

Drama contemporáneo y choque de culturas (o la dramaturgia del mestizaje)

¿Cómo interviene el “choque de culturas” en la evolución del “drama contemporáneo”? ¿Cómo refleja la escritura dramática actual la temática de las culturas en contacto, de los conflictos interculturales, de la problemática de la inmigración? ¿Es tan solo una cuestión temática? ¿Hay aspectos formales inéditos en la configuración del “drama contemporáneo” que vengan determinados por el mestizaje cultural? Sea como sea, antes de responder a todas estas preguntas, habrá que definir mínimamente las dos etiquetas de nuestro enunciado.

Drama contemporáneo

Digo «drama» porque hablo de literatura dramática, y digo «contemporáneo» porque me interesa lo que escriben los autores teatrales de hoy, en el inicio de este nuevo milenio. «Drama? No estaba en crisis el drama?», dirán algunos. Ciertamente. El drama está en crisis hace ya más de cien años. La crisis del drama arranca a finales del siglo XIX y es la consecuencia de una nueva y extraña relación entre el ser humano y el mundo. Así lo atestiguan las vanguardias, o el psicoanálisis, o el existencialismo... El individuo moderno (y hoy el hombre contemporáneo) se convierte en alguien *escindido*, separado de los demás, separado de la sociedad, separado de Dios, separado de sí mismo y de su propio presente. Es por ello por lo que el universo dramático convencional —causal, lineal, centrado en un sujeto y en su acción, volcado a explicar una historia que empieza y concluye, que muestra a personas que se relacionan en un presente dramático absoluto, o que no duda en hacer coincidir a los personajes con sus discursos (dicen lo que piensan, hacen lo que dicen)— deja de tener sentido. Se hace necesaria una nueva dialéctica entre forma y contenido. El drama moderno —y hoy el “drama contemporáneo”— se caracteriza por la búsqueda incesante de una nueva forma; una forma que se ajuste a una nueva manera de percibir y vivir la realidad.

Desde el debate posmoderno en los años ochenta y hasta la actualidad, se han multiplicado las escrituras del desmontaje o de la deconstrucción. El proceso de experimentación formal en el que se sumerge el drama se nos revela, hoy por hoy, en una escritura esencialmente fragmentada. Seguimos dinamitando la organización convencional del *drama absoluto*, y de paso también fulminamos su diseño retórico fosilizado y convencional. Por el camino, seducidos por la aventura y la autenticidad,

hemos perdido el diseño de la precisión y la eficacia. Ahora, desamparados, sin la muleta de la *fórmula* comprobada, los autores teatrales del nuevo milenio generamos nuevas estrategias. El objetivo es claro: seguir interesando y emocionando a los espectadores con nuestros textos; inducirlos a colaborar activamente en la construcción del sentido, en la restitución y la reordenación de todos los *espacios de indeterminación* que la obra ofrece. Dejarse introducir en este juego como receptor debe ser necesariamente una opción apasionante.

No obstante, pese a la tan mencionada *crisis de la fábula*, también hay autores contemporáneos que disfrutan explicando historias inquietantes, mostrando en ellas a personajes ambiguos confrontados con una realidad poco dúctil, poco amable, una realidad opresora. O historias dentro de las historias. Entonces los personajes necesitan explicarse y explicar, narrar, a veces reinventar las propias experiencias. En estos casos —y de hecho, también en aquellas propuestas que prescinden del impulso narrativo—, encontramos que el drama contemporáneo acostumbra a desplazar los acontecimientos en relación con la sucesividad temporal, a presentarlos distorsionados por un cambio de perspectiva, desdibujados por las reiteraciones, las contradicciones o las interferencias. Todo ello —insisto— a la búsqueda de un nuevo diseño, nada gratuito y nada arbitrario, que busca originar un proceso de recepción inédito; un proceso que sea tenso, misterioso, inquietante, lleno de preguntas desde el principio hasta el final.

Choque de culturas

Nuestra sociedad es cada vez más mestiza; oleadas de inmigrantes incorporan a nuestro poso cultural tradiciones, lenguajes, sonidos que hasta ahora nos parecían extraños. Se trata de una asunción lenta, progresiva y no exenta de conflictos. Por ello hablo de «choque». ¿Cómo reconocer la propia tradición? ¿Cómo conservar un lenguaje (sobre todo en aquellas realidades nacionales del Estado en las que la lengua constituye un hecho diferencial e identitario de primer orden)? ¿Es contradictorio el impulso natural de conservar y la tentación de dejarse contaminar?

Resulta evidente que la tradición o el reconocimiento de una tradición puede ser un elemento generador de inquietud creativa. El hecho de poderse reconocer en ella, de obtener de ella modelos para revisar, para transgredir o para continuar puede suponer un catalizador de la creatividad. Con todo, la conciencia de pertenecer a una sociedad cada

vez más mestiza pone en crisis modelos, actitudes y soluciones artísticas. Sólo hay que reparar, por poner un ejemplo, en los nuevos autores catalanes. Debemos fijarnos en el poso cultural de nuestra infancia, cada vez más diversificado; en la disolución de la conciencia de una única lengua materna, y también en la dispersión del espacio geográfico en el que hemos vivido. ¿Cómo casa esta realidad mestiza con el reconocimiento identitario de una tradición? O desde una perspectiva inversa: ¿cómo evitar que el cosmopolitismo contemporáneo disuelva la creación actual en el magma de la uniformidad y la globalización?

Creo sinceramente que sería altamente positivo que el “mestizaje” se convirtiese en fuente de nuevas tradiciones (me refiero a aquellos modelos o referentes que leídos, ordenados y reivindicados con plena conciencia e inconciencia por parte de individuos o colectivos aparecen en un determinado contexto histórico y adquieren carta de naturaleza artística y relativa a las esencias); tradiciones inventadas —como todas— y probablemente efímeras, sí, pero plenamente universales en su preciosa particularidad. La única forma de sobrevivir es dejándose contaminar. Conservar museísticamente es morir; globalizarse también es morir. La cultura del “mestizaje” (de la contaminación múltiple) no es la cultura de la globalización (de la asimilación uniformadora).

¿Una dramaturgia mestiza?

El “choque de culturas” y la invención de nuevas tradiciones afectan tanto a la configuración formal del “drama contemporáneo” como a la centralidad de los temas de los que se ocupa. Así, modificando componentes varios en la disposición lingüística, estructural o retórica, los autores —atentos como siempre al origen de los conflictos actuales— también renuevan la temática de sus obras: racismo, marginalidad, intolerancia, miedo a la diferencia, explotación, esclavitud, hipocresía social... ¿Estamos ante una “dramaturgia mestiza”? Vayamos por partes.

En la década de los ochenta, Bernard-Marie Koltés, en obras como *Muelle oeste*, *Combate de negro y perros* o *De noche justo antes de los bosques*, habló del colonialismo, del miedo a la diferencia o de marginalidad, pero siempre desde una

estimulante renovación de la expresividad dramática y del lenguaje (explorando los límites de la narratividad, la esencia del diálogo o la mixtura de lo poético y lo cotidiano). Al hablar de su obra, podemos utilizar el concepto de *mestizaje creativo* sin ningún tipo de duda. Parece claro que, a raíz de su ejemplo, la irrupción temática del “choque de culturas” no ha dejado de crecer en la dramaturgia europea contemporánea. Pero, ¿lo ha hecho también el “mestizaje” formal? Dificilmente podremos responder a una pregunta tan compleja en veinte minutos de charla; aun así, intentaré ofrecer algunas claves para el análisis proponiendo algunos títulos y valorando mi propia producción en lo relativo a esta cuestión.

En España, la obra de Ignacio del Moral (*La mirada del hombre oscuro, Rey negro*) fue un punto de partida importante en cuanto a la incorporación temática del “choque de culturas”. Tras esta primera experiencia, han llegado textos como *Bazar* de David Planell, *Maldita cocina* de Fermín Cabal (adaptación de la obra de Arnold Wesker) o *Animales nocturnos* de Juan Mayorga. En el ámbito lingüístico catalán, en los años noventa, tenemos *A trenc d'alba* de Ignasi Garcia, *Mombasa* de Raimon Àvila, *Abú Magrib* de Manuel Molins, *Al fil de la mar* de Ramon Gomis o, más recientemente, *Forasters* de Sergi Belbel o *A les portes del cel* de Josep Pere Peyró.

Cabe destacar que para el montaje de esta última obra, Peyró contó con la complicidad del dramaturgo marroquí Ahmed Ghazali, autor de textos tan interesantes como *Le mouton et la baleine* (con un intenso juego entre realidad y ficción) o *Tombuctú* (que recoge la herencia de los narradores de historias africanas). Que yo sepa, era la primera vez en la que el deseo de diálogo, de intercambio, de *contaminación*, partía de una colaboración real entre dos comunidades tan próximas y a la vez tan distantes. Y la experiencia sigue: para este año 2006, Peyró, con el apoyo de Xarxa Transversal de Catalunya, prevé estrenar la última pieza de Ghazali, escrita en Barcelona (*El cel és massa baix*), que narra la historia del secuestro de un avión (y en la que se explora netamente la expresividad metalingüística o el juego entre pensamiento no verbalizado y palabra formulada).

En el ámbito europeo encontramos un ejemplo de primer orden en la producción de Roland Schimmelpfennig, especialmente en su obra más conocida, *La noche árabe*, que también con técnicas de realidad/ficción y de exploración de la narratividad

presenta la convivencia intercultural en un inmueble de una ciudad satélite alemana. Y aún encontraríamos muchas más propuestas de autores como Xavier Durringer, Fabrice Melquiot, Händl Klaus, Alexei Schipenko o, ya fuera de Europa, Wajdi Mouawad (Québec) o la producción de los autores chicanos en Estados Unidos, entre otros.

Sin embargo, insisto: ¿hablamos realmente de una dramaturgia mestiza? Koltès, Schimmelpfennig o Peyró parecen responder a la etiqueta. ¿Y el resto? Huelga decir – me permitiréis un breve paréntesis– que en lo que se refiere a la teoría y la crítica, ha habido aproximaciones a la dramaturgia de temática migratoria tanto en el ámbito catalán como en el español,¹ *pero nunca se ha superado el listón del habitual debate sobre el contenido*. Cerremos el paréntesis. ¿Y el resto? A mi entender, podemos hablar de una “dramaturgia del mestizaje” sólo si la búsqueda formal del drama contemporáneo (occidental) —cuando incorpora temáticamente motivos relacionados con el “choque de culturas”— se vincula a formas de expresión dramática no propiamente occidentales (formas con un desarrollo característico propio de tradiciones teatrales foráneas).

He sido invitado a participar en estas jornadas como autor dramático preocupado por el “choque de culturas”; por lo tanto, no puedo dejar de referirme a mi propia producción. En ella he proyectado mis inquietudes sobre la temática que nos ocupa; es en su especial configuración narrativa donde he investigado sobre las necesidades formales de este, digamos, *nuevo contenido*. Es por ello, finalmente, por lo que algunas de las opciones discursivas que he aplicado en mis obras nacen de una vocación decidida de llevar el mestizaje más allá del simple debate ideológico. Haré, para empezar, una descripción concisa de los textos más representativos en lo referente a la cuestión del “mestizaje” y el “choque de culturas”:

a) En *Combat*, el “choque de culturas” se produce en un espacio indeterminado geográficamente: un país en guerra (que, en los varios estrenos que ha tenido la obra, crítica y público han relacionado con Bosnia, y en algunos casos, con la Guerra Civil española) donde se confrontan dos lenguas, dos etnias, dos religiones, dos culturas. Una

¹ Véase el dossier «Inmigración y teatro», *A las puertas del drama*, AAT, núm. 21, invierno 2005, o Manuel Aznar: “El somni d’anar nord enllà o les immigrants magribines en el teatre català actual”, *I Simposi Internacional sobre Teatre català contemporani. De la Transició a l’actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre, 2005, ps. 129-176.

mujer, tras la muerte de su marido, aislada en una ciudad dominada por el grupo contrario, se prostituye para sobrevivir. Su soledad viene marcada por el extraño diálogo que mantiene con una imagen de calendario colgada en la pared (*The Lady of Shalott*, de John William Waterhouse). En cuanto a la temática, la obra trata básicamente del sentimiento ambivalente de miedo y atracción por la diferencia, y a un nivel más superficial, de las guerras étnicas contemporáneas. De hecho, al margen de otros temas menores, *Combat* acaba hablando de la función del arte en la sociedad. Formalmente, la obra se organiza en una curiosa alternancia entre dos temporalidades (que Benet i Jornet, en el prólogo de la obra, definió como «una correa sin fin»): dos personajes, dos monólogos alternados, temporalidades y geografías aparentemente distantes y una conexión final sorprendente, con el espejismo central de un encuentro entre los locutores (un encuentro lógico desde la perspectiva formal, desubicado e imposible desde la lógica racional).

b) El juego temporal, con variantes, se mantiene en una obra como *Les veus de Iambu*, que muestra cómo una expedición formada por dos occidentales y un no-occidental sube hasta la cima de una innominada montaña sagrada. El miedo a la diferencia, y la violencia que de él se deriva (al margen de otras cuestiones, como la difícil aceptación del paso del tiempo, de la decadencia, o el deseo sexual entendido como fuente de vida), vuelven a apoderarse de la función. Aquí el componente altamente narrativo de *Combat* se conserva en la verbalización fragmentada y repetitiva de un misterioso mito en boca del guía autóctono. Por lo demás, el texto es sincopado, de frase corta, donde lo que no se dice y los silencios importan más que las explicaciones exhaustivas y detalladas de sentimientos e intenciones.

c) En *Oasi*, el choque cultural se muestra de entrada en una imagen pretendidamente sugestiva: una tienda (*haima*) beduina plantada en pleno salón burgués (o aristocrático) de una gran casa solariega catalana. ¿Quién ha plantado la tienda? ¿Por qué? ¿De quién es la casa? ¿Qué relación existe entre los personajes de uno y otro espacio? En este caso, la temática de la obra deriva hacia la problemática del desplazamiento. En pocas palabras, observamos cómo los emigrantes o los exiliados (ya sea por motivos políticos o económicos, no importa) viven espiritualmente en tierra de nadie: ni el nuevo contexto los acepta plenamente ni el lugar de origen ha permanecido intacto; cualquier intento de retorno, al cabo de los años, los confrontará con una

realidad familiar pero desconocida, entrañable pero tremendamente agresiva y desconfiada. Curiosamente, en este texto, la figura del desplazado es representada, más que por los personajes árabes que habitan en la tienda, por un occidental exiliado por motivos políticos que regresa a la casa de sus antepasados. Un personaje atrapado en el intento de recrear (o literaturizar) sus recuerdos confrontados a los de los demás. Fundamentalmente, aquí introduzco el relato poético del anciano árabe que también intenta, mediante las palabras y las maneras, conservar su sitio, su pasado, su cultura. Esto es: su vida.

d) Por último, *Temptació* es una obra de síntesis. Reencontramos en ella el caserío, la joven árabe y el heredero occidental que conviven bajo un mismo techo, la alusión al pasado atormentado de este joven propietario, las referencias a la tierra abandonada e idealizada de los personajes magrebíes, y también, de nuevo, la temática de la atracción/repulsión por la diferencia, es decir, el miedo a la contaminación, al “mestizaje” (y el sentimiento de pérdida que a él se asocia). Formalmente, el monólogo (la historia más relatada que vivida) o la investigación temporal a la hora de organizar la sucesión de escenas vuelven a adquirir protagonismo; y a todo ello añadido, además, el juego entre realidad y ficción (que en *Oasi* nacía de la reconstrucción subjetiva del pasado, pero que aquí tiene relación con el hecho de que los personajes se expresen ante una cámara de vídeo y hablen constantemente de filmar una película) y también una estructura de tensión próxima a la del cine de suspense, o el género detectivesco.

Si hago una valoración de conjunto, creo que ante todo el alto **componente narrativo** (1), pero también la idea de un **orden temporal simétrico** (2) cerrado en sí mismo (la falsa progresión del itinerario), por no mencionar la aparición del **relato poético** (3) o las **formas de reconstrucción de la experiencia** (4) (concebidas como **experimentación sobre el punto de vista** o la perspectiva, y en las que incluiríamos el **juego de realidad/ficción**), son rasgos formales que unen, en mi producción, la búsqueda formal que me atrevería a llamar “posdramática” (occidental) y algunas formas de expresión dramática no propiamente occidentales.

¿Es este el camino? Creo que con resultados y opciones diferentes, es el camino emprendido por los tres autores arriba citados. Probablemente de muchos otros que desconozco. En cualquier caso, debe llegar la hora en que superemos el estado primitivo

del *tratamiento temático*. Esperemos que la cosa vaya a más y que aparezcan frutos más mestizos, más estimulantes. Y esperemos también estudios que se hagan eco de todo ello. Quizá de este modo podamos iniciar un buen camino para la transformación/supervivencia del drama.

(Publicado en *Jornadas: Teatro y diálogo entre culturas*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2008, p.11-16.)

Carles Batlle

Autor dramático

Director del Obrador de la Sala Beckett de Barcelona

Profesor del Institut del Teatre de Barcelona