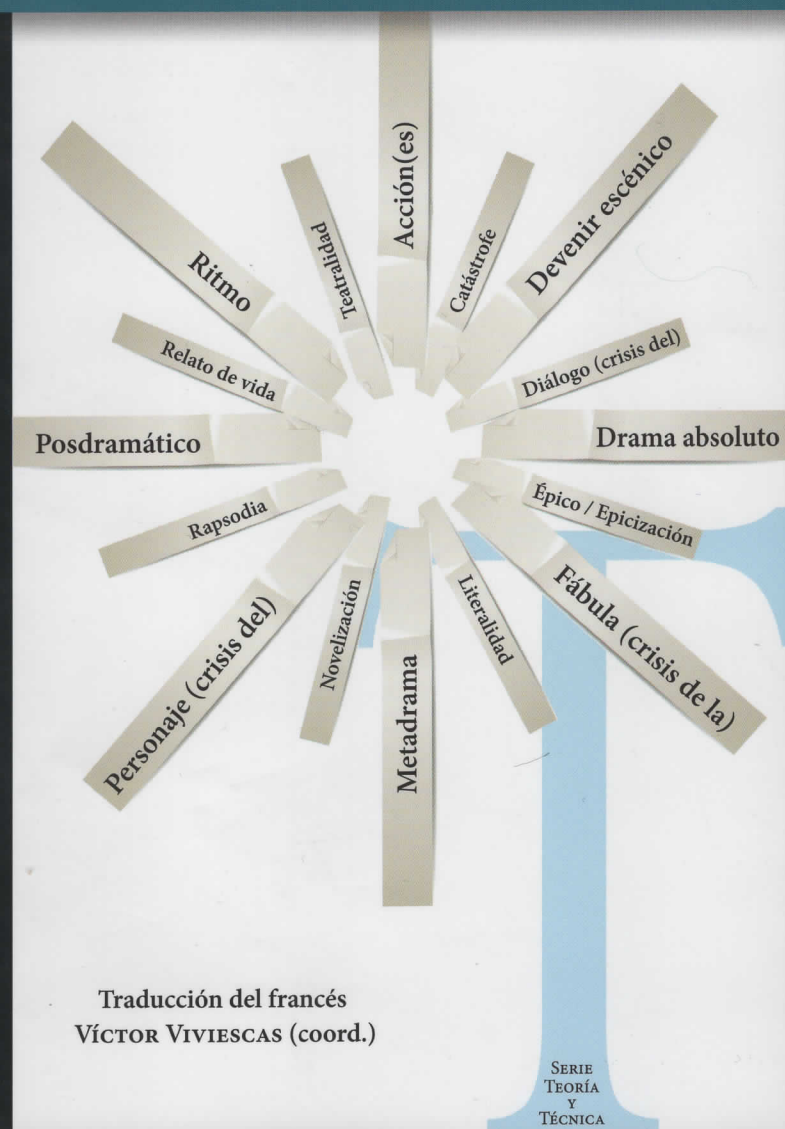


# LÉXICO DEL DRAMA MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

JEAN-PIERRE SARRAZAC (dir.)



Traducción del francés  
VÍCTOR VIVIESCAS (coord.)

SERIE  
TEORÍA  
Y  
TÉCNICA

PASODEGATO

establecida por B  
del teatro de bule  
voyeristas". Si el p  
tro de bulevar es j  
tiempo las accion  
del drama modern  
formas de coment  
drama y comentar  
por la voz que po  
dora. La voz del c  
teatro contemporá  
Bond, que coment  
de los sobrevivien  
Sobre todo, el hech  
comentario, si la ac  
tiría el surgimiento  
\*rapsoda. La probl  
torno a su objeto —  
ma mismo o a otro  
a su situación —en  
estatus, al margen d

Barthes, 1994; Br

## Conflicto

A partir de su sentido etimológico —“choque”—, el término conflicto se ha ampliado. Ya no designa únicamente el momento preciso de la colisión, sino de manera más general, toda situación que pone en escena dos entidades antagonistas —dos individuos, pero también dos países en guerra o dos deseos en el seno de una sola conciencia—, ya sea choque real o subterráneo. Esta riqueza del término es primordial. Hablar de conflicto, en dramaturgia, nos remite a la noción de “colisión” dramática que proviene de las *Leciones de estética* de Hegel. La idea misma de colisión nos remite a un teatro de la \*acción, en el cual el desarrollo de la fábula se da a través de las distintas etapas de una lucha. En este sentido, la historia de la noción dramática de conflicto sería la historia de una lenta desaparición, paralela a la erosión de la acción dramática. Sin embargo, si entendemos el término conflicto en su sentido más amplio, parece claro que las escrituras modernas y contemporáneas continúan nutriéndose de tensiones, de oposiciones y/o de luchas.

La noción de conflicto es ajena a la *Poética*, que asocia, a partir del modelo de *Edipo rey*, la composición de la \*fábula (*muthos*) al revés trágico. Tal ausencia indica que la lucha interpersonal es menos importante, a los ojos de Aristóteles, que el cambio de fortuna: es la incertidumbre fundamental sobre el porvenir, generada por la inversión de fortuna, la que funda la concepción aristotélica de lo trágico. Sin embargo, el conflicto existe en el teatro antiguo, en particular en el teatro de Sófocles, quien en una tragedia como *Antígona* deja un gran espacio para la rivalidad entre los héroes. El conflicto que opone a Creonte y a Antígona, abre, para el espectador, una reflexión acerca de los valores de la ciudad y genera en él una interrogación ética sobre el comportamiento humano. De manera más general, el conflicto, tal como Sófocles lo constru-





ye, puede definirse como una competencia entre dos individuos, opuestos el uno al otro por sus sistemas de pensamiento o por sus propios estados, pero en el que cada uno adopta un punto de vista justificable. Es difícil un desempate entre los dos adversarios, es difícil no escuchar cada uno de sus argumentos, y lo trágico se nutre precisamente de esta dificultad.

Como eco a la lectura de *Antígona* que abre el sexto capítulo de la *Fenomenología del espíritu*, Hegel privilegia la confrontación como motor de la historia trágica. La síntesis de lo subjetivo y de lo objetivo que, en las *Lecciones de estética*, caracteriza a la poesía dramática implica efectivamente una "acción de colisión": la objetivación de la interioridad de los personajes se opera a través de una acción que hace manifiestos sus objetivos contradictorios. Esta acción, al término de la cual toda oposición debe estar abolida, obedece a una construcción particular que viene a sustituir el revés de fortuna aristotélico: la acción dramática tal como la define Hegel implica un "movimiento total" que engloba el conflicto y su resolución. Este paso del revés de fortuna al conflicto es esencial. El teatro del conflicto marca el advenimiento de lo intersubjetivo, y por este hecho, del diálogo, más precisamente del *agon*. Sobre todo, detrás de la colisión de objetivos singulares que analiza Hegel, se dibuja una oposición entre adversarios, caracteres que preexisten a la acción dramática. Las *Lecciones de estética* sitúan de este modo la caracterización de los \*personajes en el origen del conflicto, que Aristóteles subordinaba a la estructura del revés de fortuna. Desde entonces los personajes se vuelven campeones de una causa o de un bando: su confrontación, más allá de su singularidad, pone en cuestión sistemas de valores opuestos.

El esquema hegeliano es cuestionado por la crisis del drama moderno, de la que Szondi ubica los primeros síntomas alrededor de la década de 1880. Las escrituras de ese final de siglo exploran formas en que los personajes pierden su estatus de héroes y se disuelven, en que la acción no juega ya un rol preponderante. Esta evolución invita a reevaluar el lugar del conflicto en la forma dramática. Cuando éste existe todavía, el conflicto se concentra, en efecto, en cosas pe-

queñas: las luchas de las que nace lo "trágico cotidiano" en Maeterlinck, o las relaciones de fuerza en el interior de la pareja en *El padre* o en *La danza de los muertos*. La lucha interpersonal da paso, en una pieza como *Camino de Damasco*, a una exploración intrasubjetiva, librando la escena a los conflictos insuperables de una conciencia. Los personajes de Strindberg se nos muestran después del conflicto, de nuevo conyugal en *Tormenta*, ya vencidos, habiendo librado su batalla antes de la pieza. En respuesta a esta crisis del drama y a la disolución de la colisión dramática que la acompaña, Szondi pone el acento en las dramaturgias épicas de Piscator y de Brecht, que invitan a repensar la definición misma del conflicto. Considerado como un evento intersubjetivo en el drama de tipo hegeliano, el conflicto podría efectivamente designar en el teatro \*épico un antagonismo que pone en juego no sólo a los individuos, sino a los grupos, a las clases sociales o a las naciones en guerra.

El drama social de Hauptmann constituye ya un intento de representar las condiciones económicas y políticas que rigen la vida de los individuos. Pero una representación dramática de este estado de alienación, señala Szondi, implica "la invención de una acción que vuelva estas circunstancias presentes". En *Los tejedores*, esta acción toma la forma de una oposición entre el grupo de tejedores en revuelta y el grupo de los explotadores. Pero este conflicto sigue siendo secundario en relación con el tema mismo de la pieza, las condiciones de vida del pueblo obrero. Y es que la imagen de los obreros detrás de su oficio de tejedores llama a una representación más pictórica que dramática: el terreno lingüístico que mediatiza la situación de los tejedores no es ya el diálogo, sino un equivalente verbal del \*cuadro, la descripción o la hipotiposis. La reintroducción del conflicto, que es también la del diálogo, aparece a partir de ahí en *Los tejedores* como un artificio, a través del cual Hauptmann reinyecta algo negativo en su tema —nos revelamos contra la propia condición, contra lo que somos—, con el fin de poner en marcha el funcionamiento dialéctico del drama tal como lo concebía Hegel. Pero, puesto que este procedimiento no se adecuaba con el tema tratado, el conflicto de *Los tejedores* no se resuelve al final de



la pieza, en la que el desenlace abierto, lejos de definir la suerte de la clase obrera, escapa al modelo hegeliano de la resolución final.

En relación con el drama social de Hauptmann, el teatro de Brecht marca un cambio estructural. Brecht llama la atención del espectador sobre “el carácter problemático de las relaciones interhumanas”, de las que Szondi muestra que “la forma del drama las considera como libres de problemas”. Desde este punto de vista, *En la jungla de las ciudades* se lee como un intento de esclarecimiento recíproco de dos elementos fundamentales de la forma dramática, a saber, la relación interhumana y el conflicto. Allí donde el drama los considera como condiciones *a priori* —“sin problema”—, Brecht opera una deconstrucción, y los reinterroga en su condición de posibilidad. La relación interhumana, fundamento del drama, es cuestionada por el conflicto, motor de la acción dramática, principio dialéctico que da a la relación interhumana su forma y su configuración en el drama. Este análisis, en el sentido científico de disociación experimental, transforma el conflicto en combate, yuxtaposición de figuras de una lucha en que los adversarios tratan —es al menos el proyecto de Shlink— de medirse en sus valores absolutos respectivos. De este conflicto sin motivo, similar a una pelea de boxeo, nace la idea de que la relación interhumana no está de antemano dada ni en la escena ni en el mundo. La lucha que opone a los adversarios de *En la jungla de las ciudades* es también un conflicto sin “salida” ni “explicación” final. Al rechazar aportar una solución al conflicto de Garga y de Shlink, Brecht se entrega a una segunda crítica del esquema hegeliano, que compromete igualmente la escena y el mundo: *En la jungla de las ciudades* se dedica a deconstruir un desenlace en forma de resolución y a enseñarle al espectador a desconfiar de toda revelación final de un sentido.

Así aislados, disociados, la relación interhumana y el conflicto devienen los objetos de una escena épica que los pone en crisis. En la línea de Piscator, el \*teatro documental de Weiss liga la acción escénica a las fuerzas en movimiento de la historia. La materia histórica se vuelve el héroe principal, como testimonia el conflicto real, que enfrenta a dos naciones, en el *Discurso sobre la génesis y el desarrollo de la muy larga guerra de Vietnam*. Se trata en Weiss de

una concepción del conflicto cercana a la de Clausewitz: “Cuando el conflicto se desenvuelve, el concepto desarrolla sus poderes, se manifiesta como una fuerza que no está ya inmediatamente librada a ella misma, sino que existe y se hace real mediatizándose por intermedio de los antagonistas reales”, comenta Pierre Naville en el prefacio para *De la guerra*. Weiss proyecta su laboratorio sobre la escena, transformada en el lugar de exposición de un “archivamiento dialectizado”. El conflicto compromete fuerzas que sobrepasan al individuo, y vuelve a ser el tema mismo de la pieza. Éste cesa de ser el principal motor de la forma dramática para convertirse en conflicto real, vehiculado por una estructura ya no orgánica sino hecha de montajes, de puestas en paralelo, de rupturas.

Si la crisis de la forma dramática conduce a repensar la noción de conflicto, no se trata únicamente de un cambio cualitativo, de un simple pasaje de la colisión de héroes trágicos a la de microconflictos del teatro de lo cotidiano o a la de conflictos de grupos que se dan en el teatro épico. Históricamente, el nacimiento del teatro épico coincide ciertamente con el intento de representar un conflicto social más que interpersonal. El conflicto real hace entonces su aparición en la escena teatral, por oposición a la colisión dramática, concebida como una lucha ideal, una oposición abstracta. Es así como también el conflicto sigue redefiniéndose con los cambios de las escrituras contemporáneas, como si la necesidad que ha tenido el teatro de decir la violencia del mundo asegurara su sobrevivencia: relaciones de fuerza en la pareja, conflictos sociales y políticos, guerras, alienación moderna, la forma dramática se alimenta todavía ampliamente de estos combates cotidianos. Pero el teatro épico marca también un cambio estructural: de principio dialéctico formal, el conflicto deviene el verdadero objeto de la pieza, y pide ser considerado en sí mismo.

L. G., H. K. y D. L.

[Trad. A. M. V.]

Aristóteles, 1980; Clausewitz, 1955; Hegel, 1941 y 1997; Lescot, 2001; Sarrazac, 1989; Szondi, 1983.