

# Un teatro fuera de las reglas

por Friedhelm Roth-Lange

**C**on motivo de la entrega del premio Kleist a Thomas Brasch en octubre de 1987, la conocida novelista Christa Wolf caracterizó así el universo literario de este dramaturgo:

«El proyecto de un mundo deseable y digno de vivir de Brasch no lo encontramos en las acciones de sus personajes (ya que no son capaces de actuar), ni siquiera en el desenlace final; lo encontramos en la estructura misma de los textos. Son experimentos con nuevas formas y dramaturgias que le parecen mucho más revolucionarias que los posibles contenidos. De esta forma el autor se opone a las expectativas de un público burgués que consume el arte para divertirse.»

Desde sus primeras obras didácticas, notablemente influidas por el teatro de Brecht, pasando por las obras «políticas» sobre episodios de la historia de Alemania (*Lovely Rita*, 1976, *Rotter*, 1977 *Lieber Georg*, 1980), hasta *Frauen, Krieg, Lustspiel* (1988), un puzzle de escenas enigmáticas sobre la guerra protagonizadas por dos mujeres-actrices, se hace cada vez más evidente la búsqueda de un nuevo discurso teatral. Como consecuencia de la disolución de la sociedad burguesa, para Brasch ya no existe el concepto de individuo ni de carácter dramático. Por lo tanto sus protagonistas deben ser «más bien objetos de un experimento en vez de personas íntegras». Y la narración tradicional con sus motivaciones, enredos, intrigas y desenlaces es sustituida por una dramaturgia de estilo caleidoscópico.

También *Mercedes* (1983) se inscribe en esta línea de investigación dramática, y es probablemente la obra más arriesgada de la trayectoria de Brasch. La casualidad de escribir este texto durante una estancia en Zurich, en donde Einstein desarrolló años atrás su teoría de la relatividad, le inspira a Brasch de una forma muy especial: intenta aplicar la teoría einsteiniana a la dramaturgia y al tratamiento del tiempo y del espacio. Es evidente la referencia que hacen los títulos de cada escena a ideas claves de la física moderna como por ejemplo en la quinta escena: «Primera constatación: El observado transforma al observador». Pero las tesis einsteinianas de que el observador inmóvil percibe el transcurso del tiempo de forma distinta al observador involucrado, y de que la casualidad es algo bien explicable si la entendemos como producto de la coincidencia de dos fuerzas de distinto origen en el mismo punto del espacio, también se hacen notar en la acción dramática de *Mercedes*, que no se desarrolla en un tiempo continuo ni res-

pete la lógica del «antes y el después». Aquí Brasch lleva el rechazo de las reglas tanto aristotélicas como brechtianas hasta el extremo, mediante una completa y cuidadosa destrucción de todas las coordenadas espaciotemporales.

En el marco dramático de un experimento científico donde el teatro se ha convertido en laboratorio, el autor juega con múltiples acciones de acercamiento entre tres personajes que se enfrentan en un espacio física y socialmente vacío, tan sólo definido a veces por la presencia casi espiritual de un Mercedes. La obra consiste en fragmentos de una acción cuya lógica interna queda cuidadosamente escondida por el propio autor. Las piezas del puzzle escénico ofrecen múltiples combinaciones posibles. Las 'partículas' dramáticas se enfrentan, chocan entre sí o se aceleran según el primer impulso recibido. Quiénes son, dónde se mueven, de qué disponen para matar todo ese tiempo que les sobra... no existe una realidad bien definida ni límites de imaginación en esta vivisección teatral. Sí podemos deducir que son contemporáneos y viven en un mundo sin valores ni normas evidentes: **Sakko**, un parado 'profesional', chófer ocasional de coches de lujo (si es que realmente lo es), **Oi**, que va tirando como prostituta ocasional (si es que realmente se prostituye) y por último el **Hombre del Coche**, un personaje fantasma que presenta una muy concreta realidad histórica de la guerra y posguerra alemana y al mismo tiempo toda una tradición literaria y teatral: deus ex machina, vidente invidente, crucificado, padre omnipresente, jugador de ajedrez, director de escena... Aunque las escenas y los diálogos a veces parecen absurdos, no son de un diseño beckettiano con seres histórica y socialmente poco definidos. A Oi y Sakko se les puede llamar hijos de Makoki y Coca Cola, estéticamente situados entre el videoclip y la litrona. Y el fantasmagórico Hombre del Coche se presenta como un empresario que ha vivido las coyunturas típicas de las últimas décadas: del milagro económico a la quiebra irrevocable. Así que la materia prima de la obra la forman temas muy reales y actuales: paro, crisis, droga, terrorismo... Pero en realidad Brasch no quiere presentarnos el drama social de jóvenes en paro ni de empresarios fracasados. El concepto de 'trabajo' y el correspondiente de 'paro' es central en toda su obra, pero su significado nunca se limita a una realidad económica, sino que se extiende a una cuestión más trascendente: la de servir o no servir. Según Brasch, la experiencia del paro en el sentido de sentirse superfluo es la que condiciona funda-



mentalmente al hombre de la sociedad de hoy. A grandes rasgos, según los términos del prólogo de la actriz que interpreta a Oi en *Mercedes*, para estos jóvenes esta experiencia significa tanto la liberación de restricciones y obligaciones como la pérdida del apoyo que supone una vida laboral según las tradicionales reglas del juego. Brasch coloca a sus personajes preferentemente en un ambiente de «calma chicha», una situación límite donde faltan estímulos exteriores e interferencias casuales. Con respecto a los personajes de *Mercedes*, el autor comenta lo siguiente: «Oi soporta bien la inmovilidad, el estancamiento del tiempo, Sakko no. El tiempo que se ha detenido, el coche que no marcha, que no funciona: esta idea de inmovilidad es fundamental en *Mercedes*. A Oi no le afecta ese estancamiento porque para ella la fantasía, el juego, la comedia, el disfraz, todo ello es 'trabajo' suficiente. En cambio, Sakko sólo entiende por trabajo el trabajo físico, la fabricación de un producto... y lo identifica con movimiento. Su razonamiento es simplista: trabajar significa tomar una dirección, es decir andar sobre ruedas, arrancar un

*"Mercedes"*, de Thomas Brasch.  
Dirección y escenografía de  
Matthias Langhoff. Zürich.  
(1983). (Foto: Simone Kappler).

coche». A partir del hecho de que la sociedad parece no necesitar a estos jóvenes, la obra plantea dos alternativas: disfrutar del estado de anarquía que provoca el paro y encontrar un buen pasatiempo ante tanto tiempo libre o buscar un camino clandestino para volver al orden del trabajo. No cabe duda de que el autor de *Mercedes* prefiere la opción de la anarquía, que aquí como en otras de sus obras es la femenina. No es casual por lo tanto que muchas de sus protagonistas sean atrices. Destaca también la capacidad de Oi para interpretar distintos papeles y jugar con los tópicos del cine y de la televisión. Posee la curiosidad ingenua del clown: lo cotidiano para ella se vuelve exótico y lo imaginario se hace realidad.

Estas observaciones conducen a otra lectura de la obra, no menos importante que la filosófica y la sociológica: *Mercedes* es en buena medida también

una reflexión sobre el juego teatral. Brasch, al cuestionar las reglas, no escatima las del teatro y las del arte. Con este propósito nos presenta también a la «actriz de Oi» y al «actor de Sakko». Debido a las connotaciones del ajedrez en otros textos de Brasch (*Frauen, Krieg, Lustspiel*, por ejemplo), me parece legítimo atribuir al Hombre del Coche el papel mudo del director de escena. Así que todo lo dicho anteriormente sobre la situación de «calma chicha», de no servir para algo y de sentirse superfluo en una sociedad de ocio y de consumo, es válido también para la situación del artista. «Warum spielen» (¿Por qué actuar?) es el título de un breve texto de Brasch en donde expone, de forma muy comprimida, su estética teatral, coincidiendo literalmente con la emblemática acción rebelde de Oi y Sakko en *Mercedes*: «Para clavar al capitán en el mástil una vez más y para siempre».

## ¿Por qué actuar? (1983)

Por Thomas Brasch

**P**ara hacer superflua esta pregunta / para fabricar un contramundo / para exhibir los sueños del miedo y de la esperanza ante una sociedad que se dedica a hundirse, afanosamente y sin sueños / para no dejar en paz a los muertos / para no dejar en paz a los vivos / para echar raíces / para perder las raíces / para ganar dinero / para dar señales de vida / para anunciar una muerte / para crear / para no tener que ir a trabajar / para tener trabajo / para despertar con muecas a una sociedad exhausta sumida en un profundo sueño / para no despertar / para matar el olvido / para no estar solo / para celebrar una ceremonia en un tiempo sin ceremonias / para no tener ninguna responsabilidad / para estar solo / para borrar aquello que llaman YO / para poder mirar / para huir de la grandilocuencia de este tipo de preguntas / para cambiar los roles / para divulgar mentiras / para dejarse acariciar por la mirada de un amor colmado y por la mirada de la ira / para clavar al capitán en el mástil una vez más y para siempre / para

poder meter la mano en la ropa interior de una mujer con un buen pretexto y sin consecuencias / para descubrir quién mató al niño que gritó: pero si el Emperador está desnudo / para gritar: el Emperador está desnudo / para no tener que hablar / para tener derecho a no callar / para anular las leyes de la gravedad / para hacer del mundo un teatro de piedra, madera y barrotes / para estar al mismo tiempo dentro y fuera / para poder rodear el camino / para ser al mismo tiempo autor y víctima / para ser hombre y mujer al mismo tiempo / para no asfixiarse en esta interminable preguerra / para poder reirse de un moribundo / para conjurar a los espíritus, en el umbral de la puerta y debajo de la mesa: auxilio, estoy vivo / para no tener que soportar este silencio ensordecedor / para saber cuánto tiempo puede ser tolerada una persona por gente que se interesa tan poco por ella como por sí misma / para no ser un empleado / para que se olviden de uno / para hacer superflua la pregunta ¿por qué actuar? / para actuar /