



Seminario de Estudios Teatrales

LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO-I

Mi personal visión Post-Vanguardia del Teatro

MIGUEL ROMERO ESTEO



La Estética de la Catástrofe

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR
TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE GRANADA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y ENSEÑANZAS PROPIAS
AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2000

MIGUEL ROMERO ESTEO

Montoro, Córdoba (1930)

Dice en 1995: Málaga me ha hecho, en Málaga me crié, mi vida es Málaga. En marzo del año 2000, es nombrado Hijo Adoptivo de la Provincia por la Diputación Provincial de Málaga.

Premio Pablo Iglesias de Teatro. 1984.

Premio Europa de Teatro. 1985.

Premio Enrique Llovet de Teatro. 1987.

Premio Andalucía de Teatro. 1992.

Obras de su primera época:

- *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* (1964/66 - 1978)
- *Pontifical* (1965 - 1971)
- *Patética de los pellejos santos y el ánima púdica* (1970 - 1997)
- *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (1971 - 1975)
- *Pasodoble* (1971 - 1973)
- *Fiestas gordas del vino y el tocino* (1972/73 - 1975)
- *Horror Vacui* (1974)
- *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* (1975 - 1979)
- *El Barco de Papel* (1975 - 1986 y 1992)

Textos de transición:

- *El Romancero de la mar* (1975). Poemas
- *El libro de las Hierofanías*
- *Las pálidas* (1980). Novela
- *La Oropéndola* (1980 - 1986). Guión para TV
- *Las pálidas florecillas celestes* (1980). Novela
- *Prontuario del Teatro Amateur* (1987 - 1992)

Obras de su segunda época:

- *Antigua y Noble Historia de Prometeo el Héroe con Pandora la Pálida* (1985 - 1986)
- *Bricolage* (1997)

*** De la saga Tartésica:**

- *Tartessos, un memorial de las tinieblas* (1981 - 1983)
- *Liturgia de Gárgoris, Rey de Reyes* (1986 - 1990)
- *Gerión, Rey de Reyes* (1985) Inédita
- *Nórax, Rey de Reyes* (1998) Inédita

Además de su producción dramática, conviene destacar su constante colaboración con artículos y ensayos en prensa, revistas y otras publicaciones españolas y extranjeras. En esta colección de Cuadernos de Estudios Teatrales, ha publicado en dos ocasiones; en el número 1, *Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo* (1994) y en el número 10, *De la dramaturgia mediterránea y sus raíces* (1997)

Hasta el año 1995 fue profesor de Sociología de la Literatura en la Universidad de Málaga.



Seminario de Estudios Teatrales

LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO-I
Mi personal visión Post-Vanguardia del Teatro

MIGUEL ROMERO ESTEO



La Estética de la Catástrofe

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR
TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE GRANADA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y ENSEÑANZAS PROPIAS
AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2000

Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Vicerrectorado de Cultura y Proyección Exterior.
Teatro

Tfños.: 95 213 11 25 - 95 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

Director de Edición:
Francisco J. Corpas Rivera

Coordinan:
Francisco Valcarce - Francisco J. Corpas - María Ángeles Grande

Este decimoquinto Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en la imprenta IMAGRAF de Málaga y se realizó su presentación pública dentro de los actos de la XXX edición de la Feria del Libro de Málaga-2000.

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.1.34-6.221

Introducción

El 2000 como cifra emblemática, se ha convertido en paradigma de la transición entre dos eras, donde el milenarismo alumbra esotérica e históricamente actitudes, formas y procedimientos que nos introducen a pasos agigantados en un 'más allá' temporal, que se quiere aprehender aquí y ahora, contradictoriamente, como si el tiempo nos faltara.

Pero ese ir más lejos en el tiempo, sólo lo vislumbramos en el campo de la tecnología, la electrónica y sus derivados, el mundo de la imagen y la información, los mass-media, reduciendo la vitalidad de la vida a una surrealidad, -lo prefiero a virtualidad-, donde los acontecimientos históricos y culturales pasan vertiginosamente, sin capacidad para la reflexión.

La acción de la gestión cultural se ha contagiado en parte de esa 'surrealidad' y el desenfreno por la programación plástica, musical o teatral, supera a la demanda de sus convocatorias y a la posibilidad del verdadero encuentro 'lúdico-festivo' entre espectador y obra, como cuando la cultura se masticaba y digería parsimoniosamente en un afán de transformación social.

Se presenta en cómodos platos para que sea deglutida por doquier y rápidamente, en un afán cuantitativo, en aras de aparecer sus convocatorias puntuales y en el medio justo. Y si no es así, la actividad cultural no ha sido expandida 'informativamente' y por tanto parece que no ha sido realizada.

El tiempo que dura su 'exposición' es lo de menos, su aceptación por el pequeño o gran público también es lo de menos. Lo que importa es el zoom amplificador de la noticia, el día justo en el momento justo. Lo culto reducido a titular. Entonces la acción cultural se ha consumado.

Ante esta situación donde el tiempo marca la dualidad, realidad versus surrealidad, ¿qué puede ofrecer el Teatro Contemporáneo desde su particular punto de vista?

En esa reflexión nos encontrábamos, cuando decidimos aprovechar la cifra-año 2000 y recuperar la 'transición' cronológica para ofrecer un análisis de la praxis teatral contemporánea del siglo que termina.

«Las Fronteras del Teatro. Tercer Milenio», es el título del *Séptimo Ciclo de Conferencias sobre Teatro Contemporáneo* que a lo largo de este año 2000 venimos celebrando en Málaga y por primera vez con extensión en Granada y el patrocinio de las Universidades de ambas ciudades, junto al Área de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga y la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga.

En ese común esfuerzo se ha favorecido la presencia de algunos de los mejores creadores y estudiosos del Teatro Contemporáneo de las últimas décadas: Albert Boadella, Patrice Pavis, José Monleón, Pere Tantiñá -La Fura dels Baus, ◀ 3

Juan Carlos Pérez de la Fuente -Centro Dramático Nacional-, José Antonio Sánchez, Miguel Romero Esteo y aún por venir, Helena Pimenta y Eugenio Barba entre otros.

En este Cuaderno número quince, se alzan con voz propia dos autores, de solera uno y de esencia el otro, que nos ofrecen dos visiones complementarias a modo de respuesta, de aquella pregunta que nos hacíamos más arriba sobre el Teatro Contemporáneo.

Miguel Romero Esteo, nuestro autor malagueño y querido Miguel, por tercera vez escribe en esta colección, indagando oportunamente sobre el tiempo pasado-presente y haciendo un muy personal y experimentado recorrido-balance del devenir del arte y el teatro del siglo XX, desde «mi personal visión post-vanguardia del teatro», en donde recalca histórica y valorativamente: *De algún modo, lo que les voy a decir, y por implicación del concepto post-vanguardia, está un poco a caballo entre dos siglos, con una pata en el siglo XX ya retaguardia, y con la otra pata en el siglo XXI, o lo que se nos viene encima... Por de pronto, y desde lo de post-vanguardia, y remitiendo a lo de vanguardia -o innovaciones en punta de lanza en el ámbito artístico- y no menos remitiendo a lo de retaguardia -innovaciones que vanguardia fueron y que finalmente e institucionalmente se integraron en arte tradicional- pues conlleva una perspectiva de progreso artístico bastante unilineal. Y todo lo unilineal tiene un tufo bastante comercial. Y afirma: O dicho de otro modo, la cantidad no sólo no es la calidad, sino que mecánicamente va en directo contra la calidad. Lo cual, y sobre poco más o menos, significa que va en directo contra los géneros teatrales que están arriba de la escala de valores en el ámbito del arte del teatro... o dicho de otro modo, entre el conflicto cultural entre cantidad y calidad, o lo que es igual, entre simplismo y complejidad, todo tiende y contiene hacia que la cantidad le gane a la calidad. O sea, hacia que la cantidad degrade a la calidad, o la desvirtúe más o menos descaradamente.*

José Antonio Sánchez es asimismo un conocido invitado, y tuvimos la oportunidad de que nos regalara en los comienzos de esta colección de cuadernos, una profunda reflexión, como es en él habitual, sobre la génesis de la nueva escritura escénica.

Su compromiso con la contemporaneidad desde la práctica y en la teoría, le convierten en un profundo conocedor de las manifestaciones artísticas contemporáneas y especialmente del teatro.

Sin medianías penetra en la 'globalidad' de nuestro primer mundo y lo disecciona a través de los pensadores, a la vez artistas, más comprometidos con el arte que nos ha tocado vivir, que diría Miguel, de auténtica 'vanguardia.'

Pero José Antonio con su agudeza crítica, donde las haya, ilumina una cara de la realidad -en este caso suprarrealidad que nos envuelve y maneja- y nos enfrenta a ella sin tapujos: *Cuando el proyecto desaparece, la catástrofe se impone. Y nos argumenta: A falta de un proyecto histórico vendible, los medios de comunicación nos transmiten la bondad de los ascensos bursátiles y la maldad de las catástrofes naturales o políticas. La catástrofe, es decir, el cambio incontrolado, ha sustituido en el ámbito de la noticia a la revolución, la destrucción controlada, los procesos de transformación históricos...*

Esta premisa que José Antonio argumenta dentro de la 'teoría de las catástrofes', y que la sustenta en su ensayo que ha titulado «La estética de la catástrofe», la inicia a través de la siguiente reflexión: *La pérdida de la memoria es un proceso*

simultáneo a la pérdida de la capacidad proyectiva: el salto del mil novecientos al dos mil ha estado marcado por ese ingenuo abandono al presente. El milenarismo no ha existido porque hemos perdido la memoria del milenio. Pero también porque no nos importa demasiado la construcción del próximo.

No tenemos más remedio que volver a preguntarnos, ¿qué puede ofrecer el Teatro Contemporáneo entonces, desde su particular punto de vista?

Es aquí donde José Antonio Sánchez se implica decididamente, y en su texto analiza a los creadores e intelectuales que apostaron y siguen apostando desde nuestro campo, y los muestra a través de su práctica artística como ejemplo de 'la otra mirada' sobre la catástrofe y el caos. *El nuevo paradigma, al que conocemos como «paradigma de la complejidad» -nos dice-, permitiría superar la confusión a la que aparentemente conduciría el desdibujamiento de los límites entre conceptos que tradicionalmente nos han servido para ordenar nuestro paisaje de conocimiento y experiencia y evitar contemplar la situación actual como la de un desmoronamiento generalizado del sistema del conocimiento o del sistema de valores. Apunta lucidamente José Antonio.*

Su análisis no queda en la teoría, ofrece propuestas y preguntas para la acción. No tiene un ápice de desperdicio su magistral trabajo. Y propone: *Los defensores de la ficción de la libertad, es decir, los defensores del falso liberalismo global se atreven a llamarse no sólo progresistas, sino revolucionarios... ¿Por qué no pensar en una alianza de la inteligencia creativa capaz de alterar las condiciones de la atmósfera geopolítica o bien provocar una catástrofe que permita nuevos desarrollos ecológicos?... ¿Por qué no pensar en empresas mediáticas con criterios ecológicos gobernadas por artistas?*

Los tiempos cambian, siempre se ha dicho, pero el tiempo, el verdadero tiempo interior, el ritmo de la contemplación transformadora está por venir.

Una praxis que a través de la reflexión profundice en el qué, cómo y para qué del arte y del artista.

Ambos textos, que en este número quince de los Cuadernos de Estudios Teatrales se editan, se complementan y sin rodeos seducirán al lector. Pues ambos textos nos empujan a la acción.

Acción entendida, como práctica teatral creadora desde la reflexión y la crítica, que modifique la realidad de los acontecimientos y movilice nuestras energías hacia una dialéctica donde la acción del Teatro Contemporáneo sea el punto de partida y el de llegada. En el proceso estará el cambio.

Francisco J. Corpas

*Director del Ciclo de Conferencias sobre Teatro Contemporáneo
y de la Colección de Cuadernos de Estudios Teatrales.*

mayo, 2000

Mi personal visión Post-Vanguardia del Teatro

Miguel Romero Esteo

Mi personal visión Post-Vanguardia del Teatro

Pues bueno, se ha venido haciendo mucho a lo largo del ya largo periodo de democracia en cuanto a cultura y teatro, y tanto desde iniciativas y entusiasmo personales y desde abajo como desde por arriba iniciativas institucionales. Pero de esto pues ya hay demasiadas flores. O sea que en mi visión personal yo más bien me voy a centrar en las lagunas y en los fallos, y no en los aciertos, que ya muy bien publicitados están y por todas partes.

También que, y por mi parte, y sobre datos ciertos o más o menos estadísticos, o generales, el asunto irá del detectar tendencias y ocultas incidencias. Que al fin y al cabo, yo en mi lejana juventud estudié Sociología, y allí pues iba muy destacado lo de las tendencias y las incidencias. Y hasta incluso la esperanza como asunto estadístico-matemático de concentrar expectativas, y no de la esperanza como asunto psicológico o de cristiana virtud teologal.

O sea, y anticipando algo del panorama: que el nivel medio va bien y debiera remontar hacia más arriba, y que el nivel alto va mal, y que el nivel bajo pues debiera ir a menos porque va demasiado rampante y avasallador.

Y en suma, y desde un plano interdisciplinar, opiniones personales con apoyaturas en sociología, antropología, psicología de masas, condicionamientos político-económicos, culturologías, y etcétera. Un poco o un mucho, un revuelto de apoyaturas.

O por vía de generalizaciones más o menos fundamentadas, opiniones personales significa

que yo no voy a tratar de convecerles de nada.

Lo que a mi edad yo tengo ya más bien son dudas.

En fin, una garantía de que acaso yo aquí pueda decir algo más o menos interesante muy bien pudiera estar en que del magno congreso que de todos los autores teatrales españoles y como final del milenio se celebró, a mí felizmente se me dejó fuera.

Bueno, lo que les voy a decir es resultado de mi más o menos demasiado larga experiencia personal. Y experiencia en la que entra lo que yo he vivido, y lo que yo he visto, y lo que yo he leído. Y demasiado de todo un poco. O sea, el resultado de una ya demasiado larga vida en conexión con el mundo de las artes, en general, y en conexión con el arte del teatro, en particular.

Por otra parte, lo que les voy a decir pues lo hago desde el aquí y ahora. Desde este comienzo del siglo XXI, en cuanto al tiempo. Y desde el inter-conectado espacio cultural de los países denominados el mundo occidental. Y del que, y en general, la Península Ibérica ha venido estando más o menos descolgada, o en plan cuelgue. Y no menos el ambiente andaluz, en particular. Con o sin que hay o no hay quien nos lo descuelgue del tal asunto.

De algún modo, lo que les voy a decir, y por implicación del concepto post-vanguardia, está un poco a caballo entre dos siglos, con una pata en el siglo XX, ya retaguardia, y con la otra pata en el siglo XXI, o lo que se nos viene encima.

Por de pronto, y desde lo de post-vanguardia, y remitiendo a lo de vanguardia –o innovaciones en punta de lanza en el ámbito artístico– y no menos remitiendo a lo de retaguardia innovaciones que vanguardia fueron y que finalmente e institucionalmente se integraron en arte tradicional– pues conlleva una perspectiva de progreso artístico bastante unilineal. Y todo lo unilineal tiene un tufo bastante comercial. Y si es que no una categorización algo regresiva. O sea, que algo así como que, y desde en la escala de valores un inmenso valor la biodiversidad en fauna y flora, pues y del mismo modo un gran valor en el ámbito artístico el progreso plurilineal. Y que un gran valor no sólo en cuanto a orientaciones artísticas plurilinealmente divergentes sino que hasta incluso y muy tranquilamente antagónicas.

O al menos, así mi opinión personal al respecto. O dicho de otro modo, que resulta ya –finalmente– bastante regresivo el decir que una orientación artística tal o cual es la que todo lo vale, y que otra la que nada vale, y esta es otra la que mitad y mitad.

De algún modo, lo que con ello estoy diciendo es que a todo a lo largo del siglo XX las innovaciones artísticas han venido estando muy policialmente controladas desde la inercia social, y en general. Y desde el poder tanto ideológico así como político, en particular. Y no sólo en el caso de dictaduras, sino que, y no menos, en el caso de las democracias. O en otras palabras, la innovación artística siempre inquieta al poder. O el asunto de que en el ámbito artístico las nuevas formas de sensibilización y de sensibilidad siempre conllevan por dentro nuevas ideas, que el contenido más profundo está en las formas y no en las temáticas. Y que en el mundo de las Bellas Artes las innovaciones radicales implican el cuestionar ideas más o menos presuntamente fundamentales, y que luego pues resulta que son meramente inercias más o

menos tontamente tradicionales. Y así el asunto. Y en fin, lo de tratar de cortarles a las Bellas Artes las alas, y convertirlas en digestivas galas de pedagogía y propaganda, es asunto que no es del siglo XX sino que viene de muy lejos en el tiempo, o de lejos del todo. Y por otra parte, vivimos ahora con la famosa sociedad del bienestar en un ámbito privilegiado, y con o sin su latente malestar. Y en todas partes cuecen habas, y hay muchos países en los que las cuecen demasiado y la menor innovación artística es poco menos que un delito, o poco más.

Desde una perspectiva panorámica, todo el siglo XX ha venido siendo desde la inercia social –necesaria pero que si demasiada pues fatal– un tratar de domeñar la innovación artística radical y convertirla en meramente una renovación de renovaciones. O sea, en refritos, lo cual es normal. Y sobre poco más o menos siempre así será mientras el mundo sea mundo.

Pese a todo ello, y como sabido es, a lo largo de todo el siglo XX la innovación artística conlleva un tremendo acelerón. Y resumiendo el panorama, en pintura se pasa de lo que el arte imita a la naturaleza –el más o menos naturalismo o realismo– a lo que, y sin necesidad de naturaleza ni de temáticas, la pintura de meramente colores y líneas ofrece pasmo y placer, y nos activa por dentro. Y de ahí una orientación que lleva finalmente al arte cibernético y al video-arte de geometrías y colores. En escultura, de los sólidos figurativos e inmóviles se pasa a los abstractos móviles más o menos aéreos y volátiles. Y al arte efímero, y al arte póvero. Y en fin, en pintura y en escultura, todo va de un minimalismo, que es sensibilidad poética reducida un mucho a su hueso y tuétano. No tanto así en el ámbito artístico de las Bellas Letras o literaturas. En las que, y por vía minimalista, más o menos se vanguardea de novelas con todas las páginas en blanco –un alivio, más vale una novela en



Foto 1

blanco que no una novela plomo— o de poemas letristas de bailes tipográficos, y bastante cachondos. O de narraciones—textos—y—contexto—y—pretexto de los parisinos telquelistas en plan de mazacote espeso de textualidades, y que se las lea el que las resista, que no yo. Y con lo cual el vanguardismo de la famosa novela “Ulises” del famoso irlandés Joyce pues se nos queda en vanguardismo de parvulario. Y en música, pues Xenakis y sus músicas estocásticas a base de echarle muchas matemáticas en las que las disonancias lo son todo, y las consonancias pues poco menos que un delito. Y luego el vanguardismo en el canto en plan de vocalizaciones igual que gritos, y algún bufido de cuando en cuando. O las sinfonías tecno-electrónicas de horrisonos ruidos, y arreando. Con lo cual la música meramente acústica pues se queda en poco menos que ni chicha ni limoná.

En arquitectura, los edificios a base de inflables. Y si te lo llevas a otro sitio, pues te desinflas las escaleras, y te desinflas las paredes y los tejados, que todo son desinflables, incluidos el baño y el bidet. Y luego está la polémica arquitectura de la asimetría y la inestabi-

lidad, con torres de veinte o treinta pisos, y como si al borde del abismo porque como si desmoronándose en cualquier momento. En ballet, con Alvin Nikolais, pues fuera el protagonismo de los cuerpos humanos, que iluminados desde abajo y como que fluorescentes, y metidos en sacas de telas elásticas muy tranquilamente. Y las sacas pues en plan de vorágine de resacas más o menos alucinatorias, más o menos celestiales.

Y metidos ya en el arte del espectáculo, pues lo más allá de lo más allá en vanguardia es la obra teatral de Samuel Beckett en la que cuelga de arriba y de un hilo a mitad del escenario una pelota de tenis, y que se balancea, y al tiempo suenan en off rachas de inconexas parrafadas lo mismo que sigilosos retazos de conversaciones y vida. Y no hay más. O también las reiteraciones minimalistas de imágenes en Jean Fabre, y un poco en plan de asesinato. O el alegre río revuelto e improvisado del Backtruppen noruego, en el que los electricistas y técnicos de sonidos y consolas se meten de cuando en cuando en las improvisadas bataholas del espectáculo teatral, y en el que todo vale, salga bien o mal. Y mayormente, más vale si sale mal, y si bien mirado. O el asunto del polaco Grotowsky llevando finalmente sus trágicos rituales a una alegre comunidad ritual en la que a las actrices y los actores pues prepararlos para el corriente y normal teatro de la vida y el mundo. De la mística de lo teatral a finalmente la mística de lo más allá de lo parateatral en la vida vulgar y corriente. Puesto que vivimos la sociedad del bienestar-espectáculo, y en la que todo más o menos mediáticamente espectáculo. Y con lo cual pues a qué el arte teatral como espectáculo meramente testimonial y muy sectorial, o no sé si seccional de una subsección de retroalimentación o receso. Y entonces a qué el ponerle ningún obstáculo al huir de la teatralidad del espectáculo como quien huye de la peste.

Y en fin, y así el panorama, y con un acelerón de los vanguardismos de refritos y ninguna la llama, o en plan soflama, hay que destacar la incorporación del humorismo y la alegría a los vanguardismos del siglo XX más extremos. Y así tanto en escultura como en pinturas y en música –y aquí, y por ejemplo, John Cage con su concierto para piano desafinado y en los ballets de Alvin Nikolais. Y en los ballets de a pelo el elenco de bailarines y bailarinas, o al menos las estrellas del bailoteo. Y no menos el sentido del humor en las arquitecturas de la inestabilidad y de los inflables. Al fin y al cabo, la alegría del arte y la alegría del vivir van de la mano del asumir riesgos. O en resumen, de todo esto una des-solemnización del arte. Y con el des-solemnizar, e incluido el pictórico pop-art, un liberar al arte con respecto a ponerlo al servicio de un alto standing de poderíos. Un liberarlo de la hueca adoración del alto standing. Que al adorarlo pues lo degrada pues lo convierte en meramente ornamental y poco menos que nada. Un adorno, y las patatas al horno.

Otra cosa a destacar es que, y por más que en la primera mitad del siglo XX y en la innovación artística el acelerón está en Europa, y es un acelerón más bien gradual y lento, en la segunda mitad del siglo XX y con la famosa contracultura y desde California el acelerón viene a Europa desde Estados Unidos, y es más bien algo virulento. O sea, y si viene diciéndose que desde el siglo XVIII viene España importando imaginación creadora desde el resto de Europa, pues no menos bien puede decirse que desde a mitad del siglo XX viene Europa importando de los Estados Unidos imaginación creadora. Lo cual parece no tener lógica, parece una insalvable contradicción con el hecho de que los Estados Unidos y desde el plano capitalista eran una plasta que o te revienta o te aplasta. Una plasta mayormente retrógrada y lenta. Pero a mayor la plasta, pues más virulenta la reacción en contra. En fin, y sociológicamente y para mayor lógi-

ca, la contracultura yanqui e inicialmente californiana se origina de que los muchachos de la clase obrera, accediendo ésta a clase media, pues acceden al bachillerato y la universidad. Con lo cual la solemnísima cultura de la solemne burguesía cultural pues les repatea el hígado. Al fin y al cabo, las gentes silvestres pues son silvestremente creativas, disfrutan de las creatividades recreativas, y rompen los moldes sin apenas darse cuenta del tal asunto.

Del impacto de la contracultura yanqui en Europa –lo dicho, las nuevas generaciones de la neo-clase media ya más o menos bastante ex-obrera, y así el asunto– pues vino un gran estímulo de creatividades y del tirar del tal hilo en todo el ámbito de las Bellas Artes. Y en el ámbito de la cultura juvenil y popular pues fue arrollador. Con lo de las músicas rock, pop, country, folk, etcétera. De todo ello vino un reanimar a la ya bastante alicaída y aletargada Europa entre stalinismos y existencialismos. Y ya pues quedándonos muy por atrás todo eso del cubismo, y el surrealismo, y el dadaísmo, y párate de contar en los tales asuntos. De la tal reanimación, en España o poco o casi nada. Porque, y entre existencialismos y Kafka y stalinismos, pues las jóvenes generaciones andaban muy metidas en sacurdirse de encima a la siniestra dictadura, que ya desmoronándose. Y con el dictador que iba finalmente a morir en su cama, y de una muerte tenebrosamente vegetal. O sea, que perdimos un tren. Y de lo cual pues todavía andamos renqueando.

Y para colmo, con el agravante de que el movimiento contracultural se inició precisamente en California, en las universidades californianas, con una serie de conferencias que allí largó el poeta William Carlos Williams –poemas de una gran simplicidad, y a modo de notas de agenda– que hijo de una hispana portorriqueña, que a su vez hija de españoles, y que con la

lengua española como lengua materna se educó de niño en la literatura española. Mayormente, el español y literario Siglo de Oro: Cervantes, la picaresca, y San Juan de la Cruz muy especialmente. Era William Carlos Williams el médico de las familias modestas, en el Bronx, el famoso barrio obrero de Nueva York. Y en sus conferencias por las universidades californianas, y explicando la simplicidad de sus poemas –que en contraposición con la solemnidad académica de la poesía anglosajona, tanto inglesa como estadounidense, y de lo que lo habían puesto como el gran poeta de vanguardia, y sin él querer ir de vanguardia, para mayor mérito– pues la tal llaneza poética y literaria se la había mamado de la literatura española. En la que la regla de oro no era la escritura literaria sino que el habla coloquial. Y porque de algún modo la mejor literatura española iba de exaltar la vida cotidiana, el ampliar la conciencia en la vida cotidiana. Con lo cual ya tiene ustedes los dos slogan que resumen el movimiento estudiantil contracultural en California en los años cincuenta: la revolución en la vida cotidiana –como forma de socavar el sistema– y la ampliación de la conciencia. En Nueva York, los jóvenes poetas más o menos hijos de obreros –Allen Ginsberg, Gregory Corso, Kerouac, etcétera, y que luego los anti-sistema y famosos poetas beatniks– pues tomaron trenes y se largaron a California para las tales conferencias de William Carlos Williams. Y no sé si es que se enteraron porque éste era el médico de la familia Ginsberg en el Bronx, la madre del luego famosísimo y beatnik poeta Allen Ginsberg trabajaba de asistenta, barriendo y fregando oficinas, o cosa similar. En fin, nuestro español y poeta San Juan de la Cruz se puso de moda en las universidades californianas en plan de poeta de la mística sexual y de la liberación sexual, sus obras se publicaban en ediciones de extrema vanguardia, entre libros de revolucionarismo delirante o de desmadre erótico, o letrista. Y de ahí parece que resultó el famoso slogan: hagamos el amor y no la guerra.

Y que de los poetas beatniks rebotó luego a los hippies, y con toda tranquilidad.

Dentro de este panorama, y volviendo al asunto teatral, no estará mal el recordar que, en el ámbito de las Bellas Artes, y al llegar en cada una de las tales artes a extremos límites de cuestionamiento y de innovación, y encontrarse allí con ya extremos minimalismos y en una especie de callejón sin salida, pues la salida resultó el desbordar hacia la teatralización y el teatro. De algún modo, teatralización es lo de Duchamps, lo de al urinario se lo poetiza con el descontextualizarlo de su contexto. De algún modo, todos los vanguardismos extremos –y en todo el ámbito de las Bellas Artes, incluida la arquitectura– son más o menos teatralizaciones muy teatrales, o incluso demasiado teatrales, con el barroco tan etiquetado de teatral pues quedándoseles ya muy atrás y muy lejos y como si tranquilas teatralizaciones de parvulario. Y teatralizar es de algún modo pues desbordar hacia y simultáneamente algunas de las otras Bellas Artes. Meter en la pintura la escultura, meter en la escultura el movimiento y el ballet, meter en el ballet la pintura con las coloraciones luminotécnicas. Meter en la pintura una arquitectura de geometrías, y no más. Meter en la poesía el arte teatral con el action-poetry. Meter teatralizado el tiempo en lo del arte efímero. Meter en las arquitecturas los laberintos de orgánicas formas revueltas. Y que es meter de algún modo el teatral conflicto entre lo dinámico y lo estático. Y de lo mismo van los minimalismos, en cuanto que síntesis poética de un cuestionamiento y de un conflicto en el tal cuestionamiento de fondo. O incluso de trasfondo.

No sé si de algún modo pudiera decirse que el primitivista o silvestrismo yanqui, que los lleva a inventar en licorerías lo de los cócteles, en plan de combinado de licores varios, es lo que los lleva luego también a coger lo académico de las Bellas Artes y

reventarlo en cócteles pluri-artísticos y en simultáneo. La obra simultáneamente pluri-artística en varias de las Bellas Artes. Que es precisamente lo que, y con suma de artes, ha venido siendo el teatro desde sus remotos orígenes. O dicho de otro modo, y en cada una de las Bellas Artes, la obra de arte como pluri-artístico espectáculo, y desbordando del arte en el que se asienta. No es nada casual el que, el hápening como curioso invento efímero y muy teatral, y como género teatral finalmente, fuera inicialmente un asunto del action-painting, y cocido a medias entre pintores y escultores. Tampoco resulta nada casual que de los tales resultara el asunto de los events, o efímeros y teatrales acontecimientos carnavalescos en ámbito públicos. O el asunto de las multi-media y pluri-artísticas instalaciones demasiado teatrales, o simultánea teatralización de arquitecturas, pinturas, esculturas, incluso incluyendo a veces a personas vivas en plan de más o menos body-art, o de actrices o actores deambulantes. Y estuvo también el teatral desmadre de las estudiantiles comunas sexuales en el Berlín occidental, para investigar estudiantilmente y ellos y ellas pues de qué iba todo el rollo del tal asunto, y que fue mayormente de teatralizaciones delirantes. O el experimento, en Nueva York, del teatro del body-contact en plan de teatro total. Alquilaban un edificio vacío y de cuatro o cinco plantas, y en las habitaciones y a oscuras y desnudas una o varias actrices, o uno o varios actores a pelo. Y larga cola de espectadores pagando su entrada en taquilla. Y luego cada uno hacia arriba por las escaleras y a ver qué es lo que pillan del teatro de body-contact. Una especie de psico-terapéutica de masas para almas en busca de la calma y de los misterios del organismo. O no sé si un abismo de psicodrama, en los peores casos.

Y después de tantas teatralizaciones de extrema vanguardia, y rebotando del teatro a la calle –el teatro de guerrilla urbana, el teatro de gigantes de cartón,

no sé si en la línea de los troskistas situacionistas con sus folletos de la sociedad del magno espectáculo sin solución, o con sus folletos de la miseria sexual en el ámbito estudiantil– y teatralizaciones que desbordando hacia todas las demás Bellas Artes, o que más bien originándose en todas las demás Bellas Artes, y tanto desmadre de teatralizaciones por todas partes, pues qué es lo que ahora y en estos comienzos del siglo XXI le queda al específico arte del teatro, con tantos vanguardismos de refrito chiquilicuatro por todas partes. Pues no sé si ir de post-vanguardia. Pero me parece lo más sensato, si teniendo en cuenta que hasta en los parvularios van ahora de creatividades artísticas en plan de vanguardismos.

Pero avizoremos un poco el panorama y el contexto, y dejándonos de si el teatro de la imagen o si el teatro de la palabra y el texto y cosas así. Con o sin Kantor, tengo para mí el que, y tirando del enigma poético en el denominado teatro del absurdo, y que nada absurdo sino que poéticamente paradójico, o sea, a contrapelo de las lógicas patateras, el teatro de la imagen pues sigue funcionando, pero ya no en plan de vanguardia sino que en plan de clásico. Y lo mismo los demás teatrales vanguardismos, que ya todos ellos más o menos académicamente refritos e institucionalizados sobre poco más o menos. Y bueno, el contexto y el panorama en las occidentales sociedades del bienestar –con su inmensa clase media y fatal según el famoso dicho inglés de que a clase media pues media cultura, o sea, más o menos el asunto del analfabetismo ilustrado– es de un inmenso volumen de vida cultural y de creatividad cultural como nunca lo hubo antes. Y un inmenso volumen de grupos teatrales y teatros y escuelas de teatro y cursillos de teatro y representaciones teatrales por arriba y por abajo y por todas partes. Y ese inmenso volumen que inevitablemente y mecánicamente conlleva una más o menos degradación, y una más o menos chabacanización.

O dicho de otro modo, la cantidad no sólo no es la calidad, sino que mecánicamente va en directo contra la calidad. Lo cual, y sobre poco más o menos, significa que va en directo contra los géneros teatrales que están arriba de la escala de valores en el ámbito del arte del teatro. O en concreto: va en directo contra el género tragedia de altos vuelos en los que se sueltan a pelo las profundidades de los demonios de la tribu. Y si el tal alto género teatral va mal, pues en el ámbito del teatro como arte toda la escala de valores, toda la escala de los géneros y subgéneros y desde arriba hasta abajo, pues se resiente y se tambalea. Les falta el punto de valoración y referencia en el que la teatralidad es simultáneamente suma y profunda y alta. O dicho de otro modo, en el conflicto cultural entre cantidad y calidad, o lo que es igual, entre simplismo y complejidad, todo tiende y contiende hacia que la cantidad le gane a la calidad. O sea, hacia que la cantidad degrade a la calidad, o la desvirtúe más o menos descaradamente.

Y multiplíqueno esto ustedes luego a escala mundial, con el inmenso volumen mundial de culturalidades, y de creatividades culturales a toda



Foto 2

pastilla y a todo pasto. Este planeta azul está inmerso en un inmenso zumo y consumo de culturalidades. Millones de instituciones de cultura. Grupos, instituciones, fundaciones, ministerios, asesorías, consejerías, áreas, hectáreas, espacios culturales, tiempos culturales. Por todas partes, la realización de culturalidades y cultura llevada casi hasta extremos de locura, la gran vorágine cultural. Vivimos una civilización de grandes masas poblacionales, con la cultura como socio-comunicación popular. Y con la socio-comunicación comunicación popular de la socio-cultura. Y centrada en los demasiados miles de canales de televisión, y que no dan abasto a llenar tiempos, a rellenar espacios, a vaciarlos, y vaciarlos despacio o rápidamente. Un poco y un mucho en el modelo imperial está en la televisión: el igualitarizar por lo bajo, el merdellonear en muchos de sus programas los varios niveles de cultura popular, y merdelloneárselos a tajo y destajo y sin andarse con ningunas contemplaciones porque así pues mayor o máximo el volumen de públicos y audiencias. Y mayormente las más propensas al simplismo y a la reiteración de siempre lo mismo. Y que muy satisfechas con el reciclado y refrito de siempre los mismos cuentos, los mismos argumentos, las mismas temáticas, las mismas pulsiones, las mismas compulsiones, las mismas ilusiones, las mismas motivaciones.

Algo así como que una aparente e infinita variedad que, de hecho y eliminados los colorines, resulta una mismidad de siempre más o menos lo mismo. O la aparentemente infinita variedad cultural como sobre poco más o menos un abismo de variedad ninguna o bien poca. Se repiten sobre poco más o menos los mismos recursos, los mismos concursos, los mismos discursos, los mismos temas, los mismos sistemas, los mismos anatemas, los mismos documentales, se ciclan y reciclan las mismas películas. Y con el máximo de audiencias por esta vía, el máximo de ingresos y nego-

cio por vía de las cuñas publicitarias. En las que, y paradójicamente, asoma la variedad más variada, y no siempre ya la misma mismidad, y no menos por allí asoman las innovaciones más chispeantes.

Y con todo esto nos hemos arrimado ya si a demasiado ruido, pocas las nueces. O a si a muchos los llenos y rellenos de cultura, muchos los inevitablemente rellenos de vaciedad. O no sé si a la perversión de la cultura en degradarse hacia el embrutecimiento, hacia mecánicamente una forma de incultura que ni más pálida ni más dura sino que como cualquier otra. O el tenebroso mundo de los programadores culturales, que si programan hacia arriba pues resultan fatales porque se evaporan los electoralismos. O el doloroso mundo de los gestores culturales, que si programan hacia arriba pues que también se les va el electoralismo, y como si ya pues el abismo. Algo así como que, y lo mismo que con un infinito de ilimitadas informaciones pues demasiado el barullo y no nos informamos de nada, pues con un no menos infinito de ilimitadas culturalizaciones pues no nos culturalizamos de nada sino que más bien y muy hermosamente nos embrutecemos. O algo así como que, y a escala planetaria, todo el inmenso mundo de inmenso volumen cultural y sus culturalidades está inevitablemente y mecánicamente teledirigido y teleprogramado a igualitarizarnos psicológicamente por lo bajo, a homogeneizarnos psicológicamente por lo más bajo. Y hasta incluso a pasteurizarnos psicológicamente por lo más bajo.

Y como la cultura en su núcleo más vivo está en remontarnos psicológicamente hacia arriba, a una más alta cota de sensibilización y sensorialidad e inteligencia –leer por dentro de las cosas– y de imaginación, pues qué problemón. Tan inmenso volumen cultural se nos queda luego en un barniz –el susodicho analfabetismo ilustrado– de someras culturalidades

epidérmicas. Y luego pues pasa lo que pasa y lo que paso, que muy cultas gentes y muy culturizadas de culturalidades asumen la bruta y canuta incultura de los fascismos y los nazismos. O que en muy culturales y culturizadas gentes asoman rachas borrachas de racismos, y todos tan felices. Y valga el que las máximas e innombrables atrocidades inimaginables a lo largo del atroz siglo XX no vinieron de la mano de patanes campesinos y patateros sino que de la manos de muy culturales gentes, con la cultura como adoración muy pura y show de alto standing, un adorno de oro por encima de una bestialidad culturalmente cultivada lo mismo que un tesoro de simplismo.

En fin, todo esto, y a mitad del revuelo contracultural, estaba ya el sociólogo y comunicólogo canadiense MacLuhan en el asunto de la comunicación mediática por mitad de las masas poblacionales. El famoso axioma de que el verdadero mensaje y verdadera comunicación no está en el contenido sino que en el medio, en el vehículo mediático. O sea, las masas poblacionales sintonizan con los colorines de superficie y no con los contenidos. Y los profesionales mediáticos, que bien lo saben, o el asunto de dar la imagen para darnos el pego, pues nos drogan de superficialidades y colorines.

Y no menos saben el otro axioma comunicólogo, y continuación del anterior: el más auténtico mensaje en una comunicación está sobre todo en el masaje. O sea, en el reiterar del mucho re-comunicar siempre lo mismo. Y como ya está pues muy requeterecomunicado de tan requetemasajeado, pues el requeterecomunicarlo ya no comunica ni comunica nada. Con lo que la requeterecomunicación pues queda convertida en una descomunicación o incomunicación. O en una pervertida y nula comunicación. Una simulación de comunicación, un hermosamente dar el pego y marcarse un pegote.

Pues todo lo que les vengo diciendo aplíquenselo ustedes al ahora inmenso ámbito y volumen de la comunicación cultural. O sea, el ahora inmenso ámbito y volumen de la cultura y sus culturaciones y sus culturalidades, y qué panorama. Aparte el lógico y necesario reciclado del patrimonio cultural para las sucesivas generaciones que van llegando, pues si nos metemos en el más o menos nuevo patrimonio cultural que se va formando, o sea, el asunto de las nuevas y contemporáneas creatividades artísticas y culturales pues de la mano de la civilización de masas poblacionales y de la mano de los famosos axiomas de MacLuhan –lo de el medio es el mensaje, o sea, la superficie es el fondo, y el fondo es la superficie, y lo del mensaje es el masaje– pues parece como que nos encontramos con un panorama fatal. Y en el que el refrito y el reciclado son lo más. O sea, la pseudocreación de dar el pego. Y yendo del refrito o reciclado de lo mediocre hacia más abajo, hacia el refrito o reciclado de las merdellonadas culturales, y que más bien son ya o sencillamente basuras intelectuales o pataterías artísticas. O al menos, en mi opinión al menos, ésa es la tendencia por vía de populacheros populismos y sus simplismos. Con lo cual pues ya otra vez se puede llegar, y muy tranquilamente, a los racismos y los fascismos. Y previo llegar al embrutecimiento antropológico y cultural que los origina.

O sea, estamos condenados a la complejidad porque estamos condenados a la libertad, a ser psicológicamente libres si es que queremos estar bien vivos, y no más o menos bestiales o más o menos zombis. Pero qué decir entonces, si teniendo en cuenta que, y a todo lo largo del siglo veinte, y desde un más o menos homogeneizador y psicológicamente igualitarista populismo, se ha venido machaconamente anatematizando de pérfido y nefasto elitismo a la complejidad cultural, al sector que es el motor cultural –y

no sólo cultural– y que es el sector de la alta cultura. Y el ser alta no significa precisamente que de la clase alta –que del tal sector sólo se valora la pintura y en tanto que les puede reportar millones– sino que de mayor altura en cuanto a complejidad y dificultades. En el mundo del deporte se asume con toda naturalidad lo de que hay una escala de talentos, y a base de muy meritorios esfuerzos y trabajo se va subiendo hacia arriba por la tal escala, hasta que se llega, y superando cribas y selectividades, a por arriba de la escala, a la elite –que significa precisamente selección– o la élite, que castellanizando así el vocablo francés decimos nosotros. En contraposición con respecto a la tal naturalidad en el tal asunto en el mundo del deporte o cultura física, y con no menos naturalidad el que el estar en la tal élite no sea vitalicio sino que tarde o temprano hay que cederle el alto puesto a las gentes más jóvenes que van llegando, a los mundos de las demás culturas no físicas sino que artísticas, o no sé si más bien algo o mucho metafísicas, lo de la elite sigue estando muy mal visto, y al menor descuido asoma lo del elitismo. No sé si porque no se va de esfuerzo y trabajo, como así en el deporte, sino que se va de genios de nacimiento. Y por lo mismo, y tras tronar mucho contra el elitismo para irse eliminando competidores y rivales, cuando por fin llegan a la cumbre pues la asumen en plan de élite vitalicia. Y que no hay quien los apee de la cime-
ra teta nutricia ni a ladrillazos. Y vitalicios mueren.

Y con respecto al mundo del teatro pues lo mismo. La tendencia que lleva hacia el abismo, y tan panchos. O dicho de otro modo, y dentro del panorama cultural más o menos general en todo el llamado mundo occidental, incluida América, pues la atonía, si dicho el asunto elegantemente. O sea, que nadie parece marcar un tono alto, y de todo va de marcar un tono medianejo o bajo. Lo cual es muy normal, y siempre lo habrá. Pero en tensión de remontar hacia arriba y

hacia más arriba. Y remontar porque pulsados e impulsados desde los que muy arriba les van marcando un tono muy alto, y hasta incluso y excepcionalmente muy alto del todo. Y que es lo que parece estar faltando. Y por vía de todas esas componentes de presión y represión de una alta creatividad más o menos metidas en el asunto: la sociedad de inmensa clase media poblacional, la globalización político-económica, la homogeneización y pasteurización no menos poblacional que el tal asunto comporta, la igualitarización fatal, –y el igualitarismo siempre es socio-psicológico y siempre es fascismo, y hasta incluso racismo con respecto a los recalcitrantes a ser igualitarizados por lo bajo– y el inmenso volumen cultural, y su rebote de chabacanización y merdelloneo, y la cantidad pervertida en calidad, y la calidad pervertida en cantidad. Y valga el caso de que tanto hablar y hablar de la calidad de vida, cuando precisamente la vida –la biodiversidad– esta degradada y medio perdida a todo lo ancho y alto y orondo y redondo de este azul planeta. O dicho de otro modo lo de algunos marcar un tono muy alto para así tirar de todos los demás hacia arriba: de la mano de que faltan acontecimiento teatrales, en particular. Con lo cual las medianías son ofrecidas como cumbres, y de la mano de la cantidad ofrecida como calidad, y eso en el mejor de los casos. Porque en el peor, las bajezas y merdellonadas son populísticamente ofrecidas como cumbres. Y valga el ejemplo de que con el fascismo entró en el país lo de masivamente y chulescamente hablar en forma soez y procaz y masivamente blasfemar y palabreramente guarrear. Y no menos el masivamente tutear a cada momento. Pudiera equivocarme, pero yo tengo para mí que el tuteo indiscriminado o es fascismo, o es populismo a la misma orilla del fascismo. Y así el asunto. O en menos palabras, el hispano fascismo dictatorial implicó una degradación demasiado intracultural –y con un trepismo desmadrado– y de lo que todavía no nos hemos recuperado.

O sea, que aparte esplendores culturales en superficie, pues intraculturalmente seguimos un poco o un mucho con las alas cortadas. Algo así como lo que se ha venido denominando fascismo sociológico residual, y que más bien antropológico y no tan residual. Aca-so habría que aclarar que la palabra fascio significa gavilla, un manojo de gentes, una minoría más o menos sectaria pero con voluntad e ideología totalitarias y totalizadoras. O una tiranía anti-libertades y anti-demócrata. Y con su coartada y cobertura de culturalismos ornamentales, una cultura anti-demócrata es algo más que una incultura como cualquier otra. Y algo más, en cuanto que más bien, y en el tal caso, una cultura pervertida. Es decir, para rebajar en sensibilización, inteligencia, imaginación, y en información y horizontes. Para rebajarnos, y no para remontarnos. En concreto, y aparte de esas aquí someramente reseñadas presiones-tendencias generales que en el denominado mundo occidental, o sociedades del bienestar, convergen en rebajar o desvirtuar la creatividad cultural, y hacia más o menos ir la vaciando de contenido, e incluyendo que homogeneización psicológico-cultural creciente implicando despersonalización generalizada tanto la endopsíquica libertad personal como no menos lo de creatividad personal –y toda creatividad es ante todo una muy personal e individual ruptura de las mentales y psicomecánicas rutinas colectivas y tópicas y tanto en su rutinaria concatenación de ideas como en su no menos rutinaria concatenación de imágenes, o sea, un romper muy personalmente e individualmente las inercias mentales tanto colectivas como individuales y no hay más creatividad colectiva que la suma de creativities individuales– y con la tal homogeneización psicológico-cultural creciente llevándonos en el ámbito de la creatividad cultural hacia interminablemente los refritos y los reciclados, aquí y ahora el tal asunto de la creatividad cultural empeora –e incluyendo la creatividad teatral– por lo di-

cho del residual o no tan residual franquismo antropológico más bien que meramente sociológico, y que nos viene lastrando de mucho el lastre.

O sea, el asunto de que la fórmula española para de la dictadura franquista pasar a la democracia –y que luego ha tenido un gran éxito en regímenes antidemócratas tanto de la extrema derecha como de la extrema izquierda para no menos pasar a democracia– fue la brillante idea de que, y con ello ahorrándonos convulsiones político-sociales en plan de más o menos un río revuelto, pues que los anti-demócratas de a uno y otro extremo se transformaran fervorosamente en neo-demócratas. O algo así como que los fascistas de a uno y otro extremo se transformaran en fervorosos anti-fascistas, y a barajar y repartir cartas, y todos felices. Bueno, y siguiendo de la fórmula española, en Chile pues lo mismo, los antidemócratas y fascistas del sangriento general Pinochet, convirtiéndose oportunamente en fervorosamente neo-demócratas y ex-fascistas han fundado y fundamentado la neo-democracia chilena. Desde terminología religiosa, eso muy bien pudiera denominarse un inevitablemente nacer con un pecado original. Y que el tal pecado original pues más bien pasa luego una larguísima factura mayormente cultural, en plan de cultura chata y más o menos sin mucha escala de valores, y más o menos beata y lógicamente río revuelto.

De algún modo, y en mi opinión personal, el mundo de la cultura –incluido el teatro– es en las dictaduras totalitarias pues mayormente un mundo de lameculos y trepas, y perdónenme ustedes la brutal expresión. O sea, un mundo revuelto –y paradójicamente demasiado bien y burocráticamente ordenado y escalafonado, un mundo más o menos burocrático-militarizado o algo así– en el que todo va del todo vale. O lo que es igual, y en provecho tanto del me-



Foto 3

dro personal como del no menos medro fascista y colectivo y gremial– pues no menos todo va del amoral axioma de que el fin o nobles intenciones –el medro de los trepas, en este caso– justifica los medios malvados y perversos para lograrlo. O dicho en otros términos, la sistemática mentira cultural a todos los niveles, y salvo las muy meritorias excepciones de rigor. Y el asunto entonces está en que, tras poner en movimiento y a rodar de la inercia la cultura en plan de más o menos carnavalada y gran mentira, luego ya pues a la tal inercia cuándo se la para si más o menos a casi todos los niveles bien institucionalizada está. Y en esas estamos.

Y de la tal inercia rueda que te rueda, pues la especie de fervorosamente retro-cultura en la que han venido funcionando los ya más o menos veinticinco años de democracia. Y de otro lado, y por parte de los dirigentes sectores progresistas y demócratas tanto de la izquierda como de la derecha –y no hay que ser sectarios en estos asuntos– la no menos demasiada retro-cultura de un demasiado retro-traernos ininterrumpidamente y masivamente a la cultura progresista de los

años veinte y treinta, con la generación del veintisiete en el centro del asunto. O sea, y resumiendo, perdimos el tren de la contracultura en Europa, y luego ya y entrando en democracia hemos venido cultureando con el reloj parado. O el no menos asunto de que con la vuelta a la democracia pues íbamos a entrar en una gran explosión cultural de imaginación creadora y creativities deslumbrantes, y en lo que entramos fue en la atonía. Y del tal asunto pues no sé si es que seguimos cojeando o renqueando, o algo así. A excepción del cine de Almodovar, todo lo demás que culturalmente muy eminente o prominente en estos veinticinco años de democracia pues se originó ya en los tiempos del franquismo, y en plan de más o menos culturalmente a contrapelo. Cristóbal Halffter en música –asunto que le viene de sus raíces maternas en Coín y los coínos– o Bofill y Moneo en arquitectura, Chillida en la escultura, y etcétera. Y lo de eminente y prominente viene referido a que tienen prestigio y audiencia internacionales, y con ellos exportamos imaginación creadora al extranjero. O sea, vienen funcionando de un más o menos revulsivo acontecimiento cultural, que tira de todo lo demás hacia arriba, hacia cotas de a ver si cada vez más arriba y tanto el nivel medio como el nivel bajo. Bueno, y en teatro, pues hay que incluir destacadamente a La Fura del Baus. Y así el panorama.

Y con el tal panorama de tendencias presionando hacia abajo y tanto mundiales como occidentales y como nacionales, y con o sin el impulso de una post-vanguardia, pues me parece que particularmente el teatro pues lo tiene muy crudo. Dentro de la cultura como una inmensa máquina de rellenar espacios y tiempos culturales con producciones no menos culturales –y quien dice producciones y productos pues dice también e inevitablemente cantidad de cantidades de subproductos y hacia la baja– y una inmensa máquina que, y por vía de los turismos varios, en

gran parte el motor de la economía en su sector servicios –que vale tanto como decir que, y con el sector servicios como clave de las sociedades del post-desarrollo y del bienestar, pues el motor de la economía en general, o valga el dato de que en Nueva York el sector cultura, y desde lo merdellón a lo más sublime y místico, pues genera mucha mas renta neta que todo el amplio cinturón industrial– y gran máquina que, con un inmenso tejido burocrático-cultural, a la cultura descargándola va de entusiasmo vocacionales y cargándola de intereses meramente profesionales y gremiales, pues con todo esto y desde lo arduo e intestinamente dificultoso y conflictivo que resulta ya de por sí el arte del teatro –especialmente si comparándolo con los ámbitos de las demás Bellas Artes– y que necesita de mucho más entusiasmo vocacional para llevarlo hacia adelante, pues lo dicho de que el teatro lo tiene muy crudo. Y lo de que, y desde la tal perspectiva, y con la huida de los públicos teatreros hacia la televisión, y con la huida de las juventudes hacia el cine y la música rock, y por más que una inteligente política de infraestructuras teatrales haya revitalizado los antiguos teatros y haya creado circuitos para el rodaje de espectáculos y abaratar costos, pues que el teatro sigue teniendo encima la espada de que dignamente tirando hacia meramente testimonial o residual como patrimonio institucional de pasadas épocas y otros tiempos.

Lo que vale tanto como decir que testimonialmente museológico. Y de eso más o menos va el gran teatro de mucha subvención o grandes dineros públicos en las grandes urbes más o menos capitalinas. Una especie de ceremonial teatro museológico con poco gancho en las juventudes, y más bien para gentes de mucha edad y más o menos nostálgicas de cuando el teatro era capitalinamente el gran esplendor. Bueno, en las grandes urbes lo que sí está muy vivo –pero también con poco o ningún gancho en las juventu-

des— es el festivo teatro de fiesta saineteras y el no menos festivo de los musicales vistosos. Pero también pues en plan de teatro más o menos museológico en tanto y cuanto que museológicamente basado en reiterar los mismos temas, los mismos sistemas, los mismos argumentos, y hasta la saciedad.

Sin perder de vista que en todas partes cuecen habas, y desde la perspectiva de que este país ha venido siendo en el mosaico europeo una reserva de silvestrismo humano —la famosa pasión española, los toros, el flamenco, etcétera— y no menos una gran reserva de silvestrismos de fauna y flora, y con el alto índice estadístico de que el país de Europa en que menos que menos se lee, o sea, en el que menos se está a favor de esa profunda comunicación inter-personal que es la lectura, o sea, que a favor más bien de las comunicaciones socio-colectivas, que siempre y en cuanto que despersonalizadas pues menos profundas y más superficiales, se ha venido escribiendo de lo difícil que resulta aquí en este país un cambio de mentalidad, tanto en el caso de renovación como en el más liante caso de innovación o innovaciones. Pero, y de hecho, aquí en este país y con la democracia hemos venido teniendo un inmenso cambio en cuanto a mentalidad organizativa y más bien muy innovadora y no sólo renovadora. Pero en lo ideológico el asunto nos resulta más liante, y en lo cultural pues todavía mucho más. Las importaciones de innovadora imaginación creadora pues más bien nos resbalan. O las imitamos en lo peor, y finalmente desaparecen sin dejar el menor rastro. Así en general, y salvo excepciones.

Pero de importar innovadora imaginación creadora pues mayormente seguimos viviendo y muy tranquilamente. O el asunto del que inventen ellos, que decía Unamuno en un mal momento de patriotera exaltación. Y volviendo a repetir de que no sólo en este

país sino que en todas partes cuecen habas —hay también a todo lo alto y ancho de toda Europa un gran atonía en cuanto a creativities culturales— pues el peliagudo asunto de que, y con un inmenso volumen de actividad cultural como nunca lo hubo antes, una paradójica falta de ideas. Entendiéndaselo en el sentido de que falta de ideas significa exactamente falta de nuevas ideas, falta de rupturas en la mentalidad, en la psicomecánica mental. O sea, y lo dicho, en el sentido de que mucho ruido y pocas nueces. O lo no menos dicho, exceso en cultivar las medianías —incluidas las más o menos museológicas— y defecto en cuanto a revulsivos acontecimientos culturales. Y apliqueselo al teatro. Y que acaso por inevitable exceso de despersonalización —al fin y al cabo, toda ruptura mental o creatividad-creatividad es ante todo un asunto muy personal e individual— y acaso también por un no menos inevitable defecto en cuanto a personalismo y personalización. Y muy especialmente aquí en este país, en el que parecemos venir lastrados —e incluido yo— de una especie de antropológico y mortífero igualitarismo ibero, y que nos viene de muy lejos en el tiempo, y con el que pues destacarse personalmente pues algo nos repele en el mejor de los casos, y si es que no, y en el caso peor, pues no parece un crimen. Aparte el tal asunto ibero, lo cierto es que las sociedades de masas poblacionales —y qué decir de la India y de la China con sus cientos de millones de habitantes, y no menos Estados Unidos— pues mayormente viven de tópicos y una más o menos despersonalización.

En fin, el asunto de la falta de ideas, pues nos lleva en el ámbito de la cultura en general, y en el ámbito del teatro en particular, a la losa de la reiteración temática y de la no menos reiteración argumental. O lo que es lo mismo, a la falta de renovación tanto temática y argumental, o a la todavía más falta de innovaciones tanto temáticas como argumentales. Y esto es algo así

como que el síntoma de una profunda enfermedad cultural. De algún modo, y temáticamente, todo parece seguir centrado en ilustrar en imágenes teatrales –o literarias y novelescas– lo que ya, y por bastante tiempo, ha venido siendo tópico reiterado en los canales de la información general, y en las editoriales mediatuberosos de los periódicos. Y argumentalmente, todo más o menos parece seguir tirando del sainete costumbrista con sus eternos y tiernos conflictos interpersonales e intra-familiares y que siempre los mismos. Y con los sketches de los seriales costumbristas de la tele lo mismo que abismos a los que interminablemente hay que regresar. O sea, la regresión, y no sé si al útero materno, y tierno, y eterno.

Estamos o no estamos en que, y con un inmenso volumen cultural de actividades, vamos viviendo solapadamente y paradójicamente una soterrada y larguísima regresión cultural. Pues no lo sé.

Mi personal opinión es que, y lo mismo que el cine denominado independiente y que –y en contraposición con la poca o casi nula renovación temática en la gran máquina de Hollywood o que lentísima la tal renovación– pues de la mano de una chispeante renovación temática, y que a veces innovación más bien que renovación, pues ha vuelto a llevar al cine a juventudes y públicos siempre a la espera de encontrar en las tales películas placer por vía de sorpresas chispeantes, pues que al más o menos teatro post-vanguardia marcándole está un camino.

Que no todo en el teatro debiera seguir de renovar o innovar en superficie el vehículo meramente formal y colorinesco –en la resaca de los pluri-vanguardismos diversos que se acumularon hacia los finales del reciente siglo XX– y por otro lado el poco o nada renovarse temáticamente, y el menos pues nada innovarse temáticamente y con toda tranquilidad. Con respecto

a este asunto, mi opinión es que tanto el ámbito de la música como no menos el ámbito del teatro pues ambos son ámbitos muy cerrados y encerrados en sí mismos. Con lo cual pues bastante a contrapelo con el hecho de que creatividad temática viene de la mano de una más o menos inter-disciplinaridad formativa e informativa y en conexión o con una profunda y personal y mediatuberosa observación de la variopinta realidad –o sea, una función de poeta– o en conexión informativa con otros ámbitos de ideas –antropología, psicología, sociología, investigación científica fundamental desde las matemáticas a la astronomía, la medicina, la religión, etcétera– y ámbitos en los que, y en plan de liebre o problemón, salta una temática innovación o renovación pues a la menor oportunidad.

De algún modo, y con sus cuestionamientos de los fundamentos en el ámbito de las Bellas Artes, e incluido el teatro, los sucesivos vanguardismos a lo largo de todo el siglo XX significaron una innovación temática en profundidad –psicológica, antropológica, etcétera– y de lo que me parece que el teatro la ha desaprovechado, y que la ha venido dejando tranquilamente al margen.

O sea, que la vida del arte teatral hacia adelante y hacia arriba, hacia escapar del tufo museológico, no viene precisamente ya tanto ni de los directores teatrales y escenógrafos y luminotécnicos –que ya han venido haciendo maravillas, y ello pues ya está de patrimonio– y ni tampoco de maravillas de la interpretación actoral y nuevas corrientes de interpretación actoral. Que si la temática ya está demasiado reiterada y prácticamente muerta pues las tales maravillas consiguen embalsamar suntuosamente y museológicamente el cadáver pero no reanimarlo y revitalizarlo. Mi personal opinión, acaso equivocada, y tratando de no ser nada parcial en el asunto, está en que la vida del arte teatral hacia adelante y hacia arriba pues o

llega de la mano de los jóvenes autores metidos a poetas del teatro o poetas de los conflictos de las profundidades previamente no detectadas –autor significa autonomía psíquica, un muy personal ámbito de sensibilización y libertad– o no llegará. Y lo de poeta pues valga en el sentido de que, al igual que un poema, una gran obra teatral es una síntesis en la que, y al modo de un iceberg, es poco lo que emerge en superficie si comparado con lo que se queda sumergido o meramente sugerido. No el mejor teatro no es mera pedagogía de ilustrar en imágenes algo ya muy sabido y requetesabido, y que al primer vistazo pues se entiende totalmente desde arriba hasta abajo. La tal pedagogía está para lecciones en el parvulario, y no para el placer del teatro como arte grande, y no sé si la mayor de las Bellas Artes como decían los antiguos griegos.

O más en concreto, y contraposición a la globalizada civilización de la imagen –el mensaje es el medio, el masaje no es el remedio– pues el teatro de poca la imagen y profunda la palabra, al menos en sus mejores momentos, y con la procesión que va por dentro y que poco asoma. Y en fin, que lo de la globalización ha traído una retahíla de soterrados conflictos envenenados –o muy disimulados, o lo de la procesión que va por dentro– y que, metiéndoles mano, pues muy bien pudieran, y envenenadamente, renovar la temática en el teatro. O más bien, innovarla, me supongo, y en el caso mejor.

O en definitiva, y no sé si echándole más o menos minimalismo teatral al asunto, que el teatro se largue de la interminable y kaleidoscópica variabilidad colorística de la tele, y de una vez por todas.

O en menos palabras, temáticas muy nuevas, y que inevitablemente pues de mayor o menor riesgo. O en menos palabras todavía, pasar del simplismo a la com-

plejidad. Y que no precisamente ni luminotécnica ni escenográfica, sino que exactamente todo lo contrario.

O que ya otra vez el teatro como arte póvera –en plan de lo muy esencial, al igual que en el minimalismo del arte voluntariosamente pobre– pues muy bien pudiera ser acaso la solución. O que acaso no, y que no lo sé.

O todavía en muchas menos palabras: el teatro en su hueso y tuétano.

Pero pues para el tal asunto, y por vía de temática renovación o renovación, la cosa está en que deberá llegar de la mano de las nuevas generaciones de gente joven o no llegará. Y que sociológicamente deberá llegar de la nueva inmensa clase media –que ha accedido al bachillerato y a la universidad– y que desde ahí para abajo la cantera de mayores espabilamientos. Pero no menos el asunto y mayor obstáculo está en que en el tal sector juvenil sociológico se pasó del desencanto político al desencanto en el plano ético y estético, y por vía del pasotismo post-moderno. Y al



Foto 4

que, y en el caso de Málaga en concreto, y extensible en mayor o menor grado a las demás tierras andaluzas, lo de paraíso climatológico le presta un econicho ideal. O sea, el asunto de que, y entre movidas nocturnas y removidas diurnas, una gran parte de la gente joven parece ir de la grisalla existencial en la que flotando a la deriva en un nirvana en el que no hay ni arriba ni abajo, ni dentro ni afuera, ni lo feo ni lo hermoso, ni progreso ni regreso, ni derecha ni izquierda, ni lo peor ni lo mejor, y etcétera. O sea, que hasta incluso esa mínima escala de valores, que por más que simplista y maniquea pero al menos inicialmente pues algo orienta y aclara, y que al menos sirve de base de partida para una mayor complejidad aclaratoria, pues que o se tambalea o no funciona o que pudiera haber sido barrida del todo. Y que ya toda la multiforme complejidad de lo real pues una especie de plasta de elementos grisalla indiferenciados, e infinitamente intercambiables. O sea, una especie de arrogante y retórica totalización de la complejidad de lo real. Y que, y como toda totalización, inevitablemente totalitaria por vía un letal y angélico reduccionismo patatero. O sea, el eterno asunto de un idealismo mortífero pues como coartada para un feroz positivismo de trepas, o algo así. Y en fin, que parece que al menos en teatro nos está haciendo falta una joven generación que, dejándose de pasotismos y de idealismos mutantes en positivismos galopantes, y harta de ya tanta más o menos retro-cultura hermosamente ideal, y lo mismo que la joven generación inglesa que a mitad de los años cincuenta y tras acceder al bachillerato y a la universidad pues accedió finalmente al mundo de la

complejidad cultural, al mundo de la alta cultura, pues que se ponga ya, y con mirada nada adolescente sino que muy adulta y madura, pues a mirar hacia atrás con ira. Por lo que en cultura y en teatro se pudo haber hecho y no se hizo. Por los trenes que perdimos en temática innovación o renovación cultural y teatral y en cambio o recambio de mentalidad cultural –y un cambio de mentalidad es un cambio de referentes de base y orientación– y que nos pasaron por delante, y que finalmente desaparecieron hacia no se sabe dónde.

O en tan sólo unas palabras el resumen de todo esto: pues que a ver si parar ya del seguir renqueando de la confusión y del seguir flotando en la desorientación y que, en suma, un culto y oculto huir de la libertad, que porta y comporta una no menos huir de la responsabilidad. O viceversa. O lo que sea.

Bueno, los hispanistas alemanes teorizaron –y hace ya mucho tiempo, y el asunto hasta incluso pasó ya a un grueso y académico volumen de Historia de la Literatura Española– que yo pues estaba ya fuera de la cultura española, y que a mí eso pues me venía muy bien. Y probablemente pues se pasaron un poco. Y valga, y para terminar, que desde la tal perspectiva yo no sé muy bien qué es lo que vengo escribiendo. Y que a lo mejor puede que tenga su fundamento. Pero que pues también a lo mejor no sea más que sensata coña marinera, y todos felices.

Miguel Romero Esteo

Málaga, marzo, año 2000

La estética de la catástrofe

José Antonio Sánchez

La estética de la catástrofe

Hace dos años, *Le monde diplomatique* publicaba una conversación entre Juan Goytisolo y Günter Grass titulada *Frente a la catástrofe programada*. Juan Goytisolo comenzaba el debate citando un artículo de su interlocutor, en que se leía:

“¿Qué sentido puede tener la literatura cuando el futuro es una catástrofe programada profetizada por espeluznantes estadísticas? ¿Qué queda por narrar cuando vemos que cada día se confirma, y se pone a prueba mediante los pertinentes ensayos, la capacidad de la especie humana para destruirse a sí misma, y al mismo tiempo al resto de los seres vivos, de las maneras más diversas? Lo único que puede medirse con Auschwitz es la permanente amenaza de autoexterminio colectivo nuclear que imprime dimensión global a la solución final. El futuro está poco menos que gastado, o si se quiere, arruinado. Ya no es más que un proyecto con muchas posibilidades de ser abandonado.”¹

Probablemente sea ésta una de las pocas advertencias milenaristas que hemos escuchado en los días anteriores al cambio de dígito. Resulta asombrosa la despreocupación de la población, en la que han de incluirse los intelectuales, ante el futuro. El que la mayor alarma ante el cambio de milenio se haya debido a los posibles efectos de un defecto en el diseño de los ordenadores es sintomático de la pobreza cultural y crítica de nuestros días. La pérdida de la memoria es un proceso simultáneo a la pérdida de la capacidad

proyectiva: el salto del milnovecientos al dos mil ha estado marcado por ese ingenuo abandono al presente. El milenarismo no ha existido porque hemos perdido la memoria del milenio. Pero también porque no nos importa demasiado la construcción del próximo. Así, la anterior cita de Grass daba pie a Goytisolo a comentar lo siguiente:

“Bien, los vencedores de la guerra fría están logrando algo inédito, creo yo, en la historia de la humanidad: el descerebramiento, o parasitismo, de la especie humana, gracias a una hábil combinación de la tecnociencia y el tecnomercado. Nos estamos acercando a las utopías negativas, por vías absolutamente imprevistas. La pregunta puede ser absurda, ¿qué poder hacer el ser humano para defenderse de esta catástrofe programada?”²

Y a una pregunta pretendidamente absurda, una respuesta recurrente: recuperar el pasado, sacar a la luz lo que el torbellino del presente oculta. La principal función del intelectual, según Grass, consistiría en la recuperación de la memoria histórica. No cabe duda de que Grass sigue bajo la presión del materialismo histórico y de los posicionamientos propios de la izquierda tradicional europea que le fuerzan a situarse aún en la negatividad como lugar propio del pensamiento crítico. Sin embargo, no debemos dejarnos engañar por quienes desde posiciones aliadas al nuevo poder global descalifican a los intelectuales de izquierdas como *demodés*.

1 “Frente a la catástrofe programada”, en *Le Monde Diplomatique* edición española, *Pensamiento crítico vs. Pensamiento único*, Debate, Madrid, 1998, pp. 81-94.

2 *Ibidem*.

El olvido, ya lo advirtió Heiner Müller, es la gran catástrofe de nuestra civilización. Hace poco vi empezar uno de los *best-seller* cinematográficos de Disney, *Anastasia*. La historia de la revolución soviética queda absolutamente enterrada bajo un cuento de hadas: los revolucionarios se convierten en obreros manipulados por las capacidades mágicas de Rasputín en una acción de venganza personal contra el zar, Anastasia en víctima de una maldición y no de un proceso histórico organizado y el pueblo en masa paciente que se resigna a su destino vigilado desde el principio por militares estalinistas. La industria Disney no esconde su voluntad de construir una mitología de usar y tirar que destruye completamente en el imaginario colectivo las claves de la historia contemporánea.

Es la resistencia contra ese proceso de liquidación de la historia la que hace peligrosos, según Günter Grass (mucho más feo que Anastasia, pero mucho más vivo que ella) a los libros y a los escritores. Les temen los constructores de mitos ahistóricos: según él, el Estado, la Iglesia, los consorcios mediáticos, aunque habría que acentuar la importancia de estos últimos, apoyados por los grandes grupos industriales y financieros. Y es que los escritores -reflexionaba Grass en su discurso de recepción del Nobel- no saben dejar al pasado en paz, abren heridas demasiado rápidamente cicatrizadas, desentierran cadáveres en sótanos sellados, penetran en estancias prohibidas, comen vacas sagradas o, como hizo Jonathan Swift, recomiendan niños irlandeses como asado para la cocina inglesa reinante.

El peligro de la palabra había sido claramente detectado por los constructores del estado totalitario soñado por George Orwell en su novela *1984*. Una de las principales preocupaciones del poder consiste en reescribir la historia: se falsifican los periódicos, se

eliminan las noticias enojosas, se reescriben los artículos y los reportajes cuando se consideran contrarios a la historia que se quiere recordar. Pero no basta con eso, es preciso cortar el mal desde su origen, así que se recurre a la reinvención de la propia lengua: se reduce el vocabulario, se simplifica la sintaxis, todo ello en un intento de eliminar la capacidad subversiva del lenguaje, anulándolo como instrumento de pensamiento, como instrumento de memoria y reduciéndolo a su funcionalidad comunicativa más elemental.

La pesadilla de Orwell es la de un Estado ordenado y sin memoria, donde los hombres tienen grandes dificultades para descubrir no ya su conciencia, sino meramente sus sentimientos. El comunista Müller tuvo, en los mismos años en que el liberal Orwell había situado su novela, una pesadilla parecida:

"Una vez tuve un sueño era un mal sueño
Desperté y estaba todo en orden.
Camarada Arriba todo está en Orden
Sin accidentes sin irregularidades
Y sin crímenes Nuestros hombres están
Como aparecen en los libros y en los periódicos."³

Se trata de *Centauros*, una pieza breve perteneciente a la serie *Wolokolamsker Chausee*. Heiner Müller describe la catástrofe de una sociedad ordenada. En su sueño, Müller contempla las consecuencias del triunfo del sistema socialista, que conduce a su propia destrucción. El burócrata, garante de la conversión de la sociedad en archivador, de la reducción de la diversidad humana a la base de datos, máximo exponente de la pedantería despiadada, se aterroriza ante la imagen del orden absoluto que el sistema del que forma parte ha construido: ¿qué función le queda a él ahora?, ¿qué función al propio Estado más que compensar las resis-

tencias a la inercia que hace funcionar el mecanismo? No hay mayor alivio para el funcionario que despertar de la pesadilla y saber que aún existen enemigos, gusanos que intentan comer la estructura sobre la que se asienta su despacho, amenazas de catástrofe positiva que eviten la catástrofe negativa de su sueño.

“Olvidar y olvidar y olvidar” -repite dolorosamente la voz en *El expósito*, el quinto de los textos de la serie *Wolokolamsker Chausee*.⁴ He ahí la clave de todas las falsificaciones. Sólo el olvido hace posible el bienestar, sólo el olvido hace creíble la idea de progreso en nombre de la cual se cometen una y otra vez los mismos crímenes; sobre la predisposición del ser humano al olvido actúan los cómplices del poder totalitario para falsificar la historia, para reducir el lenguaje, para amparar de ese modo la crueldad. El personaje de Müller se revuelve: no se puede olvidar el vacío paterno, la muerte de la madre en la habitación vecina, aquel amigo fusilado contra el muro y ese montón de cenizas y huesos a que se vio reducido *mi hermano de Praga*. Porque toda esa crueldad, todo ese vacío, ese dolor y esa muerte son los míos propios. Por ello está prohibido el olvido. Por ello es preciso que los muertos retornen y una y otra vez destruyan las imágenes caducas para dejar tras de sí el paisaje de cenizas, cadáveres y desechos sobre el que nuevamente sean posibles los proyectos.

Cuenta Günther Grass en su discurso de recepción del Nobel que cuando, tras una conferencia titulada “Escribir después de Auschwitz”, le pidieron que definiera su profesión en 1990, lo hizo del siguiente modo:



Foto 5

“Un escritor, hijos, es alguien que escribe contra el tiempo que pasa”. [...] “Una postura de escritor así aceptada presupone que el autor no se considere despegado ni encapsulado en la intemporalidad, sino que se vea como contemporáneo, más aún, se exponga a las vicisitudes del tiempo que pasa, intervenga y tome partido. Los peligros de tales intervenciones y tomas de partido son conocidos: corre el riesgo de perder la distancia adecuada para un escritor: su lenguaje se siente tentado a vivir al día; la estrechez de las circunstancias del momento puede limitarlo también a él y limitar una imaginación, entrenada para correr libremente; corre el peligro de que le falte el aliento”.⁵

El empeño del escritor (podríamos hacerlo extensivo a otros ámbitos de las artes) es desmarcarse de la fascinación por el presente fugaz y contemplar el presente como momento de un desenvolvimiento histórico. Sólo así es posible adivinar las vías por las que

⁴ Heiner Müller, *Wolokolamsker Chausee V: Der Findling*, en *Shakespeare Factory 2*, ed. cit., p. 251.

⁵ Del discurso de Günther Grass en Estocolmo, publicado en versión abreviada por *El país* en traducción de Miguel Sáenz el 26 de diciembre de 1999.

discurrirá el futuro y descubrir la amenaza de la "catástrofe programada".

La teoría de las catástrofes

El anuncio de la catástrofe programada es casi lo contrario del relato de las catástrofes fortuitas en que se ha convertido la visión de la historia actual que los informativos mediáticos nos ofrecen. La conversión del pasado en ficción audiovisual, el ocultamiento de la historia bajo mitos falseadores son coherentes con la sustitución del presente histórico por el relato de las catástrofes. A falta de un proyecto histórico vendible, los medios de comunicación nos transmiten la bondad de los ascensos bursátiles y la maldad de las catástrofes naturales o políticas. La catástrofe, es decir, el cambio incontrolado, ha sustituido en el ámbito de la noticia a la revolución, la destrucción controlada, los procesos de transformación históricos. La cotidianidad de la catástrofe no sólo es sintomática de nuestra relación de explotadores con la naturaleza y con los países del otro lado del muro del bienestar, sino también de la incapacidad para controlar, ni siquiera comprender el curso de los acontecimientos. Cuando el proyecto desaparece, la catástrofe se impone.

La representación de la catástrofe fue el objetivo de uno de los creadores escénicos más *violentos* de los últimos años. En los últimos ochenta y primeros noventa, Reza Abdoh, nacido en Irán y afincado en Los Ángeles, compuso espectáculos estremecedores, en los que se confronta la pesadilla del falso orden, de la sociedad feliz, aséptica, autocomplaciente localizada en los Estados Unidos, en los barrios residenciales, en los campamentos de boy-scout o en la vida reflejada en teleseries y cortos publicitarios, con el paisaje del dolor y la muerte al que ese orden da la espalda: la discriminación racial, la lacra del Sida, la satanización de las culturas islámicas, la destrucción de Sarajevo, la indife-

rencia hacia la injusticia y la crueldad sistemática infringida al amparo del interés económico: la tortura, la censura, la privación de libertad, las ejecuciones sumarias. En su obra, hay una tentativa no sólo de trasladar a la escena la tarea de recuperar el pasado, sino de profundizar en lo aparentemente inanalizable de la catástrofe, por medio de un montaje asociativo en el que se superpone lo visible (la violencia, la destrucción, la muerte) con lo invisible (el conflicto cultural, la historia interna, la interpenetración de racionalidad práctica y sentimiento...). ¿Hasta qué punto es efectivo ese análisis y hasta qué punto Abdoh escapa al mismo tiempo de la instrumentalización de la catástrofe practicado por los medios?

Jacques Delcuvellerie, heredero de la tradición crítica europea, aborda el mismo propósito desde planteamientos menos asociativos. En la última entrega de *Janus* (la revista transdisciplinar de Jan Fabre) explica la necesidad que experimentó el colectivo al que pertenece desde 1980, GROUPOV, de abandonar el teatro de repertorio para acercarse a la experiencia del presente. Después de poner en escena *La madre* de Brecht, decidieron acometer directamente un tema que les tocara de cerca: eligieron el genocidio de Ruanda, donde murieron un millón de personas en tres meses. Para comprender el genocidio, tuvieron que retrotraerse hasta los orígenes de la colonización, y se encontraron con el mismo tipo de confrontaciones analizadas por Reza Abdoh en sus espectáculos: la arrogancia de la civilización occidental, ahora dominada en exclusiva por el capitalismo especulativo, es tan destructiva con el resto de la humanidad como con la naturaleza en su conjunto. Antes o después, esa actividad destructiva se convertirá en autodestructiva, provocando una catástrofe de dimensiones desconocidas. Consciente de tal situación, Jacques Delcuvellerie reclama una asunción explícita del compromiso político por parte del artista, de la imposibilidad de separar la dimensión creativa de la dimensión política:

Creo en la necesidad de cambiarlas cosas. No estoy seguro de si seremos capaces de hacer todos los cambios radicales que son necesarios, y si tales cambios no darán lugar a su vez a aberraciones. No puedo garantizarlo. Es como preguntarme si la operación será un éxito y al mismo tiempo contraerás un cáncer.⁶

En ambos casos, asistimos a la tentativa de reinscribir la catástrofe en la historia, corrigiendo así la ahistoricidad de nuestra consciencia o inconsciencia del presente.

Pero la catástrofe no sirve solo como sustitutiva del relato histórico, también de la tragedia. Junto a la nueva mitología audiovisual, con la que se confunde, es la principal fuente de pathos trágico, es decir, la principal fuente de temor, compasión y, por tanto, liberación catártica. Lo impredecible de la catástrofe nos puede hacer creer que podría habernos ocurrido a nosotros, aunque raramente se dan las circunstancias en que la catástrofe pudiera alcanzarnos, por eso la compasión es superior al temor. La catarsis se produce más como alivio que como liberación y su debilidad es compensada con el consuelo de la solidaridad que por lo general sin grandes sacrificios (económicos) sirve para calmar las conciencias. Pero este sustituto de la tragedia carece de la formulación del conflicto moral que toda tragedia incluye. La catástrofe, a diferencia de la tragedia, raramente nos induce al planteamiento de ningún problema ético o político al que debamos dar respuesta. Nuestra confrontación es pura-

mente emocional. De ahí que la catarsis sea tan débil, de ahí que sea una falsa catarsis. Y tal debilidad, la debilidad del contenido y la debilidad del efecto, son causa de la poca perdurabilidad de las catástrofes en la memoria (a excepción de las míticas, como el *Titanic*)⁷, es decir, de su ahistoricidad. En el relato de la catástrofe no cabe ninguna progresión, ninguna lógica: sólo cabe la estadística.

Mientras en el accidente o el suceso se aplican consideraciones cualitativas: quién fue la víctima, cuál fue el motivo, qué grado de dolor se produjo, etc., en la catástrofe se aplican sobre todo criterios cuantitativos, obviamente con los oportunos correctores: no es lo mismo una catástrofe en Europa que una catástrofe en África. Se trata entonces de medir las toneladas de material contaminante, la masa forestal arrasada, el número de muertos y heridos, la cifra de daños materiales, el tiempo de limpieza o reconstrucción, etc.

La sociedad del espectáculo sólo presta atención a las catástrofes visibles, las cataloga desde el punto de vista cuantitativo y las publicita en la medida en que satisfacen las demandas de espectáculo que la sociedad mediática plantea.⁸ Esta fijación en la dimensión espectacular de la catástrofe no sólo hace superflua la pregunta por las causas o los orígenes de la misma, sino que elimina de la escena mediática aquellas catástrofes que carecen de dimensión espectacular. Sin embargo, a veces son las catástrofes invisibles las que anuncian cambios más profundos, transformaciones más dramáticas.

6 Jacques Delcuvellerie: "Utopia is a question of research and fighting", entrevista recogida y revisada por Quentin Legrand, *Janus*, nº 1 (1999), p. 8

7 El hundimiento del *Titanic* se convirtió en símbolo del fin de un periodo: la "belle époque" y anuncio de transformaciones profundas en el orden europeo. Obsérvese cómo en la versión de Cameron, esta dimensión simbólica prácticamente desaparece: la catástrofe es contemplada desde la otra orilla, desde los Estados Unidos, y privada de su proyección histórica para potenciar el relato de un drama personal.

8 El libro de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967, publicado en traducción de José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 1999) sigue siendo una referencia crítica vigente si hacemos el ejercicio de reubicarlo fuera del marco histórico de la guerra fría: tal reubicación aumenta incluso su potencialidad crítica.

Ejemplo de catástrofe.

Hiroshima, 1959. Han pasado catorce años desde la explosión de la bomba. La película comienza con la imagen de la piel: las caricias de los amantes, entrelazados en una figura apenas reconocible, se montan sobre las imágenes de las ruinas corporales, las quemaduras, las amputaciones, las deformaciones, la destrucción masiva. Una actriz francesa que rueda una película sobre la paz en Hiroshima se ha enamorado de un arquitecto japonés que sobrevivió a la destrucción gracias a su movilización como soldado. El amor apasionado que ha nacido entre ellos se verá truncado a la mañana siguiente, cuando ella regrese a Francia, junto a su marido, y él aguarde el regreso de su esposa, a la que ama. Las veinte horas que restan hasta la desaparición definitiva constituyen un acelerado proceso de aprendizaje de los amantes: el uno del otro, ambos de sí mismos. Falsas despedidas, encuentros y desencuentros, ante una jarra de cerveza, la revelación: el amor con el desconocido japonés despierta en ella el recuerdo del amor con el desconocido alemán en los tiempos lejanos de la adolescencia, en la Francia ocupada por el ejército nazi. La madurez debió haber borrado las huellas de aquel amor temprano y aquella separación traumática, y debió proteger a la mujer de las secuelas de este segundo encuentro con el *enemigo*. Pero el enemigo ahora amigo resulta mucho más corrosivo: ella recupera el pasado y sobreviene la verdadera catástrofe. Hiroshima no es en ningún momento paisaje de una historia de amor, es atmósfera, es carne, es dolor sentido, es memoria incorruptible. Probablemente ninguna película haya conseguido fundir de forma tan magistral la catástrofe bélica y la catástrofe personal en un solo discurso de gran intensidad poética. Se trata, obviamente, de *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais sobre textos de Marguerite Duras.

La separación de los amantes en *Hiroshima, mon amour* nada tiene que ver con la separación que se

produce, por ejemplo, en *Casablanca*. En ésta la guerra es efectivamente un paisaje, los acontecimientos se hilvanan dramáticamente, el final, que todos los espectadores comprenden, deja a los personajes tal como habían llegado a la primera escena, quizá con un poco más de resignación ante la vida. lo mismo que la ciudad. El encuentro de los amantes en *Hiroshima* provoca la catástrofe, comprenden que no existe el olvido, ni la vuelta atrás, algo que la ciudad de *Hiroshima* también va comprendiendo con el paso de los años: el recuerdo es invisible, como la contaminación radiactiva.

Segundo ejemplo de catástrofe.

Avignon, 1982. En el escenario, sobre un pedestal cúbico negro, una persona cubierta por sombrero y albornoz negros, de la que sólo son visibles los pies. En torno a él, dos personas, una de negro y otra de blanco, lo contemplan. La de negro, con aspecto de director de escena, hace preguntas a la de blanco, que se desplaza solicita sobre la escena con un lápiz en la oreja. Las preguntas versan sobre la tercera persona, al parecer protagonista, subida en el pedestal, sobre lo que no se ve de esa persona. Siguiendo instrucciones del director, su ayudante saca las manos de los bolsillos al protagonista, le quita el albornoz y deja a la vista su pijama color ceniza, le quita el sombrero y deja a la vista su cráneo, que, como las manos, será preciso blanquear. A la sugerencia de la ayudante de introducir un pequeño bostezo en el protagonista, el director responde con exasperación: "¡Qué manía de explicitarlo todo!". A continuación baja a la sala y desde allí continúa dando indicaciones: hay que elevar el pedestal y ocultar más la cara, para que no se vea, blanquear las carnes para ganar en desnudez. Finalmente se dan instrucciones al luminotécnico, se apagan las luces y sólo queda iluminada la cabeza. La ayudante insiste en explicitar la acción proponiendo que levante un poco la cabeza, a lo que el director se niega con la misma exasperación. Se repite por última vez el



Foto 6

ensayo: la luz que baja, que se estabiliza, que se va a excepción del foco sobre la cabeza. El director está orgulloso de su catástrofe. Aplausos lejanos. El protagonista entonces levanta la cabeza y mira hacia la sala. Los aplausos se debilitan, se detienen. Silencio. Pausa prolongada. La cabeza vuelve lentamente a la oscuridad.

Samuel Beckett escenificó su *Catástrofe* en 1982 como homenaje a Vaclav Havel, en ese momento aún proscrito por el régimen socialista checo.⁹ Beckett juega con el espectador, le hace creer que debe prestar atención al momento final, que debe adivinar la intención del director, que debe considerar toda la acción que se despliega ante su mirada sólo como preparativos de la verdadera acción. Cae víctima de esa deformación de la percepción que nos lleva a buscar sólo lo importante, a esperar el clímax o la resolución, a despreciar el proceso en favor del resultado, a aislar lo presente de su contexto histórico. Pero lo que al final el espectador presencia no es más que el sonido de los aplausos que no son suyos y la devolución de su mirada por parte del

protagonista antes de volverse a sumergir en la oscuridad y el silencio. El público ha sido manipulado con la misma soberbia o con la misma ironía o con la misma desesperación con que se ha manipulado al protagonista, más aún si cabe, porque el director ha desaparecido de escena y se ha disuelto entre el público para otorgar a este la responsabilidad final. De no haber sido tan breve la acción, más de un espectador habría sentido la tentación de bostezar, como la ayudante sugiriera para adornar la obra. Su aburrimiento habría sido cómplice, tan cómplice como el silencio sólo roto por la mirada. ¿Basta la mirada para evitar la catástrofe?

En esta catástrofe *programada* por Beckett no son visibles destrozos, naturaleza desbocada, gritos, llantos, muertes. Esta catástrofe nunca sería tomada en consideración por la redacción de un informativo mediático. En cambio, tal vez merecería una explicación matemática. Fascinado por las analogías que se podían encontrar entre, por ejemplo, las ramificaciones de un árbol, de un sistema fluvial y de una célula nerviosa, René Thom, matemático francés, se preguntó si no sería posible encontrar las mismas analogías en los cambios naturales y sociales y traducirlas en una teoría matemática. Así surgió la teoría de las catástrofes.

La teoría de las catástrofes trató de hallar el patrón de los cambios bruscos, aquellos que la matemática tradicional era incapaz de explicar. "Una catástrofe -según René Thom- es cualquier transición discontinua que ocurre cuando un sistema puede tener más de un estado estable o cuando puede seguir más de un curso estable de cambio"¹⁰. Puede ser el derrumbamiento de un puente o la caída de un imperio, pero también la danza de la luz del sol en el fondo de un estanque y la transición de la vigilia al sueño. La teoría de las catás-

⁹ "Catástrofe", en Samuel Beckett, *Pavesas*, edición de Jenaro Talens, Tusquets, Barcelona, pp. 307-313.

¹⁰ Alexander Wodcock y Monte Davis, *Teoría de las catástrofes*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 49.

trofes puede abordar fenómenos tan diversos porque su punto de vista es cualitativo y no cuantitativo. Y consigue explicarlos adoptando un método topológico, es decir, traduciendo visualmente las resultantes matemáticas de las distintas variables. "En cualquier sistema gobernado por un potencial y en el cual el comportamiento del sistema esté determinado por cuatro factores diferentes y no más, sólo son posibles siete tipos de discontinuidad cualitativamente diferentes".¹¹ Las cuatro primeras catástrofes elementales recibieron los siguientes nombres de acuerdo a las sugerencias del gráfico que las describe: pliegue, cúspide, cola de milano y mariposa. En cada una de ellas interviene, respectivamente uno, dos, tres o cuatro factores de control. Las otras tres, umbílica hiperbólica, umbílica-elíptica, umbílica parabólica, se distinguen de las dos primeras porque presentan dos ejes de conducta, lo cual aumenta el número de dimensiones de su representación gráfica. Así, la catástrofe pliegue tiene una representación bidimensional, la cúspide tridimensional, la cola de milano tetradimensional, la mariposa, la umbílica hiperbólica y la umbílica-elíptica pentadimensional, y la umbílica parabólica sexadimensional.

¿Acaso una teoría matemática -se preguntaba Thom- que intenta formalizar las grietas de una vieja pared, la forma de una nube o la espuma de una jarra de cerveza puede ser más provechosa para la ciencia que la investigación de la materia-energía, inaccesible a la imaginación? Lo cierto es que desde su formulación, la teoría de las catástrofes ha tenido aplicaciones en ámbitos muy diversos: la biología, la lingüística, la semántica, la física, la geopolítica, la economía, etc. Mientras Thom proponía la teoría de las catástrofes como un método, Zeeman, el otro gran teórico de las catástrofes, trató de explicar todas las posibles catástro-

fes a partir de las siete elementales. Más allá de la disputa y la evolución de la teoría, lo que interesa en este momento es mostrar la incidencia de esta propuesta en la alteración de la concepción de orden y caos que comenzó a producirse de forma profunda a partir de los años sesenta.

En definitiva, lo que Thom se proponía en el estudio de las singularidades catastróficas era descubrir una regularidad en el cambio, es decir, algún orden en el caos. En su empresa se vio animado por las ideas de Claude Lévi-Strauss y Noam Chomsky, que al mismo tiempo estaban tratando las similitudes profundas en los ámbitos de la antropología y la lingüística. Como Thom, Chomsky había adivinado que bajo la aparente coagulación caprichosa de la estructura superficial de las diversas lenguas subyacía una estructura profunda, algo así como la estructura de pensamiento común a todas ellas. Una idea similar animaría las investigaciones antropológicas de Eugenio Barba, en su búsqueda de la base universal del movimiento, la estructura profunda de la gestualidad, como punto de partida para la consecución de una comunicación teatral sin barreras culturales.

Teorías del caos

Similares cuestionamientos de la relación orden / caos, singular / universal... fueron abordados por científicos experimentales desde diversas disciplinas. Así, Ilya Prigogine, premio nobel de química, hizo de este problema uno de sus motivos centrales de reflexión; resultado de sus investigaciones fue el concepto de 'estructuras disipativas', que deben ser entendidas como islas de orden en un mar regido por el principio de creciente entropía formulado por la segunda ley de la termodinámica.¹² Edward Lorenz,

¹¹ Idem, p. 59.

¹² La segunda ley de la termodinámica establece que todo sistema físico tiene una tendencia al desorden, hacia una creciente entropía. Este principio contradice el proceso de evolución de los seres vivos, que contemplamos como una creación de orden, como un

meteorólogo y colaborador de la NASA, descubrió que, a pesar del comportamiento caótico es posible encontrar un patrón matemáticamente formulable y plásticamente reproducible: el famoso atractor de Lorenz, uno de los más conocidos atractores extraños, imagen matemática de lo que popularmente se conoce como “efecto mariposa”. El efecto mariposa no es sino consecuencia de la aceptación científica de la no-linealidad de la naturaleza. Frente a la imagen de la naturaleza como máquina propia del siglo XVIII o como mundo lineal y determinado (siglos XIX y XX), a partir de los sesenta se abrió pasó la imagen de la naturaleza como sistema no-lineal. En los sistemas lineales, pequeños cambios producen pequeños efectos, mientras que los grandes cambios son resultado de grandes cambios o bien de la suma de muchos pequeños cambios. Por el contrario, en los sistemas no-lineales los pequeños cambios pueden tener efectos espectaculares, ya que pueden ser repetidamente amplificados por la retroalimentación autorreforzadora.

El atractor extraño de Lorenz representa gráficamente ese comportamiento no-lineal. Su imagen es la imagen más conocida de la denominada teoría matemática del caos. A ésta corresponde una nueva geometría, inventada por Benoît Mandelbrot, y que insiste en las consecuencias de la no-linealidad: se trata de la geometría fractal. En su libro *Los objetos fractales* Mandelbrot escribe:

“La mayor parte de la naturaleza es muy, muy complicada. ¿Cómo describir una nube? No es una esfera... es como una pelota pero muy irregular. ¿Y una

montaña? No es un cono... Si quieres hablar de nubes, montañas, ríos o relámpagos, el lenguaje geométrico de la escuela resulta inadecuado.”¹³

La geometría fractal, en cambio, se presenta como “un lenguaje para hablar de las nubes”, para describir y analizar la complejidad del mundo natural que nos rodea. El medio utilizado por Mandelbrot fue la iteración, es decir, la repetición de cierta operación geométrica una y otra vez. Y es precisamente la iteración la característica matemática central que vincula la teoría del caos y la geometría fractal. Del mismo modo que el atractor extraño es la imagen de la teoría del caos, la serie Mandelbrot lo es de la geometría fractal. Se trata de uno de los objetos matemáticos más complejos jamás inventados: contiene, a pesar de su unicidad, un número infinito de series Julia. Es posible navegar por el interior de la serie, descubrir paisajes fascinantes, y descubrir rincones donde se reproduce a menor escala la misma figura de la serie completa o bien paisajes previamente visualizados en un nivel superior. Pero lo más interesante de este complejo objeto matemático es que está basado en una simple ecuación, $z_{d+1} = z_d^2 + c$, en la que z es una variable compleja y c una constante compleja.

La teoría del caos, la geometría fractal o la teoría de las catástrofes no son, como la lingüística de Chomsky o la antropología cultural de Levi-Strauss o la antropología teatral de Barba meros constructos teóricos. Se trata de instrumentos de comprensión nuevos de una realidad que ya no se presenta como mecanismo, como linealmente reconocible, como todo divisible, donde la dimensión caótica y ordenada aparezcan nítidamente

perfeccionamiento del orden. Prigogine se preguntaba qué significado tenía la evolución de los seres vivos en un mundo descrito por la termodinámica, un mundo en desorden creciente. Y después de numerosos experimentos y reflexiones concluyó que “la producción de entropía contiene siempre dos elementos ‘dialécticos’: un elemento creador de desorden, pero también un elemento creador de orden. Y los dos están siempre ligados”. Ilya Prigogine, *El nacimiento del tiempo* (1988), Tusquets, Barcelona, 1991, p. 48

13 Cit. en F. Capra, *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos* (1996), Anagrama, Barcelona, 1998, o. cit., p. 154

diferenciadas o los sistemas en equilibrio claramente separados de los sistemas en desequilibrio. La complejidad de la naturaleza y la complejidad de las relaciones han forzado a abandonar los tradicionales métodos experimentales: el método del análisis y la posterior reconstrucción de las partes analizadas en un todo mecánico-matemático se mostró insuficiente para la comprensión de una realidad que cada vez se aparecía más compleja, más caótica. Los científicos que decidieron abordar la dimensión caótica de la realidad hubieron de abandonar posiciones analíticas y adoptar visiones holísticas. Así, los científicos, con algún retraso sobre los poetas, comenzaron a trabajar sobre la idea, formulada por Beckett en los años cuarenta como uno de los objetivos de la creación artística, de encontrar un orden capaz de albergar el caos, o una historia capaz de asumir la catástrofe.

Si en los años sesenta y setenta, la ciencia contemporánea miró hacia el arte para orientar su camino, en los ochenta y noventa encontramos sorprendentes discípulos de los matemáticos y los biólogos en el ámbito de la escena contemporánea. Así, por ejemplo, las rígidas estructuras repetitivas construidas por el creador belga Jan Fabre con el cuerpo constreñido de sus bailarinas parece la inversión exacta de los organismos naturales creados por Mandelbrot mediante iteración de fórmulas matemáticas y formas geométricas elementales. En la obra de Fabre, el orden yace bajo el aparente caos y el caos bajo el aparente orden. No es casual que el artista tenga tan presente en su producción plástica y escénica el modelo de la vida animal, especialmente de la vida de los insectos, objeto de las investigaciones de su bisabuelo Henri Fabre. ¿Cómo se combinan orden y desorden en un hormiguero, habitualmente utilizado como metáfora de aglomeración desordenada?

Das Glas im Kopf wird vom Glass es un espectáculo rigurosamente geométrico, en que una serie de bailarinas de ballet clásico ejecutan movimientos muy simples, dispuestas simétricamente respecto a un centro, el personaje de Freissa, que aparece elevada sobre el telón azul de fondo. Las bailarinas llevan atadas a las manos sus zapatillas de ballet. En ropa interior negra, son condenadas a no bailar, permanecen largo tiempo inmóviles y cuando se mueven es en grupo, realizando desplazamientos y secuencias de movimiento muy simples. Fabre impone una disciplina férrea a sus actores, incluye cuerpos orgánicos en una estructura geométrica y pone en escena lo que él denomina las dimensiones negativas: el silencio, la inmovilidad, la monocromía, el espacio puro.

«Creo que con la uniformidad de las imágenes y los movimientos he creado el Caos y no el Orden en la escena. La similitud es la diversidad. El verdadero caos es el orden perfecto. He dedicado mucho tiempo a la disciplina de las bailarinas y he llegado a la paradoja de que es imposible crear un montaje perfecto porque las bailarinas son vulnerables. Esta vulnerabilidad puede apreciarse aún mejor cuando bailan en ropa interior. Por esta razón creo que el montaje es caótico y lo encuentro más humano».¹⁴

Sweet Temptations lleva a la máxima explicitación el interés de Fabre por el conflicto orden/caos. El orden y el caos, como en la física y en la matemática contemporáneas, se interpretan. Se trata de una lucha entre los cuerpos dinámicos, la masa, la velocidad de nuestra sociedad, y los cuerpos intelectuales, su melancolía estéril y su patética individualidad. La pareja orden/caos no se superpone a esa contraposición, sino que fluctúa. En un primer momento, Fabre nos presenta tres mundos paralelos: el de los paraplégicos (los her-

manos de Groot), que hacen intervenciones reflexivas sobre sus sillas de ruedas, el de las bailarinas, limitadas a sus cápsulas de luz simétricas y constreñidas a un movimiento geométrico, y el de los actores, entregados a actividades lúdicas, incluido el teatro. Este primer mundo ordenado se va resquebrajando cuando las bailarinas se atreven a traspasar las barreras de sus cápsulas de luz, los parapléjicos son asaltados por los actores y sometidos a burla y humillación. El proceso de transgresión conduce a la anarquía: los parapléjicos desnudos bailan, los actores se ponen el traje de los parapléjicos e imitan a las bailarinas, éstas entran en el juego convertido en orgía. En una apoteosis de locura, todos empiezan a ponerse los trajes de los demás y a interpretar pequeñas escenas ante el público y ante los otros. Al final todo vuelve a su cauce, aunque nada ha quedado intacto. Contemplado en su globalidad, el espectáculo nos muestra un orden implacable en el que habita el más exasperante desorden. Resuenan las palabras pronunciadas en algún momento por los parapléjicos, que condenados a sus sillas de ruedas, hablan de los pájaros y sueñan con volar; en un momento dado, Gerald aconseja a Elías: "Cierto. Nada de remor-



Foto 7

dimientos, nada de arrepentimientos, nada de culpa, nada de sentimientos desagradables. Vive de acuerdo a la anarquía de la naturaleza."

Pero la anarquía de la naturaleza, ya lo hemos visto, no es sinónimo de caos, sino que como los torbellinos, como las revoluciones, como el comportamiento del clima, esconde un orden profundo, un patrón que debe ser descubierto. El tema reaparece en uno de los últimos trabajos de Fabre, *The very seat of honour*, que tuvimos la suerte de poder programar en Cuenca en el marco del festival *Situaciones*. Renée Corpaij ejecuta una danza absolutamente codificada, en la que su cuerpo se ve constreñido, limitado, violentado con el fin de crear un orden que es al mismo tiempo imagen de un desorden: la bailarina renuncia a la naturalidad para someterse a un patrón de movimientos construido a partir de multitud de referentes, entre los que destacan dos: la aproximación al movimiento natural, del insecto, que nada tiene de anárquico, y la coacción de la cultura victoriana, el castigo que persigue la anulación de la pulsión. El caos, la anarquía no quedan ni del lado de la naturaleza ni del lado de la civilización, pero algo inquietante se proyecta desde el interior del espectáculo y el espectador sabe que bajo la forma rígidamente establecida late un principio caótico que provoca en él la inquietud.

Esta misma inclusión de lo caótico en lo formalmente estructurado la encontramos en el último trabajo de La Ribot, creado en Londres y recientemente presentado en Cuenca en el marco del mismo festival. *El gran game* se ofrece ante el espectador como una estructura de juego rígidamente determinada por un espacio cuadrado, blanco, impecable, salpicado de instrucciones, y una delegación de la composición a la suerte establecida por los dados, que determinan lo que cada uno de los intérpretes debe ejecutar en cada momento. Se arrojan los dados, se busca el lugar del tablero en que la instrucción está localizada, se ejecuta la acción. A veces,

los dados provocan la ejecución de las excepciones: en ese momento, todos los intérpretes detienen su acción individual y se entregan a un juego gobernado por la música: dar vueltas una y otra vez a las patas de un pantalón, o cambiarse de ropa tantas veces como sea posible sin perder la cuenta mental. En otras ocasiones motivan la entrada en el tablero de juego de personas ajenas: la *silfide*, que ejecuta la primera frase de danza codificada de la historia, la coreógrafa, que trata comunicarse directamente con personas concretas del público mediante el lenguaje de los sordos, o los extras, que salen a escena para ejecutar sencillos movimientos consistentes en cambios de ropa y posturas. Con estas reglas y estos elementos, se compone un espectáculo cuya estructura está confiada al azar, pero cuyos límites están férreamente controlados. Transcurridos treinta minutos, la regidora comienza a retirar instrucciones del tablero de juego, con lo cual se van reduciendo las posibilidades de acción de los intérpretes hasta crear una tensión angustiosa, ya que por más que los dados establecen la suerte, la ausencia de instrucciones sobre el tablero condena fatídicamente a los ejecutantes a la impotencia. Cuando no quedan instrucciones, todos se retiran, con la misma tranquilidad con la que habían entrado en el tablero. Hasta el próximo juego. Cada representación es distinta, por ello se van numerando, y cada una de ellas, a pesar del rigor matemático y la frialdad aleatoria que rigen la composición, constituye una experiencia nueva, estimulante y enriquecedora para la propia compañía. Una vez más una estructura de muerte se vuelca en un orden vivo trastocando nuestros criterios tradicionales para distinguir lo ordenado de lo caótico, lo estable de lo inestable, lo vivo y lo muerto.

Existe un factor subversivo en esa liquidación de los límites entre lo estable y lo inestable, lo orgánico y lo inorgánico. Tadeusz Kantor lo sabía bien cuando decidió hacer coincidir en escena la vejez y la infancia, la muerte y la vida, y superponerlas sin ninguna media-

ción. De tal montaje surge esa fascinante sensación de extrañeza que acompaña el visionado de los espectáculos de Kantor. El extrañamiento es el momento clave, el detonante de la catástrofe.

Brecht practicó el extrañamiento como distancia, como un ponerse el intérprete fuera de sí para observarse y ser por unos momentos sujeto y objeto. También lo practicó como interrupción, como un privar a las personas o a las acciones de su continuidad esperada y superponerles, montarles una acción o un registro que no les corresponde. El objetivo: despertar al público del sueño contemplativo, hacerle pensar.

La estética de la catástrofe propone la utilización del extrañamiento como medio para despertar el pensamiento crítico o creativo. Tal pensamiento, en la actualidad no está vinculado, como en los tiempos de Brecht, a la defensa del racionalismo. Ni el pensamiento libertario surrealista ni las revoluciones de los sesenta han pasado en balde. Y así, del mismo modo que en la obra de Beckett, la experiencia de lo catastrófico está vinculada a la ocultación y la mirada, en estos años críticos del cambio de milenio, la mera experiencia del cuerpo puede resultar tan demoledora como la memoria de una bomba atómica o la revisión de un genocidio.

En los años veinte, Bertolt Brecht extrañó a un hombre y lo convirtió en otro hombre: su mujer no podía reconocer al sumiso Galy Gay en el soldado en que se había transformado después de dos horas de espectáculo épico. En esos mismos años, Bulgákov, el autor de esa novela impresionante llamada *El Maestro y Margarita*, escribía una extraña novela en la que un científico transformaba a un perro en hombre mediante el trasplante de la hipófisis y los órganos genitales, de lo que resultaba una sarcástica visión de la sociedad revolucionaria de los veinte. Desde una perspectiva más estética, Jan Fabre transforma a sus bailarinas en insectos, las saca de sí, las

extraña ante el espectador. Con más ironía y sin recurrir a la violencia sobre nadie más que sobre sí mismo, también Xavier Le Roy, uno de los más interesantes representantes de la nueva danza francesa, afincado en Berlín, nos sorprende transformándose a sí mismo en un ser de difícil catalogación en el mundo de los insectos. Su posición invertida, su desnudez, su acefalia provocan en nosotros una descomposición tal de los esquemas habituales de comprensión, que quedamos indefensos, extrañados, sin que ello nos prive de la diversión ni nos libere, más bien todo lo contrario, del posterior pensamiento.¹⁵

¿Por qué este interés por lo animal (teniendo en cuenta que, como muy bien se aprecia en *La delgada línea roja*, el mundo militar y el animal no son muy distintos, y esto no es un desprecio, sino más bien todo lo contrario hacia los militares)? ¿No será que cada vez tenemos más consciencia de nuestra proximidad con el mundo animal, puerta de entrada en la naturaleza perdida, expulsada, como decía Beckett, hacia las afueras? ¿No será que estamos empezando a aceptar que no somos los únicos seres pensantes, que el pensamiento es algo que compartimos con los monos, con los delfines y hasta con las hormigas? ¿No será que está llegando el momento de asumir que nuestra historia no comienza con el hombre de Atapuerca, sino mucho antes, con las bacterias?

La primera gran catástrofe de la historia fue la denominada *crisis del oxígeno*. Ocurrió hace millones de años y sin ella habría sido imposible la aparición de los seres superiores, incluido el hombre. La bióloga Lynn Margulis explica que las condiciones del planeta y de la atmósfera que conocieron los primeros procariotas (es decir, las células vivas que carecen de núcleo) eran muy

distintas a las actuales, y que tales condiciones se han ido transformando debido a la actividad de las formas vivas. Concretamente, la proporción de oxígeno en la atmósfera, que en su nivel actual hace posible la vida, era muy inferior en el momento en que aparecieron las primeras células y, por tanto, la vida, y que el aumento del nivel de oxígeno es consecuencia de la acción de las bacterias primitivas.

La vida habría aparecido en la Tierra mediante la formación e interacción de compuestos prebióticos: aminoácidos no producidos biológicamente, nucleótidos y azúcares. Para la acumulación de tales compuestos químicos es preciso que no intervenga el oxígeno, ya que reacciona con ellos y los disuelve. Ésta es la razón por la que Margulis sostiene que la atmósfera original tenía unos niveles de oxígeno muy reducido: las primeras bacterias se envenenan con el oxígeno.

Ahora bien, cuando las bacterias se extendieron por el planeta y se diversificaron, un determinado tipo, las algas azul-verdosas desarrolló la capacidad fotosintética. En el proceso de fotosíntesis, se desprende oxígeno que se libera a la atmósfera, y cuando el oxígeno, nefasto para la vida primitiva, como hemos dicho, se acumuló en una cantidad desproporcionada, se produjo la primera gran catástrofe global, denominada por Margulis "la crisis del oxígeno". ¿Cómo se pudo superar la amenaza? Mediante la aparición de unos nuevos seres (remotos predecesores de los imaginarios mutantes que sobreviven a las catástrofes nucleares), unos microbios que evolucionaron hasta ser capaces de utilizar el oxígeno en el proceso de respiración.¹⁶

15 Xavier Le Roy, *Self-Unfinished*, espectáculo presentado en la tercera edición de *Desviaciones*, sala Cuarta Pared, Madrid, octubre de 1999.

16 Lynn Margulis, *La vida temprana*, en Lovelock, J., Bateson, G., Margulis, L., Atlan, H. Varela, F., Maturana, H., y otros, *Gaia. Implicaciones de la nueva biología* (1987), Kairós, Barcelona, 1989, p. 101-103.

James Lovelock había llegado a la misma conclusión que Margulis a partir de sus estudios sobre el clima. Como ella, había detectado la existencia de una compleja red de bucles de retroalimentación que era la responsable de la autorregulación del planeta. La capacidad primordial de estos bucles de retroalimentación consiste en vincular sistemas vivos con sistemas no vivos. No podemos ya pensar en rocas, animales y plantas separadamente. La teoría Gaia demuestra que existe una íntima relación entre las partes vivas del planeta (plantas, microorganismos y animales) y las no vivas (rocas, océanos y atmósfera).

La interpenetración de lo orgánico y lo inorgánico, es decir, de la biología y la física y química, es, pues, paralela a la interpenetración de lo orgánico y lo matemático, es decir, de la biología y la matemática. Y todo ello, unido a la identificación de similitudes cualitativas entre fenómenos políticos, naturales, artísticos o perceptivos, puestos de manifiesto por la teoría del caos, fuerza a una nueva concepción de la realidad que numerosos científicos contemplan como la implantación de un nuevo paradigma.

Este nuevo paradigma, al que conocemos como "paradigma de la complejidad" permitiría superar la confusión a la que aparentemente conduciría el desdibujamiento de los límites entre los conceptos que tradicionalmente nos han servido para ordenar nuestro paisaje de conocimiento y experiencia y evitar contemplar la situación actual como la de un desmoronamiento generalizado del sistema del conocimiento o del sistema de valores. La aceptación del paradigma de la complejidad constituiría el primer paso para encontrar una salida a la situación marcada por el sentimiento de resignación, cinismo o catastrofismo a la que nos condujo el tobogán de la

época postmoderna. Y, por supuesto, el nuevo paradigma no sólo es efectivo en el ámbito de la ciencia, sino que responde a una nueva manera de contemplar el mundo patente también en el arte, la política y el ordenamiento social en su conjunto.

"Vista desde fuera -escribía el astronauta Russel Schechart al regresar de un viaje espacial-, la Tierra es tan pequeña y frágil, una preciosa mancha pequeña que puedes tapar con tu pulgar. Todo lo que significa algo para ti, toda la historia, el arte, el nacer, la muerte, el amor, la alegría y las lágrimas, todo esto está en aquel pequeño punto azul y blanco que puedes tapar con tu pulgar. A partir de aquella perspectiva se comprende que todo haya cambiado, que comience a existir algo nuevo, que la relación ya no sea la misma que era antes."¹⁷

Obviamente, esta imagen de la Tierra puede dar lugar a posicionamientos extremos: la tentación del dominio imperialista o la voluntad de construir una red igualitaria. La idea de globalidad asociada al imperialismo económico de las grandes compañías y la colonización simbólica de las grandes empresas mediáticas es una conclusión negativa de esa imagen, que se queda meramente con la imagen, con el espectáculo, y no atiende a la complejidad de interrelaciones que la constituyen: su objetivo es unificar los modos de comportamiento por medio de la simplificación de la dimensión simbólica y acumular en una falsa red de elegidos el capital económico y, por tanto, geopolítico. El paradigma de la complejidad da cobertura a otra interpretación de la misma imagen: la visión de la biosfera (y en ella se incluyen los seres vivos, las sustancias naturales que constituyen su hábitat, los seres humanos, los productos de la civilización y, por supuesto, los productos de la cultura) como una densa



Foto 8

trama de relaciones que engloba los procesos de conformación de las células vivas tanto como las elucubraciones mentales más abstractas. A pesar de su pretendida globalidad, la primera interpretación sigue siendo analítica, unidimensional y, por tanto, imperialista. La segunda es holística, multicéntrica y, por tanto, ecológica.

La trampa en la que puede caer el pensamiento ecológico consiste en considerar que la naturaleza, que siempre ha sobrevivido a las catástrofes, es capaz de una adaptación infinita, y no debemos preocuparnos por tanto demasiado de los actuales desequilibrios. Al pensar así se olvida que el hombre, su lenguaje y sus máquinas son parte de la naturaleza y del sistema y que, por tanto, deben asumir una función activa para que efectivamente se produzca la actividad reguladora. De seguir imponiéndose un concepto de progreso asociado a la generación de riqueza medida en función de la capacidad tecnológica y la acumulación de capital, los desequilibrios del sistema conducirán *naturalmente*, a la catástrofe.

Pero la catástrofe, no lo olvidemos, es un mecanismo evolutivo. ¿Qué está ocurriendo? Que cuando la historia humana parecía haber desaparecido, la historia natural se ha infiltrado en el mundo de los hombres. Los discípulos de Fukuyama parecen no advertir este acontecimiento y convencidos de que la historia ha concluido y sólo tienen por delante un período de crecimiento sin límites han robado a los tradicionales progresistas su adjetivo: ellos (los políticos de la nueva derecha, los intrépidos ejecutivos financieros y su cohorte mediática), los defensores de la ficción de la libertad, es decir, los defensores del falso liberalismo global se atreven ahora a llamarse no sólo progresistas, sino revolucionarios. Ellos siempre han sido ciegos e insolidarios. Pero ¿dónde se encuentra el límite entre el 'ellos' y el 'nosotros'. Günter Grass explica que antes una persona asocial era la que no quería trabajar y estaba con las manos en los bolsillos en las esquinas. "La persona asocial de hoy en día conduce un Mercedes, es miembro del consejo de administración de Daimler Benz o Siemens y se jacta ante los accionistas de que este año la empresa no ha pagado impuestos en Alemania".¹⁸ Lo preocupante es que son los nuevos dioses de una religión que querámoslo o no nos atrapa, es la religión que pretende roer los últimos pilares de la historia. Ésta, agredida por la religión mediática, ha buscado refugio en la naturaleza. Y, privada de los cauces de transformación ordenada que trataron de construir los hombres durante doscientos cincuenta años, amenaza con reaparecer recurriendo a uno de los mecanismos evolutivos más antiguos: la *catástrofe*.

Sin embargo, la catástrofe no es el único mecanismo evolutivo que nos muestra la historia del mundo vivo desde sus orígenes. Existe otro tan importante como éste: la simbiosis. Lynn Margulis demostró que la

18 G. Grass y J. Goytisolo, "Frente a la catástrofe programada", ed. cit., p. 83.

capacidad de adaptación de los microbios, su supervivencia a aquella primera catástrofe, la catástrofe del oxígeno, que hizo irrespirable la atmósfera como consecuencia de la actividad fotosintética de la red bacteriana, esta adaptación fue posible gracias a la simbiosis, es decir, a la íntima alianza de células procariotas en la conformación de nuevas células nucleadas.

“La teoría que yo apoyo es que ciertos elementos de las células eucarióticas tuvieron su origen en la simbiosis. La simbiosis se puede definir como la vida íntima y en conjunto de dos o más organismos llamados simbios, de especies distintas. Según la teoría simbiótica del origen de los eucariotas, se unieron microbios que antes habían sido independientes, primero casualmente, como células separadas de huéspedes y anfitriones, y luego por necesidad. [...] Consideramos ingenua la antigua visión darwiniana de “la naturaleza de diente y de garra”. La célula eucariótica se compone de otras células; es una comunidad de microbios que actúan recíprocamente. Las asociaciones entre células que una vez fueron ajenas, e incluso enemigas entre sí, están en las mismas raíces de nuestra existencia. Son la base del desarrollo continuo de la vida en la tierra”.¹⁹

Si la teoría de las catástrofes de Thom nos muestra la identidad cualitativa de ciertas catástrofes naturales y otras catástrofes sociales, económicas y políticas, ¿por qué no buscar también los paralelismos cualitativos en los procedimientos evolutivos basados en la simbiosis? Si una red de bacterias fue capaz en tiempos remotos de alterar la composición de la atmósfera y luego adaptarse a ella para desarrollar seres superiores hasta llegar finalmente al hombre y al len-

guaje, ¿por qué no pensar en una alianza de la inteligencia creativa capaz de alterar las condiciones de la atmósfera geopolítica o bien provocar una catástrofe que permita nuevos desarrollos ecológicos?

Condenado en muchos casos a la marginalidad o como poco desterrado a la periferia, el arte escénico contemporáneo tiende en demasiadas ocasiones a asumir esa condición impuesta y a adoptar posiciones negativas o simplemente resignadas. Pero no nos dejemos avasallar por los nuevos valores promovidos por la refinada sociedad del espectáculo ni paralizar por la consciencia de la globalidad.

Un ejemplo de acción evolutiva: el banco Grameen de Muhamad Yunus.²⁰ A este economista, formado en Estados Unidos, profesor de la universidad de Chittagong, concibió el rocambolesco proyecto de fundar un banco para pobres. Su idea era que bastaba una pequeña cantidad de dinero para superar el círculo vicioso de la pobreza en que estaban atrapados numerosos habitantes de la zona de Jobra. Un mínimo capital sería suficiente para que una mujer pudiera ser autónoma en el proceso de producción artesanal del que dependen mayoritariamente los habitantes pobres de Bangladesh y mejorar las condiciones de vida básicas, lo que incidiría positivamente en la productividad y sobre todo en la voluntad de ganar en dignidad y en posibilidades de desarrollo. El proyecto de microcrédito desarrollado por Yunus primero en Jobra y después en otras provincias de Bangladesh ha sido un éxito y ha contribuido notablemente al desarrollo de la región. El Grameen no es un banco normal, es una especie de asociación con unas normas básicas de adhesión donde no figuran tanto criterios económicos sino compromisos que repercutan en el aumento y sostenimiento de la

19 Lynn Margulis, o.cit., p. 106.

42 ► 20 Muhammad Yunus, *Hacia un mundo sin pobreza*, Andrés Bello, Barcelona, 1998.

salubridad y la dignidad. Sus socios son mayoritariamente mujeres, ya que, según Yunus, es a ellas a quien más preocupa arrebatarse a sus familias de la miseria. Y, a pesar de los recelos de los maridos y de las autoridades religiosas, que ven con malos ojos la actividad autónoma de las mujeres, más de 2.3 millones de familias se han beneficiado desde 1974 de los préstamos del Grameen. Contemplando la acción de este banco es inevitable pensar el paralelismo con la acción de las bacterias hace millones de años, de la que dependió la superación de la catástrofe.

Y si Muhamad Yunus y sus colaboradores del Grameen han hecho posible que un banco para pobres funcione, ¿por qué no pensar en empresas mediáticas con criterios ecológicos gobernadas por artistas? Pensar el futuro en positivo en alianza no con la inteligencia

instrumental, sino con el pensamiento creativo allí donde éste se encuentre: en la literatura, en la ciencia experimental, en la política o en el cuerpo. Provocar catástrofes controladas que abran nuevos caminos, desviaciones del pensamiento único. Y buscar mediante la provocación de la catástrofe el encuentro con otros perseguidores de la catástrofe, tejer una red alternativa a la red propiedad del sistema que nos permita recuperar la capacidad simbólica (es decir, la capacidad de dar nombres y crear imágenes mediante las que contemplar el mundo, ahora en poder de los imperios mediáticos), y con ella la palabra, la acción, el espacio de juego, la energía transformadora.

José Antonio Sánchez

Febrero, 2000

Fotografías

1, 2, 3 y 4

Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga
Obra. *El Barco de Papel* de Miguel Romero Esteo.
Prácticas de Dirección III - 4º D. Abril 2000
Alumno: Antonio Muñoz Muñoz
Fotografías digitalizadas por Pedro Reina Díaz

5, 6, 7 y 8

Espectáculo *el gran game* de La Ribot
Fotos. Pau Ros.

TÍTULOS APARECIDOS

Año 1994

1. Miguel Romero Esteo
Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.
2. Francisco Valcarce
Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica).
3. José Antonio Sánchez
Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.
4. Marianne Van Kerkhoveen
La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.

Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón
El sentido actual del teatro.
6. José Antonio Sedeño
La Puesta en Escena como proceso de investigación: "EL PUBLICO" de Federico García Lorca.
7. Sara Molina
Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.
Antonio Fernández Lara
Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.

Año 1996

8. Juan Ruesga
Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.
Manuel Llanes
El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia.

Año 1997

9. José Monleón
El Actor Mediterráneo
Salvador Távora
El teatro, su historia y el Mediterráneo
Francisco Ortuño Millán
La Materia del Actor

10. Jean-Marie Pradier
El animal, el ángel y la escena
José Sanchis Sinisterra
Por una teatralidad menor
Miguel Romero Esteo
De la dramaturgia mediterránea y sus raíces

Año 1998

11. José Luis García Sánchez
Don Ramón María del Vallé Inclán y el Cine.
Ricardo Iniesta
Valle-Inclán a través del tiempo.
De la dramaturgia modernista a la contemporánea.
12. César Oliva
El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán.
Etelvino Vázquez
La Interpretación en Valle-Inclán.

Año 1999

13. Juan Antonio Bardém
De las diversas formas de morir.
Antonio Sánchez Trigueros
La Casa de Bernarda Alba: de Margarita Xirgu a Calixto Bieito
(Crónica incompleta de un itinerario escénico)
14. Ian Gibson
Federico García Lorca. El Hombre y su Misión.
Lluís Pasqual
La Barraca y Federico García Lorca.

Año 2000

15. Miguel Romero Esteo
Mi personal visión Post-Vanguardia del Teatro.
José Antonio Sánchez
La Estética de la Catástrofe

JOSÉ A. SÁNCHEZ

Murcia (1963)

Es doctor en Filosofía y profesor de Historia del Arte y del Teatro en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

Ha desarrollado trabajos de investigación en las universidades de Murcia, Florencia, Berlín (Freie Universität), Nueva York (Tish School of Arts) y Castilla-La Mancha, así como en el Berliner Ensemble y en el Brecht-Archiv.

Ha publicado las siguientes obras:

Brecht y el expresionismo (1992), *Dramaturgias de la Imagen* (1994), *Desviaciones* (1999) y *La escena moderna* (1999)

En esta colección de Cuadernos de Estudios Teatrales, ha publicado en una ocasión; en el número 3, *Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica*. (1994)

Entre otros artículos podemos señalar en el número 2 de los Cuadernos de dramaturgia contemporánea de Alicante, *La transformación de la mirada en la escena contemporánea*. (1997)

Como director escénico y dramaturgo, ha realizado, entre otros, los siguientes montajes: *El puente*, 'collage' escénico sobre textos de Julio Cortázar (T.U.M., 1986); *La Nardo*, versión escénica de la novela del mismo título de Ramón Gómez de la Serna (E.A.T., 1990); y *Tribada*, a partir de la novela homónima de Miguel Espinosa (E.A.T., 1991). Ha dirigido el *Laboratorio de Artes Escénicas* en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Educación y Ciencia
Delegación Provincial. Málaga

E.S.A.D.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

2000