

Apuntes sobre tragedia contemporánea

Lucía de la Maza

Atriz de la Universidad Católica de Chile, dramaturga. Realiza estudios de Doctorado en Artes Escénicas, Universidad Autónoma de Barcelona. Premio mejor obra inédita Consejo del Libro 2003.

Resumen

Existe una dramaturgia surgida a finales del siglo XX que ha reflejado un sentimiento catastrófico del hombre actual, a la cual se le han atribuido elementos trágicos. Mirando hacia los orígenes de la tragedia, en los que se asentaban las bases del derecho en confrontación con las tradiciones míticas, ¿podemos esperar que surja una Tragedia Contemporánea en un futuro cercano?

Palabras claves: Tragedia, contemporáneo, postdramático, catástrofe, Müller.

Abstract

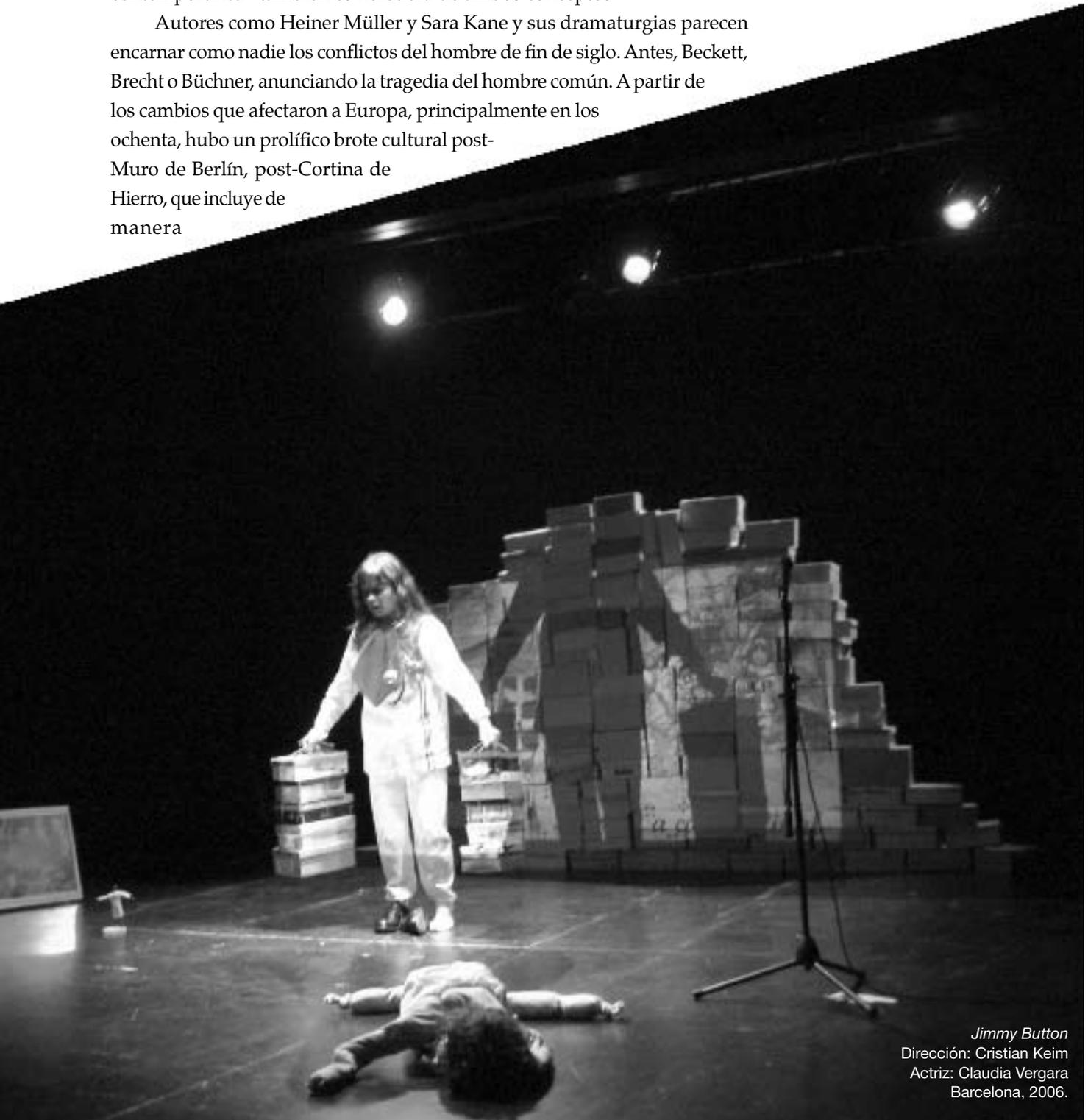
At the end of the XXth century, a dramaturgy reflecting a catastrophic feeling of contemporary human being through tragic elements presented itself. Is it possible then, looking towards the origins of tragedy, in which the basis of law confronted myth, to expect that a Contemporary Tragedy arise in a nearby future?

Keywords: Tragedy, contemporary, postdramatic, catastrophe, Müller.

Un término recurrente para clasificar cierto teatro desarrollado principalmente en Europa a partir de la década de los ochenta es el de “tragedia contemporánea”, concepto rimbombante pero impreciso, como lo pueden ser “teatro postdramático” o el llamado “drama absoluto”, utilizados frecuentemente en el análisis del teatro contemporáneo, cuando se desconoce su procedencia y uso. Sin embargo, con el antecedente de que Peter Szondi, en su libro *Teoría del drama moderno*, establece la crisis del drama como se concibió desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX (“drama absoluto”) como antecedente del teatro que se comenzó a hacer a partir de Ibsen, y de que Hans-Thies Lehmann establece su teoría de “teatro postdramático” para englobar el teatro que se hace desde los setenta

o sesenta, que es heredero de esa crisis del drama absoluto, y que separa los elementos teatrales y los desarrolla por separado, utilizando el fragmento y las nuevas tecnologías para ello, empezamos a entender –más allá del gusto de los teóricos teatrales de ponerle nombre a toda tendencia– que “tragedia contemporánea” también es heredera de ambos conceptos.

Autores como Heiner Müller y Sara Kane y sus dramaturgias parecen encarnar como nadie los conflictos del hombre de fin de siglo. Antes, Beckett, Brecht o Büchner, anunciando la tragedia del hombre común. A partir de los cambios que afectaron a Europa, principalmente en los ochenta, hubo un prolífico brote cultural post-Muro de Berlín, post-Cortina de Hierro, que incluye de manera



Jimmy Button
Dirección: Cristian Keim
Actriz: Claudia Vergara
Barcelona, 2006.

destacable la dramaturgia. Pero algo ha cambiado, los textos nos presentan una realidad que no habíamos visto antes, atemporal y a veces a-espacial, cuya característica formal principal es el uso del fragmento. Esta dramaturgia está cargada del dolor original de ser parte de un mundo como el nuestro: un desastre ecológico y humanitario, regido por las mentiras del poder nada compasivo y concentrado. ¿Estamos –o hemos estado las últimas décadas– en un momento clave para que surja una tragedia del hombre contemporáneo? ¿Se está escribiendo “esa” tragedia?

Es una hipótesis admitida que tuvo que desarrollarse un fenómeno existencial que explique el surgimiento de la conciencia trágica en los griegos. Según el historiador Jean Pierre Vernant, ese “momento histórico” de la tragedia se situaría cuando se asientan en el mundo griego las bases del derecho, por lo tanto, pareciera ser un momento de indecisión ante una confrontación entre las tradiciones míticas, llevadas a la escena con las antiguas leyendas heroicas, y las formas nuevas del pensamiento jurídico y político que se están elaborando en la *polis* griega: “la tragedia nace cuando empezamos a mirar el mito con ojo de ciudadano” (27). Esta polaridad se puede ver muy claramente en las tragedias de Sófocles, que opuso la religión familiar y el culto a los muertos, con los valores del Estado. La tragedia griega contó las leyendas de los héroes griegos, habló de una época pasada en que aún existían

Fotografía: Flor Illic



Claudia Vergara en *Jimmy Button*, de Lucía de la Maza.

reinos y dinastías, en el momento en que el hombre aprende a participar como igual en las decisiones de su ciudad (no olvidemos que “tragedia” y “democracia” son términos surgidos en el siglo V a.c.). Habló de guerras por todos conocidas, dolorosas, pero siempre vigentes.

Tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, el mundo sin duda ha

cambiado, por lo que desencadenaron los hechos mismos y porque surge una conciencia de planeta que quizás nunca tuvimos. El momento histórico actual difiere mucho de ése en que surge la tragedia. Acaba de terminar el siglo más sangriento de la historia de la humanidad, la ciencia ve con pesimismo la cura a enfermedades devastadoras como el SIDA, la imposibilidad de frenar el calentamiento global ha generado alarma y el hambre parece imparable. Aquel florecimiento de la cultura occidental ha sido aplastado por los avances tecnológicos, en los que los gobiernos poderosos invierten gran cantidad de su presupuesto, no para salvar vidas, como uno podría suponer, sino para mejorar las armas de defensa y ataque en caso de guerra. Pero la propaganda, los *mass media* controlados por los estratos de poder y la ignorancia han hecho que el hombre de hoy, que convive

hace muchos años con la miseria y el dolor humano, pierda conciencia de lo que pasa a su alrededor, y no la vea, o al menos, la sienta lejana.

Nietzsche plantea que el origen de la tragedia se encuentra en la relación de los griegos con el dolor. Sólo un alto grado de sensibilidad, dado por quien en su embriaguez puede ver la verdad, pudo provocar el anhelo de belleza. El hombre dionisiaco se parecería a Hamlet, en el sentido de que ambos han visto la esencia de las cosas, han conocido y

sienten náusea de obrar, porque la obra no cambiará nada. La versión que Heiner Müller escribiera sobre esta tragedia shakesperiana parece retratar el conflicto del hombre contemporáneo, lo único que se conserva de los elementos enumerados en *La Poética*, pues ni argumento, ni personajes, ni acción son equivalentes, y muy poco determinables según las nociones de “drama absoluto” de Peter Szondi. Müller nació el año 1929 y fue llamado a pelear en la última etapa de la Segunda Guerra Mundial a favor de Alemania. Se forma a la sombra de Brecht, en el estado Oriental de la Alemania dividida. “El teatro de Heiner Müller encontraría su escenario natural en las cenizas de Hiroshima, en un barracón de Auschwitz o entre las alambradas del Gulag. Fue escrito para los supervivientes de todo eso.” (Mayorga “Teatro”). La obra está hecha en base a fragmentos de un material que abarca teatro, filosofía, historia, cultura popular... y desde ese primer texto “Yo era Hamlet”, se muestra como un texto imposible. El Actor que representa a Hamlet dice que el drama se ha acabado, que no hay espacio en el presente para su drama. Que más valdría ser un objeto inanimado e ignorante: una máquina. Dice, instalándose él mismo como autor (*Hamlet*)

Foto: Angeles Lopichich y Eduard Abadías

Ismene, de Lucía de la Maza.
Lectura dramatizada en Sala Beckett, Barcelona, Noviembre 2006.
Actores: Claudia Vergara, Armand Villén, Juan Carlos González, Manuel Carlos Lillo.

Machine, Heiner Müller, *H.M.=H.M.*), a ambos lados de la trinchera: “Si mi drama todavía tuviese lugar, estaría a ambos lados del frente, en medio de los frentes, encima de ellos.” (Müller 178-9). *Máquina Hamlet* es el conflicto del que sabe mucho y ve el dolor del mundo, y no puede detenerlo; en el mundo en que vive, no pueden existir las convenciones teatrales, la realidad es irrepresentable en un escenario.

Se hace evidente que la existencia de una tragedia contemporánea supondría una trasgresión, incluso la no existencia de los elementos que arman el formato de la tragedia clásica, como se hizo en el Neoclásico.

Entonces, ¿qué parte,
qué forma,

qué esencia de lo trágico podemos desprender para aplicarlo en este tiempo en que la estructura aristotélica no es representativa del pensamiento, ni siquiera de nuestro cotidiano?

Rasgo distintivo del drama contemporáneo es la utilización del fragmento como principio, y la secuenciación de esos fragmentos determina y orienta a quién y de qué modo va dirigido el texto contemporáneo. Pues bien, en textos como el de Müller, cabe atribuirle al espectador esa función componedora del relato, la estructuración aristotélica que contuvo la tragedia clásica. Como después de una explosión, los fragmentos humanos mezclados con los escombros nos hablan de que ahí hubo antes una familia, una calle, una ciudad. Un espectador que se ve enfrentado a un texto como *Máquina Hamlet* no puede salir del teatro como si no hubiera presenciado una catástrofe.

Haré referencia a un autor que ha elaborado una clarificadora teoría sobre tragedia contemporánea, que aplica en sus obras. Me refiero al inglés Howard Barker, cuyos ensayos –lamentablemente– aún no se traducen. Él desarrolla su teoría sobre el “arte del teatro”, como le llama él. Plantea que existen dos tipos de teatro, el “teatro humanista” y el “teatro de la catástrofe”. Esta teoría se dirige a la experiencia del teatro, al impacto y función, no a las formas. El primero es un teatro convencional, donde el espectador disfruta de un espectáculo de esparcimiento colectivo. El segundo es una experiencia aterradora, el espectáculo perturba y sorprende al espectador, lo involucra al dejarlo sin respuestas sobre lo que ha visto. Él mismo lo define: “(El teatro de la catástrofe) no produce ninguna reconciliación.

Es amoral. Al



Foto: Flor Illic

Gimnopedies, de Lucía de la Maza. Compañía Cambalache. Estrenado en Sala Àrea Tangent. Barcelona, junio 2006. Dirección: Josep Garrido. Actores: Nausicaa Bonnín, Tony Corvillo, Rocío Berenguer.

contrario, afirma el poder que posee el individuo de crearse una identidad respecto a la dictadura colectiva" ("10 preguntas"). La obra de Sarah Kane es considerada teatro de la catástrofe, según Diana González, por estas mismas razones: es una obra que no busca agradar a todo el mundo; violencia, pesimismo desolador, sus obras no son fáciles de ver, de leer, de vivir. Sus personajes son descreídos, irreverentes, son incapaces de encontrar los valores soñados: amor, solidaridad, verdad, el otro, se ha vuelto un imposible salir de una existencia miserable. La catástrofe no ocurre al final de la obra, cuando Edipo reconoce en sí mismo al hombre que condenó a Tebas, sino mucho antes; la catástrofe, el daño, la ruina, el yerro, es inicial, tiene que ver con el mero hecho de ser parte de un presente absurdo.

A partir de estos ejemplos, podemos recordar los autores europeos y

sus obras que hemos leído y visto en festivales y encuentros, y en todas sus variantes, cercanas o lejanas al "drama absoluto" y al "teatro postdramático", sentimos que la crisis existencial de este principio de siglo lo rige todo. Una sensación de absurdidad gobierna incluso nuestro quehacer como creadores, observando cómo el teatro que busca ser la experiencia aterradora que propone Barker, no tiene cabida en el mercado, y quizás no la deba tener.

¿El siglo XXI podría ser el "momento histórico" apropiado para el resurgimiento de la tragedia como la entendieron sus inventores? ¿Cuál sería la dualidad en la que el hombre contemporáneo se debate que podría requerir la tragedia de hoy? ¿Serán las viejas leyendas del hombre de hoy (las guerras mundiales, por ejemplo), qué personajes heroicos pondríamos en tela de juicio al instalarlos en nues-

tro teatro? Y por último, ¿inventará el hombre una nueva forma teatral para comprender el mundo y sus cambios?

Terminemos con una reflexión de Mayorga a propósito de Nietzsche:

"Como en el nacimiento de la tragedia, este teatro futuro no conocerá división entre el espectador y el actor, entre el cuerpo y el espíritu, entre la seriedad y la risa. Devolverá sus derechos a la imaginación y, al mismo tiempo, tendrá un intensísimo sentido de la realidad. Será un teatro inhumano, pero sólo porque la humanidad ya no está preparada para él o no lo está todavía. Por eso, en el hombre de hoy este teatro desencadenará una crisis que sólo se resolverá en muerte o sanación. Las fuerzas del nuevo teatro serán las de la antigua magia. Nietzsche le llamó epidemia. Artaud le llamó peste". (Mayorga, "De Nietzsche"). ●

Bibliografía

- Barker, Howard. *Death, the one and the art of theatre*. Oxford: Routledge, 2005.
- _____. "10 preguntas a Howard Barker a cargo de Michel Azama y Solange Oswald", Programa de *Escenes d'una execusió*. Teatre Nacional de Catalunya, 2002.
- Edición del OBRADOR de la Sala Beckett. "Tragedia contemporánea: contradicción o pleonasmo?". *Pausa*. 24 (2006).
- Escola, Marc. *Le tragique*, Francia: Corpus, Flammarion, 2002.
- González, Diana. "El teatro de Sarah Kane. Tragedia Contemporánea". *Pausa*. 22 (2005): 25-30.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London: Routledge, 2006.
- Mayorga, Juan. "Teatro para después de la historia". *El Cultural*. (12-04-2000): 43.
- _____. "De Nietzsche a Artaud. El retorno de Dioniso". *El Cultural* (24-07- 2001): 43.
- Müller, Heiner. *Teatro escogido*. Vol I. Ed. Jorge Riechmann. Madrid: Primer Acto. Colección Dram., 1990.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf, 1998.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno: 1880-1950*. Barcelona: Destino, 1994.
- Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Vol.I y II. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1987.