

## De *poioumenos* e outros usos postmodernos: unha tendencia no teatro galego actual

Anxo Abuín González

### RESUMO

Este traballo pretende dar conta da presenza de formas metateatrais como unha tendencia marcada do teatro galego actual, a través dalgúns xéneros típicos da chamada postmodernidade, como o *duólogo* e o *poioumenon* ou *work-in-progress*.

### ABSTRACT

This article gives an account of the presence of metadramatic forms as a marked tendency in the current Galician theatre. In this sense, the author concentrates on some prototypical postmodernist genres, such as *duólogo* and *poioumenon* or *work-in-progress*.

En 1959 Roland Barthes anunciaba unha etapa de dúbida e desamparo para a literatura, unha fase na que a literatura se interrogaría a si mesma, na que a literatura "parece que se destruya como lenguaje-objeto sin destruirse como metalenguaje, y en la que la búsqueda de un metalenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto" (1970, 128). Hoxe é máis que probable que ese tempo chegase para o teatro.

Dentro da moderna teoría dos xéneros, son numerosos os autores que, como Fohrmann (1988, 280), teñen sinalado como o concepto de imitación está caendo en paulatino descrédito e como ese descrédito pode chegar a provocar a desaparición da noción de *xénero*, substituída por unha busca continua de facetas autorreflexivas que acaban por nos introducir de cheo no eido da autorreferencialidade. A prioridade das novas literaturas supón un abandono da repetición de moldes en beneficio da innovación estrutural e da demostración da unicidade da obra literaria a través dun exercicio exquisito de metaliteratura. A esta situación non é allea a configuración da escena mundial nos últimos anos, seguramente porque é nesta modalidade enunciativa teatral onde mellor se pode observar a articulación dun discurso da posmodernidade, que June Schlueter (1985) sitúa arredor de conceptos como ambigüidade e relativismo, discontinuidade, heteroxeneidade,

pluralismo, subversión, perversión, deformación, antimimese e resistencia á interpretación. A postmodernidade pon en xogo a rebelión contra o racional e o serio, acepta a ausencia dun verdadeiro coñecemento, transgrede o concepto de arte como reflexo dunha realidade ordenada, subliña o caos do proceso creativo, enxalza o subxectivo, o imaxinativo, o visionario e o escuro. De aceptar a súa existencia, o teatro postmoderno caracterizaríase por celebrar a arte como ficción e o teatro como "proceso aberto a todos os medios de comunicación, sen atender a rúbricas e xéneros" (A. de Toro, 1990, 26-27). Deste xeito, pódese conectar, en efecto, a teatralidade coas máis importantes preocupacións da postmodernidade, empezando polo feito tan paradóxico como ben coñecido de que "any theatrical work exemplifies the tension between product and process, for a dramatic work can never exist fully either in its script version, or in any individual performance of that script" (Connor, 1989, 133). Engádase ademais a substancial alternancia no teatro do alto e do baixo, da poesía de Shakespeare e das condicións máis ínfimas dun puro negocio; a descanonización e o *misreading* como xogo metatextual para iniciados; ou, sobre todo, a relación con algúns temas recorrentes da postmodernidade, especialmente o rexeitamento do concepto de forma esencial, a dispersión da identidade da obra de arte e a súa inmersión no contexto sociopolítico; por non esquecer tampouco a idea do proceso artístico como acto ritual e xogo gratuito. Co termo inglés *performance* alúdese precisamente á fráxil e sempre transformable imaxe dunha acción *in fieri*, que se realiza no mesmo momento en que está a suceder, aínda que incidindo no carácter de improvisación ou de actividade en escena dun actor.

Xoán González-Millán ten descrito a realidade xenérica do sistema literario galego a través da acentuación dun nivel metadiscursivo que leva á adopción de diferentes "estratexias (articuladas individual e colectivamente), que van do tratamento irónico e paródico dos xéneros establecidos á defensa aberta dunha heterodoxia na configuración das súas formas xenéricas" (1995, 347). Os xéneros literarios son vistos como antixéneros ou antidiscursos que apuntan cara a unha "débil institucionalización das tradicións literarias e do sistema literario en xeral" (349); e os textos literarios percibidos como exercicios de creación e guías programáticas e manifestos poéticos. Mellor que ningún outro xénero, o teatro non pode escapar a estas circunstancias; o teatro galego, escasamente normalizado, ten de ser especialmente receptivo a este movemento autoconsciente do que estamos falando, en contra dunha concepción "especular" ou mimética da escena (*cf.*: Vilavedra, 1994, 213-214), que mesmo supón a aparición de novos xéneros contemporáneos que teñen como eixo a idea de metafiction ou metateatro, a escrita dramática que fai do seu propio estatus de artefacto a temática explícita da obra.

Manfred Schmelting ten mostrado como "la réflexion métadramatique fait du texte une sorte d'histoire littéraire dramatisée" (1982, 3). A forma ideal do teatro no teatro implica a intercalación dun elemento no drama, co seu propio espacio escénico e a súa propia cronoloxía, "de telle façon qu'il s'établit une simultanété spatiale et temporelle de la sphère scénique et dramaturgique" (8). O teatro no teatro defínese, pois, pola presenza de dous espazos e dous tempos, diferentes pero simultáneos en escena. A función deste procedemento é, para Schmelting, paródica, de modo que o estudio do uso de formas metateatrais constitúe, como xa advertimos, un tipo especial de historia literaria dentro da obra mesma. A

abundancia de formas metateatrais no caso galego afecta en primeiro lugar ó uso de modalidades *periféricas*: o prólogo-epílogo, o discurso ós espectadores, os coros, a destrución do personaxe, os apartes e, especialmente, a aparición dun *meneur de jeu* ou dun personaxe focalizador, como sucede, por citar só dous casos, en *Saxo tenor* (1993) e *Días sen gloria* (1992), de R. Vidal Bolaño (ou de varios, como en *Anxeliños* e *Rastros*, do mesmo autor)<sup>1</sup>. A forma completa do teatro no teatro non é tampouco infrecuente: poden servir como valiosas ilustracións *Commedia* (1993) de Ollomol-Goldoni, e *Historias peregrinas* (1995) de M. A. Murado. Esta tendencia é aínda máis rechamante se aceptamos, de novo con González-Millán, a inexistencia dun discurso xenuinamente xenérico sobre (ou contra) o que facer reflexión ou crítica. E todo isto co conseguinte efecto no plano da recepción, porque o lector-espectador, claramente "minorizado" por ter que estar formado nas convencións teatrais, só poderá participar neste xogo se ten a competencia cultural e xenérica que se lle esixe.

Non é extraño que as formas metateatrais se vexan acompañadas por outro xénero que ó meu entender se adapta moi ben ás condicións de precariedade de medios que caracteriza o teatro galego, o *duólogo*, en especial a súa modalidade máis antiteatral e beckettiana (Kennedy, 1984). Ás veces atopamos en escena a unha *pseudo-parella* que se entrega ó diálogo como medio de encher os silencios, á maneira, como logo veremos, dos protagonistas de *Copenhague*. Manuel Lourenzo bota man do duólogo nas obras, incluídas en *Teatro mínimo*, *Laura* (1988) e *A canción do deserto* (1990). O diálogo de xordos, que revela esa mesma incapacidade comunicativa, está presente en *A Vía Láctea*, de Xesús Pisón, peza incluída en *Venenos* (1994), ou nas *Tatuaxes* de *Teatro-minuto* (1996); tamén nesa reflexión de Paulino Pereiro sobre literatura e identidade que é *O lector de Goethe* (1996), obra na que un personaxe fala tan só a través da lectura do *Werther*<sup>2</sup>. Gustavo Pernas é un autor que se move moi a gusto neste xénero do duólogo. En *Ladraremos* (1996) dous personaxes situados nun contexto case que apocalíptico de incomunicación e soidade enfróntanse ós seus medos e fobias: a Señora, que adoita escapar das ameazas do mundo real mercé ó mando a distancia, e o Mendigo, que xa ten aprendido que o único refuxio ante unha sociedade hostil é un inevitable proceso de animalización, o mesmo que xa invadiu a sala de espectadores. En *Fábula* (1997) continúa Pernas a súa indagación fronteiriza sobre a sociedade da televisión e o consumo cunha experimentación espacio-temporal na que se ficcionaliza a audiencia á vez que se converte o íntimo en público e o privado en espectáculo circense. A lóxica desta obra está construída para trasladarnos a un espacio-tempo que ten pouco que ver coa nosa experiencia cotiá e facilítanos así novos mecanismos de percepción estrañada da realidade, entre os que o humor ocupa un papel fundamental como elemento relativizador.

---

1. Neste último espectáculo (1998), Vidal Bolaño apunta a unha liña metateatral, tamén florecente no teatro galego actual, de ningún modo desprovista de alcance social e ideolóxico, dentro dunha estrutura de grande complexidade formal. A reconstrución dunha amizade perdida co pasar dos anos a través dos relatos de Iago, Xan e Moncho, que están a esperar a morte de Esther, conleva a coexistencia de espazos e tempos, nunha alternancia presente-pasado que provoca en ocasións a indeterminación da propia situación enunciativa de cada personaxe. O referente social e mesmo político está sempre presente: alegato en contra da televisión, denuncia da situación dos presos do Exército Guerrilleiro, reflexión sobre o papel do intelectual, constatación da fin das utopías...

2. (Cfr. tamén os tres personaxes de *Lugar*, que son en realidade dous, mercé ó desdoblamento temporal de David no vello, un elemento máis no xogo de anacronismos e saltos temporais que propón Raúl Dans nesta peza)

No seu repaso dos xéneros literarios na época actual, A. Fowler menciona outros dous casos ilustrativos da nova sensibilidade. Están en primeiro lugar as obras *epicíclicas* ou *elaborativas*, aquelas que estenden e modifican un universo ficticio previo (e moitas veces *alógrafo*) que os lectores-espectadores xa coñecen (ou *deberían* coñecer, para seren totalmente *competentes* e apreciaren así por completo o xogo proposto). No teatro galego hai abundantes exemplos desta práctica: valla o libro de Ragué-Arias *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo* (1991) como referencia inmediata para a adaptación de asuntos grecolatinos á situación galega; sirva tamén como modelo a sólida traxectoria de Manuel Lourenzo, exemplar na súa insistencia na reelaboración e asunción persoal destes mitos universais; póñase como derradeiro fito a *Memoria de Antígona* (1997) de Quico Cadaval e Xavier Lama.

Máis interese ten o xénero que Fowler denomina co neoloxismo *poioumenon* (en grego 'o que está sendo fabricado'), forma equivalente a unha especie de "work-in-progress" caracterizado polos seguintes trazos, que eu traslado da novela ós xéneros dramáticos:

- a) Aparición dun dramaturgo comprometido nun proceso de escrita. Presentación dun proceso creativo. Ás veces a historia escrita é a mesma que estamos lendo.
- b) A escrita realízase por acumulación de textos, libros ou papeis.
- c) Autoconsciencia do estilo, que pode conducir á alternancia.
- d) Discontinuidade e ruptura narrativa.

Dada a súa abundancia, maior se cabe nos últimos anos, os exemplos galegos deste xénero do *poioumenon* poderíanse multiplicar. De todos eles voume quedar con algunhas obras que, ó meu entender e coñecemento, son significativas e interesantes dende o punto de vista da súa "radicalidade" (Aston e Savona, 1991) no tratamento das convencións.

*Xogos de damas* (1988), de Anxo R. Ballesteros, preséntanos a tres personaxes, Virxinia, Berta e Pamela, que interpretan, acaparando tódolos papeis (masculinos e femininos), a historia, en clave de humor, dun reencontro familiar dun pai e unha filla nunha sala de festas imaxinaria (e os conseguíntes enredos). Berta, na escena que, a maneira de prólogo-marco, lanza a historia como *flash-back*, aparece escribindo a máquina o texto que, aparentemente, imos ver representado. O tempo da narración será logo retomado na escena IX. Estamos ante o simulacro dun texto que se vai construíndo a si mesmo, incluso ante repetidas interrupcións neste ensaio escénico:

BERTA.- Por favor, Virxinia, ¿Por qué vés interromper? ¿Non ves que estamos nunha fase moito máis avanzada da nosa historia? A Historia progresa, filla, ¿ou ti que cres? (87).

espectador o desenvolvemento material dunha historia que quere penetrar polo lado da ficción no labirinto das múltiples realidades. Os personaxes de *O arce do xardín* son conscientes non só da súa natureza teatral, senón tamén da súa dimensión metaliteraria, todo adobado con boa dose de rebeldía:

IARA.- Ó mellor non son un personaxe tipo. Digo eu que aínda que sexa un chisco imbécil pode ter sentimentos, ¿non? (sen páxina no orixinal).

A través das sucesivas analepses, establecidas a partir do paródico diálogo do Policía coas distintas testemuñas, vanse dando a coñecer os últimos días da existencia de Álex Márquez, escritor de comedias, que se retira a unha escura pensión para escribir a súa derradeira peza, unha obra de metaliteratura, e que acaba por terminar os seus días fuxindo cara a outras dimensións do imaxinario.

En *Cuarteto para unha noite de verao* (1989), obra na que Miguel Anxo Fernán-Vello asume unha vez máis (cfr: Vieites, 1996, 53) os presupostos pirandellianos, por non dicir os lorquianos, para levar a escena os conflitos teatrais que xiran arredor do triángulo dramaturgo-director-actor, as tres primeiras escenas amosan a un Autor que, no seu escritorio, está dando a luz unha obra teatral. Os seus monólogos introducen todo tipo de reflexións sobre as convencións dramáticas e sobre a súa propia concepción do teatro: "O público sempre está aí. Cal é a miña concepción do teatro? (*Con certa retórica irónica*) Eu quero verter veneno na súa alma, provocar un brado infinito no interior da súa cabeza; invadir os seus ollos, todos os seus sentidos, dunha maravilla imposible, unha morte feliz que destrúa o teatro" (14). O poder omnímodo e despótico do Autor queda subliñado, a xeito de irónico fin de festa, coa desaparición final do Director e co asasinato do Actor e da Actriz.

*Copenhague* (1993), de Andrés A. Vila e Xosé Cid Cabido, é un *duólogo* especialmente ilustrativo para o que vimos de dicir. Aurelio e Ceferino, actor e escritor de teatro, tentan nas súas réplicas de construír un texto, por provisional que sexa, que levar a un escenario. Nesta especie de ensaio van esmiuzando (e triturando) as convencións referidas ó título, á escenografía (un montón de obxectos acumulados), á interpretación dos actores, ó público, á trama, ó tempo, á lingua e, naturalmente, ó propio diálogo como parte esencial do xénero teatral. Este *proyecto* debería quedar iluminado pola alusión dos personaxes a unha sorprendente estética *evidencialista* que nunca se nos chega a aclarar de todo (no interior da obra), pero que incide na idea dun diálogo aberto de palabras sen sentido, dunha dramaturxia abocada ó silencio:

CEFERINO: Pensamos nun Copenhague de pura chicha evidencialista. Dous personaxes nun escenario enumeran unha lista interminable de fodas.

AURELIO: Cambiamos de escenario, nada de mobles, nada de báteres, nada de sofás nin estantes nin Larousse. Dous tipos enumeran fodas, sen ningún pretexto.

CEFERINO: Iso non é dramático.

AURELIO: ¿E que? (40).

O conxunto dá a aparencia de continua (e calculada) improvisación sobre cómo se escribe unha obra de teatro.

A mesma condición metateatral de traballo en proceso atópase en *Teatro para se comer* (1997), interesantísimo xoguete cómico nas mans de João Guisan Seixas, autor que xa nos adiantara algo do mesmo no seu celebrado *Un cenário chamado Frederico* (1985), peza na que incluso se chegaba a dar rango de personaxe cáseque protagonista a un moi "humano" escenario convencional, "onde se desenvolve toda a geometría dos triángulos amorosos" (3). Lemos no seu prólogo a *Teatro para se comer*: "Eu pretendía, nom escrever uma obra de teatro, mas descrever uma representação teatral. Nom só com as suas palavras e acções, mas também com o seu vestiário, com a sua cenografia, com as suas luzes e mesmo com cada um dos seus pequenos truques. O empenho era desenhar e planear, um espectáculo teatral, fechado e acabado, ponto por ponto, como se se fosse representar dé veras, mas logo afinal, quando só falta alçar o pano, nom o representar" (17-18). Vai aínda máis alá o autor ó anunciar que moi ben se podería encadrar esta peza no xénero da narrativa, como relato que describe unha representación. O "Primeiro Prato" do texto de Guisan ábrese coa Directora que dirixe a montaxe dun suntuoso decorado a cargo dos técnicos da escenografía e dá instrucións ó Primeiro Actor sobre xestos e posicións, ata que unha chamada da Consellería de Cultura anuncia un drástico recorte de presuposto que obriga a economizar recursos. No "Segundo Prato", uns maquinistas levan ás costas, a duras penas, un escenario prefabricado no que esvaran os personaxes. Na "Sobremesa" a compañía monta un escenario con lento ritmo procesional que simula unha escena da Paixón de Cristo, con cruz e todo, no que terán lugar os paródicos exercicios espirituais do Pregador cara ó público.

Outro exemplo ben recente é *A increíble vida de Héctor Loureiro* (1997), de Celso Parada, espectáculo que xira precisamente arredor da acumulación de textos doutros autores e da idea de plaxio, isto é, arredor das dificultades da propia creación literaria. A modalización escollida aseméllase á dun diario (futurista, ou mesmo apocalíptico) escrito con desesperada impotencia, que dá a impresión de simultaneidade narrativa entre os dous niveis representados, de maneira que parece que a obra mostra o devenir do texto e a situación contextualizada do acto de escribir.

Trátase en todos os textos citados, como se ve, de relatos especulares, que poñen en marcha unha *mise en abyme* da enunciación que implica o propio proceso de produción textual, en calquera das súas modalidades: a "presentificación" diexética do produtor ou receptor do relato ou a manifestación do contexto que condiciona ou condicionou a produción-recepción (Dällenbach, 1991). Linda Hutcheon (1977), que ve no postmoderno un estilo artístico caracterizado pola autorreflexividade e a ironía, sobre todo no tratamento do contexto cultural e da tradición, cualifica de *narcisistas* este tipo de prácticas. Mieke Bal caracteriza este peculiar fenómeno polos seus efectos desconcertantes, "car elle met en question la linéarité du texte", e sedutores, "car elle suscite la réflexion sur la narrativité du récit et provoque ainsi une prise de conscience de son fonctionnement" (1978, 116). En calquera caso, é así como o teatro galego parece terse 'ensimesmado', como diría José Ortega y Gasset, na aventura da escrita, aceptando como común tarefa a de ostentar a ficción como tal ficción, a de exaltar, non unha realidade, senón unha consciencia da realidade, a de indagar tamén sobre soedades,

sobre destruccións e sobre outros enigmas da arte e da existencia oculta do ser humano.

Anxo Abuín González  
Universidade de Santiago de Compostela

## Bibliografía

Aston, E. e George Savona, *Theatre as a Sign System*, Londres: Routledge, 1991.

Bal, M., "Mise en abyme et iconocité", en *Littérature*, 29, 1978, pp. 116-128.

Ballesteros, Anxo R., *Xogos de damas*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1988.

Barthes, R., "Literatura y metalenguaje", *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1970, pp. 127-128.

Cohen, A., "The Future of Genre Theory: Functions and Constructional Types", en Cohen, R. (ed.), *The Future of Literary Theory*, New York: Routledge, 1989, pp. 291-303.

Connor, S., *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of Contemporary*, Londres: Blackwell, 1989.

Dällenbach, L., *El relato especular*, Madrid: Visor, 1991.

Dans, R., *Lugar*, Vigo: Xerais, 1995.

Fernán-Vello, M. A., *Cuarteto para unha noite de verao*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1989.

Fohrmann, J., "Remarks towards a Theory of Literary Genres", en *Poetics*, 17, 1988, pp. 273-285.

Fokkema, D. W., *Literary History. Modernism and Posmodernism*, Amsterdam: John Benjamins, 1984.

Fowler, A., *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Clarendon Press, 1982, pp. 122-126.

González- Millán, X., "A cuestión dos xéneros na periferia literaria. Ámbitos de investigación", en *A Trabe de Ouro*, 23, 1995, pp. 343-352.

Guisán Seixas, J., *Un cenário chamado Frederico*, en *Cuadernos da Escola Dramática Galega*, 53, marzo 1985.

———, *Teatro para se comer*, Santiago de Compostela: Laiovento, 1997.

- Hornby, R., *Drama, Metadrama, and Perception*, London and Toronto: Bucknell U. P., 1986.
- Hutcheon, Linda, "Modes et formes du narcissisme littéraire", en *Poétique*, 29, 1977, pp. 90-106.
- Kennedy, A. K., *Dramatic Dialogue*, Cambridge University Press, 1984.
- Lourenzo, M. (1992), *Teatro mínimo*, Noia: Elsinor Teatro.
- Pereiro, P., *O leitor de Goethe*, en *Cadernos de Teatro*, 6, 1996.
- Pisón, X., *Venenos*, A Coruña: Deputación Provincial, 1994.
- , *Teatro-minuto*, en *Cadernos de Teatro*, 5.
- Ragué-Arias, M. J., *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, Sada/A Coruña: Edición do Castro, 1991.
- Salgueiro, R., *O arce do xardín*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1989.
- Schlueter, J., "Theatre", en Trachtenberg, Stanley (ed.), *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, Londres, 1985, pp. 209-228.
- Schmeling, M., *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. París: Lettres Modernes, 1982.
- Thiebaut, C., "La mal llamada posmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)", en Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 1996, pp. 311-327.
- Toepfer, K., "From Imitation to Quotation", en *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, V, 2, 1991, pp. 121-137.
- Toro, A. De, "Semiosis teatral posmoderna: intento de un modelo", en *Gestos*, V, 9, 1990, pp. 23-51.
- Toro, F. De, "Post-modern Fiction and Theatricality: Simulation, Deconstruction and Rhotomatic Writing", *Gestos*, VIII, 16, 1993, pp. 23-49.
- Vieites, M. F., *Manual e escolma da Literatura dramática galega*, Santiago: Sotelo Blanco, 1996.
- Vila, Andrés A. e X. Cid Cabido, *Copenhague*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1993
- Vilavedra, D., "A escrita dramática galega contemporánea", en *Grial*, 122 (abril-xuño), 1994, pp. 207-218.