



Seminario de Estudios Teatrales

Laboratorio de Teatro Contemporáneo - Ciclo de Conferencias 1992-93

**Dramaturgias de la complejidad:
Sobre la génesis de la nueva escritura escénica**

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ
(Universidad de Cuenca)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA / EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

Profesor de Arte y Literatura e Historia del Teatro Contemporáneo
en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

Dramaturgo y director de escena.

*Investigaciones en las Universidades de Murcia, Florencia, Berlín,
Londres, Nueva-York y Castilla-La Mancha.*

Publicaciones:

- *Artículos sobre teoría del arte, la literatura y el teatro.*
- *Brecht y el Expresionismo.*
- *Dramaturgias de la imagen.*



Seminario de Estudios Teatrales
Laboratorio de Teatro Contemporáneo - Ciclo de Conferencias 1992-93

**Dramaturgias de la complejidad:
Sobre la génesis de la nueva escritura escénica**

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ
(Universidad de Cuenca)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA / EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Seminario de Estudios Teatrales
Laboratorio de Teatro Contemporáneo - Ciclo de Conferencias 1992-93

AULA DE TEATRO
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Coordinador - Director Técnico
FRANCISCO J. CORPAS

Este tercer cuaderno de la colección de Cuadernos del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en
Abril de 1994 en la imprenta IMAGRAF de Málaga

Sobre hombres, ratones y laberintos

Introducción

"La obra como creación humana (génesis) es tanto productiva como receptiva."

Paul Klee

"La experiencia contemporánea del arte escénico está marcada por la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del siglo XIX, que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro".

Con estas palabras abría su conferencia en Málaga, el 17 de marzo de 1993, José Antonio Sánchez. Para mí resulta imposible aislarlas de un contexto mucho más amplio, donde se mezclan su brillante conferencia impartida en agosto en la Universidad de Cantabria "La contaminación escénica: estrategias para el fin de siglo" y su ponencia, en la recientemente celebrada "Semana de Teatro Contemporáneo" de la E.S.A.D.D. de Málaga, "Tendencias de las dramaturgias de vanguardia en las dos últimas décadas". Sus palabras, sus textos y su singular personalidad construyen una imagen rica y concreta en nuestra memoria: la del apasionado investigador y hombre de teatro consciente de que lo escénico debe ser un fenómeno vivo y en contacto con su propio momento histórico y cultural.

Desde que Darwin publicara en 1859 "El origen de las especies" y en 1871 "La descendencia del hombre" se ha ido abriendo paso en la ciencia una concepción cada vez más unitaria del hombre como organismo complejo donde se dan en interdependencia y evolución fenómenos biológicos, psicológicos, sociales y culturales. El Arte pertenece a este último ámbito, pero no deja de ser, en esencia, un mecanis-

mo de adaptación del animal humano a su medio. Debajo del gesto creador de un artista, debajo del descubrimiento que realiza un científico, se sitúa la misma curiosidad que lleva a los ratones albinos a preferir (estadísticamente) el lado desconocido del laberinto: la atracción de lo oscuro orienta el azar haciendo posible la exploración y el conocimiento de la realidad.

Si es evidente que el medio humano ha cambiado profundamente a lo largo de este siglo (con sus revoluciones y guerras, sus épocas de expansión y de resesión, sus períodos de optimismo y de nihilismo, dados en sucesión y simultaneidad en la espiral del tiempo) para algunos, nostálgicos de lo que ya ha sido, no parece tan evidente la necesidad de aceptar que se produzcan cambios en el espacio del Arte. La sacralización del objeto artístico es condición necesaria para que le sea atribuido un valor de mercancía. La introducción de objetos nuevos, que no atienden (ni pretenden atender) a las categorías consagradas por la norma, es sistemáticamente rechazada porque añade confusión al siempre confuso mercado cultural.

"Sólo aquellos espectáculos que problematizan la experiencia contemporánea, nuestra forma de ver, de pensar, de sentir, de percibir, son dignos de ser llamados contemporáneos".

José A. Sánchez plantea, desde una visión personal, la evolución que el fenómeno escénico ha experimentado a lo largo de este siglo. Esto es historia, y sin embargo sus principales manifestaciones serían hoy

tan provocadoras para gran parte de nuestro público, como lo fueron para el de entonces. El modelo de teatro mayoritario que las administraciones públicas, la profesión, las instituciones de enseñanza y el propio espectador atiende y entiende, es anterior en sus técnicas, convenciones y valores estéticos a la mayor parte de las aportaciones que los grandes creadores escénicos han venido realizando a lo largo de este siglo.

En este estado de cosas, hablar de "teatro contemporáneo" en España, sin esbozar una cierta sonrisa, es prácticamente imposible. Se impone asumir conscientemente una serie de opciones que se podrían resumir en reivindicar el teatro como OBJETO ARTÍSTICO y no sólo como producto de consumo, y esto significa permitir que el espectador, como ser humano, pueda participar (desde su condición de receptor) de todo el proceso de creación que el artista le plantea y que, al renunciar a conducirlo de la mano hacia una interpretación unívoca, hace posible distintos itinerarios que cada cual podrá recorrer desde su propia individualidad. El espectador contribuye así a la construcción del sentido poniendo en relación los signos del espectáculo y elaborando su propia interpretación. este individuo activo y crítico, que soñó Brecht, no es un lujo: es una necesidad para la buena salud de una sociedad que se presume democrática.

En el caso específico de aquellas personas que se esfuerzan por formar profesionales para el mundo del arte escénico (o del Arte en general), esto significa la transmisión efectiva no solo de conocimientos, sino de VALORES. El objetivo final es que el alumno desarrolle su propia identidad profesional y creativa, que no vendrá dictada por dogmas estéticos ni por las, muy limitadas, actuales condiciones del mercado de trabajo. En todo caso, debe facilitar que el futuro profesional pueda responder de manera flexible y personal, es decir creativa, a las, cada vez más rápidamente cambiantes, condiciones de la sociedad.

Un creador nuevo y un nuevo espectador se necesitan mutuamente, y son, a su vez, condición necesaria para un modelo de sociedad más libre y solidaria.

Quizás es sólo un problema de maduración social como afirma José A. Sánchez. Quizás resulte banal en un estado de bienestar regido por las reglas de mercado (de ocasión) interrogarnos sobre la función del Arte. Quizás, en definitiva, el sentido íntimo del Arte sólo se recupera, como intuía Artaud, en situaciones extremas...

... algo así como hacer teatro en una ciudad sitiada.

*José A. Sedeño López
Jefe de Seminario de Dirección Escénica
E.S.A.D.D. de Málaga.
Abril, 1994.*

Sobre la génesis de la nueva escritura escénica

La experiencia contemporánea del arte escénico está marcada por la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del XIX, que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro. El aislamiento social del arte escénico se debe en gran parte a esa fijación del concepto, que implica, obviamente, una fijación de las formas de enseñanza (escuelas de arte dramático), de las formas de transmisión (teatros públicos a la italiana) y de la falsa responsabilidad de los profesionales (autores, actores, directores y críticos) en la defensa de un supuesto instrumento de la 'cultura seria'.

1. La enseñanza. Entrenamiento = al de finales del XIX. Raramente se incorpora la biomecánica, la acrobacia (que había sido introducida por Stanislavski), la nueva danza, la música contemporánea. Etc.

2. Los teatros. El modelo responde a las necesidades del drama burgués (romántico). Muerto ese modelo de drama, ¿por qué mantener esos teatros?

3. La responsabilidad. Se supone que el teatro es algo

serio, frente a la televisión, que es cultura de masas. Se sacraliza. Se aísla.

En el mapa que les presento, he intentado fijar los desplazamientos de las constelaciones creativas de cada época. Cada uno de esos desplazamientos no es

gratuito, sino que está íntimamente ligado a la experiencia del propio momento histórico, a la experiencia de la comunidad en que se inscribe. Esto no quiere decir que las formas mueran con las épocas. Pero sí que las formas deben transformarse con las épocas. Las transformaciones pueden ser de matiz. Pero los matices, las pequeñas dife-

rencias, son al fin y al cabo lo decisivo.

El esquema que sirve para la elaboración del mapa parte de la comparación entre la evolución de las formas escénicas contemporáneas y las innovaciones en el ámbito de la comunicación audiovisual y en ámbitos artísticos paralelos. Se trata, obviamente, de un esquema arbitrario, y cabrían otros esquemas. Cada esquema aclara una dimensión y oscurece otras. Con esta salvedad, comienzo.



Foto 1

1. Primera transformación. 1870-1900.

A. LA REVOLUCIÓN TÉCNOLÓGICA DE FINALES DEL XIX. LA ILUMINACIÓN ELÉCTRICA Y LA FOTOGRAFÍA.

Coincide con el final de la época revolucionaria de la burguesía: la Comuna de París 1870. El último tercio del siglo XIX, la época del imperialismo colonial, consolida a la burguesía como receptora de la producción artística y como fuerza conservadora. Esto sitúa el arte en una delicada posición, que empieza a ser cuestionada por los simbolistas, puesta de manifiesto por los autores de fin de siglo, y que estalla en la época de la vanguardia.

- Desde el punto de vista externo, la iluminación eléctrica permite el desarrollo del naturalismo: el oscurecimiento de la sala y la concentración de la luz en la escena constituyen una de las claves de la ilusión verosímil, son la base física de la 'cuarta pared' naturalista. Se inicia así una de las líneas de trabajo teatral más importantes de nuestro siglo y una de las tradiciones que más ha dificultado la innovación escénica a lo largo del mismo.

- Desde el punto de vista interno, la fotografía incide también en el concepto del espectáculo, que se convierte en objeto para ser visto. La cuarta pared es también la plancha fotográfica, y lo que queda tras ella son objetos para ser observados y estudiados. Piénsese en las obras de Ibsen. Pero piénsese también en los montajes de Antoine. En una de sus escenificaciones, Antoine hace rotar la habitación, de forma que el espectador la pueda ver cada vez desde un lado. Es como una vitrina de museo (Y esto nos lleva a recordar la importancia del museo en la vida cultural del s. XIX).

- La iluminación, desde el punto de vista externo, sirve también para el desarrollo del teatro simbolista. Por una parte, del teatro popular, del melodrama, de los espectáculos que anticipan los grandes musicales, a medias entre lo teatral y el espectáculo de feria (Expo-92), donde se pueden ver todas las innovaciones de la técnica. Por otra parte, de la investigación utópica: Adolphe Appia hace de la luz el elemento central de su producción escénica y la utiliza en combinación de volúmenes geométricos para crear espacios rítmicos, de acuerdo a un modelo compositivo musical. Es el origen de la escena abstracta.

He aquí dos formas de introducir un nuevo elemento en el contexto de la representación. El naturalismo se apropia de la iluminación y la pone en función de la necesidad dramática. Appia se apropia de la luz y la convierte en elemento escénico, trabajando en paralelo al drama.

La evolución posterior es, por lo general, deudora de estas dos grandes transformaciones. El drama impresionista (Chejov) y expresionista (de Sorge a Toller) mantiene en gran parte los esquemas del drama naturalista. El teatro impresionista (Stanislavski / Reinhardt) es heredero directo del naturalista, aunque tenga algunos rasgos tomados del simbolismo (las escenificaciones de masas de Reinhardt o las puestas stanislavskianas de Maeterlinck). El teatro de vanguardia saca todas las consecuencias de la innovación de Appia y opta por la abstracción.

B. LA INFLUENCIA DEL DRAMA-MUSICAL WAGNERIANO. IDEA DEL TEATRO TOTAL.

Se busca la creación de un mundo autónomo en el que el espectador se inserte. La idea de crear un mundo autónomo sigue dos direcciones: a) crear un mundo autónomo en escena, con el que el espectador se identifica, pero en el que sólo participa afectivamente

(Naturalismo / Impresionismo / Expresionismo); b) crear un mundo autónomo en el ámbito de la representación, en la que el espectador participa físicamente (Reinhardt, Expresionismo abstracto, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Piscator, teatro revolucionario soviético, Lehrstück brechtiano).

2. Segunda transformación. La vanguardia histórica.

A. LA TRANSFORMACIÓN DE LA PLÁSTICA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX Y LA EVOLUCIÓN HACIA LA ABSTRACCIÓN.

Tiene una incidencia directa en el teatro practicado por los creadores de vanguardia: el teatro de imágenes y objetual futurista, el drama expresionista abstracto de Kokoschka, Schreyer, Walden y Stramm; el teatro futurista y revolucionario soviético, con dos grandes cimas; el drama de Maiakovski y el teatro de Meyerhold; el drama surrealista, de Tzara a Vitrac y a García Lorca (*El público*).

La abstracción plástica tiene su correlato inmediato en la autonomía de la creación escénica respecto al drama. En *La relación con el texto* Schönberg escribió que la música debía seguir su propio camino, que

música y texto podían ser simultáneos, pero nunca subsidiarios. Algo parecido podría haber sido escrito respecto al teatro: lo escribió anteriormente Craig, que concebía un teatro sin drama, lo realizaron el propio Schönberg, Kandinsky, Schreyer, Schlemmer, Schawinsky, etc. Tuvo más eficacia en la nueva danza: Nijinsky, Isadora Duncan, Mary Wigman...

Esta línea continúa después de la guerra y tiene sus principales exponentes, a nivel dramático, en el teatro del absurdo, y especialmente en el drama de S. Beckett; a nivel escénico, en el llamado teatro objetual, y especialmente en Tadeusz Kantor. La abstracción

plástica va acompañada por un proceso similar en el ámbito de la literatura. Recordar simplemente la simbiosis de palabra y materia, paralela a la abstracción plástica, en la obra de James Joyce y, sobre todo, de Antonin Artaud. Descubrimiento de la identidad palabra-carne, carne-cerebro. Incidencia en el drama de Beckett, pero también en la nueva reflexión so-

bre el cuerpo como identidad en el teatro de los 50'-60', de Beck-Malina a Grotowski y Barba.

Ya en 1935, en una tertulia sobre teatro, reconstruida por Hormigón con el título de *Batalla en la residencia*, gentes como Valle, Lorca, Buñuel y Ortega, veían muy claramente el futuro del teatro, pese a la ceguera de



Foto 2

poetas e intelectuales: Unamuno, Azorín, Machado... En España, la pesadez de los noventayochistas ha triunfado sobre la alegría y la lucidez de los otros, y así España se ha dado a sí misma un teatro de poetas, de dramaturgos aburridos, cerrando la puerta a creadores más valientes. Incluso se ha leído a Valle y a Lorca como se lee a Unamuno y a Machado, desde la literatura, no desde el teatro. Y así está el teatro contemporáneo español. Ortega y Gasset pronunciaba las siguientes palabras en dicha reunión:

«Más valdría que los artistas jóvenes, en lugar de perderse por esos callejones sin salida, se dedicasen a crear el nuevo teatro, en que todo es plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa. La pintura, a estas fechas, no tiene tema más fecundo que la decoración escénica, donde todo está aún por inventar, y no el lienzo de caballete, donde por ahora no hay nada sustancial que hacer. Cosa pareja acontece con la música. En cuanto al poeta, es el encargado de imaginar la farsa fantasmagórica componiendo, en vez de un texto literario, un programa de sucesos que han de ejecutarse en escena. Pero es preciso, ante todo, que el actor deje de ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa, mejor dicho, en mil cosas: acróbata, danzarín, mimo, jugador, haciendo de su cuerpo plástico una metáfora universal. Porque en la obra teatral al uso, todo lo que hay de verdadero valor puede ser íntegramente gozado mediante la simple lectura sin necesidad de ir al teatro, y lo que éste añade es, en el mejor caso, superfluo, innecesario e inesencial. Yo no discuto ahora que la representación teatral no haya sido en otro tiempo necesaria para que un público todavía ineducado llegase a sentir las finezas psicológicas y el sentido poético del texto. Lo único que afirmo es que hoy, un hombre

capaz de percibir las cualidades superiores de una obra dramática goza de ésta íntegramente sin necesidad de verla representada.

No resulta difícil imaginar las caras que tenían Unamuno y Azorín, y otros poetas de menor calidad, mientras escuchaban a Ortega. Unamuno, por su parte, no tardó en contestar que él iba al teatro a oír y no a ver. Un teatro de ciegos, eso ha sido en un 90% el llamado teatro español contemporáneo, por mucho que haya querido disfrazarse. Los discípulos de Unamuno masacraron a los de Valle. Y el público sigue yendo al teatro a oír lo que ha leído en los libros del instituto. Está prevenido contra cualquier sorpresa.

B. EL DESARROLLO DEL CINEMATÓGRAFO Y DE LA PRODUCCIÓN FÍLMICA.

En el mismo texto reconstruido por Hormigón, Valle-Inclán interrumpe a Unamuno, que habla del cine como una droga, instrumento de brutalización, en los siguientes términos:

«Yo voy a los cinematógrafos. Ese es el teatro nuevo, moderno. La visualidad, más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el cinematógrafo y el teatro por antonomasia, los dos teatros en un solo teatro. Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el teatro..»

- Desde el punto de vista externo, la introducción de la proyección fílmica en el espectáculo sirve a los propósitos de realizar la idea de un 'teatro total', concepto que ha funcionado intermitentemente desde Wagner al simbolismo y al expresionismo. El proyecto de Gropius para Piscator incluye la previsión de

varias cabinas, que permiten incluso la proyección sobre la bóveda del techo, de modo que sea posible envolver al espectador con imágenes.

Pero, al mismo tiempo que contribuye a la creación de la totalidad, contribuye también al distanciamiento respecto al fenómeno escénico mismo y hace evidente el carácter ficticio del hecho teatral. Respecto a lo representado, lo cinematográfico puede ser visto como documental o como ficción. En cualquier caso, manifiesta el carácter ficticio de todo el acontecimiento. Esta idea será explotada por Brecht en su teoría del extrañamiento, que extenderá a todos los niveles de la creación escénica.

- Desde el punto de vista interno, el cine aporta el concepto de montaje, que sustituye al viejo concepto de causalidad dramática. La ruptura de la continuidad, la ruptura de la línea dramática, teorizada por Stanislavski, ha sido practicada por los creadores escénicos cubistas, futuristas, dadaístas (aplicando a escena el principio de 'collage'). Pero esa ruptura se quedaba en la mera abstracción y no servía para 'contar historias'. La discontinuidad del montaje, en cambio, permitía la contigüidad de materiales diversos al tiempo que mantenía la posibilidad de contar una historia: Eisenstein, Piscator, Brecht. (Recuérdese la importancia de la formación escénica en Eisenstein y su fascinación por el circo).



Foto 3

Desde el punto de vista dramático, buena parte de los experimentos teatrales de las décadas posteriores a la segunda guerra mundial son deudores de la innovación dramática que supone la introducción del principio de montaje (teatro narrativo) o del principio de 'collage' (drama simultáneo).

3. Tercera transformación: Años 50-70.

A. LA TRANSFORMACIÓN DE LA MÚSICA BAJO LA IDEA DE LA INDETERMINACIÓN, que rescata el pensamiento dadaísta de Marcel DUCHAMP.

John Cage pasa por ser, junto a Marcel Duchamp, el punto de referencia obligado del arte de vanguardia norteamericano. También para el arte escénico. Su intervención en el Black Mountain College en 1952 suele ser considerada como el inicio de lo que muy pronto pasaría a denominarse 'happening'. En el verano de 1948 (año de las primeras exposiciones de los expresionistas abstractos, de la muerte de Artaud, de la publicación del *Pe-*

queño Organon, de Brecht, y de la redacción de *Esperando a Godot*), coinciden en el Black Mountain (Carolina del Norte) John Cage, Merce Cunningham, Willem de Kooning y Buckminster Fuller. Cage dio una serie de conferencias, entre ellas la famosa *Defen-*

sa de Satie, y, en colaboración con los anteriores y algunos alumnos, interpretaron una obra de éste, *La plaga de la Medusa*, una comedia musical de 1913.

El trabajo multidisciplinar era uno de los principios del Black Mountain College, reforzado por la intervención de Schawinski, un alumno de Schlemmer, como profesor de teatro. El barrido de los límites entre los lenguajes artísticos y no artísticos que él propuso preparaba la idea de interdisciplinariedad sostenida también por Cage: «Antes teníamos barreras entre las artes (...) Ahora, tenemos una tan maravillosa destrucción de barreras que su crítica de un happening podría ser una pieza musical o un experimento científico, o un viaje al Japón o también un viaje a su supermercado local.» Esta contaminación del territorio artístico se traduce en la opción por un tipo de espectáculo escénico que permita la mezcla de los medios y que no imponga un modo de recepción definido, sino que mantenga la anarquía como principio organizativo, de modo que cada oyente / espectador oiga o vea lo que él quiera y que cada participante sea libre para alterar o improvisar sobre la partitura o guión. Cage concretó esta idea en el concepto de 'no-intencionalidad': pues la aspiración del arte es el encuentro con la vida y la vida es básicamente no-intencional, el arte debe practicar la no-intencionalidad. Y Cage lleva esto a sus extremos cuando afirma que su música preferida es la que oímos cuando «sencillamente, nos quedamos quietos» o que, en tanto el teatro es algo que «simplemente asocia la vista y el oído», «se puede incluso considerar como teatro la vida de todos los días».

«En el budismo Zen nada es o bueno o malo. O feo o bello... El arte no debería ser diferente de la vida, sino una acción incluida en la vida. Como toda vida, con sus accidentes, sus casualidades y variedad y desorden y sólo eventualmente belleza.» Con una lectura sobre la doctrina de

la mente universal de Huang Po y comentarios sobre el Zen, comenzó John Cage su intervención de 1952 en el Black Mountain College. Los espectadores se sentaron formando tres triángulos y con una taza blanca en la mano. A su alrededor, colgaban las pinturas blancas, de Robert Rauschenberg. Después de la lectura de los textos Zen y de algunos fragmentos del maestro Eckhart, Cage interpretó una 'composición con una radio', a lo cual siguieron los 'time brackets'. Cada ejecutante había recibido un guión con indicación de los tiempos en que debía desarrollar una acción, estar en silencio o inactivo. Nadie conocía la acción del otro (ni siquiera el propio Cage), ni sus tiempos, de modo que no podía establecerse ninguna causalidad, entre las acciones. Simultáneamente, Rauschenberg ponía discos viejos en un gramófono y David Tudor tocaba un piano preparado. Después Tudor se dirigió a dos cubos, pasando agua de uno a otro, mientras Charles Olsen y Mary Caroline Richards leían poesía; Cunningham y otros bailaban por los pasillos, perseguidos por un perro furioso; en una esquina, Jay Watt tocaba exóticos instrumentos musicales, silbatos, chillidos de niños, y Rauschenberg proyectaba diapositivas abstractas y minisecuencias de cine sobre el techo, mostrando desde la cocina de la escuela hasta la puesta de sol. Al final, cuatro muchachos vestidos de blanco, vertían café en las tazas que habían sido distribuidas al inicio. La pieza había durado cuarenta y cinco minutos, y Cage declaró que había sido un éxito, y que había cumplido su objetivo: «HACER TEATRO», es decir, «poner todas aquellas cosas juntas, para que la gente pudiese oír y ver».

El movimiento del happening, iniciado en la alianza de músicos, bailarines y artistas plásticos alcanza lo

teatral y se introduce en las estrategias compositivas de los espectáculos de los años 60'-70'. Allan Kaprow es considerado el iniciador del movimiento con la presentación de *18 happenings en seis partes* en la Reuben Gallery de Nueva York, que daría lugar a toda una serie de happenings y performances, obra de artistas plásticos (Kaprow, Dine, Oldenburg, Whitman), músicos (La Monte Young, Riley, Higgings, Scheeman), bailarines y coreógrafos (Cunningham, Rainer, Paxton, Monk), que tuvieron cierta incidencia en algunos creadores del teatro radical. Richard Schechner, director del Performance Group y de la revista *TDR*, defendió las estrategias contaminantes del happening y del teatro ambiental, como vías de aproximación a la vida, utilizando las categorías de 'puro' e 'impuro' para situar los polos antagónicos de 'vida' y 'arte'. El intento de una creación próxima a la vida, o inserta en ella, exigía una opción por la impureza.

B. LA ÉPOCA DE LA TELEVISIÓN.

- Desde el punto de vista externo, la introducción de la imagen electrónica en el espectáculo escénico permite un juego barroco: la simultaneidad del actor presente y del actor en imagen en el monitor / el juego con el tiempo, retrasando la imagen electrónica, o ralentizándola, o retrasándola y acelerándola / el juego con el tamaño y la perspectiva (detalles, ampliaciones, cambio de ángulo...) La introducción de la alta definición permite utilizar el vídeo con las mismas funciones que el cine, pero con todas las posibilidades de tratamiento electrónico. Esto, que hasta ahora se utiliza más en los espectáculos musicales (rock) que en lo teatral, es una de las innovaciones a las que se enfrenta el teatro contemporáneo.

Algunos de los procedimientos de alteración de las coordenadas espacio-temporales o perceptuales, en parte experimentados por el cine, se han introducido

en los ejercicios dramatúrgicos de algunos creadores. El único gran nombre después de S. Beckett es sin duda, Heiner Müller. Müller desarrolla un tipo de escritura derivada del modelo brechtiano, que alcanza fórmulas muy interesantes: *Hamletmaschine* / *Wolokolamsker Chausee*.

Pero también la deshumanización de la representación, la manipulación de la imagen humana, la destrucción de la imagen humana, la suplantación del cuerpo mediante recursos electrónicos, es contraria al interés que lleva al teatro de la presencia, al teatro del actor, al teatro ritual: Grotowski, tercer teatro, teatro radical. En el teatro radical hay también una posición contraria a la posición de poder transmitida desde la televisión. Reacciones extremas al proceso de virtualización de la realidad derivado de la experiencia de los mass media serían tanto el teatro de guerrilla, desarrollado principalmente en el continente americano, como el teatro tosco, desarrollado principalmente en Europa e impulsado por P. Brook. También en una órbita próxima a estas propuestas cabría situar a los espectáculos interesados por la recuperación de las raíces étnicas o aquellos de investigación antropológica, a cuyo desarrollo contribuyó notablemente la experiencia del Odin Teatre, fundado por E. Barba bajo la influencia de Grotowski.

- La soledad del espectador televisivo tiene su correlato en la concepción del teatro como fiesta colectiva: esto está presente en el teatro radical, especialmente en el Living (*Paradise Now*), pero también en el teatro europeo: *Théâtre du Soleil*, algunos espectáculos de Peter Brook, o en España: *Els Comediants*, *Els Joglars*.

ALGUNAS REFERENCIAS OBLIGADAS EN EL TEATRO DE LOS SETENTA:

A. TADEUSZ KANTOR. El teatro como explosión de ◀ 11

la memoria. Los orígenes de Kantor en la pintura y en el happening marcan una concepción del teatro no como representación, sino como acontecimiento. Como celebración de la manifestación de la memoria. La presencia del propio creador en escena aporta un elemento interesante, es como un punto de referencia barroco. Si fuera una imagen estática, una fotografía, sería una representación barroca. Pero al estar Kantor vivo en escena, se pierde esa referencia a la representación. El teatro de Kantor es un teatro de intensidades. Un teatro de visiones interiores. Un teatro plástico. Lo dramático está supeditado a la intensidad emocional, a las que sirven paralelamente lo visual, lo sonoro, lo verbal y lo gestual.

«Hay que ir fuera del ámbito teatral, cumplir una ruptura -traicionar, en cierto modo. Sólo se puede alcanzar la autonomía a través de relaciones

estrechas con la totalidad del arte, asumiendo el riesgo permanente que ello representa, con todos sus problemas, sus peligros, sus sorpresas. / Después del período en que el teatro era más o menos la reproducción de la literatura, se vuelve ineluctablemente al otro miembro de la alternativa: teatro del gesto, el rito, los signos. Ceremonial, celebración, prácticas mágicas bastante dudosas. / Todo esto no tienen nada que ver con el complejo conjunto de problemas

que plantea el arte de hoy - arte que desde el tiempo de Dada y Marcel Duchamp abandonaba el lugar sagrado y seguro reservado por siglos a la 'obra de arte'; y desde la época del surrealismo intentaba apropiarse de la realidad 'total'.»

B. SALVADOR TAVORA. Tiene sus orígenes en la música y en la danza. La música y la danza genera imágenes, en un proceso muy próximo a aquel que vio surgir históricamente el teatro mismo. Como el

de Kantor se trata de un teatro de intensidad, de una celebración, en este caso, no de la memoria personal, sino de la memoria colectiva, es decir, del mito. La intensidad está tanto en la imagen como en el bailarín / actor, como en la música, como en el texto.

C. ROBERT WILSON. Conceptualmente, el imperio de la imagen electrónica

y su transformabilidad, tienen que ver también con el desarrollo del teatro imagen. La caja televisiva restaura la cuarta pared, que había sido rota por el montaje cinematográfico. El teatro imagen es un desarrollo de la concepción simbolista del teatro abstracto de Appia, pero sobre todo, con la concepción del teatro abstracto kandinskiano. La novedad de Wilson consiste en la inserción del elemento humano en el contexto de la imagen abstracta. El modelo está más en la imagen electrónica que en la imagen plásti-



Foto 4

ca (Kandinsky). El teatro de Robert Wilson responde a la idea del arte escénico como creación autónoma. Probablemente sea uno de los pocos creadores escénicos en nuestro siglo que se adelanta a las innovaciones de artistas en otros ámbitos. Wilson crea una espacio-temporalidad autónoma, que permite la contemplación del acontecimiento escénico como realidad natural, una realidad diversa, a veces enigmática («como un mosaico que se resiste a ofrecer el cuadro»), pero que no es representación de ninguna otra, sino que parece tener una existencia propia, más allá del conflicto sueño-vigilia, realidad-ficción. Esa realidad, por otra parte, carece de dramatismo, del mismo modo que carecen de sexo los seres que en ella habitan: todo ocurre, sin más, en un tiempo ralentizado, que, según Wilson, es el «tiempo real de la puesta del sol, del cambio de las nubes, del amanecer».

(Junto a R. Wilson, cabe citar otro tipo de espectáculos realizado en estados unidos por gente como Richard Foreman, fundador del Ontological Histeric Theater y el Wooster Group, con el punto de referencia de New York-Downtown).

4. Cuarta transformación. La revolución informática. Años 70-90. La imagen virtual. La inteligencia artificial. La fusión de televisión y ordenador. Los grandes espectáculos de masas que utilizan los procedimientos electrónicos.

- Los espectáculos de masas imponen al teatro la necesidad de encontrar su lugar en dos opciones extremas:

a) El gran espectáculo. El gran espectáculo popular (musical: Broadway / Antología de la Zarzuela). El

gran espectáculo operístico: la ópera-museo. La ópera contemporánea (Robert Wilson, Meredith Monk o Peter Sellars) es un terreno resbaladizo, porque en muchas ocasiones las limitaciones impuestas por los mecanismos de producción desvirtúan la radicalidad de las creaciones. Por otra parte, hay un conservadurismo intrínseco a la forma operística que gravita sobre estas creaciones. Las óperas de Wilson de la primera época se parecían muy poco a una ópera tradicional, sólo coincidían en la comunidad de diversos medios en un mismo espectáculo: imagen, palabra, música, danza, actuación. Ejemplo: *Einstein on the Beach*. Pero las óperas de Peter Sellars, o las recientes creaciones del propio Wilson incluyen una buena dosis de convencionalismo. Peter Sellars, que es un director de escena muy inteligente, cumple, no obstante, con buena parte de las convenciones que satisfacen al público de la ópera, aunque es capaz de hacer disfrutar a un público más amplio.

b) El anti-espectáculo. También aquí en muchos casos funcionan conceptos tomados de programas televisivos. El monólogo informal (Spalding, Wooster Group), el serial televisivo y el juego de la autoironía (*Chang in a void Moon*, de John Jesurum).

Se trata de situar al espectador frente a la caja televisiva/escénica y presentarle la transformación de la imagen. O introducir al espectador en la caja televisiva y enfrentarlo a la artesanía de la producción de la imagen.

Entre esos dos extremos quedan otras muchas formas, más elitistas, que a continuación veremos. Y quedan también otras formas, no contemporáneas, que no veremos: la resurrección del teatro naturalista o los montajes de museo.

1. NATURALISMO. Hay una reacción contra el teatro imagen. Una opción sospechosa: el teatro de la

palabra, neonaturalista o hiperrealista. Uno de los modelos que pretenden pasar como último exponente de la contemporaneidad. A partir de los años cuarenta, cuando el cine alcanza el suficiente desarrollo tecnológico, engulle al teatro naturalista y se convierte en su medio por excelencia.

2. OTRAS FORMAS DEL TEATRO VERBAL

A. *Teatro espontáneo (antiespectáculo)*. Pero hay una variación del teatro naturalista, que asume modos del cine o de la televisión y que encuentra su medio de expresión más adecuado en el monólogo. Los monólogos de Spalding se sitúan en un terreno ambiguo entre la ficción y la autobiografía. Es un naturalismo llevado al extremo, pues el actor coincide con el autor, con el personaje, el tiempo dramático es tiempo real y el espacio dramático es espacio real. Pero también hay elementos tomados de los mass media. Lo más parecido son las confesiones de Woody Allen. Pero la pantalla en este caso interpone una dimensión ficticia, tanto temporal como espacial que no existe en el caso de los monólogos de Spalding Gray.

B. *La performance política / El monólogo*. Normalmente, se trata de trabajos presentados por un artista individual. Son muy conocidos los de Laurie Anderson. Se podría citar a otra gente, como Karen Finley, Carole Schneeman, Eleanor Antin. Combinación del discurso con la narración, con la apelación directa al público, con la canción y con el espectáculo plástico o multimedia.

C. *Teatro complejo*. Richard Foreman. Un teatro complejo. Foreman es originalmente dramaturgo. Su teatro es una indagación en la complejidad del ser humano. En gran parte es una indagación en los accidentes de la propia identidad, de la propia naturaleza humana, en sus contradicciones, en sus diferencias. Pero no se trata de un análisis, se trata de confi-

gurar un terreno de pruebas donde encontrar lo desconocido.

«Mis obras son un intento de sugerir a través de ejemplos que uno puede romper la interpretación de la vida que simplifica y suprime el infinito espectro de energías humanas internas; que la vida puede ser vivida de acuerdo a diferentes ritmos, vista de acuerdo a diferentes ojos». (...) «Quiero un teatro que frustre nuestra manera habitual de ver los objetos.» «Me gusta pensar en mis obras como una hora y media en la que ves el mundo a través de un par de gafas muy peculiares.» (...) «Mi arte propone que dirigiendo tu atención a la escala en la que ocurren los hechos atómicos, percibiendo el mundo del mismo modo en que percibirías objetos sólidos a través de un poderoso microscopio, descubrirías que tus sólidas ideas (conceptos / formas) no son más que nubes de moléculas en circulación.

3. TEATRO GESTUAL. Continúan esa línea que va del expresionismo al teatro de la presencia. Podríamos citar diversas tipologías. En realidad, podría haber tantas tipologías como propuestas:

A. *El teatro-ambiental. La fura*. Doble raíz: en el teatro radical americano y en las formas simbolistas del teatro total. Uno de los objetivos de la FURA en sus espectáculos es provocar una alteración de las condiciones de percepción. Este objetivo es idéntico al pretendido por el happening y la creación ambiental de los años sesenta en Norteamérica. *Accions* es calificada por sus creadores como «la alteración física de un espacio; es un juego sin normas. Una cadena de situaciones límites. Es una transformación plástica en un terreno inusual». A propósito de SUZ/o/SUZ: «La sorpresa de descubrir bajo el caos el orden es uno de los propósitos de Suz/o/Suz. Esperanza Ferrer y

Mercé Samuel se señalan que lo importante en ACCIONS es el énfasis en el impacto visual más que en el contenido: el espectáculo entendido como pantalla en la que sumergirse. La MÚSICA como hilo conductor del espectáculo en sustitución de la palabra.

B. *El teatro-danza*. Cruce de las innovaciones en el terreno de la plástica y la nueva danza americana con la herencia expresionista alemana. Este cruce de expresionismo (romántico) y modernismo (anti-romántico) provoca una nueva forma, donde el expresionismo encuentra su mejor dimensión simbólica: Pina-Bausch. Anne Theresa de Keersmaecker como relevo de esta tendencia.. Keersmaecker se revela internacionalmente con el espectáculo *Rosas danst Rosas*, un espectáculo de danza repetitiva, en la línea de la nueva danza norteamericana, tipo Lucinda Childs, pero con un elemento expresivo de raíz centroeuropea. En sucesivos espectáculos ha ido derivando hacia formas cada vez más contiguas a las teatrales, llegando incluso a intentar la puesta en escena de una obra de Heiner Müller, que por cierto fue un fracaso.

C. *El teatro-físico*. Tiene diversas raíces: en el ámbito del trabajo corporal derivado de Grotowski y el teatro radical de los sesenta / el teatro danza / la nueva danza y su interacción con el ámbito de la plástica. DV8 / Wim Vandekeybus. Corsetti participa de esa línea, aunque hay en sus espectáculos

una fuerte tensión dramática y una recuperación de elementos de la vanguardia histórica europea y americana.

E. *Teatro rítmico*. Algunos grupos españoles de los últimos años han seguido esta línea: Arena, Tartana, Legaleón. Hay dos fases en Arena. La primera más vinculada a una estética de lo pobre, con puntos de fuga hacia los trabajos de Tadeusz Kantor y de Salvador Távora. Una segunda, más atenta a la dimensión estética, a la instalación y al puro movimiento de las formas.

4. LAS FORMAS DEL ANTI-ESPECTÁCULO Y LAS FORMAS DEL TEATRO CONTRA LA TELEVISIÓN.

A. *La demostración*. Tiene dos raíces: el teatro épico brechtiano (*Mann ist Mann*) y una raíz popular: circo / feria / anuncio televisivo. En España caben bajo este calificativo algunos espectáculos de Els Joglars. Una simbiosis de demostración y musical es *Dr. Selavy's*, de Richard Foreman.

B. *La exhibición*. Hay un tipo de espectáculo, catalogable como performance. La performance radical de Karen Finley, la performance feminista. La

performance tecnológica de Laurie Anderson. Hay una derivación teatral de la performance, que puede caber dentro del epígrafe exhibición por ejemplo, el



Foto 5

espectáculo de los Rinos, que es como una presentación de sí mismos recurriendo a diversos medios: cinematográfico, plástico, musical y escénico. Y dentro del escénico, utilizando recursos de muy distinta procedencia, creando una amalgama caótica, que consigue el efecto de la provocación.

D. *El culebrón*. *Chang in a void Moon*, de John Jesurum. El tratamiento del texto y la declamación son como los de los seriales cómicos. Hay un principio de autoironía, de conciencia de la ficción. El público, espontáneamente, pone las risas, que en los seriales están grabadas. El que haya risas de verdad es un triunfo respecto a la simulación del serial televisivo. La reflexión sobre el cine, la televisión y la transformación de los modos de comunicación derivados de su experiencia marcaron los siguientes trabajos de Jesurum.

E. *El documental*. *Rumstick Road*, del Wooster Group. Escrita y dirigida por Spalding Gray y Elizabeth Le Compte. Es un documental autobiográfico. Como una investigación periodístico-documental (informe semanal) sobre la vida de alguien. Pero ese alguien es autor y actor en la pieza. En el centro de la escena, una cabina llena de equipos de sonido, un actor con micrófono, auriculares, hace un relato en off a la vista del público. Todo el sonido en off sale de esa cabina, a veces por boca del actor-técnico, en otras ocasiones de los magnetófonos. Hay como un mostrar la artesanía de la creación radiofónica-televisiva, poniendo el aparato intencionalmente envejecido. Esto remite a los recursos distanciadores de Bertolt Brecht. Hay otro tipo de presencia de la televisión, que se manifiesta en los gestos y acciones, a veces sin sentido, que son como un corte de una serie televisiva: por ejemplo, la persecución abriendo y cerrando puertas, parece sacada de una serie de detectives. Al final de la representación se invita al público a un debate.

Otro elemento televisivo. Aunque también estaba en el teatro radical y en el teatro de guerrilla.

5. El Teatro de la imagen en la época de los iconos.

A. *El collage tecnológico*. El tratamiendo de los materiales sin intención unificadora. O dejando al público la misión de su montaje. A partir de los 70 el performance dejó de ser un territorio de músicos y artistas plásticos y se abrió camino hacia su consideración como espectáculo escénico, con voluntad de integración de lenguajes, planteamientos multi-media e intención crítica. El éxito popular de Laurie Anderson desde principios de los 80' ha contribuido a la aceptación de este medio en el ámbito escénico y propiciado su interacción con otras formas escénicas, que se han visto invadidas por las aportaciones del performance. Probablemente, una de las dimensiones más significativas de buena parte del teatro de los 80' (Mickery, Orkater, Falso Movimiento, Gaia Scienza, Carbone 14, Studio Hinderik, Corsetti, Dumb Type, etc.) en conexión con los recursos del performance, sea el 'collage tecnológico', es decir, la superposición de diversos medios (proyección fílmica, vídeo, diapositivas, ambientes sonoros, procesamiento electrónico de voces y sonidos, láser, infografía, robótica...), que se añaden a los elementos plásticos y dramáticos habituales.

Cabe considerar como collage 'narrativo' el célebre espectáculo de Squat Theater, *L Train to Eldorado*, que a su vez participa de esa constelación de teatro más allá de la television. Empieza con una proyección de una pareja en la cama viendo la televisión. Al fondo hay una ventana, pero la ventana no pertenece a la

proyección, es tridimensional y se ve, iluminada, detrás de la pantalla. A ella se asoman actores, que hacen una secuencia, que podría pertenecer al telefilme que la pareja está mirando en la televisión. Ante la proyección, actores que empujan una cámara de cine sobre un carro. El operador de la cámara es un muñeco. La pareja habla de amor muerto /viciado: problemas típicos de la pareja. En la parte escénica se ven flashes de una carnicería (un hombre afilando cuchillos), en la que se desarrollará la siguiente secuencia. Cuando concluye la proyección, queda dibujada la imagen fija de la cama y las figuras que se proyectaban. El equipo de cine hace diversas apariciones. Es como si lo que ocurre en escena fuera parte de una película que se está rodando. El estilo es naturalista-irónico y la acción está plagada de rupturas inesperadas. A los 50 min. de espectáculo interviene el director de la película, para corregir al actor, que estaba en un monólogo desesperado, muy conmovido por sus problemas. Le hace unas indicaciones, plaqueta, se añade el micrófono. Definitivamente, el aparato entra en escena. El director permanece iluminado durante toda la secuencia. El monólogo es el más interior de todo el espectáculo. Lo que se filma se supone que es la historia verídica (lo teatral), pero al director le sigue pareciendo demasiado falso y exige más pasión. Después se verá esta secuencia. Al final del monólogo, el hombre se convierte en un árbol, mientras dice: es tan desagradable, tan repugnante». La conversión del hombre en árbol continúa en la conversión del paisaje urbano en natural: los edificios se convierten en montañas. El árbol aparece en escena. El árbol llama a una chica. Le pide que no le abandone. Coqueteo. El director de escena marca un corazón con el cuchillo en el árbol. El corazón es en realidad un luminoso. Al hacerse el oscuro queda iluminado el corazón.

B. El teatro como despliegue asociativo: Wilson. Robert Wilson. A letter for Queen Victoria. La concepción del

espectáculo a partir de asociaciones sobre la idea de sobre y de carta. El teatro como sueño, restos del teatro como terapia. Hay un tipo de trabajo con el texto, que Wilson desarrolla en su primera época, que ve estimulado por la colaboración con Christopher Knowles. El texto verbal es a la vez un texto visual: los diálogos con Christopher Knowles, con sonidos, con sílabas, con palabras, letras que generan frases, con los tacos, frases que generan repeticiones silábicas.

C. El teatro como despliegue asociativo: Fabre. Hay un trabajo esencialmente visual y gestual, ligado a una problemática muy próxima a la de las artes visuales contemporáneas (pintura-instalación). Juego con tiempo muy lento. Con repeticiones inacabables, que bruscamente se rompen de forma inesperada, tratamientos del cuerpo como imagen. El último espectáculo, sin embargo, resulta más difícil de encajar en esta clasificación y está más próximo de los teatros celebrativos.

Pero no se puede encorsetar a un creador. El de Wilson no es meramente teatro imagen: la comunicación no verbal, la colaboración con Müller, Waits, Byrne, L. Childs, etc. Se trata de experiencias más complejas. Lo mismo ocurre con Jan Fabre. Baste recordar una de sus últimas propuestas: *Sweet Temptations*, una violenta presentación de situaciones, de ritmos y conflictos sin solución. Una primera contraposición: los parapléjicos en las sillas de ruedas, con su discurso sereno (el conocimiento); las bailarinas, en sus apariciones disciplinadas, pero sensuales; la acción desbordada de los actores; las orgías (bailarinas / actores). Esa primera estructura se repite, más o menos en secuencias simétricas. Los parapléjicos (serenidad/conocimiento) son sucesivamente sometidos a burla y violencia. En un momento dado, alguien recita el texto del comienzo de Fausto. El espectáculo parece claro. Va muy lento, nos va metiendo en un mundo ordenado, donde el caos tiene su

parte, pero dentro de la estructura. Una vez conseguido el ritmo esencial, sin embargo, comienzan las transgresiones: primero las bailarinas rompen el cerco de sus cuadros de luz, incluso atraviesan la escena. Luego los parapléjicos, desnudos, se ponen a bailar. Los actores se ponen el traje de los parapléjicos, imitan a las bailarinas. En una apoteosis de locura, todos empiezan a ponerse los trajes de los demás y a hacer sus numeritos frente al público. el final de la escena: los parapléjicos vuelven a ser parapléjicos, los demás se retiran, el discuro ha quedado quebrado y abierto, todas las incógnitas están ahí.

He intentado plantear una panorámica de las formas del teatro contemporáneo, marcada por una opción personal. Dentro del amplio espectro, hay una serie de espectáculos que he descrito y destacado. Se puede objetar que no hay más razón para ese destacar que el gusto personal. Es posible. He hecho el comentario a partir de los espectáculos que me gustan y me interesan. Pero he intentado justificar por qué me gustan e interesan. Hay una primera justificación histórica, que tiene que ver con la progresión del concepto. Desvelar el enmascaramiento de viejas formas / viejos conceptos formales bajo nuevos ropajes sea por el medio, la temática o la tecnología y buscar dónde se producen respuestas nuevas a la problemática de nuestro tiempo o dónde aparece el planteamiento de problemas que tienen que ver con la experiencia contemporánea. Sólo aquellos espectáculos que problematizan la experiencia contemporánea, nuestra forma de ver, de pensar, de sentir, de percibir son dignos de ser llamados contemporáneos. Los espectáculos que no plantean problemas, que somos capaces de recibir exclusivamente con placer, pueden satisfacer nuestra sensibilidad, pero son productos caducos. No los niego, simplemente, los descarto de la historia, porque ya ocurrieron. Puede haber un pintor de excelente sensibilidad, que pinte igual que

Cézanne cuadros que en 1900 habrían sido considerados geniales. Seguramente producirán un placer estético. Pero pertenecen a otro siglo. Por otra parte, este ejemplo es imposible, pues para ser igual que Cézanne hay que ser muy grande y alguien tan grande hoy no pintaría nunca como Cézanne. Lo mismo cabe decir para el teatro. Recuerdo el comentario de Picasso recogido por Gertrude Stein cuando se le criticaba por haber abandonado su pintura de la época rosa en favor del cubismo y de las señoritas de Avignon: ya he demostrado que sé dibujar y pintar tan bien como los clásicos, no me puedo quedar ahí, tengo que ir a la búsqueda de los problemas. Esa es la única actitud posible para un artista comprometido con su época, para un arte de vanguardia. El teatro, la creación escénica, debe escapar a las tradiciones conservadoras que impone la institución, y encontrar su lugar propio en el terreno de la problemática artística, en diálogo con artistas visuales, conceptuales, escritores, creadores cinematográficos, músicos y videoartistas. Sólo cuando el teatro sea capaz de entrar en ese diálogo encontrará vías de comunicación con la sociedad, de la que ahora está tan alejado. Esas vías de comunicación no serán conductos de masas, serán senderos retorcidos, que arrancarán de las minorías. Pero es que actualmente el teatro de vanguardia en España ni siquiera llega a las minorías. Y esto es culpa exclusivamente de la institución teatral y de su ceguera ante las exigencia que la transformación de la experiencia impone a la evolución de las formas teatrales, anquilosadas voluntariamente en otras épocas.

Puede que el problema del arte contemporáneo ya no sea una cuestión de lenguaje o una cuestión de formas. Puede que el problema de la forma pase a un segundo término, y que se pueda aceptar la multiplicidad. En cualquier caso, la aceptación de la multiplicidad, como la asunción de la complejidad, no impli-

ca la proclamación fácil del 'todo vale'. Al contrario, exige estar mucho más atento al gesto, a la disposición, al compromiso que subyace a la creación. Puede que nuevamente, lo artístico se halla trasladado de la investigación formal a la disposición del creador, y que por tanto el ámbito de lo artístico ya no sea ni siquiera un problema de medios. Todo ello exige de nuestra parte una renuncia a las categorizaciones caducas que afectan al medio teatral, una amplitud de miras en la consideración del fenómeno escénico y, al mismo tiempo, un mayor

rigor, una mayor disciplina, una mayor exigencia en el reconocimiento del gesto artístico.

Planteemos problemas a la cómoda conciencia del burgués tardo-capitalista que todos somos. Cuando el teatro español / europeo asuma estos retos estará en condiciones de ser llamado contemporáneo. Cuando el público sea capaz de comprender ese teatro, habremos dado un paso adelante en el proceso de maduración social.



Foto 6

Bibliografía seleccionada

- JOSÉ A. HORMIGÓN (ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Alberto Corazón, Madrid, 1970.
- ADOLPHE APPIA, *Attore musica e scena*, edición de Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milan, 1975.
- ANTONIN ARTAUD, *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Edhasa, Barcelona, 1980.
- EUGENIO BARBA, *Más allá de las islas flotantes*, trad. de Toni Cots, Firpo & Dobal, México, 1987.
- JULIAN BECK, *The Life of the Theatre*, Limelight Editions, New York, 1972/1991.
- HENRI BÉHAR, *Sobre el teatro dada y surrealista*, Barral, Barcelona, 1971.
- M. BERTHOLD *Historia social del teatro*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- MANFRED BRAUNECK, *Theater im 20. Jahrhundert*, Rowohlt, Berlin, 1986.
- BERTOLT BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1983.
- PETER BROOK, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 1973.
- D. COLOMÉ, *El indiscreto encanto de la danza*, Turner, Madrid, 1989.
- GORDON CRAIG, *El arte del teatro*, UNAM-GECSA, México, 1987.
- MARCO DE MARINIS, *El nuevo teatro, 1947-1970*, Paidós, Barcelona, 1987.
- RICHARD FOREMAN, *Unbalancing Acts*, Pantheon, New York, 1992.
- ROSELEE GOLDBERG, *Performance Art*, Thames and Hudson, Londres, 1988.
- MEL GORDON (ed.), *Dada performance*, PAJ Publications; New York, 1987.
- JERZY GROTOWSKI, *Teatro laboratorio*, Tusquets, Barcelona, 1980.
- JERZY GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, trad. de Margo Glantz, Siglo XXI, México, 1970.
- JOSÉ HESSE, *Breve historia del teatro soviético*, Alianza, Madrid, 1971.
- RAIMOND HOGUE, *Pina Bausch. Historias de teatro-danza*. (Fotos de Ulli Weiss), Ultramar, Barcelona, 1988.
- VASILY KANDINSKY / FRANZ MARC, *El jinete azul*, Paidós Estética, Barcelona, 1989.
- TADEUSZ KANTOR, *El teatro de la muerte*, Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1984.
- RICHARD KOSTELANETZ, *Entrevisa a John Cage*, Anagrama, Barcelona, 1973.
- JENNIFER KUMIEGA, *The theatre of Grotowski*, Methuen, Londres y Nueva York, 1985.
- GIOVANNI LISTA, *La scena futurista*, C.N.R.S., París.
- HENRY M. SAYRE, *The object of performance. The american avantgarde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1989.
- F.T. MARINETTI Y OTROS, (Manifiestos y obras del teatro futurista), en *Travail Théâtral*, nº 11, pag. 49-89.
- DON MCDONAGH, *The Rise & Fall & Rise of Modern Dance*, A Cappella Books, 1990.
- V.E. MEYERHOLD, *Textos teóricos*, ed. por Juan Antonio Hormigón, Alberto Corazón, Madrid, 1972 (reedición A.D.E., Madrid, 1993).
- CATHERINE MOUNIER, «Le monde de Robert Wilson», en DENIS BABLET (ed.), *Les voies de la création théâtrale XII*, C.N.R.S., Paris, 1984.
- H. MÜLLER, *Teatro escogido I*, ed. de Jorge Riechmann, Primer Acto, Madrid, 1990.

- H. MÜLLER, *Cemento / La Batalla*, A.D.E., Madrid, 1991.
- ERNEST NEWMANN, *Wagner. El hombre y el artista*, Taurus, Madrid, 1982.
- YOSHI OIDA, *L'acteur flottant*, Actes Sud, Arles, 1992.
- SERGE OUAKNINE, «Le Prince Constant», en Jean Jacquot (ed.), *Les voies de la création théâtrale I*, C.N.R.S., Paris, 1970.
- BÉATRICE PICON-VALLIN, *Meyerhold / Les voies de la création théâtrale 17*, C.N.R.S., Paris, 1990.
- ERWIN PISCATOR, *Teatro político*, trad. de Salvador Vila, prólogo de Alfonsos Sastre, Ayuso, Madrid, 1976.
- MAX REINHARDT, *Schriften (Aufzeichnungen, Briefe, Rede)*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1974.
- DAVID RICHARD JONES, *Great directors at work (Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook)*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1986.
- JAMES ROOSE EVANS, *Experimental Theatre*, Routledge, Londres, 1989.
- RICARD SALVAT, *Historia del teatro moderno*, Península, Barcelona, 1981.
- JOSÉ A. SÁNCHEZ, «Exorcismos de la memoria / paisajes de la utopía», en *Proyecto escena*, Santander, 1990
- JOSÉ A. SÁNCHEZ, *Brecht y el expresionismo*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1992.
- JOSÉ A. SÁNCHEZ, *Dramaturgias de la imagen* (en vías de publicación)
- XANTI SCHAWINSKY, «From the Bauhaus to Black Mountain» (editado a partir de entrevistas grabadas), y «Play, Life, Illusion», en *TDR/The Drama Review*, vol. 12, nº 3a (T-51), verano 1971, pp. 31-44 y 45-59.
- RICHARD SCHECHNER, *Performance Theory*, Routledge, New York & London, 1988.
- RICHARD SCHECHNER, *Teatro de guerrilla y happening*. (Textos y entrevistas de R. Schechner, Burd Wirtschaefer y Allan Kaprow), Anagrama, Barcelona, 1973.
- OSKAR SCHLEMMER, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Paidós, Barcelona, 1987.
- THEODORE SHANK, *American Alternative Theatre*, St. Martin's Press, New York, 1988.
- LAURENCE SHYER, *Robert Wilson and his collaborators*, New York, 1989.
- SUSAN SONTAG y otros, *Cage • Cunningham • Johns. Dancers on a Plane*, Thames and Hudson, Londres, 1990
- K. STANISLAVSKI, *Mi vida en el Arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1988.
- PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963.
- FERDINANDO TAVIANI, (ed.), *Il libro dell'Odin*, Feltrinelli, Milano, 1981.
- CAROLINE TISDALL / ANGELLO BOZZOLLA, *Futurism*, Oxford University Press, New York and Toronto, 1978.
- MARIANNE VAN KERKHOVEN, «El peso del tiempo», en *Etc 91*, Arena teatro, Murcia, 1991.
- NANCY VAN NORMAN BAER (ed.), *Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Design 1913-1935*, Thames and Hudson / The Fine Arts Museum of San Francisco, Londres, 1991.
- CLAUDIO VICENTINI, *La teoría del teatro político*,

Fotografías

1. José Antonio Sánchez.
Conferencia del 17 de Marzo de 1993.
Laboratorio de Teatro Contemporáneo. 1992-93.
Aula de Teatro. Universidad de Málaga.
Foto. Alfonso Vicente.
2. Variedades Manhattan.
Atrévete.
Sala de Teatro de la Universidad de Málaga. 1993.
Foto. Jaime Domech.
3. Enrico Masseroli (Italia).
Danza Balinesa.
Sala de Teatro de la Universidad de Málaga. 1993.
Foto. Alfonso Vicente.
4. Laboratorio de Teatro Contemporáneo. 1992-93.
Actriz. Rocío Solís.
Aula de Teatro. Universidad de Málaga.
Foto. Jaime Domech.
5. Garrapato Teatro (Sevilla).
Cave Canem.
Sala de Teatro de la Universidad de Málaga. 1993.
Foto. Jaime Domech.
6. José Antonio Sánchez.
Conferencia del 17 de marzo de 1993.
Laboratorio de Teatro Contemporáneo. 1992-93.
Aula de Teatro. Universidad de Málaga.
Foto. Alfonso Vicente.



UNIVERSIDAD DE MALAGA