



La creación escénica como forma de investigación y la investigación como forma de creación. La representación y la disociación como procedimientos de investigación en las artes escénicas¹

Eduardo Pérez-Rasilla
(Universidad Carlos III)

Creación e investigación son de suyo (o lo parecen) actividades inseparables y/o complementarias. Toda creación supone una investigación estética en el amplio territorio de la condición humana y toda investigación requiere un cierto espíritu creativo en cuanto que se propone abrir nuevas posibilidades en el conocimiento humano. En estas líneas nos ocupamos preferentemente de la centralidad que la investigación adquiere en la creación escénica contemporánea, lo que constituiría una suerte de hipótesis de trabajo desde la que abordar la cuestión. El punto de partida desde el cual consideramos estas relaciones podría encontrarse en la noción de *proceso*, es decir, en la idea de trabajo abierto frente a la concepción que imagina el espectáculo como algo acabado e invariable y, en consecuencia, no susceptible de perfeccionamiento. Desde esta perspectiva, advertimos semejanzas entre la creación y la investigación científica, puesto que en ambas actividades planteamos un trabajo de búsqueda no preestablecido, sujeto a un grado de incertidumbre en lo que al resultado último se refiere y carente de una ejemplaridad moral sujeta a un paradigma previo. El teatro contemporáneo da prioridad al proceso sobre el resultado, aunque, ciertamente, la experimentación exige en algún momento resultados fehacientes.

La aparente diferencia entre ambas actividades –teatro y ciencia- puede dejar paso, sin embargo, a la consideración de que las relaciones entre teatro y

¹ Este trabajo, junto a los demás que componen el dossier del presente número de telondefondo.org, fue expuesto en el Seminario Internacional "Las artes escénicas como práctica de investigación. La transformación de los espacios académicos y artísticos (1990-2010)", organizado por el Institut del Teatre (Barcelona) y el Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC (Madrid), Línea de investigación "Texto, imagen e historia cultural", Proyecto: "Imaginarios sociales en las culturas de la globalización. Documentación y análisis de la creación escénica en Iberoamérica (1999-2010) (HAR 2008-06014-C02/ARTE), realizado en Barcelona, del 26 al 28 de mayo de 2010.



ciencia son estrechas y se remontan a los orígenes del teatro moderno. El Renacimiento en su conjunto propone la sustitución de las opiniones heredadas, recibidas acríticamente como dogmas inalterables, por la posibilidad del análisis y la comprobación singular y precisa que cada individuo puede llevar a cabo. En cierto modo, la vista sustituye al oído como sentido prioritario en la relación con el mundo y su conocimiento, y lo individual sustituye a lo colectivo, en el sentido de que es cada individuo quien adquiere la posibilidad y asume la responsabilidad de examinar por sí mismo el mundo y no depende de la receta ofrecida para todos –la colectividad- por una autoridad ajena a él mismo. Encontramos ejemplos elocuentes en la libre interpretación de la Biblia, en las leyes de la perspectiva aplicadas a la pintura o en los descubrimientos científicos de Galileo. No es casual que Brecht escogiera al científico italiano como el paradigma de la moderna visión científica frente un período en el que las certezas se apoyaban sobre los argumentos de autoridad consagrados por una tradición acrítica o, el menos, no sometida a la verificación empírica.

La ciencia surge precisamente de esta voluntad de comprobación singular y específica, que prescinde (al menos metodológicamente) de los conocimientos heredados. Esta voluntad de libre examen tiene como consecuencia la necesidad de representación de los objetos de estudio. Representar supone poder conocer, y supone también poder manejar, poder intervenir sobre aquello que se representa. La representación culmina el proceso de secularización que comenzaba con la sustitución de la opinión heredada por la revisión singularizada. Representar es acercar, poder modificar, manipular, desacralizar, en suma. Los mapas o los lenguajes científicos aportan ejemplos significativos, a los que se suma también el teatro.

El teatro moderno comienza en el momento en el que concurren fenómenos como el origen de la ciencia moderna, las representaciones cartográficas, que ofrecen imágenes precisas del mundo y de sus partes, o el libre examen como vía de conocimiento de uno mismo exento de una autoridad moral extrínseca. El teatro surge desde la hipótesis (científica) de trabajo de que es posible representar las acciones humanas, mediante un proceso metodológico de reducción y condensación. El teatro se ofrece como posibilidad de representar las acciones y



las pasiones humanas de manera análoga a como los mapas ofrecen la posibilidad de representar continentes. La conducta humana se convierte en objeto de interés moral y social desde la perspectiva científica.

El estudio de *casos* por parte del teatro, de situaciones, constituye la respuesta a este interés, la contribución secular al libre examen desde la fascinación por el monólogo o desde la admisión de perspectivas e interpretaciones diferentes para los actos de conducta. Todo teatro tiene detrás de sí una metafísica y una ética. El teatro renacentista–barroco se utiliza a sí mismo como medio para el estudio práctico de los problemas filosóficos teóricos. Y, así, la referencia metateatral lo es en cuanto reflexión acerca de las posibilidades de verificar esos casos de conducta o esos problemas ideológicos. Por lo demás, en un momento en el que se plantea la reflexión sobre la posibilidad de establecer una diferencia entre lo público y lo privado, el escenario se convierte en un nuevo ámbito público, que investiga la conducta pública y privada. La creación teatral investiga las posibilidades de transformación social: el papel de la mujer en el ámbito de lo público y de lo privado, la libertad en la elección matrimonial, el curso que puede darse a los sentimientos íntimos, etc.

El teatro se toma a sí mismo como campo de experimentación e investigación, en un ejercicio de autorreferencialidad y de metateatralidad que caracteriza a la escena renacentista y barroca, pero que anticipa una de las directrices de la investigación teatral: la reflexión sobre su propio lenguaje, sobre sus posibilidades de expresión y sobre la relación comunicativa y performativa que mantiene con el espectador. Una de las referencias de este ejercicio de metateatralidad podemos verla precisamente en la paradoja de un teatro basado en la palabra –la construcción verbal se erige en un artefacto al que se confía la transmisión de la historia, pero también la tarea de ocultar pudorosamente lo obsceno (en el sentido etimológico y en la acepción de argot metateatral en la que hoy empleamos esa palabra: lo que queda fuera de la escena, del ámbito de lo público socialmente permitido) y, consecuentemente, en una percepción que da preferencia a lo auditivo, y la relevancia de la visualidad: la aportación principal de este teatro renacentista y barroco es precisamente la posibilidad de *ver* esas acciones; de exhibir los cuerpos de los actores, por púdica que, desde nuestra



mirada, nos resulte esa mostración de cuerpos. La indagación acerca de los límites entre apariencia y realidad o entre sueño y vigilia, sobre la identidad y sobre la posibilidad de transformación o de construcción de la propia imagen, confiadas a la palabra, pero también a un elemento ligado a la visualidad, como es el vestuario, que adquiere, sobre otras funciones, un singular valor escénico.

El siguiente momento histórico relevante en las relaciones entre la creación teatral e investigación científica puede situarse en el último cuarto del siglo XIX, acaso en la etapa en la que el prestigio de la ciencia y la confianza en ella alcanzan uno de sus niveles más altos. El naturalismo pretende que su literatura y su teatro adquieran una condición científica. Y la creación teatral experimenta una de sus más profundas transformaciones precisamente desde esta perspectiva de la investigación científica. La aparición del director de escena y el cambio en la consideración social y estética –creativa– del actor son los dos fenómenos más relevantes en este sentido. La transformación en la consideración del ensayo, su consecuencia. La doble acepción de la palabra ensayo: la preparación de un acto pautado de antemano, a cuyas normas precisas ha de someterse, o la búsqueda –sistemática– de la verificación de una hipótesis o de unos resultados cuyo alcance se desconoce a priori, encuentra su bisagra en este momento histórico. El trabajo creativo se concibe así como investigación, como búsqueda del actor dentro de sí mismo (o fuera de sí mismo), en sus acciones o en la observación de su intimidad o de su pasado. La repetición mecánica y mimética es sustituida por la búsqueda. Stanislavsky es la principal referencia de este cambio en la consideración de la interpretación actoral, aunque sus propuestas se comprenden en un contexto de tratamiento científico de la labor creadora. A partir de él, una larga y heteróclita lista de hombres de teatro entenderá el trabajo del actor como investigación y como búsqueda, cada uno desde su perspectiva singular. La relación entre creación e investigación se hace ahora explícita y programática y comparte terrenos con la psicología y hasta con la fisiología. Los estudios empíricos –por modestos y parciales que fueran– que llevó a cabo Francisco Alcaide, sobre las repercusiones físicas de la interpretación de determinadas escenas por parte de algunos relevantes actores españoles al comienzo del siglo XX, proporcionan un ejemplo elocuente de esas relaciones entre creación escénica e investigación científica.



La otra faceta del período naturalista tiene que ver con la toma de conciencia, con la responsabilidad moral y social del proceso creativo, con la noción de compromiso, en la que resuenan los ecos de Zola. Y no es ajena a ella la implicación personal del actor, la consideración de las posibilidades de su propio cuerpo en esa creación artística, en lo que supone una anticipación de la tendencia dominante en la escena posterior.

Los continuadores de Stanislavsky, Meyerhold o, más tarde, Grotowski o Barba, han explorado precisamente estas posibilidades corporales en lo que ha constituido una de las líneas más sólidas de investigación teatral que estudia las relaciones entre el cuerpo y la psique del actor, y que busca la dimensión animal del cuerpo humano, un cuerpo que vive un progresivo proceso de emancipación, de consideración de sí mismo como realidad física y fisiológica, pero advirtiendo además su condición de territorio político. El cuerpo se convierte así en expresión propia en detrimento de su condición de instrumento que ejecuta una partitura ajena. Uno de los principios sobre los que se apoya la investigación en el teatro contemporáneo está ya esbozado, o al menos anticipado, por quienes prefirieron abandonar las viejas formas de codificación e imitación y sustituirlas por una búsqueda propia.

Paralelamente, la escenificación se concibe también como ámbito de exploración: lectura no literal o evidente de los textos, aprovechamiento de las posibilidades de los aspectos plásticos y sensoriales, conjunción de la tarea de los actores y estudio de sus interacciones, etc. Se (re)descubre la condición teatral, la existencia de elementos escénicos más allá de los textos y se exploran esas posibilidades. Sin embargo, esta pretensión de exactitud en la representación que impulsa al naturalismo supone a un tiempo una culminación de la búsqueda científica que inspiró al teatro en los siglos XVI y XVII –el logro de una representación plena, perfecta, podríamos estimar- y la paradójica suplantación de la realidad a que aboca ese rigor de la representación. Brecht se encargará de poner el dedo en esa llaga. El camino iniciado en los albores de la modernidad ha terminado su recorrido. A partir de ahora se insinuará la posibilidad de desandararlo.

En los últimos años del XIX y en las primeras décadas del XX, la investigación se convierte en un valor y las ciudades con alguna vida teatral se



pueblan de teatros de cámara, experimentales, íntimos, etc., es decir, en laboratorios de búsqueda, en lugares en los que teatro se considera como materia de investigación. Se recuperan formas tradicionales arrumbadas o marginadas (títeres o marionetas, diversas manifestaciones de teatro popular, farsa, cabaré, etc.), se exploran lenguajes nuevos (las vanguardias, la biomecánica, etc.) o se reformulan lenguajes antiguos (teatro en verso, teatro poético, etc.). Inclusive se plantea la posibilidad de la negación de lo teatral o, al menos, de algunos aspectos constitutivos de la teatralidad: el actor, la linealidad de la construcción, la trama misma, el tratamiento tradicional del espacio y el tiempo, el uso dialógico del lenguaje, etc. Se exploran lugares diferentes para la escenificación, públicos distintos a los que dirigirse o, lo que es muy semejante, una nueva manera de relacionarse con el espectador. Algunas de estas formas se asocian implícita o explícitamente con lo minoritario, lo que apuntaría hacia la idea de ensayo, de experimento, frente a un teatro de mayorías no experimental. El teatro se investiga a sí mismo, pero cabría preguntarse si se trata tan sólo una investigación inmanente o si, por el contrario, esta investigación aborda otras cuestiones que van más allá del hecho teatral.

En la década de los treinta, la propuesta de Brecht representa un punto de inflexión. Desde Brecht, la perspectiva formal aporta la noción de proceso (fragmentado o fragmentable) como expresión teatral, es decir, la condición experimental rige la construcción escénica que se presenta como algo abierto. La mostración del espectáculo como investigación. Pero, además, Brecht experimenta con el teatro como herramienta de acción política e investiga las posibilidades de transformar el mundo desde el teatro, la tentativa de utilizar el teatro como herramienta performativa.

Desde Beckett (y, después, Pinter, Handke y otros más) se desconfía radicalmente de los códigos teatrales, de la posibilidad misma de la representación y de la palabra como su principal componente. Paradójicamente esta desconfianza abre un proceso intenso y fecundo de creación/investigación (quizás sin parangón en la historia). La escena se desprende de sus servidumbres o de sus obligaciones tradicionales y se ve impelida a cuestionarse a sí misma de manera recurrente, obsesiva, podríamos decir: ¿Qué hago yo aquí? ¿Qué hace usted ahí?, se pregunta



el ejecutante desde el escenario o desde el lugar que haga sus veces. La convención o el acuerdo previo se han roto.

La utilización de un mecanismo representacional perfecto presuponía la existencia de un orden previo que alguien ha establecido y, en consecuencia, de una ejemplaridad ética y estética. Los diferentes teatros, desde el renacentista y barroco hasta el teatro naturalista, se organizan como formas de representación desde la asunción implícita o explícita de un modelo de referencia epistemológico y ético. El teatro contemporáneo prescinde de las pretensiones de representación y de la búsqueda de una finalidad que dé sentido último a cuanto hace. Esta desconfianza en los modelos representacionales, en las posibilidades de representar y en la credibilidad de ambos factores abre el camino a una investigación que reexamina los fragmentos inconexos resultantes de aquel proceso de negación. No se trata, desde luego, de la duda metódica fundacional de una línea de pensamiento, porque aquella presuponía ya la necesidad de un sentido último, sino de un juego escénico abierto con el cuerpo y con la palabra, y, por extensión, con los objetos de uso común, con el espacio y con el tiempo, reexaminados desde perspectivas insólitas. Ciertamente, sobre el proceso de investigación, riguroso y hasta obsesivo, se superponen elementos tradicionalmente ajenos al método científico, como son la melancolía, la indolencia, el humor, la ironía, la celebración festiva o brutal, la propensión al abandono o el recurso a formas simbólicas de suicidio o de muerte civil.

Es esa inanidad, esa conciencia de la perentoriedad, esa sensación de fragilidad, desnudez, inseguridad, despersonalización o pérdida de sentido, las que llevan a una investigación sobre lo único que queda tras ese despojamiento del sentido último: el cuerpo y la palabra. ¿Qué puedo expresar desde mi cuerpo y desde mi palabra? ¿Qué se resiste a ser expresado por mi cuerpo y mi palabra? ¿Qué me permite el sistema –político, social, moral, teatral- expresar? La investigación adquiere así carácter teórico, pero también performativo. En la medida en que se proponen ámbitos de investigación se hacen efectivos sus procedimientos y se amplían sus posibilidades teóricas y prácticas. La experimentación con aspectos relacionados con el cuerpo, como la resistencia física al dolor o la resistencia social y/o cultural a lo desagradable a los sentidos (la vista,



el oído, el olfato, el gusto y el tacto están incluidos en estas investigaciones) o con la mostración de lo moralmente reprobable aportan elocuentes ejemplos de esta condición performativa de la investigación teatral contemporánea que parece encontrar en la noción de proceso el ámbito adecuado para su desarrollo, entendido este como réplica o como alternativa al viejo –y poderoso– paradigma del teatro clásico.

El investigador teatral elige el camino de la creación como vía de conocimiento y el creador teatral elige el camino de la investigación, podríamos decir, y se encuentra con su cuerpo y con su palabra, pero desprovistos –al menos metodológicamente– de elementos que los doten de sentido, desligados de cualquier estructura social y simbólica. La condición de instrumento o de herramienta capaz de transmitir una relación consigo mismos, con los otros y con el mundo supondría de nuevo un valor superior, un paradigma implícito al que supeditar su acción o en el que mirarse como en un espejo. Esa ruptura con cualquier forma de ligazón social o simbólica conduce a un proceso liberador, que amplía casi sin límites las posibilidades expresivas, pero siempre a cambio de adquirir una aguda conciencia de la desubicación y del desarraigo, y de la parcialidad y la fragmentariedad de la percepción y la comunicación con el otro, consigo mismo y con el mundo. Frente a los paradigmas clásicos, que buscaban la integración de las individualidades en una investigación colectiva, el creador contemporáneo ha de resignarse a la imposibilidad del encuentro, a la soledad individual. Incluso cuando es un colectivo el que propone el trabajo, se advierte esa indisolubilidad de los individuos en el grupo, esa impermeabilidad a la composición.

Así, la posibilidad de la destrucción del mecanismo teatral representativo – en cierto modo una autodestrucción, dado que el creador forma (formaba) parte integrante de aquel mecanismo– tendría su correlato, lógico o irónico, en las formas de cuestionamiento, de distorsión y de destrucción de la palabra o en las formas de desprotección, de extrañamiento y hasta de autolesión del cuerpo. La convergencia de ambos factores proporciona un espectro de disociaciones entre el cuerpo y la palabra y un compulsivo proceso de asunción/negación de tentativas de construir el hecho escénico aquí y ahora, una aceptación de la invisibilidad y de la



falta de sustancialidad, que se resuelve en un juego de transformaciones y multiplicidades, de destrucción y construcción nunca consumadas, lo que nos remitiría de nuevo a Beckett, y también a Pinter, a Handke, a Bernhard o a Kantor, pero, además, al uso tenaz de los procedimientos de repetición y verificación que emplea la investigación científica, si bien su uso escénico no está limpio de ironía o hasta de parodia. La compulsión constructiva-destructiva encuentra uno de sus territorios de investigación en los procesos disociativos o en las fracturas y dislocaciones, violentas y/o humorísticas, que afectan a la percepción de lo previsible o de lo social o moralmente asumible. Así la investigación deviene ética y política.

Cuando se hace referencia a estos procedimientos de dislocación y fractura suele ponerse el énfasis en los tratamientos más brutales y llamativos, como las autolesiones, la violencia física real ejercida entre los ejecutantes o las presentaciones ostentosas de lo obscuro. La distancia entre lo tolerable (o lo esperable) en el ámbito de lo público y la mostración de lo que ese ámbito oculta explica la expectación –o el rechazo– que estas transgresiones propician. Los cortes en el propio cuerpo que se ofrecen en algunos trabajos de Sergi Fàustino o Angélica Liddell; la introducción de cantidades ingentes de comida o de bebida por todos los orificios del cuerpo y la ocupación del espacio con desechos orgánicos e inorgánicos en algunos espectáculos de Rodrigo García (*La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*); la presencia en primer término de lo anatómico y lo fisiológico mostrados sin pudores ni veladuras en algunos trabajos de Elena Córdoba; la ruptura de las relaciones de cortesía con el espectador, transformadas en agresiones verbales en ciertos espectáculos de Angélica Liddell (*Perro muerto en tintorería*) o en algún título de Rodrigo García (*¡Haberlos quedado en casa, capullos!*) o de Sonia Gómez (*Yo no soy nadie, pero me cago en tu puta madre*); las muertes de animales en escena que se muestran en trabajos de Sonia Gómez o Rodrigo García; las peleas, los golpes y las humillaciones y autohumillaciones en algunos espectáculos de Sonia Gómez, Rodrigo García, Amaranto, Angélica Liddell o Alberto San Juan, son algunos ejemplos entre los muchos que podrían recordarse, que parecen ofrecer el retrato más contundente y definitorio de estas formas teatrales en la escena española.



Resultan también muy llamativas también las perspectivas que estudian el cuerpo del ejecutante desde su condición biológica, que lo aproximan a los animales y a las plantas, en detrimento de la reducción racionalista y de la idealización espiritualista. Algunas propuestas prefieren el camino de una ironía amable –por ejemplo, *Animales artificiales*, de Matarile -; otras escogen un singular lirismo, como sucede con algunas mostraciones de Elena Córdoba o de Antonio Fernández Lera; otras prefieren unos lenguajes más corrosivos o más violentos, como sucede con algunos trabajos de Rodrigo García o de Carlos Marquerié.

Sin embargo, acaso convenga otorgar una mayor importancia a lo que tienen no de provocador sino de disociativo o, lo que es lo mismo, no considerar estas acciones como si constituyeran los fines de este tipo de práctica escénica, sino como medios de cuestionamiento ético y político proporcionados desde la escena y como elementos contiguos a otras disociaciones que ponen de relieve la imposibilidad o la inutilidad de la representación y que someten a juicio, mediante tentativas recurrentes, pero fallidas, los procesos mismos de composición de los elementos escénicos, y ofrecen una imagen fragmentada, discontinua, perentoria y cambiante de dichos elementos. Se lleva a cabo así una investigación, sistemática e irónica a un tiempo, que indaga sobre la percepción –singularmente sobre la mirada- hasta depurarla de inercias y de hábitos adquiridos. De este modo la investigación no se queda en el terreno de la metateatralidad, aunque éste constituya su punto de partida. Si el teatro barroco invertía la relación entre teatro y mundo y convertía a aquel en una realidad más cierta que éste, el teatro contemporáneo a que nos referimos disuelve la realidad al someterla a una percepción no impuesta.

Entre estas disociaciones, las que ejemplifican de manera más evidente la inviabilidad de la representación o de la composición misma son las que muestran el proceso como fallido, las que renuncian prematuramente a su puesta en marcha, las que lo interrumpen con motivos aparentemente arbitrarios o las que subrayan una condición artesanal del trabajo que podría parece ostentosa o innecesaria si se mirara desde otra perspectiva. La impronta de Brecht, Handke (*Insultos al público*), Bernhard (*La fuerza de la costumbre*) o Kantor se advierte tras estas maneras de proceder. Los trabajos de Matarile experimentan interrupciones frecuentes, cambios



de estrategia inopinados o, sencillamente, se expone la idea de renunciar a seguir ese espectáculo o incluso la actividad escénica. No es casual que su última propuesta lleve el título de *Cerrado por aburrimiento*. Juan Úbeda y Elisa Gálvez, en *13 años sin aceitunas*, invitan al público a abandonar la sala y a acompañarlos al bar que se encuentra en el vestíbulo para tomar juntos unas cervezas, cuando han transcurrido tan sólo unos minutos del espectáculo. El abandono del recinto se produce, pero no la anunciada consumición, y los espectadores tras esta otra tentativa fallida, son acompañados de nuevo a la sala para proseguir la función o lo que haga sus veces. Angélica Liddell invita (o conmina) a salir a los espectadores que lo deseen en el momento en el que estima que han soportado una dosis suficiente de acritud o de violencia o que ella misma experimenta cansancio por su presencia. Carmen Werner interrumpe inesperadamente a los bailarines y se interrumpe ella misma, descontenta (¿sin motivo?) con lo que todos están haciendo. Sara Molina ejerce de oficiosa servidora de la escena en *Mónadas: sin ventanas. Aún estamos bien, gracias*.

O se recurre a otras formas de disociación que atienden a rupturas estéticas chirriantes, como el empleo de una música clásica de tono grandioso o sacro como espacio sonoro de acciones brutales u obscenas (es perceptible en algunos trabajos de Marta Carrasco), o interferida por ruidos estridentes, como sucede en algunos trabajos de Carmen Werner. Estos procedimientos pueden entenderse también como tentativas de renuncia a la composición, a la asociación de elementos previsibles, para estudiar una realidad marcada por la fractura, por la yuxtaposición y la convivencia de lo dispar.

Pero tal vez la forma de disociación paradójicamente más elaborada sea la que afecta a la relación entre el cuerpo y la palabra. Son frecuentes los trabajos en los que se advierte una inusitada desproporción entre el texto y el espectáculo o entre las acciones físicas y la palabra hablada, entre la distribución de la carga verbal y el conjunto de la propuesta, entre el recurso al silencio o la adopción de una verbosidad desmedida, como sucede con *120 pensamientos por minuto* de Carlos Marqueríe; *Memoria del jardín* de Antonio Fernández Lera; *Isla Reunión* de Matarile; *La casa de la fuerz*, de Angélica Liddell, o *Muerte y reencarnación en un*



cowboy de Rodrigo García, por citar algunos ejemplos de trabajos muy diferentes, pero significativos en lo que a la exploración de estas desproporciones se refiere.

En otros trabajos, la palabra parece huir del cuerpo, bien porque se trabaja desde un silencio elocuente, como sucede con algunas propuestas de Elena Córdoba o de Carlos Marquerié, o bien porque se procede a una disociación aguda entre la palabra y el cuerpo humano con el que asociamos su emisión. Carlos Fernández lee unas acotaciones, provisto de micrófono, desde un atril y a la vista del público, pero de espaldas a él y frente a los actores, en *Ángeles resisten al atardecer*. En el mismo espectáculo, el actor Emilio Tomé alterna su tarea interpretativa con el dibujo, ante el público, de enormes murales. En *El cuerpo deshabitado* de Marina Wainer, unos bailarines ejecutan sus partituras de movimiento por la sala, contemplados por unos espectadores arrinconados al fondo del escenario, mientras una voz en off pronuncia un bello texto, cuya relación con las acciones dista de ser evidente. En *Aproximación a la idea de desconfianza*, de Rodrigo García, el texto se proyecta sobre la pared mientras los intérpretes ejecutan unas acciones cuya relación con el texto está muy lejos de lo previsible. En algún otro de sus trabajos –*Notas de cocina*, por ejemplo– los actores escribían obstinada y repetidamente parte del texto en la pared. La pizarra era la superficie utilizada por uno de los participantes en el trabajo *Truenos y misterios* de Matarile.

Complementariamente, en otros espectáculos la palabra parece querer retornar con violencia a los cuerpos que abandonó. Así, Sol Picó pide a sus espectadores que escriban lo que consideren oportuno en una prótesis de escayola que cubre su pierna. O en *Años noventa. Nacimos para ser estrellas*, una de las actrices de La Tristura escribe sobre la piel de su compañera los nombres de los fascistas que modelaron su educación. En *Made in China* de Sara Molina, sobre el cuerpo semidesnudo de *la mujer con antifaz se proyectan letras chinas, un texto indescifrable que adorna su carne*. En *Versus* de Rodrigo García, dos actores encuentran frases escritas en los espaguetis que han preparado y están comiendo a la vista del público. La relación palabra-cuerpo adquiere así un doble sentido y ejecuta un viaje de ida y vuelta que, una vez más, permite reexaminar esa relación desde el extrañamiento disociativo, desde la ruptura de la asociación y psicológica y políticamente asumida.



Como decíamos, el teatro moderno comenzó investigando las posibilidades de representación de la conducta humana. Se sirvió para ello de cuidadosos procedimientos de composición, que atendían a la relación entre cuerpo y palabra, desde la aspiración a mostrar una imagen del mundo que operara por analogía. El teatro contemporáneo, desde la desconfianza en un modelo de referencia y en una noción del mundo susceptible de ser representada, emprende el camino del análisis, que obliga a descomponer y a reexaminar.

Acaso sea todavía temprano para exigir resultados fehacientes a esta investigación rigurosa e inquietante, pero parece fuera de toda duda que estas formas escénicas están transformando nuestra mirada sobre la realidad política y social. Por ello, el viejo modelo de la crítica –periodística y académica- no es suficiente para la irrenunciable confrontación de la creación estética con su recepción social. Por un lado, la creación parece haber tomado la iniciativa en las tareas de investigación y la crítica se ha visto en dificultades para responder con solvencia a estas propuestas. Por otro lado, la renuncia a los paradigmas clásicos parece haber desconcertado a una crítica demasiado dependiente de aquellos modelos. La crítica de raíz ilustrada, que se escribía desde la conciencia explícita o implícita de la superioridad intelectual y desde la asunción de un deber de corregir y enseñar, porque se sentía familiarizada con los paradigmas de referencia, tiene difícil cabida en estas propuestas estéticas, si no renuncia a sus viejos privilegios. Sin embargo, un teatro que se proclama abierto y centrífugo no puede excluir a la crítica. Ni la crítica puede renunciar a enfrentarse con unas manifestaciones estéticas que sin ella resultarían inanes. Si, desde algunas perspectivas marxistas, en los años finales de los sesenta y primeros de los setenta, se proponía la renuncia a la crítica, porque esta se estaba convirtiendo en una forma de asesoramiento al mercado de la inversión cultural (de tiempo y de dinero), la voluntaria marginalidad escogida por determinado teatro contemporáneo obvia o al menos debilita ese escrúpulo moral y social. La crítica académica se enfrenta al reto de encontrar un nuevo lugar en este proceso, pero, para ello, debe adoptar otras actitudes y abrirse a otros caminos de llevarla a la práctica.



ABSTRACT

The modern theatre researched the possibilities for the human being representation. It used careful procedures of composition and worried about the relationship between body and word. The modern theatre wanted to show an image of the world analogically. The contemporary theatre refused the reference model and the possibility of the representation. It analyses, breaks down and re-examines. The process, the unsuccessful attempt and the possibilities of body and word dissociation turn into the new research fields.

PALABRAS CLAVE: Teatro contemporáneo- representación- disociación- cuerpo- palabra.

KEYWORDS: Contemporary theatre- representation- dissociation- body- word.