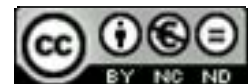


Artaud y *Plataforma*

Miguel Espigado

2007



Cualquier espectador de teatro actual que lea *el teatro y su doble*, no podrá evitar una comparación constante de las teorías de Artaud con las propuestas más modernas de la dramaturgia contemporánea. Bien es cierto que resulta muy complicado hallar una puesta en escena que contemple todas y cada una de sus directrices, es decir, una escenificación viva y dogmática del “teatro de la crueldad”, tal y como hubiera querido su autor. Pero resulta igualmente complicado llamar teatro moderno a cualquier cosa que no asuma, sino muchas, algunas de esas directrices. Por todo ello, volver al texto de Artaud supone disfrutar en cierto modo de una profecía que se cumple, en cuanto a que es tal el número de coincidencias entre los deseos de Artaud y las realizaciones de las más punteras compañías del teatro internacional, que uno no puede sino recordar tantas representaciones a las que *el teatro y su doble* alude, es decir, recordar un pasado (un pasado teatral muy reciente) a través de un discurso que propugna lo que ha de llegar, a lo que debe llegar el teatro, en su futuro.

La lectura actual del texto también invoca otras reflexiones positivas. Frente a las obsesiones rupturistas de Artaud, propias del hombre de vanguardia, donde todo se resuelve mediante un binomio radical de crisis o renovación, la escena actual parece haber aprendido a armonizar la innovación con los valores escénicos tradicionales, instaurando una cordialidad muy productiva donde lo clásico influye a lo moderno, y viceversa. Nadie quiere quemar ya los viejos museos, sino mirarlos de otra manera. Y ya nadie cree ya en la posibilidad de un arte que desconozca todo sustento de su pasado.

Ha dado la casualidad de que tuve que interrumpir mi lectura de *El teatro y su doble* para asistir oportunamente a *Plataforma*, una obra de la compañía Romea cuyas características concuerdan milimétricamente con lo que yo espero del teatro moderno. Como la obra me pareció casi perfecta, no me parece descabellado utilizarla aquí como paradigma para compararla con la teorías de Artaud, y tratar de arrojar así un poco de luz sobre los dos puntos a los que me he referido anteriormente: las resonancias de Artaud en la escena contemporánea, y la demostración de que numerosos valores y técnicas teatrales que repugnaban a Artaud hoy sobreviven por su capacidad para servir a lo nuevo.

Plataforma ilustra un panorama de descomposición de los valores occidentales a través de las deformaciones sexuales de sus personajes. También parte Artaud del hundimiento generalizado de la vida en Occidente, y de su cultura, denunciando todo intento de transportar a escena cuadros y preocupaciones miméticos a estas

realidades, incluso si es para criticarlas. El teatro, según el autor francés, debe retrotraerse a pulsiones más básicas, anteriores a todo, para *expresar ideas de una fuerza viviente idéntica al hambre*. Hay alusiones inequívocas en *Plataforma* a un panorama social, el de la ciudad francesa de hoy en día, que invitan a una reflexión en términos históricos. Sin embargo, al situar la sexualidad como centro temático de la obra, se nos ofrece una visión del individuo que, si bien es resultado de todo lo que le rodea, también es previo a todo lo que le rodea. La sexualidad es un producto social pero también es intrínsecamente humana, un conflicto tan visceral como el propio hambre.

Artaud encuentra en la peste una metáfora perfecta de lo que debe ser el teatro, en cuanto a que *cuando la peste entra en una ciudad, las formas regulares se derrumban. (...) El lujurioso se convierte en puro. El avaro arroja su oro por las ventanas. El héroe guerrero incendia la ciudad que salvó en otro tiempo arriesgando la vida...es decir, una disipación absoluta de todo yo social que libera las verdaderas expresiones privadas, íntimamente metafísicas, el vivir del hombre que al teatro importa. Plataforma*, por su parte, sitúa gran parte de la acción en los circuitos sexuales de Indonesia, un lugar donde el individuo puede desprenderse de las ataduras morales de su entorno. El estupro y la ninfomanía, la negación de cualquier motivación que no sea estrictamente sexual, son las prácticas de individuos en estado de absoluta libertad, de refugiados que huyen de los valores civilizados de occidente. Es precisamente esa desinhibición desesperada, donde un catedrático de matemáticas puede exponer sus teorías racistas, o un funcionario cultural abandona toda ideología para entregarse al sexo con menores, donde aparecen las pulsiones estrictamente privadas, sin relación con misión social alguna, semejantes a las acciones terminales de una ciudad infectada de muerte.

Dice también Artaud que tal estado de desinhibición desesperada se contagia a través de la peste, del mismo modo que debe contagiarse aquello que el teatro hace. Hallar paralelismos entre estos modos de contagio y la escena contemporánea resulta bastante complicado sin caer en una poetización excesiva del discurso, cosa que no es mi intención pero sí la de Artaud, que parece empeñado en demostrar la posibilidad de un contagio psíquico de la peste que le sirva de analogía para explicar como debe transmitirse la dramaturgia. Desde un generalismo vago, puede verse aquí la exigencia de que el teatro vuelque al espectador en la escena, en contraposición a las teorías brechtianas del distanciamiento crítico. No hay, según mi punto de vista, una decantación clara en el teatro moderno por un territorio u otro, pero sí puedo decir que *Plataforma* invita a una inmersión profunda en su mundo; la interpretación del protagonista, Juan Echanove, es de tan sensibilidad que uno no puede sino identificarse con su

personaje. La utilización de las luces, el decorado, o la decisión de no hacer un descanso a pesar de la larga duración de la obra, también parecen apuntar en esa dirección.

Como apunte a la orientación poética del discurso de Artaud, quiero señalar la enorme dificultad que me supone hallar paralelismos entre acontecimientos teatrales fehacientes, contemporáneos o no, y sus disposiciones más metafísicas sobre lo que el teatro debe ser. La comparación entre el teatro y la alquimia es un buen ejemplo. A un nivel superficial de comparación no hay polémica posible; dice Artaud que *el símbolo alquímico es un espejismo, como el teatro es un espejismo*. Ciertamente, el teatro, en cuanto a lenguaje o conjunto de lenguajes, no puede hacer otra cosa sino representar. Artaud también sugiere que el teatro ha de mostrar la realidad arquetípica y no la realidad cotidiana y directa *de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte*. Reconoce Artaud que tales realidades arquetípicas no pueden ser formuladas, sino que se llega a ellas a través de la contemplación o ejecución de un espectáculo teatral de lenguajes múltiples. Se está refiriendo a una especie de mundo de ideas subyacentes, previas al pensamiento, cuya materialización es una especie de drama esencial, que contiene los principios esenciales de todo drama, orientados y ya divididos.

Sirva esto para comprender porque a Artaud se le ha llamado el metafísico del teatro. Según mi punto de vista, es la propia expresión de Artaud la que crea este mundo metafísico de ideas teatrales. Artaud no cree en el teatro como quien cree en Dios, es decir, no ve el teatro como un ente absoluto a cuyas verdades accedemos de una u otra manera. Al no creer en ese Dios, Artaud inventa su Dios: el teatro de la crueldad. Sus rasgos definitorios más metafísicos no tienen ninguna aplicación práctica sino que funcionan como idealización, como referente de perfección gracias al cual es posible hacer metafísica teatral. En cuanto a que Artaud acepta como inmanente su propia concepción, ésta puede ser servirle para hacer filosofía del teatro, ya que la filosofía solo es posible cuando cree a su objeto inmutable y no como colección de colecciones de decisiones humanas, es decir, no como un conjunto de posibilidades de las que ninguna es más cierta que otra, como podría entenderse el teatro de forma convencional. Si Platón cree en un mundo ideal al que el hombre accede pero en el que no ha participado como creador, Artaud inventa su mundo ideal, para situarlo en la esfera platónica.

Hay una reivindicación constante en *el teatro y su doble* que puede considerarse el eje absoluto de renovación de la escena contemporánea. Se lamenta Artaud de que en Occidente no haya otro teatro del diálogo, y afirma: *la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje*

concreto. Ese lenguaje concreto (...) debe satisfacer a todos los sentidos; hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado. (...) Esa poesía, muy difícil y compleja, asume múltiples aspectos, especialmente aquellos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena, como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gestualización, entonación, arquitectura, iluminación y decorado.

El espectador estará de acuerdo conmigo en que estos pensamientos forman parte del ideario fundamental de la mayor parte de las compañías de teatro relevantes del momento. *Plataforma*, como paradigma de teatro moderno, ilustra a la perfección dicha ideología. Ojalá Artaud pudiera levantar la cabeza para darse cuenta hasta que punto los avances tecnológicos han hecho avanzar las artes escénicas en esa dirección (es precisamente esta expresión, artes escénicas, la que hoy se prefiere para englobar los diversos espectáculos de la actualidad, quedando relegado "teatro" a sus formas más convencionales). Frente a las insuficiencias técnicas que denunciaba el autor francés, *Plataforma* cuenta con un poderoso equipo de luces que consiguen situar el foco de expectación por sí mismos, casi independientemente a la acción de los actores. Micrófonos invisibles sirven a un técnico de sonido para ecualizar en directo las voces de los personajes con diversos fondos sonoros, que añaden su atmósfera especial a cada momento de la obra, desde una simple canción hasta los gemidos de una película porno. Decía Artaud que *había que recobrar la idea de un espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del music-hall, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo.* Hay en *Plataforma* muchos momentos de bailes, coreografías y canciones, no de una forma lúdica y gratuita sino como poderosos participantes de un significado unitario. Las canciones, en francés, inglés o coreano, no añaden significado (no son *diálogo*, podíamos decir), sino que transmiten emociones festivas, sádicas, esperpénticas... apoyadas por el espectáculo global de luces y movimiento. Además, varias pantallas de plasma arrojan imágenes pornográficas o ilustrativas, redundando en esa búsqueda de un lenguaje teatral puro, que no necesita de la palabra: *un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico.*

Artaud, que se lamentaba precisamente de la escasa relevancia que se le daba a la puesta en escena, vaticinó con enorme precisión la importancia que el director tendría en el futuro, frente al *panteonismo* de su momento, donde el nombre del autor teatral aparecía con las letras más gordas del cartel publicitario. En cambio, recordar el autor del texto de *Plataforma* no parece importarles a casi nadie, pues tanto en los medios como en las conversaciones informales se reseña la obra como "la última de Calixto Bieito". Esto no es de extrañar si tenemos en cuenta las

increíbles dosis de significado que se han añadido al texto, tanto en las interpretaciones como en la puesta en escena, lo que implica un método de trabajo necesariamente análogo a aquel que reclama Artaud al definir la puesta en escena *no como el simple grado de refracción de un texto en escena, sino como el punto de partida de toda creación teatral*, es decir; el trabajo de actor, director y equipo artístico conforman el lugar fundamental de gestación de la obra. Esta libertad interpretativa, esta adición de significados al texto teatral, no deja de ser una libertad producto de las últimas conquistas del teatro, en contraposición a la sacralización de los textos clásicos, con una puesta en escena excesivamente respetuosa y casi meramente decorativa, que denunciaba el autor francés.

Para terminar, me gustaría señalar ciertas analogías de *Plataforma* con las pretensiones totémicas, de implicaciones milenarias, cuyos referentes ideales sitúa Artaud en el teatro balinés. Me refiero en concreto a una mujer completamente desnuda excepto por unos zapatos negros de tacón, de pelo rubio y ojos de muñeca, piel depilada de un tono uniforme, y proporciones de modelo de pasarela, que permanece en escena durante toda la obra sin hablar más que en una breve ocasión. El resto del tiempo, esta presencia plastificada realiza diversas acciones con una movilidad de maniquí, desvelando el lado más patético del estereotipo de belleza femenino. Significa, por tanto, por su gestualización, por su pantomima, y como icono en sí misma. Sus poses y evoluciones, completamente artificiales, no la representan como ser humano sino como signo, quizás en palabras de Artaud, como jeroglífico. Al igual que en las danzas balinesas, el espectador conoce las claves para descifrar este icono por su clara referencialidad a un principio cultural contemporáneo casi folklórico y hasta religioso. Todo ello, sin el uso de la palabra.