

EL PERFIL POSTDRAMÁTICO DEL TEATRO CATALÁN CONTEMPORÁNEO*

SHARON G. FELDMAN
University of Richmond

HAN transcurrido diez años desde la publicación en 1999 del *Postdramatisches Theater* de Hans-Thies Lehmann, estudio influyente en el cual el teórico alemán señalaba una serie de actitudes y condiciones propias de las prácticas estéticas teatrales (occidentales) surgidas a partir de los años setenta que parecían sugerir un cambio de paradigma en cuanto a nuestra comprensión y nuestra experiencia del drama contemporáneo [Barnett, 2006: 484-487]¹. La noción de lo postdramático no necesariamente excluye la presencia de lo que entendemos por drama (o por lo dramático), sino que lo postdramático y lo dramático se encuentran, como ha señalado Lehmann, entrelazados en un baile perpetuo de implicación mutua. Detrás del postdramatismo, por lo tanto, yacen los fantasmas de lo dramático, pues en sus diversas manifestaciones el postdramatismo constituye un gesto que nos intenta llevar más allá de la oposición, consagrada en los escritos de Peter Szondi, entre los modos dramáticos “absolutos” (radicados en la poética aristotélica) y las formas teatrales épicas. En España, la preocupación con la relación, a veces dialéctica, entre lo dramático y lo épico y su papel en cuanto a la concepción de una estética teatral contemporánea no es nueva; de hecho ya la expresaba Alfonso Sastre en los años sesenta cuando hablaba de una “triple raíz de un teatro futuro” que se lograra a través de una conjugación de lo épico, lo dramático y lo vanguardista [1963].

En esta superación de la dualidad épico/dramático, quizás a modo de respuesta a Szondi, Lehmann ha observado la medida

* Recibido: 21/diciembre/2009. Aceptado: 12/febrero/2010.

¹En lengua inglesa, ya en los años 70 Richard Schechner había empleado el término *post-dramatic* para describir el fenómeno del *happening* [1977].

en que los textos postdramáticos se distancian de la simple representación mimética (y hermética), colocando bajo una sombra de incertidumbre los antiguos modos de subjetividad². Como herederos de la desmitificación del lenguaje verbal sembrada en los escritos de Antonin Artaud y en la obra de otros representantes del vanguardismo histórico, los artistas postdramáticos han llevado a cabo un cuestionamiento, o destronamiento, del papel de la palabra escénica y, por extensión, de las nociones de autoridad cultural que se atribuyen al texto dramático. El teatro postdramático, por lo tanto, visto por Jean-Louis Besson, abraza una amplia gama de formas estéticas: danza, canto, música, pantomima, vídeo, hologramas... Mientras que lo postdramático no descarta el uso de la palabra — uno de los fantasmas restantes de lo dramático —, el lenguaje verbal acaba siendo un mero componente, como todos los demás, del espectáculo teatral [2008: 147].

En el dominio del teatro postdramático destaca la proclividad a estructurar el texto teatral en forma de sueño, creando, como apunta Lehmann, un mundo onírico, no jerárquico de “imágenes, movimiento y palabras” con diversos elementos fragmentarios entretejidos a través del empleo del *collage*. Lo postdramático es el territorio de la llamada poesía escénica, “en el cual las correspondencias sinestésicas y las simultaneidades inesperadas surgen de manera natural, sin la presencia de fronteras delimitando lo real, o demarcando una clara distinción entre la realidad y la ficción” [2006: 84]³.

NOMBRES E INFLUENCIAS

El mundo escénico catalán desde el siglo XIX ha exhibido una innegable ansia de respirar aires frescos, de imbuirse de nuevos paradigmas estéticos y de convertirse en un punto de referencia imprescindible dentro del ámbito del teatro europeo.

²Véase Elinor Fuchs [1996] sobre el cuestionamiento de los modos de subjetividad.

³Las referencias al trabajo de Lehmann pertenecen a la edición en lengua inglesa de 2006. Las traducciones al castellano son mías.

No resulta sorprendente, por tanto, que el histórico ensayo de Lehmann, aún no editado en español ni en catalán, haya incidido de manera directa e indirecta (a menudo a través de la traducción francesa de 2002) en la esfera teórico-académica de Barcelona, sobre todo en los ámbitos de experimentación teatral que representan la Sala Beckett y el Institut del Teatre. Los talleres ofrecidos de manera habitual a través de “L’Obrador” de la Beckett, por dramaturgos como Carles Batlle, Pau Miró, Esteve Soler y Marc Rosich, son indicativos de un cierto despertar de conciencia en cuanto a las posibilidades de erosionar, sacudir o reconfigurar los contornos del drama contemporáneo.

En la esfera práctica del teatro catalán contemporáneo, y de acuerdo con la evolución europea del fenómeno, lo postdramático ha experimentado varias encarnaciones, los casos más obvios son las *performances* de grupos colectivos como Sèmola, Els Joglars, Comediants o La Fura dels Baus, sin mencionar el antecedente que constituye la poesía escénica de Joan Brossa (1919-1998)⁴. Solamente una mirada rápida a la larga lista de creadores y compañías teatrales internacionales que han estrenado en Barcelona a lo largo de la última década, en locales como la Sala Beckett, el Teatre Nacional de Catalunya y el Teatre Lliure, hace patente la extensa frecuencia de oportunidades de las que han gozado los dramaturgos y artistas catalanes de imbuirse como espectadores de las prácticas estéticas postdramáticas concebidas fuera de Cataluña. Declan Donnellan/Cheek by Jowl, Frank Castorf/Volksbühne, Heiner Goebbels, Jan Lauwers/ Need-company, Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio, Thomas Ostermeier/Schaubühne, The Wooster Group y Daniel Veronese son tan sólo algunos nombres destacables.

Mientras que en el mundo de lo postdramático la noción de la *performance* se encuentra en un lugar privilegiado frente al texto dramático, las tendencias postdramáticas también pueden detectarse en el teatro que de algún modo se mantiene fiel a sus raíces textuales. Las formas y fórmulas postdramáticas han in-

⁴El ejemplo de La Fura dels Baus es citado en más de una ocasión dentro el volumen de Lehmann.

filtrado de manera notable las cosechas más recientes de la dramaturgia textual catalana. En las páginas que siguen trazaré algunas de las huellas barcelonesas del postdramatismo, centrandome mi punto de vista en algunos de los nombres más destacados que corroboren su impacto en el teatro de texto: Beth Escudé (1963), Gemma Rodríguez (1973) Carles Mallol (1981) y Carles Batlle (1963).

CASOS CONCRETOS DE LA DRAMATURGIA TEXTUAL

Además de su obra creativa (y su labor pedagógica), el dramaturgo Carles Batlle ha desarrollado su propio cuerpo teórico acerca de la dramaturgia textual que demuestra una innegable inclinación postdramática. Con su teoría del drama relativo, y con la aplicación de ésta a sus propias obras, Batlle ha reflexionado sobre la expresión subjetiva, desordenada y fragmentaria de la realidad (interior y exterior) que surge en el drama contemporáneo. La “relatividad” en la que indaga Batlle se refiere a la manera en la cual la representación de la realidad se establece a través de un proceso subjetivo de relaciones de contingencia entre personajes, espacios y otros elementos escénicos [Feldman, 2009: 254-287]. Como es característico del teatro postdramático, esta construcción subjetiva puede provocar efectos de desorientación o desconcierto en el espectador.

Escribiendo bajo la inspiración de las teorías del drama contemporáneo de Jean-Pierre Sarrazac, Batlle observa una recurrente presencia en el teatro contemporáneo catalán de personajes cuyas vidas interiores –fracturadas, desmembradas y desarticuladas–, se expresan a través del uso del monólogo (o de una variedad de formas monológicas). En palabras suyas, se trata de una “irrupción” del mundo íntimo:

La presència fragmentada de la interioritat –relat d'esdeveniments passats, presents o futurs, però també relat de sentiments i sensacions– supera l'antiga frontera entre allò que és dramàtic i allò que és èpic –perfectament delimitada només quaranta anys enrra– i proposa un nou sistema de convencions, molt més obert, molt més plural, mol més lliure [2008: 207-208].

Lo que aquí expone Batlle en su propia poética sobre la construcción del personaje puede considerarse un eco de la misma aspiración por superar la dualidad épica/dramática expresada en el concepto del postdramatismo de Lehmann. Batlle lleva esta aspiración un paso más allá cuando habla de la presencia de un impulso “rapsódico” en el teatro contemporáneo catalán, una corriente que, de acuerdo con los planteamientos de Sarrazac [1981], se refiere a una asamblea de aspectos épicos, dramáticos y líricos, entretnejidos como un *patchwork* de retazos multicolores, un *collage* de concepto híbrido en el cual la voz de un solo personaje puede fracturarse o desmembrarse, creando discursos múltiples.

Quizás una de las representaciones más literales de esta fracturación se encuentre en una obra de construcción lúdica de Beth Escudé, *El destí de les violetes* (“El destino de las violetas”, 1994). Escudé, que inició su carrera profesional en los talleres de la Sala Beckett y que también participó en los espectáculos físicos de La Fura dels Baus, hizo notar su presencia sobre la escena catalana con el éxito de esta obra, estrenada bajo su propia dirección en el Festival de Sitges (Sitges Teatre Internacional) de 1995. En la noche del estreno, la dramaturga apareció sobre el escenario con un casco de motociclista puesto, ofreciendo de este modo una concreción visual metafórica de su momento de impacto. El texto lleva a cabo una deconstrucción de la figura de una mujer, Violeta, sujetando su caracterización a una fragmentación matemática y fraccionando su personalidad en ocho voces femeninas distintas, designadas con las letras “A” a “H”. El monólogo rapsódico comienza con una mezcla de castellano y catalán, mientras que la protagonista (ocho actrices) recita los atributos básicos incluidos en su Documento Nacional de Identidad:

- DONA A: Nombre Violeta
- DONA B: Apellidos Gascón Prats
- DONA C: Nacida en Barcelona
- DONA D: Fecha de nacimiento onze de novembre del mil nou-cents seixanta-quatre
- DONA E: Nombre del padre Josep

DONA F: Nombre de la madre Adelaida
DONA G: Sexo Dona
DONA H: Número del Documento Nacional de Identidad
DONA A: Set
DONA B: Dos
DONA C: Tres
minipausa
DONA D: Set
DONA E: Tres
DONA F: Tres [1995: II]

¿Existen en realidad ocho “Violetes” o hay solamente una? Se trataba de un ejercicio ágil que reflejaba un interés de Escudé en la construcción de la feminidad, una cuestión que volvería a ponderar en obras como *El color del gos quan fuig* (“Pullus”, 1996).

Para Batlle la rapsodia, de influencia sobre todo francesa y alemana, es “el orden del día” en el drama catalán contemporáneo. Llega a ser la pulsación detrás de la frecuente experimentación con el monólogo. El relato dramático contemporáneo se articula a través de una serie de estrategias que crean una estética de discordia, trastornando y violando la representación del sujeto de acuerdo con los modos de percepción que privilegian la simultaneidad y la multiplicidad de perspectivas, el flujo constante de imágenes (además de personas, tecnologías e ideologías) que caracteriza el mundo contemporáneo.

Es este sentido de simultaneidad y multiplicidad de perspectivas lo que capta de manera brillante la dramaturga Gemma Rodríguez en una de sus obras recientes titulada *L'ham* [*El cebo*]. Estrenada bajo la dirección de Glòria Balañà en la Sala Beckett en 2007, *L'ham* es una tragedia llena de suspense, con pequeños tintes de humor irónico intercalados, escrita en clave post-dramática. En la complejidad estructural de la obra, compuesta de veintiocho escenas, Rodríguez lleva la dimensión narrativa a sus límites, del mismo modo que sus personajes también se encuentran viviendo en un extremo, al límite, atraídos y, al parecer, cautivados por una fuerza fatalista e incontrolable que les tienta con la muerte y, con el tiempo, les arrastra hacia un final

trágico (esto, a pesar del supuesto “Final feliz” proclamado por el título de la penúltima escena). Rodríguez nos expone, a través de múltiples voces, las vidas de tres personajes enlazados: Carol, madre e hija, preocupada por la inexplicable tardanza (y posible desaparición) de sus dos hijos, que ya tenían que haber vuelto a casa al cuidado de su pareja; su padre alcohólico, con quien mantiene una relación esporádica y dificultosa y quien exhibe signos de demencia; su vecina Irene, soltera y recientemente despedida de su trabajo, que cree tener un escape de gas en su piso. Aunque los personajes comparten el mismo espacio escénico, en raras ocasiones se dirigen los unos a los otros en forma de diálogo dramático convencional. Lo que ofrecen al público, como alternativa, es una serie de monólogos en el tiempo presente, que han sido partidos en trozos de tal manera que se asemejen, desde un punto de vista textual, a una serie de diálogos con voces alternantes. A modo de ejemplo, en la escena 19, titulada “La maleta”, Carol aparece en casa de Irene para pedirle el préstamo de una maleta (que utilizará para deshacerse de las pertinencias de su pareja). Desde el piso de Irene emana un extraño olor a gas, y en el suelo de la cocina hay unas gotas de aceite de oliva:

CAROL. —Gràcies. / La Irene se’n va a buscar la maleta mentre jo m’espero al menjador. Fa un olor estranya.

IRENE. He de fregar el terra de la cuina.

CAROL. Deu ser la truita de patates. M’agrada el pis de la Irene. Sempre tan endreçat.

IRENE. Hauria d’haver-ho recollit.

CAROL. Damunt la taula hi té tot de fullets d’una agència de viatges. Belice, ideal per als amants del submarinisme.

IRENE. De vegades voldria ser com ella.

CAROL. Ha de ser genial tenir temps.

IRENE. I tenir dos nens preciosos.

CAROL. I no tenir fills.

IRENE. L’Oscar i l’Èric.

CAROL. I anar a la piscina.

IRENE. I tenir una família.

CAROL. I fer submarinisme. [2007: 57]

Con la estrategia rapsódica empleada aquí, Rodríguez parece llevar un paso adelante la fracturación de sujeto que hemos visto en la obra de Escudé. Los mundos íntimos, recónditos, de los personajes de *L'ham* se exteriorizan en forma de monólogos quebrantados, evocando un mundo interior de ensueño. Rodríguez infunde en estos mundos una dimensión sobrenatural, situando a sus personajes en un espacio que yace suspendido entre el prosaísmo de la vida cotidiana y la alarmante imprevisibilidad de la muerte⁵. Cuando Irene resbala sobre una gota de aceite y resulta gravemente herida, sus pensamientos seguirán resbalando aún más allá de la muerte.

Carles Mallol, quien, como Batlle, Escudé y Rodríguez, tiene conexiones con la Sala Beckett, y también con el Institut del Teatre, ha participado en proyectos vinculados con AREAtangent, una "plataforma" de creadores de artes escénicas radicada en Barcelona y conocida por sus obras de pequeño formato multidisciplinarias que ha denominado *càpsules* ("cápsulas"). Formado en el campo de la comunicación audiovisual, Mallol ha exhibido una cierta predilección por la incorporación dentro de su teatro de estrategias artísticas propias del cine, la radio y otras disciplinas tecnológicas. Su universo teatral, por lo tanto, está saturado de múltiples modos contemporáneos de comunicación que, en lugar de facilitar la proximidad de los seres humanos, acaba creando una situación casi abrumadora y vertiginosa de interferencias que frustran o desplazan sus relaciones. También el uso de los diversos medios de comunicación tiene el efecto de reconfigurar los parámetros del tiempo y del espacio. Así, fiel al espíritu postdramático, el teatro de Mallol refleja una situación contemporánea en la cual el mundo parece cada vez más pequeño [Barnett, 2008: 15].

Su obra *Tres vint-i-set* [*Tres veinte-y-siete*], escrita originalmente para la radio, fue estrenada bajo su propia dirección en el Versus Teatre de Barcelona como parte de "La torna del Grec", la línea de programación más experimental, u *off*, del Festival

⁵ Véase las notas de Francesc Foguet i Boreu, publicadas con la edición de *L'ham* [2007].

Grec del verano de 2007. El título *Tres vint-i-set* se refiere al número que designa una habitación de hotel. En la obra Mallol experimenta con una amplia gama de formas narrativas y monológicas a través de la invención de un lascivo recepcionista del hotel, equipado con la capacidad tecnológica de escuchar las conversaciones y detectar los movimientos de la pareja adúltera que ocupa la habitación 3.27.

En su obra *L'home perseguit* [*El hombre perseguido*], estrenada en 2008 en la Sala Planeta de Girona con dirección de Xavier Pujolràs, uno de los personajes es la voz de la radio, y en algunas ocasiones las voces de los otros cuatro personajes se escuchan a través de las ondas radiofónicas. La palabra escénica adquiere así una cierta plasticidad (rapsódica) que supera la función convencional comunicativa del diálogo teatral. El espacio de la obra es "*Barcelona. Els mils carrers per on els personatges es persegueixin*" [2008: 7]; y, sin embargo, los personajes se encuentran arrastrados por la fuerza de las ondas hertzianas que los lleva hacia la destrucción y la dislocación. Rosa, de cuarenta años, persigue a su vecino Víctor; Víctor persigue a Júlia, la hija de Rosa; la Voz de la Radio también persigue a Júlia... Mallol crea una especie de *collage* de persecuciones enredadas y múltiples interferencias radiofónicas que oculta la frontera entre la realidad y la ficción. Las identidades de sus personajes emergen de manera "relativa," a través de sus relaciones de contingencia.

Trànsits [*Tránsitos*] (2006), un "drama relativo" de Batlle estrenado en la Sala Beckett bajo la dirección de Magda Puyo en 2007, fue titulado "Patchwork" en una versión temprana, reflejando así el interés del autor por explorar el uso de estrategias postdramáticas para captar las circunstancias de desplazamiento, inestabilidad e indeterminación que caracterizan la experiencia contemporánea. Con esta obra Batlle traslada dichas condiciones al contexto de la identidad cultural (catalana y europea) y a la compleja experiencia de la inmigración y los entrecruzamientos culturales que forman parte de la realidad actual.

Trànsits se sitúa, en gran parte, en un tren de largo recorrido en pleno movimiento; aquí una metáfora de la movilidad y la

inestabilidad cultural y lingüística. La obra contiene una estructura experimental – como una especie de *collage* – con elementos de fragmentación, pero también de repetición y de simetría. Los personajes llevan, en algunos momentos claves, unos cascos auditivos, señalando al espectador su entrada en un espacio no-físico, psicológico, de monólogo interior. Màrius está viajando en tren con su hija Nina, hacia el norte, de regreso al lugar y a la lengua misteriosa que abandonó hace muchos años, cuando dejó un paisaje devastado por una guerra. (Después llegó, como autoexiliado, a una Barcelona tranquila y pacífica, donde nació Nina.)

En sus monólogos rapsódicos la identidad de Màrius se entremezcla con sus recuerdos de personas y paisajes, además de una serie de invenciones artísticas: películas, canciones y obras literarias. El sentido de la aventura y de las grandes pasiones de *El conde de Montecristo*, de Alexandre Dumas (1844), y la añoranza de un cambio de paisaje del “Assaig de càntic en el temple”, de Salvador Espriu (1954), son algunos ejemplos. La música también desempeña aquí un papel significativo, creando dimensiones de ironía y de contrapunto, dando a la obra un fuerte matiz poético. La canción *Wanderin’ Star*, de Lee Marvin, sobre la ansiedad de viajar y la movilidad, se convierte en una expresión del estado de ánimo de Màrius. En el tren Màrius conoce a una mujer, también aparentemente de huida hacia el norte y también envuelta en misterio. Lleva una maleta de la cual brota una luz intensa, casi sobrenatural, y su destino se cruzará con el de Màrius. Un billete de tren revelará quizás el nombre del lugar que es el destino de los dos.

Con sus paisajes relativos, que se desarrollan como un *patchwork* complejo de marcos ficticios y construcciones artísticas, la Europa de Batlle es un lugar donde las rupturas, ambigüedades e incertidumbres crean incomodidad en el espectador. Abrazando la complejidad de culturas y nacionalidades que han llegado a definir la Europa de los tiempos contemporáneos, Batlle retrata un paisaje de tensiones, imágenes, lenguas y culturas que confluyen sin límites dentro de un espacio único. El tren en el cual coinciden los personajes de *Trànsits* va

avanzando y, mientras atraviesa el paisaje, Batlle, junto con los otros dramaturgos aquí examinados, abre nuevos caminos para el teatro postdramático.

BIBLIOGRAFÍA

- BARNETT, DAVID (2006): "Taking Stock and Looking Forward: Post-dramatic Theatre", *Contemporary Theatre Review: An International Journal*, 16.4, pp.483-489.
- BARNETT, DAVID (2008): "When Is a Play Not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts", *New Theatre Quarterly*, 24.1 [93], pp.14-23.
- BATLLE, CARLES (2005): *Trànsits*, Postfacci Sharon G. Feldman, Tarragona, Arola.
- BATLLE, CARLES (2008): Postfacci "Apunts sobre la pulsio rapsòdica en el drama contemporani", en *Lèxic del drama modern i contemporani*, ed. Jean-Pierre Sarrazac, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, pp.203-225.
- BESSON, JEAN-LOUIS (2008): "Postdramatisme", en *Lèxic del drama modern i contemporani*, ed. Jean-Pierre Sarrazac, trad. Nàdia Casellas, Barcelona, Institut del Teatre, pp.146-147.
- ESCODÉ, BETH (1995): *El destí de les violetes*. Escena Col·lecció de Textos. (Escena al STI).
- ESCODÉ, BETH (1997): *El color del gos quan fuig* (con *Mala sang*, de David Plana y *A trenc d'alba*, de Ignasi Garcia), Barcelona, Edicions C.
- FELDMAN, SHARON (2009): *In the Eye of the Storm: Contemporary Theater in Barcelona*, Lewisburg, Pennsylvania, Bucknell University Press.
- FOGUET, FRANCESC I BOREU (2007): "Postfaccio" a *L'ham* (con *Folie en familie*, de Ricard Gázquez), En Cartell 19, Barcelona, REMA, 2007, s.n.
- FUCHS, ELINOR (1996): *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington, Indiana University Press.
- LEHMANN, HANS-THEIS (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- LEHMANN, HANS-THEIS (2006): *Postdramatic Theatre*, trad. Karen Jürs-Munby, London, Routledge.
- MALLOL, CARLES (2007): *Tres vint-i-set*, Manuscrito inédito.
- MALLOL, CARLES (2008): *L'home perseguit*, En Cartell 22/Projecte DAC Teatre de Girona, Barcelona, REMA.

- RODRÍGUEZ, GEMMA (2007): *L'ham* (con *Folie en famille*, de Ricard Gázquez), En Cartell 19, Barcelona, REMA.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE (1981): *L'avenir du drama. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne, Éditions de l'Aire. (Reedit. [1999]: Belval, Circé).
- SASTRE, ALFONSO (1963): "Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia. Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro", *Índice*, 169, pp. 7-8. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p275/90259518760136154132679/p0000001.htm#I0> [Fecha de consulta: 2 diciembre 2009].
- SCHECHNER, RICHARD (1977): *Performance Theory*, New York, Routledge. (Reedit. [2003]).
- SZONDI, PETER (1987): *Theory of the Modern Drama*, Minneapolis, University of Minnesota Press.