

Estudios sobre el crimen

Presentación (El Texto y el Teatro)

El teatro actual, en tanto que manifestación artística pero también en tanto que dispositivo cultural, debe hacerse cargo de la realidad social en el que se desarrolla, que es al fin y al cabo la que lo genera y la que lo consume. Es por eso que debe hacerse eco de esta realidad y devenir plataforma difusora e interventora de sus problemas. Sin embargo, no debe confundirse esta intervención con la revelación de la solución a los problemas sociales. El teatro no debe procurar respuestas definitivas, no es un mero altavoz de la panacea social de nadie, en primer lugar porque nos cuestionamos profundamente la posibilidad de la existencia de esta panacea; en segundo lugar porque las soluciones paralizan, mientras que los problemas dinamizan. Y la intervención del teatro en la sociedad contemporánea debe dinamizarla, hacerla reflexionar sobre sus problemas, inquietarla y generar el clima propicio para que ella misma reflexione y se haga cargo de su realidad.

Algo así quiso decir Pier Paolo Pasolini en su *Manifiesto: 32 puntos para un nuevo teatro*. En este manifiesto Pasolini diferencia tres tipos de teatro: por un lado tenemos el Teatro de la Charla (de Chejov a Ionesco), es decir, el teatro “realista” en el que se ponen de manifiesto inquietudes y vivencias que se pretenden naturalistas, y en los que el texto sólo puede poseer un sentido unívoco, o sea, que el texto dice lo que quiere decir, cosa de máxima importancia cuando lo que se busca es un reconocimiento consciente por parte del público (un público en este caso, y según Pasolini, exclusivamente burgués). A este tipo de teatro se le opone otro (anti-burgués según nuestro autor, y que sólo puede existir gracias a la burguesía) llamado Teatro del Gesto o del Grito (de Artaud al Living Theatre). Ambos tipos tienen en común el odio a la *palabra*, cosa obvia sobre todo en el segundo tipo de teatro, por el cual la palabra es sustituida por una serie de imágenes, luces, movimientos, músicas y demás efectos audiovisuales con el único fin (nuevamente según nuestro autor) de oponerse a un teatro institucional proponiendo otro anti-institucional que necesita del reconocimiento institucional para subsistir. Este teatro, al igual que el anterior, se desarrolla bajo la auto-complacencia de entender el teatro bajo una especie de soberanía artística que se auto-justifica por el mero hecho de nombrarlo. Es decir, que para ambos tipos de teatro “el Teatro es el Teatro”; para el primer tipo por un hecho meramente existencial (la tradición lo corrobora); el segundo tipo parece quedar justificado por una especie de ritual en el que se desarrolla (el teatro es válido porque es mágico). En ambos casos, nos cuenta Pasolini, resulta imposible poder elaborar nuevas reflexiones acerca del hecho teatral.

Pasolini menciona un tipo de teatro más del que nos vamos a servir aquí para nuestro proyecto. Se trata del Teatro de la Palabra. No se puede considerar que el Teatro de la Palabra sea un híbrido

entre el de la Charla y el Gesto, pero bien es cierto que, ideológicamente, este nuevo teatro se halla más próximo al segundo tipo (sobre todo si pensamos en Antonin Artaud) que al primero. El Teatro de la Palabra persigue hacer un teatro en el que el lenguaje cobre de nuevo el estatus que se merece, esto es, no un teatro en el que se narren hechos que pretenden encuadrarse en un marco realista, sino un teatro en el que la forma de utilizar el lenguaje pueda abrir diversos caminos que sí incidan en la realidad sin pretender imitarla. En un caso así, los protagonistas de la obra nunca serían personas de “carne y hueso” (con cuyas vivencias en la escena el espectador se reconoce, en el caso burgués; o con cuyas acrobacias el espectador se fascina, en el caso del teatro anti-burgués), sino que las protagonistas de esta clase de teatro serían más bien las ideas. Las ideas en este caso, no llegan a la mente del espectador mediante un lenguaje unívoco (pero sí directo), sino mediante una combinación de usos del lenguaje, o más bien mediante una transmutación de la palabra. ¿De qué manera puede ser entonces este tipo de teatro político? ¿Cómo puede convertirse en una “plataforma difusora” de los problemas sociales? Pasolini nunca dijo que el Teatro de la Palabra debiera ser un rito político, al menos tal y como lo entendemos actualmente, esto es, un panfleto. No es un teatro que comunica con ciertos sectores de la sociedad o problemáticas directas hablando en forma directa sobre ciertos temas y ofreciendo una solución, sino que el Teatro de Pasolini comunica con esos sectores y problemas poniéndose a la altura de la realidad, es decir, multiplicándola. Se trata de multiplicar el sentido de lo que se dice invirtiéndolo, ocultándolo, hiper-exponiéndolo, adornándolo, pervirtiéndolo... lo cual no impide en sí que la comunicación entre la obra y el espectador sea directa (y emocionante), sino que, al igual que con Artaud, el lenguaje escénico (en nuestro caso ese lenguaje consiste sobre todo en el texto) es capaz de direccionarse en primer lugar hacia los sentidos de aquel que escucha y contempla la obra.

Como apoyo estructural, teórico y temático en la obra *“Estudios sobre el Crimen”*, hemos decidido escoger al Marqués de Sade por dos razones: una por lo mucho que nos interesa explorar el tema del *crimen* (y para narrar el crimen Sade era un experto) y sus múltiples manifestaciones, que no tienen por qué ser de las del tipo que merecen un espacio en la sección de sucesos; la otra razón es por el uso que Sade hacía del lenguaje. La obra sadiana como dijo Roland Barthes (y en sus teorías sobre Sade vamos a basar una parte de este proyecto), está llena de códigos. Sade no se preocupa en narrar, describir, una serie de sucesos que puedan ser llevados a la vida tal y como él mismo los relata. Como ocurre con el Teatro de la Palabra, Sade no pretende ser realista, lo interesante de sus libros es el uso excesivo que hace del lenguaje, que al elevarlo a la máxima potencia, lo multiplica, o sea, lo teatraliza, y lo predispone a una recepción siempre “saturada” por parte del espectador-lector. Pasolini no habla en su manifiesto de que el texto de la palabra deba ser de contenidos extremos, multiplicar la significación no tiene por qué significar recargarla. Pero PandemiaTeatro, como experimento, pretende hacer una obra en la que se puedan explorar las

capacidades receptoras del espectador, ya que pensamos que siempre y cuando se mantengan en escena ciertos códigos ya reconocidos por todos que nos indiquen que lo que observamos es Teatro, y siempre y cuando consigamos enlazar unas partes del espectáculo con otras siguiendo patrones rítmicos (es decir, hay un orden para todo), el espectador siempre podrá asimilar de manera “cómoda” los contenidos que se proponen en la escena, aunque esté recargada en cuanto a significación se refiere.

Nuestro objetivo no será el de reproducir la obra de Sade en escena, nada ganaríamos intentando traducir cada palabra de este autor en imágenes, y menos aún dentro de un contexto histórico como el nuestro, en el que el espectador, y nosotras mismas, nos encontramos desbordados ante la cantidad de imágenes explícitamente sexuales y violentas con las que nos asedian cada día. Nada ganaríamos con eso. No queremos tampoco escoger textos de Sade en función de un estilo literario cuya sonoridad de las palabras pueda resultar agradable. No queremos poner en escena la obra de Sade pero sí su manera de inventar y usar el lenguaje. Nuestro criterio de selección de textos se basará en aquello que consideremos que puede ser advertido por el espectador de una manera profunda, autónoma y crítica, y estos textos no tendrán por qué ser siempre los de Sade, algunos serán textos propios, con los que intentaremos reproducir ciertos “ambientes” (como por ejemplo el encierro) que se dan en las obras sadianas, porque de lo que se trata es de dirigir la recepción estética hacia una sensación, hacia una sucesión de estados emocionales y psicológicos, y para ello debemos en ciertos casos evitar el estilo directo. Para este propósito, como idea protagonista en el espectáculo contaremos con el crimen.

El crimen y su jerarquía

Si quisiéramos encontrar un hilo conductor recurrente en toda la obra sadiana posiblemente ese sea el del crimen, y no como se ha creído comúnmente, el sexo o el erotismo. El crimen de Sade necesita de un espacio único y especial para poder desarrollarse lejos de cualquier medida punitiva que no sea dictaminada por la autarquía propia del libertino. El espacio en el que se desarrollan esos crímenes es siempre cerrado. Aunque hablemos de grandes salones o mansiones enormes y extensos jardines, el objetivo es siempre el mismo, por un lado el que no haya escapatoria para la víctima; y por otro lado el que el “experimento” sexual no pueda ser nunca censurado. Son en esos espacios cerrados, en esos encierros donde el derroche de inventiva en cuanto a depravación, dinero, imaginación, esperma etc, corroboran esa necesidad del gasto ilimitado y desbordado de toda acción humana que se desarrolla en esa utopía sadiana. Es el encierro el que permite ese nuevo sistema autónomo cargado de códigos que logra hacer que incluso los actos más absurdos y aleatorios puedan estar perfectamente argumentados bajo un discurso lógico. El orden pues, se vuelve necesario para permitir ese sistema, al igual que en el teatro no podríamos introducir ningún detalle en la escena sin tener en cuenta la recepción, es decir, no podríamos poner nada en él que no

tuviera una lógica, aunque esa lógica apoyara un sistema aparentemente absurdo. Este es uno de los tipos de crimen que queremos incluir en la escena: proponemos crear un espectáculo que, aunque maneje ciertas reglas básicas sobre cómo debe ser un espectáculo para poder ser recibido y asimilado como tal por el espectador, pueda estar a su vez cargado de acciones, palabras e imágenes que produzcan constantemente una “fuga” de localización de lo escénico. Es decir, queremos hacer teatro sin por ello sentirnos obligados a hacer del teatro algo exclusivamente bello. Esta será nuestra manera de saturarlo.

Siempre hemos considerado fundamental estructurar nuestros espectáculos, ya fuese mediante una forma predeterminada o bien mediante una estructuración basada en los textos que componían la obra. Para este proyecto en concreto tenemos una estructura que se basa en dos estadios jerárquicos existentes en la concepción que Sade tenía de sus propios personajes: Por un lado está el libertino. Digamos que este tipo de personaje es el que lleva el peso narrativo, el que propicia el encierro, el que crea la utopía, el que manda y domina y a su vez permite ser dominado, es el que pervierte el lenguaje, y aun más, el único que dispone de él, en definitiva, posee el Ser. Queremos que la primera parte del espectáculo tenga ese carácter. En esta primera parte, la palabra es quien llena la escena por doquier, no es todavía ni la música ni los objetos, aunque sí el vestuario, que al igual que los textos debe ser tan eficaz como extraño. Esta sería una parte hecha con pequeñas escenas, fragmentada, donde la exageración de los contenidos de la escena (por escasos que estos sean), están ahí precisamente para causar un efecto de pesantez (no aburrimiento). Una vez llegado, al final de esta parte, el momento de saturación discursiva, pasaríamos a la segunda parte: la víctima.

Dentro de la jerarquía de personajes de Sade tenemos también a las víctimas, las cuales se encuadran en varios rangos pero que para esta ocasión reduciremos a uno solo. En Sade las víctimas ocupan un rango muy limitado, son perfectamente sustituibles, están únicamente para satisfacer deseos, por exagerados, placenteros o perversos que estos sean, sin oportunidad nunca de proponer. No son seres activos, sino sólo medios para los deseos de otros. Lo interesante de este tipo de personaje es su irrealidad. Sade, de la misma forma que hizo Pasolini en “*Salo o Los 120 días de Sodoma*”, no permitió que en ningún momento nos identificásemos con la víctima ni sintiésemos compasión por ella. A ello contribuye el hecho de que las descripciones que Sade hacía de este tipo de personajes nunca eran de tipo realista sino más bien mitológico. Los cuerpos son comparados con héroes antiguos más propios de los museos o la literatura romántica que de la vida cotidiana. Este carácter irreal es el que queremos que tenga la segunda parte del espectáculo, en la que la utilización de diferentes dinámicas del tiempo y haciendo estallar de una vez toda la tensión acumulada en la primera parte, pretendemos hacer que todo se precipite hacia el final.

