado como mucho no sabido no encontrado  
sin existencia  
empeñado en agarrar el presente lo ahorco con mis manos  
ahora lo tengo muerto junto a mis pies (*Expropiados*)

El plano temporal se construye sobre esta tensión constante entre la linealidad de los acontecimientos y un presente inmediato y físico siempre renovado, siempre ocurriendo, en ese preciso instante, pero al mismo tiempo siempre el mismo, siempre ya ocurrido. Al *continuum* escénico, expresado a través del ajeteo en ocasiones violento que se adueña de la escena, se le opone la quietud que aspira a la detención, la fijación del movimiento, a veces a través de proyecciones fijas y la alusión a estas: «dejad esta imagen fija que nadie la quite jamás dijiste quiero que soportemos esta imagen *ad infinitum* esta imagen todos los días» (*Extrarradios*). Hay una necesidad de enfrentarse con lo inmóvil, que a su vez hace más visible el movimiento. Este planteamiento ofrece las condiciones para lo que Benjamin llamó la epifanía de la palabra, convertida en una de las utopías poética que ha atravesado la Modernidad, y que iría en paralelo a la epifanía del cuerpo, del gesto y la mirada, como si en cada representación sucedieran por primera vez, la misma pero di-

ferente. Vaciada de su sentido cotidiano, la palabra, como el resto de los lenguajes, brilla hueca en la oscuridad sonora de la escena; amenazante y bronca sale del cuerpo en tensión de Enrique Martínez o Pepa Robles, como si no perteneciera a ellos, como un elemento ajeno que ha utilizado estos cuerpos para poder manifestarse —acontecer— en la escena, extraídas de su contexto cotidiano, a un universo de sentido constatemente renovado. Como explica el autor, los diálogos no pueden considerarse diálogos, sino intercambios sonoros y rítmicos, tampoco los monólogos pueden entenderse en su sentido denotativo, aunque no lo dejen de tener, recordándonos situaciones a veces cotidianas a las que aluden; pero estas palabras, como los movimientos, los gestos y las miradas, son elementos extraídos de un pasado que se hace presente en la escena bajo un tiempo y un espacio que ya no es ni el tiempo lineal ni el ahora cotidiano de la historia, sino un tiempo y un espacio *otro* —poético—, construido sobre los restos que llegan del pasado y que permiten percibir nuestra propia realidad, fragmentada y extraña, desde esa mirada teatral a la que nos invita la obra, física y sensorial, una mirada que implica a todo el cuerpo. El monitor colgado de un péndulo que gira en torno al espacio escénico de *Fenómenos atmosféricos* con el rostro congelado de sus actores devuelve al espectador esa mirada/palabra interrogante de tantos sentidos vacíos sobre los que se construye la realidad cotidiana.

Esa es la utopía, cuya posibilidad de realización sólo se ofrece en ese tiempo *otro* del mundo poético, formulada en *Expropiados*: «saltar fuera del tiempo es lo mismo que saltar fuera del espacio / sueño con saltar fuera de este tiempo y de este espacio»; aunque en este caso la referencia es a la imposibilidad de poder escapar al tiempo y espacio de la representación, convertido en expresión tormentosa de la realidad, traducida en escena a base de repeticiones obsesivas de lo mismo. Más allá de ese deseo, que funciona como motor de la creación escénica, lo

que queda es la necesidad fatal de «seguir y seguir / seguir / más allá de la muerte como ahora [...] seguir y seguir igual que ahora justo igual que ahora como ahora / seguir» (*Expropiados*), un impulso vitalista que atraviesa este mundo escénico, imprimiendo vida en un espacio mental de pesadilla y obsesiones. Por eso, más allá del cuestionamiento de los sentidos y la razón de ser, se sitúan las intensidades: la palabra, los movimientos y gestos, los ruidos y la música como intensidades puras que se afirman en ese instante fugaz de su realización, materiales y físicas, para hacernos presente el misterio último que sostiene el hecho de la representación y la paradoja de la realidad: «nadie sabe hacia dónde nadie sabe por qué / todos saben seguir y seguir / seguir» (*Expropiados*), pero a pesar de todo, *seguimos*. Esa es la fuerza primera que impulsa la vida (de la escena).

#### EL CUERPO DE LAS IDEAS: CARLOS MARQUERIE

Los textos de Marquerie funcionan en un mundo escénico distinto, de lo que se deduce una concepción de la escritura también diversa. La palabra no apela tanto a una materialidad sonora o una dimensión performativa, sino que acontece en primer lugar en relación a una situación de comunicación con el público en la que se recupera un tono humano y personal, cercano e íntimo. Su teatro se apoya en la creación de un ambiente que hace pensar en algo privado, muy personal. En esta atmósfera surgen las palabras, las imágenes y los cuerpos, traídas por un ritmo acelerado unas veces, lento y delicado las más. La escena se presenta como un espacio de revelación de la realidad a través de los sentidos físicos, revelación por medio de la construcción de imágenes, de acciones y palabras. Se busca en el espectador la apertura de los sentidos para llegar a percibir matices/ideas que exigen ese ritmo espe-