



Seminario de Estudios Teatrales

LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO - II

Libertad Creativa, Rigor Escénico y Contemporaneidad

VICENTE LEÓN



**Ofelia es una Nube. Una visión inestable de las Artes
Escénicas Contemporáneas**

JORGE COBOS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCION EXTERIOR

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSION UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE GRANADA

VICERRECTORADO DE EXTENSION UNIVERSITARIA Y COOPERACION AL DESARROLLO
Seminario de Artes Visuales, Escénicas y Música

AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2001

VICENTE LEÓN

Arceena -Huelva- (1957)

Licenciado en "Arte Dramático" por la E.S.A.D. de Sevilla. Comienza sus estudios teatrales en el Institut del Teatre de Barcelona.

Actividad pedagógica más destacada:

Ha impartido clases de Ortofonía, Expresión Oral e Interpretación en el I.T.A.E. del Principado de Asturias. Ha trabajado también como profesor de Ortofonía en el "Aula de Teatro" de la Universidad Complutense de Madrid. En este momento es profesor de Dicción y Expresión Oral en la R.E.S.A.D. de Madrid.

Otras actividades:

Desde el año 1996 viene organizando en el Teatro Pradillo de Madrid el denominado "Ciclo Autor", dedicado al estudio y profundización en la obra de un autor teatral contemporáneo, mediante la puesta en escena de varias de sus obras, lecturas, conferencias, mesas redondas, etc. Hasta ahora han sido estudiados los siguientes autores: *Heiner Müller, Bernard Maria Koltés, Samuel Beckett, Harold Pinter y Joan Brossa*. El ciclo previsto para el año 2002 será dedicado a la malograda y transgresora autora inglesa *Sarah Kane*.

Actividad como "Director de Escena" entre otros:

En el año 1993 dirige en el I.T.A.E. del Principado de Asturias "*Instantes Caminados*", con textos de "Woyzeck" de G. Buchner, "Kaspar" de Peter Handke y "Teatro de Signos" de Octavio Paz. En 1994 dirige al grupo Zanguango en: *¡A ver si podemos!* Obra de creación propia. En 1995 monta con el I.T.A.E. del Principado de Asturias "*Fragmentos Müller*", con retazos de diversas obras del autor en cuestión. En 1996, funda su propia compañía: "Teatro de la Esquirla" y monta "*Cuarteto*" de Heiner Müller. La compañía, hasta el día de hoy, reside en el Teatro Pradillo, donde estrena todos sus espectáculos. En 1997 dirige con el "Teatro de la Esquirla" "*Combate de Negro y de Perros*" de B. M. Koltés. En 1998 dirige con su compañía, "*Macbeth*" de W. Shakespeare. También en 1998 dirige al grupo de Badajoz "Suripanta" en el montaje de "Volpone" de Ben Jonson. En 1999 dirige con su compañía "Astracanada Radiofónica" de S. Beckett. También en 1999 dirige con el "Teatro de la Esquirla" el montaje de "*Pase sin Entrar*", obra de creación propia. En el año 2000 dirige con su compañía dos obras de Harold Pinter "*El Amante*" y "*La Colección*". En 2001 dirige al TNT de Sevilla en el montaje de la obra "*¿Y Tú qué Mims?*", de la que también es autor. Este mismo año dirige a su compañía en el montaje de "*Historia de un Instante*", obra de la que también es autor.



Seminario de Estudios Teatrales

LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO - II
Libertad Creatividad, Rigor Escénico y Contemporaneidad

VICENTE LEÓN



Ofelia es una Nube. Una visión inestable de las Artes
Escéncias Contemporáneas

JORGE COBOS

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE GRANADA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO

Secretariado de Artes Plásticas, Escénicas y Música

AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2001

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

Tfnos.: 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 - Rafael Ruiz

Este decimonoveno 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, el miércoles 14 de noviembre de 2001, en el XV Congreso de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Málaga.

Depósito Legal: MA-194-97

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

Del capitalismo a la globalización o de cómo mantener en nuestros días la libertad y el rigor en las artes escénicas.

El título con el que inicio esta introducción es una síntesis argumentativa y modesta acerca de los dos trabajos que aquí son objeto de reflexión: "Ofelia es una nube. Una visión inestable de las artes escénicas contemporáneas", de Jorge Cobos y "Libertad creativa, rigor escénico y contemporaneidad", de Vicente León. No me propongo a modo personal el ofrecer una respuesta a lo anteriormente expresado, sino más bien exponer de forma somera los planteamientos de Cobos y León, que me han llevado a formular esta interrogante.

Acabada una vez más otra literatura de fin de siglo y, en nuestro caso, otro teatro de fin de siglo, con lo que ello conlleva de género literario y de puesta en escena, se impone con toda probabilidad hacer balance de las últimas corrientes e iniciar esbozos y proyectos de lo que puede acontecer a partir de ahora en el territorio de las artes escénicas. No resulta carente de sentido intuir y/o temer que, a pesar de que la práctica teatral se haya caracterizado en buena parte de su historia por sus dotes revolucionarias contra lo establecido, éstas pudieran quedar en el presente aplastadas por el mecanismo de lo programado y de lo unificador, al precio que fuere necesario.

En uno y otro caso y desde sus epígrafes iniciales mismos, los autores citados exponen el deseo de ceñirse a lo inmediato del panorama teatral de nuestro entorno cronológico. Un primer dato merece ser resaltado: ambos trabajos reconocen que el hecho teatral (incluyendo en él todos sus componentes) posee el privilegio de ser un arte mudable, en continua evolución, sin permitirse el estancamiento o la militancia en una moda concreta, dado que su naturaleza es efímera. La crítica experimentada lo sabe y desde su singular ángulo de observación fomenta frecuentes debates en torno a las líneas de actuación que el teatro debe emprender en nuestros días.

Y de este modo, en los primeros compases del siglo XXI, el teatro, como arte, como ejercicio de comunicación y de expresión, como actividad lúdica intelectual e incluso como producto comercial, se plantea una de las más inquietantes cuestiones, relacionadas con su identidad y con su papel en la sociedad: ¿qué teatro hacer? Las respuestas, afortunadamente, serán muchas, lo que nos concederá a los que amamos esta profesión y esta forma de vida materia abundante para nuestro deleite y estudio.

Tratando por mi parte de salir al paso de esta inquietud, me centraré en algo que ya nadie parece discutir y es el hecho de que nos hallamos en la era de la representación. El texto ha pasado a otro

plano, aunque desde luego muchos autores y críticos reivindicquen su importancia. Yo nunca diría, no obstante, que exista verdaderamente menosprecio hacia él ni tan siquiera que se halle en un plano inferior al de la representación, pero sí me atrevería a tildarlo de pretexto inicial para su posterior conversión en puesta en escena. En mi opinión, quienes defienden el papel de autor dramático y del teatro de texto tropiezan con la urgencia de quienes quieren trasladar la privacidad de la lectura a la función pública de los escenarios. Este otro enfoque, que ya sin duda ha dejado de ser novedoso, exige, como todos sabemos, la convivencia de varios textos, no sólo del autor, por lo tanto, sino también del director, del escenógrafo, del encargado de sonido, de la luz, del vestuario... Lo cual, por otra parte, enriquece el fenómeno de la escritura y de la lectura.

En la búsqueda de formas originales de expresión, el teatro es sensible a los imponderables de su tiempo. Puede asimilar los avances de la ciencia e incorporar sus técnicas, como sucede con lo que podría llamarse "préstamos" procedentes del mundo del cine, de la televisión, de la fotografía, de la informática, por citar algunos ejemplos. Esto es, justamente, lo que ya hizo antes con la música, la arquitectura, la pintura y la propia literatura.

Con ello, lo expresado anteriormente y este último comentario, convendremos que lo que predomina en el teatro de nuestros tiempos es lo visual, al margen de otras experiencias sensitivas. Como ocurre en el cine y en la televisión, esos enemigos potenciales del mundo del teatro, la imagen es reina de las pantallas y del escenario. Movimiento, gestualidad, cuerpo, antes que palabra. Ejercicios encaminados a producir emociones en el espectador a través de los sentidos, como dice Javier Mateo, exteriorizados en espacios cada vez menos convencionales y donde la influencia de otros teatros, como los de corte oriental, se hace patente.

Y esta tendencia, que es la que propugnan nuestros autores desde las páginas de este número de los Cuadernos de Estudios Teatrales, empieza a afectar, si bien tímidamente, incluso a la recreación de los teatros clásicos. Me refiero a la puesta en escena de obras dramáticas o dramatizadas de nuestro Siglo de Oro. Recientemente hemos podido comprobarlo en el estreno de *La Dorotea*, producida por Atryl, en versión de Luis García Montero y dirigida por Joaquín Vida. La preocupación del director del montaje es la de muchos directores actuales y la de buena parte de la crítica y de expertos en el mundo del teatro. De ahí que Jorge Cobos manifieste con rotundidad que nuestra perspectiva occidentalista de hacer y de observar teatro ya no resulta convincente. Esa necesidad de reproducir la realidad queda relegada a una propuesta más imaginativa. Joaquín Vida, refiriéndose a la obra citada, lo explica de esta manera: "He montado (...) esta *Dorotea* con las formas propias del Kabuki, tratando de que lo simbólico, lo evocador y lo imaginativo sustituyan al calco, la reproducción y la copia (...) sugerir en lugar de reproducir".

Tal vez esto pueda contribuir, al margen de la aprobación o del rechazo que estas formas de interpretar y de representar produzcan al deseo o, mejor, a la necesidad, de reescribir la historia del teatro. Y

esta vez, para satisfacción de Jorge Cobos y de todos los que nos interesamos por el tema desde diversas ópticas; es decir, desembarazándonos de nuestra perspectiva occidental y racional.

No es en modo alguno gratuito ni está relacionado con el zar el que los profesionales del teatro (críticos, cómicos y técnicos) ofrezcan una visión un tanto apocalíptica del futuro que se avecina para nuestras artes escénicas. La derivación del capitalismo en la globalización hace presagiar, como señalan nuestros autores de referencia y como ya ha quedado expresado anteriormente, que podemos encontrarnos ante un enfoque unitario del hecho teatral. El problema es que este asunto, aplicado al teatro, produciría un efecto de encorsetamiento de las "culturas originales, de los vocabularios públicos de origen popular, del mestizaje genuino", en términos de Cobos. Lo que conllevaría a radicalizar nuestro carácter occidental frente a lo exótico, lo otro, aquéllo que se nos escapa o que queda fuera de nuestro entendimiento, de nuestros filtros racionales.

Es posible que para que el teatro actual no pierda su identidad y no quede literalmente engullido por los temidos efectos de la globalización o, expresado en términos menos políticos y sí algo más artísticos, para que pueda seguir, asumiendo su función de comunicar emociones, su estética, sus pensamientos y reflexiones sobre los problemas de hoy y de siempre, es posible, decía, que haya que acudir urgentemente a una serie de valores que sólo los profesionales del medio, los creadores, están capacitados para esgrimir. Me refiero, siguiendo con ello la opinión de Vicente León, a la capacidad de exhibir por parte de éstos grandes dosis de humildad y, desde luego, también de rigor.

Comparto con nuestro articulista sus postulados acerca del hecho de que un buen profesional del teatro ha de someterse continuamente a una autoevaluación, lo que él llama "autodiscutirse", en base a que uno debe comprometerse con lo que dice, pero, según explica, sin dejar de "seguir mirando, seguir tocando, seguir oliendo". Esto, a mi modo de ver, puede y debe aplicarse de igual manera al ejercicio de la crítica teatral y a la de los historiadores del teatro.

Para que esta propuesta tome cuerpo se necesita admitir que nuestra visión, nuestro punto de vista del fenómeno teatral y, por extensión, de las artes escénicas, es restrictivo. De la constatación de lo contrario, se produce lo que Jorge Cobos califica de sabotaje por parte de la historia de las artes escénicas, donde "sólo ha habido, mayoritariamente, tramposos. Especialistas en reproducir discursos parciales".

Ahora bien, no es menos cierto que aventurarse en la práctica del teatro, sea desde el ángulo que sea, esto es, como actor, como director, como crítico, como empresario, exige una preparación de la que muchos están bastante lejos. Como censura Vicente León, hay que evitar el "todo-vale", sustituyendo esta fórmula fácil y poco rigurosa por la de aprender a manejar las herramientas del propio teatro, cada uno en su campo. Se impone, en este sentido, una investigación teórica y una puesta en funcionamiento de lo adquirido.

Se me ocurre a raíz de este planteamiento, que las Universidades tienen mucho que decir en este terreno por ser pioneras en la transmisión de conocimientos. Los aspirantes a profesionales del teatro pueden formarse a partir de una base filológica, histórica, casi humanística se podría decir, para poder posteriormente dedicarse a lo pragmático, como sería la educación de la voz, de los lenguajes del cuerpo y otros menesteres más propios de las escuelas de Arte dramático. En todo caso, se trataría de no convertir la práctica teatral en un juego azaroso por espontáneo e inconsistente, sino en un discutir mental y físico de todas nuestras facultades potenciales.

Busquemos, pues, para concluir y a modo de recapitulación, algunas propuestas entresacadas de los artículos que nos ocupan para revitalizar la energía del teatro y para dotarlo de plena vigencia y libertad en las prácticas venideras, o como sugiere María José Ragué-Arias para ofrecerlo a las nuevas generaciones con garantías de ser una auténtica alternativa “a la masificación televisiva y consumista (...) al individualismo y aislamiento informático”. Dos serían para mí las iniciativas prioritarias que tanto Cobos como León manifiestan. La primera, consistente en señalar cómo los profesionales del teatro han de mostrarse permeables a las influencias de otros teatros no occidentales, donde se apuesta de modo contundente por la preparación de sus ejecutantes y oficiantes, de modo que lo que en nuestra cultura occidental se define a través de la razón sea puesto en tela de juicio en aras de la libertad creativa.

La segunda opción, complementaria de la anterior, conllevaría la idea de conciliar lo llamado experimental con la revisión de los clásicos, aquéllos que han sobrevivido a su tiempo porque “superaron el éxito de lo inmediato”. Y yendo más allá, “confrontar los fantasmas y los sueños en soledad con los de otras individualidades en una época concreta”, según opinión de David Bradby. O, más en la línea de Bernard Dort convertir la representación en un deseo y en una necesidad “por encima de la autosatisfacción o de la rabia destructora, hallando placer en un texto, abierto hacia el mundo y dirigido, directamente, al espectador”.

Rafael Ruiz Alvarez.

Profesor de Literatura Francesa.

Coordinador del Aula de Teatro de la Universidad de Granada.

Málaga, Octubre 2001

*Libertad Creativa, Rigor
Escénico y Contemporaneidad*

Vicente León

Libertad Creativa, Rigor Escénico y Contemporaneidad

Como decía Harold Pinter: "En una página en blanco hay algo o nada. No lo sabes hasta que no la has aislado. Y nada te garantiza que lo sabrás entonces. Pero siempre vale la pena correr el riesgo".

Independientemente de que uno pueda hablar de algo y pueda sentirse con argumentos suficientemente interesantes o significativos sobre ello para comunicarlos a otros, enfrentarse al vacío de la página en blanco, me supone un vértigo, que como en un moderno parque de atracciones, más allá de la "atracción" que sientes por algunas de las "máquinas de sensaciones" que lo habitan, no dejas de sentir también cierto temor o mareo ante la duda de estar o no a la altura de la circunstancia, por muy valiente o cobarde que se sea.

El propio título de la conferencia se me hace tan enorme como esas infernales montañas rusas que se han ido endemoniando hasta lo indecible en los modernos parques temáticos que proliferan sin descanso.

Pero es de eso de lo que quiero hablar, y no de otra cosa: del rigor, de la libertad de creación, de lo contemporáneo. Es eso lo que me preocupa, lo que me incita, y aunque lo haga desde la insuficiencia (no podría ser de otro modo), también lo hago desde mi propia visión de las cosas, desde una visión que sin remedio se va pro-

duciendo por inercia vital, por mera dedicación al medio, por la mera necesidad de la búsqueda; y para poder descargarme de tan pesada losa, sólo se me ocurre afrontar la responsabilidad de decir lo que pienso con los menores reparos posibles.

Soy un hombre de teatro y esto no es más que eso, no significa nada más. Mi vida se nutre diariamente de teatro, para bien y para mal, es muy probable que en muchísimas ocasiones los árboles no me dejen ver el bosque, y a veces, por fortuna, soy consciente de ello. Esto no quiere decir más que todo cuanto haga o diga, no solamente es revisable, sino que ha de serlo sin duda alguna.

También nos dijo Pinter: "Nos encontramos ante la inmensa dificultad, sino imposibilidad, de verificar el pasado. Y no me refiero meramente a hace años, sino a ayer, a esta mañana". El momento es absorbido y distorsionado en el preciso instante de su nacimiento, y menciono lo que dijo Pinter porque lo comparto totalmente: no soy yo el que esto escribe, era yo, y lo único que me puede aliviar en algo, es el considerar que en todo caso no fui muy diferente a quien soy, aunque eso, en la revisión que uno hace de su más o menos lejano pasado, le hace comprobar lo poco que definitivamente es uno mismo. Me comprometo con lo que digo, pero también necesito seguir mirando, seguir tocando, seguir

oliendo, y eso me llevará sin duda y con el paso del tiempo, a cambios más o menos significativos de visión y opinión, lo que probablemente puede llevarme a "discutirme" cuando en un tiempo más o menos lejano, vuelva a leer lo que hoy escribo. Pero ello igualmente me obliga a dejarme hablar, a movilizar razones y pensamientos.

Toda esta introducción viene a cuento de pedir al lector, de esperar del lector, más que una lectura concienzuda, un hablar del tema, conversar de ello, no esperar respuestas, sino reflexiones o ideas que puedan permitirnos y ayudarnos a ampliar en algo nuestro siempre limitado campo de visión.

El teatro es un arte y como todo arte pretende liberarse de ataduras y atavismos, necesita de la libertad como vía de acción, necesita de la búsqueda, de la aventura; pero todos sabemos que para adentrarse en la selva, para subir a las más altas cumbres, para bajar a las profundidades más abisales del mar, por muy aventurero que uno sea, por muy arrojado que uno sea, no puede hacerlo así, sin más, ha de prepararse para ello durante un tiempo necesariamente prolongado, pertrechándose de las herramientas que le son propias a la aventura a afrontar, y del conocimiento lo más hábil posible del manejo de ellas, lo cual no quiere decir que tengas asegurado el éxito, sino sencillamente que sin ello estás condenado al fracaso. Y no me refiero precisamente so de público: como todos sabemos, hay un fracaso mucho más determinante y demoledor, que muchas

veces el triunfo popular oculta y pervierte de manera irreversible, que es el fracaso con uno mismo.

Hemos de pensar (manteniendo el mismo ejemplo), que algunas de las aventuras que antaño significaron historias de aparente importancia, hoy, muchas de ellas, están al alcance de cualquiera, puede que se hayan convertido en "aventurillas", que hayan sido superadas y reveladas como tales, que ya sean algo conocido, que no entrañen ningún enigma porque quizás, en realidad, nunca tuvieron tal categoría. En ese sentido hay autores y creadores que fueron importantes o significativos en un tiempo pasado, pero que hoy ya no significan nada, y nos pueden resultar hasta ingenuos o ridículos; por lo cual podríamos deducir que fueron personas de un tiempo pequeño, de un tiempo actual en su día (y por lo tanto de un tiempo de nunca), pero de una raquítica caducidad: el éxito auténtico, a mi entender, es el que te permite prolongarte como necesidad para los hombres venideros, aunque ello mismo, indudablemente sólo es conseguido por un muy restringido número de personas. Probablemente los enigmas que entrañan una temporalidad disminuida a un presente más o menos expansible, nos estén alejando o entreteniendo de la búsqueda de la razón, nos estén haciendo perder el tiempo y las energías: renunciar a la "utopía" me resulta poco menos que renunciar a la vida.

Podríamos también decir que aun nos siguen sorprendiendo algunas de esas aventuras del pasado y siguen siendo insuperables para el

hombre actual, quizá sean las que llamamos “clásicas”, las que se han convertido en perennes gracias a su sustancial naturaleza: están a la altura de las máximas aventuras que pueda afrontar el hombre de hoy. Son los autores o creadores que se mantienen vivos, su grandeza estuvo en las profundidades que alcanzaron, en las alturas que escalaron, son y serán insuperables por mucho tiempo, y quien sabe si lo serán eternamente. Por el mismo motivo podríamos decir que probablemente muchas aventuras de hoy, serán “aventurillas” de mañana, se disiparán como humo en la inmediata prolongación del tiempo, y por eso hoy mismo el creador más contemporáneo, o el auténticamente contemporáneo, será un clásico mañana: ¿cuántos de nuestros autores y creadores serán así considerados? Y, ¿merece la pena crear algo si no buscamos con ello la superación de lo inmediato, de lo más caduco? ¿Si no buscamos la revelación, aunque seamos tremendamente torpes para ello?



Foto 1

Para mí, contemporáneo significa tanto ser un aventurero de las aventuras propias de los tiempos en que vivimos, de las que descubrimos en estos tiempos, como seguir siéndolo de esas otras del pasado que aun distan mucho de ser superadas por el hombre actual. O dicho de otro modo: afrontar la búsqueda de las cuestiones que constantemente asolan al ser humano desde un lenguaje y una posición que nos dicta el presente, en cuanto a su mentalidad y la producción de nuevas formas y lenguajes que nos conecten con la nueva visión que el “hombre de hoy” siempre tendrá con respecto a su tiempo, sin dejar de ver en aquellas que significaron en el pasado y todavía hoy palpitan bajo el mismo impulso creador que las concibió. Es sumamente interesante apreciar cómo las grandes obras del pasado asumen perfectamente propuestas escénicas actuales y se adaptan a los lenguajes más vanguardistas (en el sentido más riguroso del término) con una enorme vitalidad y flexibilidad.

Ser contemporáneo siempre será una obligación para cada uno de los seres humanos que habitan la tierra en cualquiera de los tiempos presentes que les haya tocado vivir. No serlo será un error de su propia naturaleza, aunque en muchos de los casos será responsable la propia sociedad en la que haya nacido y se haya desarrollado, por el propio retraso existencial que dicha cultura pudiera tener; no permitirse serlo o no permitir serlo, sin que existan razones de retraso cultural para ello, sería una enorme traición a la vida y a la propia naturaleza.

Brecht decía que él escribía sobre los temas que escribía con el deseo de crear la suficiente conciencia social para superar dichos problemas y que por ello mismo no fuera necesario en una sociedad futura seguir hablando de los mismos problemas, que esa problemática se superase con el paso del tiempo y ya no fuera necesario seguir planteándola. En definitiva, Brecht escribía con la intención y el deseo de provocar con sus reflexiones, la más pronta superación de sus postulados, pretendía la caducidad más rápida posible de su propia obra, y su pretensión, inteligencia y conocimiento del medio en el que se movía, lo hicieron contemporáneo, colosal y eterno.

Para mí Brecht es un ejemplo de autor contemporáneo en la más estricta valoración del término: no solamente la sociedad en que vivimos no ha superado las preguntas y planteamientos más importantes de su obra, sino que como claramente vemos, distan mucho de superarlos y será muy probable que tarde tanto en hacerlo que lo convierta en un clásico en un futuro próximo (si no lo es ya), como a Sófocles, a Maquiavelo, a Shakespeare, a Calderón, a Büchner, y a tantos otros, de los que se encargó la historia de prolongar en el tiempo.

Brecht es un contemporáneo esencial, como lo son Müller: (con su compromiso con lo social y lo humano, con su lenguaje devorador y enérgico, su tremenda fuerza poética y esa capacidad titánica de hacer contemporáneos algunos de los mitos clásicos y entender su valor como prolongación de un presente inacabable). Beckett (des-

de la intemporalidad y casi inespacialidad de su obra, desde esa búsqueda primordial que lo lleva hasta el silencio más significativo y devastador, a la renuncia genial a cualquier certeza). Pina Bausch (y su ruptura con los lenguajes estancos y la superación de la restrictiva idea de danza o teatro, asumiendo la rigurosa libertad de la creación escénica como condición indisociable de la propia creación). Barba (y su dedicación a la revolución del cuerpo como máquina productora y elaboradora de sentimientos al servicio de la creación del rito contemporáneo, de la producción creativa a través del superentrenamiento corporal y sensible en aras de una nueva catarsis escénica). Kantor (y la creación de un universo artístico absolutamente particular e intransferible, en el que la muerte, su continua presencia, nos despierta y desvela ante la insistente alienación a la que nos trata de someter una cultura dominada por el infantilismo complaciente y maniqueo). Grotowski (y su mundo de santidad escénica, de liturgia y sacrificio, de provocadora renovación del concepto de lo religioso y artístico, contra una conciencia social y cultural pobre y marchita). Koltés (y su rebeldía contra el mero entretenimiento de los sentimientos, con una visión sensible y adelantada ante la tragedia de la emigración masiva e imparable y la nueva y también inevitable fusión de culturas y razas y las tremendas fricciones que esto llevará consigo). Y algunos más, no solamente porque hablan o han hablado de los problemas y circunstancias del hombre actual, sino porque crean o crearon lenguajes, búsquedas, planteamientos que le son propios al hombre de hoy y al hombre como tal, y los crean y

han creado, distorsionando, superando las formas convencionales y asumidas y defendidas por ciertos hombres que habitan el presente, pero que son criaturas del pasado por el mismo hecho de prohibir o negar el cambio y la renovación, defendiendo lo establecido como axioma y principio inalterable, cuando todos sabemos que lo establecido es, en todo caso, un trámite hacia algo más conveniente, hacia algo más preciso, hacia algo más profundo y aún oculto: todavía andamos por las capas más superficiales de la cebolla de la vida que nos ha tocado pelar.

En ese sentido, en todos nosotros existen fuerzas reactivas que no nos permiten el descanso y que nos hacen replantearnos insistentemente nuestra propia posición ante el mundo y la postura que hemos de adoptar ante él. Nuestra responsabilidad, mi responsabilidad es afrontar el reto de sumergirme lo más al fondo, elevarme lo más alto, empujar lo más posible, destapar lo más que pueda, y todo eso sin dejar de ser "yo", y para ello no puedo ni debo evitar ver lo que veo, buscar lo que busco, vivir el tiempo que vivo y no sucumbir a la facilidad virtual que me ofrecen para vivirlo: el hombre no ha superado a lo largo de la historia ninguna de las contradicciones esenciales de su existencia, probablemente hoy estemos más lejos que nunca de hacerlo, ser contemporáneo pues, exige un posicionamiento más radical que nunca, y quizá por el mismo motivo requiere de un conocimiento más profundo que nunca de las herramientas propias de la labor que hemos asumido ejercer y de los manejos de ellas, del conoci-



Foto 2

miento más preciso que quizá nunca se haya tenido necesidad de controlar, de las capacidades y cualidades que han de asumir los diversos creadores del hecho teatral: actores, directores, autores, etc.

De ahí la obligación de establecer una conexión radical entre la libertad necesaria en la creación, el rigor con el que se ha de afrontar el

manejo de las herramientas que hemos de utilizar para dicha labor y que todo ello produzca una respuesta actual que motive y movilice al hombre de hoy, a los pocos hombres de hoy que habiten el presente que nos toca, para todos aquellos que estén/mos dispuestos a serlo, estemos o no capacitados para ello.

De todos modos, existe un problema esencial: ¿Cómo determinar quién forma parte de la actualidad entre nuestros contemporáneos? En un mismo momento histórico conviven los humanos más reaccionarios junto con los más lúcidos y modernos, por ello hablar de lo contemporáneo se hace enormemente complicado y aclararlo poco menos que imposible. Pero precisamente por eso no podemos dejar de obligarnos a ese debate, a esa discusión que nos permita crear una conciencia de la actualidad, que nos sitúe y referencie ante los demás. Ser contemporáneo, pues, sólo nos haría ser considerados o no así, por uno u otro individuo, igual que cada uno de nosotros hace con los demás. A este respecto Joan Brossa, ese profundo y fino artista inequívocamente contemporáneo, nos decía que no existen vanguardistas, sino gente retrasada a su tiempo. Por tanto, el considerado vanguardista no es más que el hombre que vive su tiempo, algo muy poco usual en su propio comportamiento, de ahí quizá la excepcionalidad del término.

Esto me lleva a la consideración de que sí nos es posible, de una manera más o menos objetiva, considerar, localizar a los hombres de su tiempo en el pasado, y esos son nuestros refe-

rentes, en los que indagamos la naturaleza de sus conocimientos y legados; del mismo modo la falta de perspectiva nos hace muy arduo el trabajo tanto de reconocer a nuestros contemporáneos, cómo deducir nuestra propia contemporaneidad; no obstante, esto no nos puede dejar de impulsar a formarnos y buscar-nos en el tiempo en que vivimos y no cejar en el empeño de conseguir nuestros imposibles objetivos.

Con respecto a todo ello y haciendo referencia a uno de los autores, mencionados con anterioridad, y que para mí encarna la contemporaneidad de una de las maneras más comprometidas, asumo el hecho de considerar que "el teatro o es una proyección en la utopía o no es nada de particular" (H. Müller), lo que me lleva a asumir como necesario y definidor de lo contemporáneo dicho postulado, sin el cual, entre otros, la consideración de contemporáneo, se me hace vaga y difusa.



Foto 3

Y esto entronca con el problema ya mencionado y tratado con anterioridad: la responsabilidad de afrontar el asunto con el rigor y la libertad necesaria, así como con la más profunda necesidad de formar parte del "hoy" más avanzado posible, lo que nos podrá permitir ser un hombre del mañana por el simple hecho de estar realmente conectado con el presente: el valor siempre estará en no dejar de perseguir el empeño.

Volviendo al tema propuesto, entiendo que relacionar sus tres apartados se hace de capital importancia: No podemos entender nada actual y auténticamente significativo para la humanidad en su conjunto (tanto histórica como espacialmente), si el creador no se fundamenta en el conocimiento intenso y profundo de los medios, de las herramientas y la libertad que ello le ha de proporcionar para afrontar el reto y el riesgo que supone una creación esencial y comprometida con su tiempo (y, por tanto, con la humanidad en sí) más allá de sus ideas y cualidades, o más aun, a pesar de ellas. Mi tesis, dicho lo dicho, sería la siguiente: Si uno de los tres pilares falla, falla todo el edificio. Pero si el pilar que se fragmenta es el del "rigor", el del aprendizaje, el del manejo de las herramientas que le son propias a la naturaleza del teatro, por muy creativo que se sea, por más contemporáneo que se sea, el resultante formará parte de lo ineficaz, lo proyectado formará parte de la fantasía del autor o creador, pero no tendrá entidad de realidad: las "ocurrencias" nunca podrán suplir la falta de imaginación, ésta forma parte de un todo, de una coherencia inapelable dentro del orden universal, la "ocu-

rrencia" vive para sí misma, sin eco ni conexión con nada.

Me preocupa enormemente el "todo vale", todo aquello que utilizando el acercamiento a sensibilidades en apariencia rompedoras y actuales, quedan en la superficialidad más deformante, por negar desde la propia rebeldía el compromiso y la obligación de investigar desde el conocimiento profundo del medio. Un cuerpo tosco, sin entrenamiento, o un cuerpo hábil sin entrenamiento, sólo podrán hacer teatro tosco, con más o menos habilidad.

De todos modos, lo planteado hasta ahora viene fundamentalmente incitado por la profusión actual de la búsqueda sin el rigor, sin la preparación instrumental que, a mi entender, se establece en gran parte de las producciones escénicas contemporáneas. Muchas veces, las ideas, que incluso podrían ser calificadas de brillantes, quedan en vacuidades, en meras "ocurrencias", porque al llevarlas a cabo, el actor, el intérprete no atesora el fundamento de manejo que la escena le exige: el manejo de su cuerpo, de su voz, de la lógica orgánica que ello demanda, el compromiso con su oficio, con su "arte".

Por lo mismo, podríamos hablar de excelentes realizaciones de ideas insustanciales, o de propuestas muy interesantes de obras baldías, o planteamientos estéticos de gran belleza sobre algo insulso y banal: manteniendo el mismo principio activo considero fundamental la necesidad de establecer una íntima conexión entre los tres elementos que dan título a este escrito,

que hace indispensable la obligación de liberarse en la creación, de romper las estrecheces de la cultura y el mundo que habitamos, de asumir hacerlo desde el compromiso y el rigor del conocimiento de los instrumentos que empleamos para ello, y hacerlo desde una visión contemporánea, desde una óptica del presente, eliminando en todo lo posible las rémoras de lo moral, de lo estético o de lo político (por sólo mencionar algunas), aunque definitivamente uno nunca deje de proyectar con sus creaciones una estética, una moral o cierto planteamiento político.

La libertad del creador, la libertad y la obligación de dar cauce a la necesidad creativa cuando queremos trascender el ámbito de lo privado, de lo íntimo, exige el conocimiento básico del medio, exige trascender la propia cualidad y el posible talento del creador y lo impele, sin remisión, al compromiso tantas veces mencionado en estas líneas.



Foto 4

A mi entender, el momento de vida, histórico, que nos ha tocado vivir, entraña el gran riesgo de la libertad como desatadora de energías sin conducción ni cauce. La reflexión se nos exige precisamente en ese sentido, no podemos perder lo que quizá se hace tan claro en las culturas orientales, la exigencia de la preparación del actor, del bailarín, antes de estar en disposición de afrontar con unas mínimas garantías, el llevar a cabo la representación, la acción de representar. Incluso en el ámbito de la danza y de la música vemos cómo nuestra cultura vaga errática en gran medida por haber perdido los parámetros del rigor, en aras de la libertad. Es obvio que ambas cosas no son opuestas, ni excluyentes, pero es obvio también que ambas cosas son inseparables, y definitivamente ambas requieren su actualización constante, su constante movimiento.

Para concluir, y aun a riesgo de ser reiterativo, quisiera expresar la continua preocupación que siento por todo lo expuesto, el replanteamiento constante que esto me exige como creador: es muy probable que al primero, y sobre todo, que le tenga que aplicar el cuento, sea a mí mismo. Necesito averiguar todo aquello imprescindible de lo que adolezco, necesito esencializar lo que creo, necesito encontrarme con mi ser actual, con mi hombre de hoy, y aunque como espectador me resulte más claro lo que pienso, como creador me siento mucho más perdido y confuso.

La búsqueda ha de proseguir desde lo hallado, la cultura nos resuelve algunas de las incógni-

tas: la herencia cultural nos es de obligado conocimiento para transgredirla o desarrollarla, su destrucción, sin más, nos llevaría sin remisión a las cavernas, dando pábulo a las mentes más retrógradas de nuestro tiempo.

Así como el problema de la sociedad actual es la falta de criterio en un marco aparente de gran libertad, en el pasado los criterios estaban definidos y restringidos, coartando en gran medida con ello las bases de la propia libertad. Por ello veo la adquisición del conocimiento del manejo de los instrumentos que hemos de emplear en nuestra labor creativa, como la vía más natural

y lógica para el desarrollo de nuestra ansiada libertad. La creación de un criterio sólido sólo vendrá dada por ese conocimiento, y negarlo sólo podrá dar como resultado el caos creativo y la incapacidad de orientarse en el horizonte del arte, lo que a su vez podrá provocar el desmantelamiento de la razón, de la frágil razón que atesora el hombre, de la imposible razón que el hombre busca sin descanso en su lucha existencial y creativa en su proceloso camino hacia la divinidad, en su derrotada y equivocada pretensión de ser perfecto a costa de restringir la libertad propia y ajena, o de ser libre a costa de no someterse a nada.

Vicente León
Málaga, febrero 2001

*Ofelia es una Nube.
Una visión inestable de las
Artes Escénicas Contemporáneas*

Jorge Cobos

Ofelia es una nube. Una visión inestable de las Artes Escénicas Contemporáneas

En el futuro, nadie mirará las nubes en el cielo. En el presente, la información meteorológica televisiva ofrece las nubes reales, esquemas, representaciones del estado de nubosidad sobre un mapa absoluto del cuerpo geográfico. En el futuro, nadie mirará la televisión para saber el tiempo que hará, pues habrá elegido con antelación el preferido; nadie mirará la televisión para ver las nubes, bastará con desear ver las nubes en el cielo para contemplar su paso en el dormitorio, suspendidas levemente sobre la cama. Así no hará falta soñar con nubes, de la misma forma que no hará falta soñar, quizás ni dormir, pues todos los sueños serán reales con sólo desearlo, y el descanso innecesario. El futuro es hermoso, como lo era lo pequeño no hace mucho, o lo grande hace algo más de tiempo, o las mujeres pálidas y redondas aún hace más, o los hombres con olor a lobo antes. El futuro es hermoso, más que todo eso que era hermoso antes de que pudiéramos ver las nubes en la televisión, e incluso más que este hermoso presente en el que la televisión nos muestra las verdaderas nubes.

La nube es, desde antiguo, ocupación exterior, hasta la llegada de la televisión y sus partes meteorológicas. Antes era patrimonio de sabios de todo tipo, filósofos, físicos, poetas, artistas, dramaturgos. De los que en la vida real estaban en las nubes.

No existe término tal como nube, definido como algo casi permanente; topológicamente, quizá sea una región del espacio donde tal densidad de agua es tal o tal, pero esta definición no tiene ningún valor y representa a lo sumo un estado por completo transitorio. Norbert Wiener escribió esta frase en su *Cibernética*, que publicó en Francia, pero en inglés, en el año 1947.

Según se obtiene de la reflexión de Wiener, la palabra nube es engañosa; pretende hacer descripción estable de un objeto estable, cuando no lo es en absoluto. Probablemente, la palabra nube merece consideraciones en otros ámbitos, filológico o semiológico, por ejemplo, pero difícilmente se puede valorar una definición científica de la nube que no se atenga a su esencial complejidad e inestabilidad. Por lo que se puede entender que Wiener, en tanto hombre de ciencia, no está en contra de la palabra nube, sino del concepto común de nube.

Siempre que nos situemos en un espacio científico contemporáneo, desde el principio de su existencia, la especie humana ha buscado respuesta a problemas. A lo largo de su experiencia, el hombre ha generado distintos métodos, pero durante siglos, y especialmente a partir de lo que se ha dado en llamar la modernidad, ha dominado la convicción de que las respues-

tas a cualquier clase de preguntas habían de venir de un pequeño número de principios generales, ha buscado leyes simples para todo, lo universal -Newton- o lo local -Torricelli. El dominio de este pensamiento ha sido claramente occidental y situaba en un sólo término, la razón, sus bases. Cogito ergo sum, afirmó Descartes, y plantó la semilla de una concepción de razón, de conocimiento, de pensamiento, de acción y de sujeto del que aún no se ha desprendido nuestra cultura occidental, aunque sí lo hayan hecho, al menos en parte, la ciencia, la filosofía o las artes –aunque no del todo–, por ahora, la Historia, la Sociología, la Antropología..., las llamadas ciencias sociales, ni, sobre todo, los usos sociales, la mentalidad de los individuos occidentales y los territorios de dominio de sus relaciones.



Foto 5

Lo que Wiener afirma es, por otra parte, sustancial a la ciencia contemporánea: su proposición es perfecto ejemplo de lo que se entiende en este ámbito por observación, el acto, y nuestra relación, la del sujeto que observa, con lo observado, el objeto de observación. Desde la aparición de la ciencia moderna y hasta llegar a la fractura post-positivista -la relatividad y sus consecuencias- el pensamiento occidental ha centrado sus esfuerzos en establecer modelos estáticos, de observación, de sujeto observante, de objeto observado. La influencia del paradigma científico en la filosofía, en las artes, en las así llamadas ciencias sociales no es, pese a la insistencia, específico acontecimiento del siglo XX. La concepción estática de la historia hasta no hace demasiado tiempo se corresponde plenamente con la idea de leyes inmutables -para lo general, para lo local- que busca la ciencia clásica. No es una nube. Pensemos en la concepción del conocimiento, la idea misma de conocimiento enraizada en la estabilidad que propone Descartes: *Cogito ergo sum*. Ser que es ser en tanto piensa, pensamiento que sólo es en el ser. No, no es una nube.

Ofelia es una nube. Lo afirma Gerhard Rühm en un poema. ¿Qué Ofelia? ¿Qué nube? ¿Qué poema es éste? Rühm se sitúa en un lugar en que ve: Ofelia es una nube, y Ofelia es una nube: todo es azul. En algún lugar del mundo hay un fluido-ofelia, una charca-ofelia, un vapor-ofelia, una ascensión-ofelia, una condensación-ofelia, una lluvia-ofelia, de nuevo una charca-ofelia. No: Ofelia es una nube. A lo sumo, una región que se pueda definir topológicamente según su den-

sidad, pero Ofelia es un estado completamente transitorio, sólo depende de si se pretende afirmar alguna permanencia esencial en Ofelia. Una pretensión exclusiva de quien se sitúa en un único punto, de quien se acomoda a un modelo estático, de quien busca un modo de ver único. No será el modo del poeta, a menos que sea el poeta que sólo quiere ser escritor.

Situados en el vortex, la periferia más exacta, el extraño modo de la observación de lo que no admite un sólo punto de vista porque no es un sólo objeto a observar o no, a ser en sí. En los últimos días del capitalismo contemporáneo, antes de la fractura próxima en su definitiva globalización, cualquier observación de cualquier objeto por cualquier sujeto nos conduce a la indecisión sobre la clase y la categoría. No es que Ofelia sea ahora una nube, es que no es sólo una nube, y afirmar, por ejemplo, Ofelia fue un transtorno, es inexacto por el tiempo verbal. Ofelia es un transtorno para Zefirelli, incluso para Olivier, distintos momentos del capitalismo, Ofelia es un transtorno. Pero hay un momento de cordura en Ofelia. Un núcleo de virginidad desatendida por el carácter de objeto sexual atribuido por los suyos y los que la rodean, incluso por Mel Gibson, o aún peor, por Brannagh, nuevos momentos del capitalismo, ya en busca de la globalización.

Una Ofelia lírica, transeúnte, víctima, procaz, loca y muerta, joven, virgen, pura, ideal y carnal. Los besos que Yorick recibió en los labios y que debió recibir Ofelia. La consolación que todos quieren dar a Ofelia, la que ella puede lle-

gar a dar. Ofelia es una tormenta, un estado múltiple por completo transitorio.

En los últimos días del capitalismo contemporáneo, observar los acontecimientos de los escenarios, de la producción escénica: el teatro es una nube, dos nubes, mil nubes. No hay un sujeto basado en su capacidad de conocer y pensar lo que conoce, no hay una historia de sentido único y declarado, no hay una evolución del teatro hacia este o el otro punto. No existe una historia unívoca del arte, tampoco de las artes escénicas. Todo eso está en el antes del reconocimiento de la complejidad esencial del mundo, del sujeto, de la cultura, de los objetos, de los cuerpos, de la historia, y cualquier definición local que no tenga en cuenta la complejidad del objeto a definir, es, sigamos a Wiener, carente de valor, al menos, científico. Y poético, habría que añadir aquí, a menos que sea la poética en donde riman amor y vacaciones pagadas.

cada ciudad como un país aparte
cada país como un mundo aparte
cada mundo como un universo aparte
cada pueblo como un universo aparte
eso me parece arcaico
no se puede alegar nada en contra,

dice Andreas Neumeister en *Europa es un toro*. Una bella palabra con una fea historia, afirma también de Europa. Incluso si pensamos en una historia llena de recovecos, trazados, intersecciones, persecuciones caóticas de partículas accidentales, la historia, todas las historias de Europa podrían parecernos feas. También la del

arte, incluso la de las artes escénicas. Siempre que se piense en la historia unitaria, en la historia de esa historia construida con materiales de los campos de dominio ideológico, económico o, político, de las corrientes de poder.

¿Qué hacer? La búsqueda de una historia de lo pequeño que contenga las claves de lo grande, los principios de simetría de lo interior y exterior. En la historia en que sólo vale la desaparición y el éxito de los héroes o de los reyes, sean de Ítaca o del Imperio Británico o de la Unión Europea se escapa la simetría de los organismos interiores. ¿Una historia del vestido? No será posible sin incluir que los aristócratas atenienses eran los únicos con derecho a desnudarse en los espacios públicos de la gran polis, a los que no tenían acceso las clases subalternas –será una historia política.– ¿Una historia de la sensualidad? Inútil si excluye la palabra *posesión*, la expresión completa es *poseer a una mujer*, con ella se define la acción del coito –será una historia de poder.– ¿Una historia de España, de Francia, de China? Incompleta sin la exploración de la leva sistemática a lo largo de los siglos entre jóvenes del campesinado, con el único objeto de defender o de extender los territorios de dominio de una clase de propietarios –y será una historia política.– ¿Una historia del capitalismo? Recurramos a los ejemplos. Todos hemos visto los arruinados accionistas suicidarse trágicamente tras el Crack bursátil del 29, porque todos sabemos de la existencia del Crack del 29, incluso sabemos lo que es un crack, por no hablar de la Bolsa, una entidad que todos conocemos bien, incluso muy

bien, cuyo funcionamiento no tiene secretos para ningún ciudadano occidental, gracias a los mensajes televisados a diario en los principales programas de noticias, tan real como la información meteorológica y sus nubes sobre el mapa y su geografía absoluta. En el futuro, ya lo dice la televisión, todos jugaremos a la Bolsa desde nuestro dormitorio minúsculo con nuestro ordenador del tamaño de aquellos antiguos paquetes de tabaco mientras blandas nubes de algodón flotan sobre nuestra cabeza. Todos hemos visto *Las iras de la ira*, el efecto de la Gran Depresión en las clases obreras norteamericanas. Qué se conoce de la vida de los europeos, de los orientales, de los africanos o del pueblo inuit en los años 30. ¿Cómo vivía, se vestía, luchaba, copulaba, habitaba su casa, educaba a los niños, moría y celebraba la muerte el pueblo español, el francés, el chino, el inuit? En los años 30, en los 40, en los 50; del siglo XX, o del anterior, o del anterior.

Es inútil toda concepción de la Historia que provenga de una sistematización en lo unitario. Esto dejará al observador en el lugar del que trata de designar un estado gaseoso transitorio con un término estable, es decir, como un emisor de mensajes sin valor que se pretenden fundamentales. A esta práctica imposible se une lo inaceptable: una historia lineal construida de acontecimientos generados por reyes, héroes, guerras y sucesiones: una historia dictada que deja al margen la actividad del hombre y del pueblo, y, por encima de todos, de los que perdieron o fueron sacrificados, generalmente por la felicidad o el puro placer de otros.



Foto 6

En el feo paisaje de los últimos días del capitalismo contemporáneo, el teatro es una nube. Las artes escénicas, una tormenta –en un vaso de agua–. ¿Hay una radicación del arte en el mundo, del teatro en el mundo, de las artes escénicas en el mundo? ¿En qué mundo? ¿Qué teatro?

El mundo poscultural al que nos aproximamos con el desplazamiento del último movimiento del capitalismo contemporáneo hacia la globalización atraviesa en este momento el periodo de la transculturación en procesos diacrónicos de aculturación; cada ámbito cultural se desagrega dependiendo de su posición dentro del sistema de la colonización general. Tormenta del desierto cuyo fin último es la anomia deificada en el extremo de la descorporización, de la desvocalización. El acto de habla físico o verbal será arena, objeto de pulverización siguiendo el paradigma clásico –cristal– en que se apoya el sólido y estable futuro global. Es claro que se trata de una utopía, y malsana, pero tan claro como que se ponen en práctica las estrategias y se cuenta con los medios para alcanzarla, aunque nunca se consiga. Para entonces, como en las ciudades que sufrieron el desarrollismo capitalista de los años sesenta, la memoria, las prácticas, los vocabularios, se habrán

perdido. El problema será entonces de otros, pero está mal empleado el tiempo verbal: el problema es de otros.

El problema de otros será, es siempre, otro problema, el otro. Y de esto se trata, de lo otro, de decir otro, siempre lo otro. La alegoría como concepción de la historia, del mundo, del arte, de la escenificación, cualquier escenificación. Ofelia es una nube, el escenario, una tormenta.

El pensamiento que sólo es en tanto producción de sujeto. ¿Qué sujeto? Observación: este sujeto de aquí, de occidente, fundamentado en el conocimiento y en el pensamiento, no es el sujeto de más allá, de oriente, de África, que no entendería jamás una proposición semejante: cogito ergo sum, intraducible a tantos idiomas, ininteligible a la mayoría de los hablantes del mundo. Sólo la extensión de esa concepción de sujeto en el mundo constituye en sí un acto de colonización, de aculturación. No es una especulación, es una práctica. Quizás nunca haya sido un objeto estable, pero nunca nada ha sido menos transitorio, o lo ha sido por tan largo tiempo, al menos en las corrientes de dominio.

Así, cuando se habla de una pertenencia del arte al mundo, ¿de qué se habla? Probablemente para saberlo tendríamos que saber qué se entiende por mundo cada vez que se exige esta radicación. Pero las más de las veces no hace falta indagar: se exige la pertenencia del artista a su barrio, a su pueblo, a su país, barrio, pueblo, país, cada uno como un mundo aparte, y esto es arcaico. Pero es lo que la televisión nos muestra,

cuando el dibujito mullido se coloca encima de la ciudad que habitamos.

Observemos la evolución de un concepto hacia un término: mestizaje. Acuñado por Leopold Sedhar Senghor, junto con otros -africanidad, negritud-, en los años de la descolonización, mestizaje designaba inicialmente el proceso por el que los esclavos negros en América fueron apropiándose de medios de producción de las clases dominantes para, mezclados con los de su origen, establecer nuevos procedimientos culturales. Brasil, según el poeta senegalés, es el máximo exponente de este proceso, aunque es extensivo a toda América y a determinados países africanos. El mestizaje es, incluso para quienes puedan poner en duda la validez del concepto, un proceso vertical cuyo decurso, de abajo hacia arriba, se ramifica, se abre y se introduce en los medios de producción cultural, y con el tiempo también en los económicos, de los países de recepción. Al igual que otros conceptos, ha acabado por convertirse en un término insignificante cuyo valor ha sido reducido a polvo. Como el concepto de infraestructura, que hoy es una palabra aplicada a las redes de saneamiento de las ciudades, el mestizaje hoy es el término que designa el producto comercial prediseñado en las oficinas de las grandes multinacionales de la comunicación. Como el concepto de imaginario colectivo, de cuyo uso su creador, Castoriadis, abominó en sus últimos años de vida, el mestizaje hoy día es un término subvertido desde su origen, bueno para todas las columnas, excluyendo a las vertebrales de los organismos superiores. Hoy no es el mestizaje otra cosa que un

proceso vertical que surge del apropiamiento que las corrientes dominantes de producción cultural hacen de lo último que queda de la producción cultural popular allí donde se encuentre y reenvía a su distribución masiva. Y lo que comenzó siendo un concepto enriquecedor acaba por ser el término del desastre para las culturas en colonización global. El mestizaje no, no es una nube. En los últimos días del capitalismo contemporáneo, mestizaje significa la muerte por aculturación de la producción cultural popular.

Como infraestructura, como imaginario colectivo, como mestizaje, la posición de un sector dominante en el paisaje último del capitalismo contemporáneo se apropia de los conceptos y los desviste, los eviscera y los entrega en sus canales, para ahogar en ellos cualquier intento de rebelión.

Greenberg. La tarea propia del artista contemporáneo es: usar los métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina en sí misma, pero no con el fin de subvertirla, sino para atrincherarla aún más en su área de competencia.

Gödel. En todo sistema suficientemente variado pueden formularse tesis que no son demostrables ni refutables dentro del sistema, a no ser que el sistema mismo sea inconsistente.

La consistencia del sistema puesta en juego por una parte de quienes se mueven dentro de él. Las artes contemporáneas parecen estar jugando al teorema de Gödel de un modo extremista,

como corresponde al sistema de las artes y al propio Gödel. Hubo un tiempo en que las artes de vanguardia, utopistas, agresivas, infantiles, jugaron a refutar el sistema completo. El museo del Prado y el barrio gótico de Barcelona siguen en pie –y con gran éxito turístico–. Se suele citar como ejemplo del fracaso de las vanguardias. Incluso se suele citar como ejemplo del fracaso de las vanguardias su permanencia en el mercado (Sotheby's, Saatchi, etc.) o, aún peor, en las instituciones (ese Reina Sofía), también es bastante nefasto que haya galerías particulares (Castelli, Aizpuru, Vijande, guetos para iniciados, pijos, ociosos). En fin, esta galería de monstruos suele venir acompañada de la reivindicación del pintor de caballete (ninguno en particular), de la música tonal, de la arquitectura orgánica, de la novela, del ballet, de la ópera italiana y, en fin, del teatro representativo realista (más habitualmente llamado de texto, en oposición a todo lo que no es teatro narrativo y representativo, al que se asigna el nombre de *teatro visual o de vanguardia*)

Del flujo de acontecimientos generados en el último estadio del capitalismo contemporáneo hay unos cuantos de interés general y algunos menos de interés local. Observemos, y hablemos de la observación, de nuestra producción como observadores. Hablemos del objeto observado: se trata de ver la expresión escénica contemporánea como flujo, como acción, como sistema dinámico, es decir, extraernos del lugar donde convergen las posiciones y sustraer la diferencia. Dividámonos para multiplicarnos. Las relaciones y enlaces dinámicos y múltiples de cada

partícula de esta materia: la expresión escénica como sistema complejo, inestable y abierto.

Esta historia se ha contado mil veces. Comienza con la articulación que en la Grecia clásica se dio a las fiestas culturales. Al rito se añadió el ritmo, la técnica, y acabó por ser el teatro griego. Y después vinieron más, los dramas litúrgicos, los trovadores, bufones, juglares; la comedia del arte, y después la comedia de capa y espada, y luego el didactismo ilustrado, y el drama romántico, y luego el realismo, finalmente las vanguardias, que van a dar a la postmodernidad. Cada uno como un mundo aparte, cada época como un universo aparte, y todo puesto en fila, uno detrás de otro. Una concepción de sistema en clausura. Nada es tan simple, por supuesto; esto es un resumen de lo que se expone en cualquier manual de historia del teatro. Pero si nada es tan simple, la cuestión es por qué se perpetúa este método. Una respuesta: porque el logos occidental tiende tradicionalmente a establecer modelos en clausura para poder clasificar por su clausura en sí, desoyendo otras voces que se emiten en el mismo ámbito de acción, o que, al menos tienen conexiones, inducciones o eyecciones materiales, intersecciones genuinas que se desadjudican para poder cerrar un sistema que no permite otro modo de ver que la multiplicidad. Cerrar el sistema es una operación de alteración del sistema mismo. No se trata de otra cosa que establecer axiomas, acopiar alrededor del punto de vista prefijado un grupo de datos que reúnen, cada uno de ellos y después entre todos, las características que el programa considera exigibles con antela-

ción al momento mismo de su hallazgo. Trampa o ineptitud, las historias se han escrito hasta ahora sin tomar en cuenta el valor en sí de la investigación del sistema de las artes escénicas en tanto modelo complejo. Ni es una nube, ni se puede alegar nada en contra, y esto es arcaico.

Observemos un poco más de cerca, para lo cual hay que tomar distancias. Si las fuentes originales están en las fiestas, ritos, cultos, antes del ritmo y de la técnica, es extraño que no aparezcan en esos manuales, al menos más allá de una nota a pie de página que remite a un tratado antropológico de prestigio. Si hay teatro como tal, articulado en una técnica definida, fuera del ámbito de la cultura occidental, es asombroso que no aparezcan, en la mayor parte de los manuales, más allá de unas menciones sucintas, referencias superficiales. Algo de Japón, menos de la India, un poco de Bali, casi nada de China, nada del resto.

Alejémonos un poco más. Las formas de análisis coinciden todas en valorar la evolución de las categorías de representación centrándose en los valores de sujeto y objeto occidentales clásicos. Es decir, se trata de un análisis racional de un objeto que debe ser racional, y todo lo que queda fuera de la concepción de racionalidad que marca la tradición occidental, todo lo que queda fuera de la concepción occidental de sujeto –cogito ergo sum– queda al margen de esta historia, que es mucho más que esta historia, por tanto, estado por completo transitorio.

Unos pasos más atrás y nos acercamos: todo en esta historia oficial de las artes escénicas tiende

a reproducir valores dominantes del discurso clásico occidental institucionalizado. No sólo ese valor de razón y de sujeto, también los de discurso, y de distribución económica, social, ambiental, biológica, de sexo –si se prefiere–, de género.

Es decir, si la obligación del historiador es contemplar todos los acontecimientos que le es dado conocer, en la historia de las artes escénicas sólo ha habido, mayoritariamente, tramposos. Especialistas en reproducir discursos parciales: eurocéntricos, androcéntricos, logocéntricos, aristocráticos o burgueses. Y esto se puede ver en quienes elaboran una historia conservadora, a la medida del teatro-institución (Baty-Chavanne, Aslan) como en quienes pretenden abordarla con un punto de vista supuestamente más abierto y de origen marxista, como en el caso de Eugenio Barba. La expulsión de la historia de todo lo que no cumpla en todo o en parte con alguna o varias de las condiciones exigibles para entrar en ella también corre paralela con el esfuerzo de



Foto 7

las tradiciones teatrales occidentales por cumplirlas con la mayor exactitud posible. Ésta es la manera de hacerlo bien, de pensar correctamente, de concebir correctamente una escenificación, de representar.

No es ninguna curiosidad: las formas clásicas japonesas, por ejemplo, existen completamente al margen de esta noción de sujeto, de razón, de representación, por la sencilla razón de que no existen esas concepciones occidentales en la cultura japonesa. Y el Noh, el kabuki, son formas teatrales tradicionales, sistemas de representación en los que actores de una enorme y sacrificada vida de preparación ejecutan la interpretación de un personaje ante un público, con un sistema de acciones, y un relato, espectáculo teatral, en definitiva, según la concepción occidental, con la que coincide la oriental. Deberíamos indicar aquí: teatro japonés que reproduce los valores dominantes de su cultura: los sociales, económicos o de género –de sexo–, si lo prefieren. Pero también en esa reproducción de valores están otros, que es de lo que se trata: de una noción de sujeto que no casa con la occidental, de una noción jurídica que no es la occidental, de una noción de razón y de conocimiento que no es la occidental. Exótico, por tanto, es decir, exterior, y exterior por adjudicación de la exterioridad; si se tuviera en cuenta y se insertara en una historia general de las artes escénicas en condiciones de igualdad habría que circular en una masa de partículas gaseosas en suspensión, en una sustancia leve y tendente a la transparencia y a las capas comunicadas, a las formas transitorias.

Una observación que aspire al rigor exige del observador una posición que le permita ver, sin comprender de antemano, la multiplicidad del fenómeno al que trata de acercarse. En el nicho europeo-hombre-burgués, sólo se ve una parte. Una aspiración al rigor no debe dejar al margen ninguna de las manifestaciones, ninguno de los fenómenos, y la labor de clasificación –un término originalmente militar en latín– posterior debe atenerse al rigor extremo. Y ser consciente de que no se puede estar nunca en la posición omnicomprehensiva.

Así, las artes escénicas tienen una función estética, económica, ideológica, cultural –en el sentido antropológico–, sexual. Como la política, la Historia, la ciencia o la filosofía. Recordemos que en nuestra herencia de los precursores se han solapado las dos máximas aspiraciones: ser absolutamente modernos sobre la base de ser otro cada vez que se piense yo –el yo– como agente, introducción de la multiplicidad en el sujeto, en el ser (la esencial heterogénesis del ser, dicen Deleuze-Guattari). Antes de la ciencia o de la filosofía, la poesía ya había descubierto que yo no sólo existo cuando pienso, que hay más. Sin embargo, esto no desactivó las estéticas del sujeto clásico, de la norma clásica de razonamiento. Cuando Gerhard Rühm dice: Ofelia es una nube, nos habla de una Ofelia completamente transitoria, Ofelia es otra: pero nunca deja de ser lo otro. Ofelia es una nube, una charca, un vapor, una loca, una virgen, Ofelia es una Ofelia y Ofelia es otra Ofelia, la pregunta no tiene fin: ¿qué Ofelia es Ofelia? La respuesta siempre se atenderá a modos locales: esta Ofelia,

pero la respuesta local puede atenerse a ser sólo local, a cerrarse en su localidad, o tenderá a la abertura, Ofelia es esta Ofelia que no niega la posibilidad de otras Ofelias y que deja el suficiente espacio para mostrar esta Ofelia, esta Ofelia, esta Ofelia... siendo cada una de estas Ofelias una Ofelia, otra Ofelia, y otra Ofelia; Ofelia *adela* en las que podemos reconocer a Ofelia y a sus otras, sabiendo que no existen las garantías de que podamos agotar las posibilidades de encontrar, una vez más, otra, otra Ofelia. Wiener tampoco nos exige que abandonemos la idea de la existencia de las nubes, simplemente, todos, Rühm, Wiener, Rimbaud, Deleuze-Guattari, y otros muchos otros más, nos hacen ver que todo es otro. Y ahí fluye una concepción moderna del sujeto, del objeto, de la observación, y de la expresión. Decir otro, y decirlo poniendo en juego los recursos locales del propio ámbito de acción, y con ello probar sus límites, la consistencia del sistema, recorrer las líneas y las reacciones en sus bordes.

Continúa siendo un misterio el olvido de Antoni Artaud en España. Quizás se deba a que nunca se le ha conocido, que ha quedado fuera de las tradiciones ibéricas más tradicionales, quizás porque el surrealismo, a pesar de que aquí sea costumbrismo, sufrió el exterminio por el exilio y la dictadura, quizás porque en este país nunca se haya dejado existir otra cosa que el razonamiento vertical, aunque exista el esfuerzo de su existencia. Odette Aslan escribió que los 16 días que el teatro Alfred Jarry estuvo funcionando cambiaron la historia del teatro europeo. ¿Dónde está esa parte de la historia del teatro euro-

peo? Puede que no esté en el teatro. Se puede afirmar con tranquilidad que Artaud ha quedado como una simple referencia en los manuales, una especie de curiosidad que se deja existir en la Historia oficial, quizás porque a los estudiantes jóvenes de teatro les resulta muy llamativa la estética artaudiana. Pero no debe desarrollarse mucho como tema de clase, a juzgar por la producción de los profesionales del teatro generación tras generación. No es sobre Artaud sobre lo que deseo hablar ahora, sino sobre su posición y su incidencia.

Los manuales de teatro al uso dedican poco espacio al teatro que no sea occidental. Es coherente, hay que admitir que si se trata de transmitir una concepción absolutamente occidental, lo cual seguramente quiere decir absolutamente a-moderna, lo mejor que se puede hacer es no extenderse mucho sobre el asunto. Los ejemplos de Japón, India, China y Bali son los habituales. La inclusión de las formas japonesas e indas no viene de la experiencia escénica, sin embargo. La introducción de estos teatros locales en una historia universal del teatro hecha en occidente viene de la fascinación que los textos originales de Zeami (editado por Ezra Pound, 1917, William Butler Yeats, 1916) o Kalidasa (traducido por primera vez al inglés en 1789 por William Jones, y al alemán por Goethe, su principal propagador) ejercieron sobre autores literarios occidentales.

Y Bali. Se podría trazar aquí un paralelismo entre Artaud y Picasso, la presencia balinesa y la africana en Europa, y volveríamos a hablar de

una bella palabra, de una fea historia. Cuando con motivo de la exposición universal en París una delegación balinesa presentó su música y sus danzas, los jóvenes surrealistas se lanzaron con entusiasmo a su celebración. Había un estímulo interior. Se trataba de un joven, pero ya reconocido Antonin Artaud, que contagió de su fiebre, sólo de una de ellas, por aquella forma escénica. Artaud fue, más tarde, en 1932, aparece su primera exégesis sobre el teatro balinés, autor de un texto crucial sobre estas danzas. Su entusiasmo por ellas fue tan grande que logró que se introdujeran en las historias oficiales, y como los historiadores franceses fueron pioneros en historiar el teatro, se incorporó definitivamente a todas las historias del teatro universal, que es siempre occidental. Pero acompañadas de un efecto perverso. Si hay algo que vio Artaud fue una dimensión desconocida, viva, mágica y poética, del arte escénico, completamente extraña al mundo occidental y sus limitaciones por concentración en su eurocentrismo: logocentrismo-egocentrismo. En las historias oficiales, ¿qué ha quedado de eso? El aprecio contagiado, pero en ningún caso la comprensión que mostró el joven Artaud. El teatro Balinés es incomprensible desde el punto de vista occidental, como lo es el *noh*, como lo es el *Khatakali*. Así aparecen en las historias oficiales: como productos exóticos, que es como se nos presentan, esporádicamente, en los escenarios occidentales. Exotismo, orientalismo, sin traducción.

Es conocido el acontecimiento. Picasso, joven aún, maduro también, fue a la exposición de arte africano que se presentó en París. Allí en-

contró una solución a lo que andaba buscando. Que las piezas expuestas formaban parte del gran expolio cultural, económico, patrimonial y humano de África era algo sabido ya entonces, y se le concedía la misma importancia que ahora. Lo que resulta más difícil de digerir, ahora, en estos tiempos, es la realidad de que ninguna de esas obras era anónima. El supuesto arte africano, ese que se extiende por una superficie diez veces superior a la europea, no es obra de artistas anónimos. Y esto desde tiempos que los occidentales no hemos logrado aclarar, ni siquiera yendo allí a ponerles bajo el microscopio después de haberles puesto la bota encima. La tradición cultural del objeto artístico africano es conocida, pero curiosamente es desconocido el hecho de que los artistas que realizan esos objetos son personas de prestigio social. Y que los hombres ricos o los jefes acuden a esos artistas de prestigio social para encargarles trabajos. Máscaras, vestidos, figuras, armas, adornos, bailes, músicas. La jirafita negra que nos venden en el chiringuito tiene un original realizado por un hombre cuyo nombre se ha perdido en la memoria de los europeos. Probablemente en todas las memorias, pues ya se sabe que la colonización acaba con ella, con los lenguajes, con los vocabularios y con los cuerpos, y esto es desde mucho antes de la articulación del mundo en el capitalismo, mucho más ahora, cuando en la globalización se espera la definitiva amnesia que habrán de alcanzar todos los vocabularios. Así que Picasso cogió la expresión de aquellos artistas que no conocía, la trasladó a un burdel y puso rostro a las putas. De camino, revolucionó el arte occidental, aunque fuera a costa de una

anulación hasta ahora definitiva del arte africano, del que no se sabe lo que queda en su hábitat natural, y del que aquí se conoce la producción dirigida al consumo kitsch que provee el último tramo del capitalismo contemporáneo a productores y clientes: jirafas, máscaras, armas, abalorios y adornos que se pueden comprar en cualquier playa, restos de un inmenso naufragio.

No hay ninguna prueba de que Picasso comprendiera el arte africano más allá del servicio que pudieran prestarle, pero en cualquier caso, el arte africano es hoy una nota a pie de página, un modelo tradicional exótico. Como las danzas balinesas y las orquestas gamelang. La conquista o la absorción normalizada son dos formas de asunción de lo otro, en este caso cultural, por medios poco legítimos, pues su resultado ha sido la anulación de la presencia viva que requería Artaud del teatro, y su condena al exotismo indefinido, lo que significa una privación de libertades en un sentido, el del original y su pérdida, y en el otro, el del receptor local europeo, que tiene una información deficiente y, por tanto, imposible de comprender como información en sí.

Así que hay no una, sino varias exterioridades en la clasificación racional europea del mundo. Están las geográficas, culturales, étnicas. Y hay más: Artaud puede ser ejemplo, pero también hay una exterioridad de las artes contemporáneas con respecto al discurso oficial desde el momento en que éste rechaza todo lo que no entra dentro de la clasificación, o los mete mediante la ruptura de su identidad por mutilación, desviación o modificación.



Foto 8

Artaud es un caso, y después viene todo lo demás. ¿Qué hay de las diferentes generaciones antiartísticas que ha dado el siglo? Como a un apestado, se le rehúye la clasificación o se le maldice. Mal decir es lo habitual. Mal ver, lo anterior. Mal visto y mal dicho, el arte contemporáneo se enfrenta a sus propios callejones, a veces sin salida, y a los muros de la incompreensión extendida. Se trata de buscar en el fondo de los arcones y sacar los arcabuces.

La última extensión del paisaje en los últimos tiempos del capitalismo contemporáneo se refiere a la validación de formas exclusivas que rechazan el juego de las percepciones y de la complejidad. El rechazo generalizado de la sugerencia, de los brotes, de los fragmentos, de la dispersión, de la diseminación. El abordaje definitivo de la globalización en las artes se concibe desde el atraque en las plataformas estables. Dirige tu mirada a la pantalla y verás que todo es el mismo efecto digital, sólo perfectible en la técnica de sí, abre tus oídos y recibirás el mismo sonido en el que la reducción al mísero ritmo cada vez más cercano al compás

binario se cierra en el cerebro: es éste y su contrario, abajo y arriba, a un lado y al otro.

Y de repente, de repente, es preciso darse cuenta de que no hay un país como un mundo aparte ni un cielo como un mundo aparte, que no hay circunstancias precisas de la observación de los acontecimientos como no ha habido nunca circunstancias del acontecimiento definibles en sí sobre ellas mismas. Que la inestabilidad de los acontecimientos forma parte de lo esencial de la identidad, y que por esta misma causa, el acontecimiento no existe en sí, que es un puro estado transitorio, y así una nube, así Ofelia, así esta tormenta, este sexo, este cuerpo, este fuego, este hielo que el pueblo inuit no designa porque tiene alrededor de cien palabras para designar los distintos estados del agua, esta mirada, este sujeto, este teatro, y no son mundos aparte, países aparte, universos aparte puestos en fila, como una clasificación militar arcaica.

Para una historia de la expresión escénica. Recorrer los estados y respetar su inestabilidad esencial, su imposibilidad de equilibrio, su realización en la transitoriedad. Veo esta nube, como digo veo esta Ofelia, como digo veo este sexo, como digo veo esta vida. Si olvido que veo sólo la parte que corresponde ver desde donde veo, desde donde miro, seré el observador implacable de una limitación. Aburriré a las piedras, diré el mismo sexo, la misma nube, la misma Ofelia, la misma vida, el mismo teatro durante tanto tiempo que sólo podré adscribirme a las nociones más clásicas de concepción del sujeto, de observación, de objeto observado.

Así que lo que se precisa de una vez, de otra y otra, de ésta, pero también de la otra, de esa que cualquiera puede llegar a imaginar que es, es una historia, otra y otra, historias que comiencen desde otro punto.

Por ejemplo. El espacio en que confluyen los procesos de la escenificación se caracteriza por sus elementos activos de materia, estado y energía puestos en juego ante un espectador plural y colectivo, consciente de serlo, que es quien define, con su recepción, la posición de esos elementos ante sí, mediante procesos culturales que delimitan las identidades de las jerarquías de discurso internas de la colectividad, dentro de las dinámicas y condiciones de producción que ella misma genera.

¿Un arte escénico implantado en el mundo? El que busque la emancipación personal y colectiva frente a los discursos dominantes. En sociedades libres, los ciudadanos generan dinámicas y condiciones de producción; en las que no, se encuentran bajo la dirección, económica, política, tecnológica, informativa, de grupos y corrientes de dominio. En los últimos días del capitalismo contemporáneo, se trata de elaborar una elección de materias, una organización de estados y aplicación de energías que se encaminen hacia las fracturas. ¿Espacio teatral? Saltarse las leyes. ¿Actuación? Sin escuelas. ¿Dramaturgia? Inorgánica. ¿Ritmo? Extrasístole.

En los primeros días del futuro paisaje globalizado, todos los vocabularios públicos de origen popular habrán sido exterminados, cul-

minando así la política colonialista que acabó con las culturas originales y con el mestizaje genuino. El recurso a la resistencia pasiva no será posible, pues la pasividad es la conducta más beneficiosa para los espacios de dominio, y esto ya lo demuestran día a día los sindicatos y los partidos de la izquierda en Europa, ampliando la fealdad de su historia. La resistencia activa posible del artista y su radicación en el mundo, ambas cosas, serán, y no queda más remedio que decir es, a través de la creación de vocabularios extraídos de las diversas formas de la tradición, reconvertidos, reelaborados, modificados, adaptados a este mundo en la búsqueda de su supervivencia, y con un fin: atrincherarse aún más en el propio ámbito de acción.

Las diversas formas de la tradición. Para este proceso es necesario romper con la concepción y las rutinas del pensamiento doméstico. ¿Una historia unitaria de las artes escénicas? ¿Una división en alta cultura y lo otro? Recorrer la historia de nuevo, situando en condiciones de igualdad todos los términos que han compuesto sus acontecimientos, olvidando de una vez, de esta, de otra, de cualquier otra vez que nos podamos imaginar, los datos cronológicos, los nombres de los héroes, y el departamento técnico correspondiente.



Foto 9

Los acontecimientos vivos de las artes escénicas lo están por designación, hay alguien que los pone en acción, sean un pueblo o un individuo. Aquí conviven la chica desnuda bailando con la barra de acero entre vahos de alcohol, las sombras chinescas, el ritual psicologista post-estanolaskiano, los derviches giróvagos, el deseo de detener el instante, claveles de Indonesia, el gitano con su trompeta y su cabra, el peropalo, la mujer barbuda, deus ex machina... Todo flotando en todas direcciones, elementos heteróclitos trasladándose sobre sí mismos, transformando sus relaciones con sólo mirar una segunda vez, con sólo mantener la mirada, ver los desplazamientos, las modificaciones. Es una nube.

Jorge Cobos
Málaga, marzo 2001

Fotografías

1. Cía. TEATRO DE LA ESQUIRLA. *El Amante* de Harold Pinter, Madrid, año 2000. Dirección Vicente León.
2. Cía. TEATRO DE LA ESQUIRLA. *Historia de un Instante*, autor Vicente León, Madrid, año 2001.
3. Cía. TEATRO DE LA ESQUIRLA. *Cuarteto* de Heiner Müller, Madrid, año 1996. Dirección Vicente León.
4. Cía. TEATRO DE LA ESQUIRLA. *Pase sin Entrar*, autor creación propia, Madrid, año 1999.
Fotos: Andrés de Gabriel. Madrid.
5. CAIDALIBRE Producciones. Belén Santamaría y Caridad D. Toral en *Vaiven* de Belén Santamaría, caridad D. Toral y Jorge Cobos. Málaga, año 2001.
Foto de ensayo: Enrique Rigote. Málaga.
6. CAIDALIBRE Producciones. Belén Santamaría en *Vaiven* de Belén Santamaría, Caridad D. Toral y Jorge Cobos. Málaga, año 2001.
Foto de ensayo: Enrique Rigote. Málaga.
7. CAIDALIBRE Producciones. Belén Santamaría en *Vaiven* de Belén Santamaría, Caridad D. Toral y Jorge Cobos. Málaga, año 2001.
Foto de ensayo: Enrique Rigote. Málaga.

8. CAIDALIBRE Producciones. Belén Santamaría y Caridad D. Toral en *Vaiven* de Belén Santamaría, Caridad D. Toral y Jorge Cobos. Málaga, año 2001.

Foto de ensayo: Enrique Rigote. Málaga.

9. CAIDALIBRE Producciones. Belén Santamaría y Caridad D. Toral en *Vaiven* de Belén Santamaría, Caridad D. Toral y Jorge Cobos. Málaga, año 2001.

Foto de ensayo: Enrique Rigote. Málaga.

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 Valle 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.
- 16. Patrice Pavis**
La Cooperación Textual del Espectador.
A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Acción 1999.
Juan Carlos Pérez de la Fuente
Teatro para un Nuevo Tiempo: Ceremonia y Rito.

Año 2001

17. José Monleón

Teatro Contemporáneo: La Sociedad y los Especialistas.

La Fura dels Baus

Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología.

TEATRO DIGITAL

18. Eugenio Barba

Conocimiento tácito: Herencia y pérdida.

Rodrigo García

Cero

19. Vicente León

Libertad Creativa, Rigor Escénico y Contemporaneidad

Jorge Cobos

Ofelia es una nube. Una visión inestable de las Artes

Escénicas Contemporáneas.

JORGE COBOS

Málaga (1962)

Estudios de Filosofía en la Universidad de Málaga

Diseño gráfico

En materia teatral, sus comienzos en el teatro aficionado fueron en Málaga, años 76-80.

Al año siguiente se traslada a Barcelona, donde amplía formación con diversos profesores y en diversos centros.

Traectoria profesional:

Miembro y actor en diversas compañías juveniles malagueñas desde 1977 hasta 1981.

Actor en diversas producciones profesionales desde esa fecha en adelante.

En el año 95, resultó premiado en el certamen nacional de monólogos convocados por el TNT de Sevilla con *Esta apuesta*, espectáculo a partir del mito de Prometeo con dramaturgia propia y co-dirigido con Caridad D. Toral.

Realiza trabajos de dramaturgia y dirección para algunas compañías locales.

Co-dirige el espectáculo "Erwartung", ópera original de Arnold Schoenberg y Marie Pappenheim, trasladada a teatro de marionetas, con la compañía 29017 Titeres.

En los últimos años, junto a Caridad D. Toral y Belén Santamaría, pone en marcha Caidalibre Producciones. Este equipo se dedica a la creación escénica contemporánea. Después de estos dos primeros años de trabajo, Caidalibre estrena *Vai vén*, espectáculo de creación propia.

Otros trabajos:

Jefe de documentación y archivos del Teatro Cervantes de Málaga (1989-90).

Jefe de prensa y publicaciones del Teatro Central de Sevilla durante la Exposición Universal de 1992.

Jefe de Prensa y publicaciones del Festival Internacional de Teatro de Granada (1993).

Adjunto a la dirección en el Festival Internacional de Teatro de Málaga (1988).

Colaborador de diversas publicaciones: Bulevar, El Observador, ha publicado artículos en SUR, y otras revistas.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



JUNTA DE ANDALUCIA

Consejería de Educación y Ciencia
Delegación Provincial
Málaga
E.S.A.D.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

2001