

CARTAPACIO



Grecia
Una tragedia de nuestro tiempo
PIEZA TEATRAL DE KONKRET

Introducción de ÁNGELA MARTÍN SÁNCHEZ
La estructura social de la crisis

TEATRO BREVE
Libres hasta el final

TEXTO DE CREACIÓN COLECTIVA
DRAMATURGIA DE PAZ BUELTA SERRANO
Y JUAN PEDRO ENRILE



S
T
K
O
I
J
B
T
O
J
B



LA ESTRUCTURA SOCIAL DE LA CRISIS

Ángela Martín Sánchez
(RESAD)



He leído esta obra y asistí el 14 de diciembre de 2014 a la lectura dramatizada que el grupo Konkret hizo de la misma en la sala que dirigía con otros colectivos y asociaciones en Madrid desde 2003, la Youkali, en el espacio al que se habían trasladado en 2011 desde el barrio de Vallecas al de Carabanchel. Este grupo siempre ha estado trabajando en los barrios del pueblo subalterno (Vallecas, Usera, San Blas, Zarzaquemada, San Nicasio, Alhóndiga, etc.). El teatro de la segunda Youkali era muy pequeño y estaba en una planta baja, pero eso no les impidió que la lectura se hiciera con percusión en directo, efectos de luz y proyecciones. 14 actores y «actuantes», como llaman a todos aquellos que participan en sus montajes sin ser actores y actrices profesionales, estaban colocados en semicírculo y el público lo continuaba hasta cerrarlo. Era una pequeña asamblea que escuchó, sintió y revivió (muchos hemos sufrido esta crisis) en la hora y media de duración de la lectura, una historia que no podía encontrarse en ningún teatro de Madrid.

Por casualidad, en una de mis estancias en esta ciudad, hace unos años, me habían invitado estos amigos de resistencia con los que he vivido intensamente muchas situaciones, a un coloquio en el Círculo de Bellas Artes, «¿Tiene el teatro algo que decir acerca de la crisis?», el 6 de febrero de 2012. Allí se vio claro que el teatro que se hace en España no estaba a la altura de este momento histórico, que sus taras tradicionales, sus inconsistencias y su apego a una cultura capitalista le inhabilitaban para atender y abordar una tragedia como la que estaba sucediendo: cientos de miles de personas condenadas a la precariedad y a la muerte, cientos de miles de personas viviendo lo que había visto en mis viajes por Perú, Colombia, México, Argentina, Rumanía, India y China: que

el capitalismo desbocado multiplica su capacidad de destrucción habitual. El paisaje de esta devastación podía leerse desde hace un par de décadas en un pequeño país del este de Europa, Grecia, insignificante para las noticias de los periódicos, televisiones y radios de España. El paso del drama a la tragedia también. Y eso es lo que vieron los miembros del colectivo Konkret.

UNOS AÑOS ANTES

Cuando era estudiante de Sociología asistí en la Universidad Autónoma de Madrid, allá por el año 1995, a unas jornadas organizadas por asociaciones estudiantiles sobre el racismo y el neoimperialismo. Una de las actividades era una representación teatral del colectivo Konkret. Yo, como otras amigas, pensamos irnos, no nos interesaba mucho el teatro y llevábamos muchas horas de coloquios, pero la obra empezó sin que tuviéramos tiempo de salir. Esperábamos la típica obra de teatro que nos contara una historia, con unos personajes reconocibles, con una emoción identificable y con un desarrollo previsible. Era el teatro que habíamos visto. Pero nada de eso pasó. Los actores (y no sé si había entonces actantes) estaban distribuidos por toda la sala, entre el público. La historia era una dramatización del libro de Günther Wallraff *Cabeza de turco*, un reportaje que había leído en la carrera sobre el racismo y las condiciones y el uso (literalmente) de los turcos en la industria alemana, mezclada, después lo supe, con escenas de la novela de Juan Goytisolo *Paisajes después de la batalla*. Pero no era una historia lineal, al contrario, se fue deshaciendo conforme pasaba la acción y todos empezábamos a participar en la discusión sobre el tema planteado, sobre las situaciones abiertas, pero no con argumentos solamente sino con el cuerpo, con los movimientos, con las interacciones. Me acordé de mis estudios de Erwin Goffman y pensé que nunca lo había visto utilizado en el arte, pero que allí estaban. La emoción que se producía era muy diferente ya que nos encontrábamos escuchando algo que nos afectaba y a lo que dábamos inmediata respuesta y que, a su vez, era contestado. No había ningún desarrollo más que lo que pudiéramos hacer con ese asunto que habían colocado ante nosotros y nosotras sin previo aviso. Una vez terminada la representación, algunas nos acercamos a hablar con el grupo. Desde allí hasta esta función de *Grecia* he visto todos los montajes que

he podido de este grupo que, después me dijeron, era una vía de trabajo en el camino de un teatro político que algunos de ellos habían decidido explorar sin dejar su labor en el grupo motor, la Unidad de Producción Alcores. Las formas de trabajar de Konkret eran muy diferentes a las de los otros grupos que coexistían bajo el nombre de UPA. César de Vicente lo ha descrito muy bien en el prólogo que hizo a un conjunto de obras que publicaron en 2006 en la editorial Hiru bajo el título de *Teatro de intervención*. Cito de ese prólogo:

Se trata de montajes fuera de formato, es decir, que no se ajustan a las convenciones teatrales habituales, que han tenido condiciones de producción específicas (límite de tiempo, improvisación por su carácter de intervención social, peso de la dramaturgia sobre la escritura teatral), y una recepción fundamentalmente no artística que procedía de considerar su valor de uso político más que su valor estético (De Vicente, 2006, pág. 9).

Y explica el mecanismo se utilizan:

La práctica teatral de Konkret establece dos ejes, obligatoriamente engarzados, en la elaboración y montaje de sus obras. El primero, mediante la puesta en escena de imágenes, ideas y representaciones sociales, trata de romper el estado ideológico y emocional del espectador. Esto es importante incluso en aquellas representaciones que se hacen como apoyo solidario a una causa pues, a menudo, ese apoyo se hace por simpatía ideológica y no por convicción o responsabilidad. En estos casos hablamos de reforzar las razones de esa lucha. De modo que esta fase de provocación tiene como fundamento poner en cuestión la seguridad con que dominan las ideas de quienes poseen el poder, que ya se han incorporado como naturales en el pensamiento de la mayoría de las personas. Se trata, entonces, de actuar contra el público. Las secuencias que elabora Konkret impiden que el espectador pueda desplazar su ahora inseguridad, su desagrado, reajustándose en otro lugar. Lo que se intenta es que esas imágenes e ideas sean disolventes, que deshagan cualquier nuevo muro tras el que ocultarse. El público queda, pues, ante un relato de su propia experiencia vital solo que limpia de cualquier posible desviación emotiva o justificativa: se contempla en situación. La obra produce conflicto allí donde antes sólo había sumisión, complacencia y normalidad.

Su efecto es, como el *unheimlich* de Freud o el extrañamiento de Brecht: una nueva forma de mirar la realidad, una manera de mirar críticamente lo habitual.

El segundo eje, mediante la puesta en escena de imágenes, ideas y representaciones sociales, trata de restituir un estado político y emocional del espectador. Se trata de transformar al espectador en el mismo instante de la representación. Como es lógico no hablamos de un acto de fe, de un milagro. Lo que hacemos es considerar que en toda construcción ideológica (con la que llega el público) está también el germen de su destrucción. Su falsedad puede ser denunciada y anulada de la misma manera que una afirmación es desmentida por una prueba en contra. Esta fase puede denominarse de reconfiguración. Se trata, entonces, de actuar en esta fase a favor del público. Las secuencias que elabora Konkret favorecen que el espectador pueda ligar su ahora inseguridad, su desagrado, a otros lugares. Lo que se intenta es que esas imágenes e ideas habiliten nuevas construcciones, que organicen nuevos lazos sociales. El público queda, pues, ante un relato de su propia experiencia vital pero, en este punto, vinculado socialmente a otras experiencias colectivas y comunitarias; y señalando su origen político (De Vicente, 2006, págs. 10-11).



Ilustración 1. Lectura dramatizada de la obra

Grecia es, sin embargo, una obra mayor a los procedimientos y objetivos que se describen en este prólogo citado, no solo por su extensión, sino porque su relación con el espectador es más complicada y diversa.

Lo que más me llamó la atención de esa manera de trabajar era que se orientaba hacia quienes habían propuesto tratar el problema, que no arimaban el ascua a su sardina, sino que, al contrario, ponían las sardinas en el ascua allí donde esta estuviera. Pude ver entonces montajes sobre la violencia de género elaborados para un grupo de mujeres de una asociación vecinal en Zarzaquemada (Leganés), sobre la discriminación laboral de las mujeres en función de su origen cultural en Vallecas (Madrid), sobre las maneras de responder teatralmente a los desahucios en un proyecto que abrieron en Getafe, la Escuela Social de Teatro Crítico, contra las dos guerras del Golfo con dispositivos (así lo llaman ellos) siempre integrados en la vida cotidiana de la gente, o interviniendo en la calle en respuesta a las privatizaciones. Todo esto no son sino unos pocos ejemplos del incansable esfuerzo y de la inagotable creatividad que tiene este colectivo para afrontar los problemas de nuestro tiempo. Siempre me ha sorprendido la capacidad de adaptar el teatro al problema político o social que estaban tratando produciendo una obra de arte y no una manifestación de protesta solamente, y no al revés. No han respetado las normas tradicionales del teatro, han mezclado saberes y han pensado la escena a partir del problema planteado en una suerte de traducción. A esto llaman dramaturgia: al proceso de transformación en lenguaje teatral del asunto afrontado. Era como en el trabajo de análisis que se hace de los grupos de discusión en Sociología, una técnica cualitativa de investigación social que se preocupa no de los datos numéricos, de las cantidades (como hacen las encuestas), sino de un minucioso y detallado análisis de lo que subyace a lo que están diciendo los participantes en el grupo, del sentido y no del significado solamente de lo que dicen.

Entendí, por conversaciones con el grupo, que su modo de trabajo era un desarrollo de las ideas de Brecht, que había hecho una crítica a lo que los sociólogos y las sociólogas críticos llamamos «la ilusión del saber inmediato» y que Brecht bautizó como la «ilusión escénica». Es decir, que en todos sus montajes, Konkret aborda el problema no desde lo que se sabe de él y es fácilmente visible o identificable, sino que indaga en las estructuras sociales, en su modo de encajarse, para conocer qué está funcionando ahí y cómo puede ser puesto en la escena. Es exactamente

lo que hacen en *Grecia*: trabajaron durante más de dos años en la adquisición de datos estadísticos, discursos políticos, actas e informes financieros, declaraciones, etc. Y lo hicieron no para decir que estábamos en crisis y que la crisis estaba siendo terrible para la vida humana, sino para conocer la estructura social que producía esa crisis y la manera de actuar y acabar con ella.

UN POCO DE TEORÍA

Cuando vi (y después leí) esta obra me impresionó mucho lo fieles que habían sido los miembros del colectivo Konkret a los postulados elaborados por Peter Weiss, el dramaturgo alemán famoso por ser el autor de la obra *Marat-Sade*, en su artículo «Notas sobre el teatro-documento». Había visto hace unos años y por Skype (ahí es nada) una obra que representaban sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Se llamaba *Memoria sin huella*. Fue en 2008, y entonces recuerdo que cuando regresé a España les pregunté por qué la obra daba tantos datos a través del diálogo de los personajes. Parecía, les dije, que no les importara que fuera creíbles esos personajes puesto que la mayor parte de sus parlamentos traían información sobre los crímenes y la situación social que podía explicarlos y no expresaban su sentir o sus conflictos personales. Entonces en España no se conocía muy bien lo que ahora ya nombramos como feminicidio y lo que ahora ya entendemos que es una estructura terrorista que no sucede solamente en Ciudad Juárez, sino que esta ciudad es solo uno de los miles de lugares en los que se mata a las mujeres por ser mujeres. El colmo del trabajo de Konkret sobre este asunto es que la obra cambiaba ante el conocimiento de otras maneras de interpretar y analizar los hechos. Se modificaba. No quería ser eterna. Un monumento. La obra iba a las cosas. Las cosas no estaban obligadas a amoldarse a la obra. La contestación fue muy clara: el teatro se puede utilizar para hacer creíbles las cosas que cuenta o para conocerlas. En este segundo caso, el camino es distinto y tiene formas diferentes de hacerse con otra dramaturgia, otra interpretación y otra puesta en escena. En el libro de César de Vicente *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político* (2013) se puede ver descrita lo que llama «problemática del teatro político».

Volviendo a *Grecia*, En las «Notas sobre el teatro documento» de Weiss, se dice que:

El Teatro-Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación. (Weiss, 1976, pág. 99).

Y lo más importante:

El Teatro-Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. A diferencia del carácter desordenado del material de noticias que nos llega diariamente desde todas partes, se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental. (Weiss, 1976, págs. 99-100).

Konkret se había propuesto con *Grecia* dar a conocer la estructura histórica y social que explicaba la situación de este país al mismo tiempo que comprender los mecanismos globales del capital que sirven para someter naciones, clases sociales y gobiernos. Pero no querían un ensayo sociológico o un análisis político-económico críticos, sino una forma integral de experimentar estéticamente ese ensayo y ese análisis. Esta es la discusión en la que están desde hace años y yo solo puedo hablar de ella en estos términos pobres, pero sé todo el trabajo de reflexión y formación que han hecho en este sentido. También querían plasmar en la escena la manera en que la izquierda había abordado esta situación, su clásica fragmentación y las limitadas herramientas que utilizan para analizar el proceso de cómo se destruye un país, donde país significa sus gentes, y donde sus gentes significan las clases subalternas. En el lenguaje de Weiss:

El Teatro-Documento es parte integrante de la vida pública. (...) El Teatro-Documento vendrá determinado en este aspecto por una crítica de grado diverso: a) Crítica del encubrimiento (...) b) Crítica de los falseamientos de la realidad. (...) c) Crítica de las mentiras. (Weiss, 1976, pág. 100).

Escritas estas notas en 1968, sorprende la insistencia de Weiss, y por extensión del colectivo Konkret, en colocar en el centro del trabajo artístico el problema de la verdad. Era el tiempo de la posmodernidad. El tiempo de la realidad eliminada. Del triunfo del espectáculo. Más de cuarenta años después, la lucha de Weiss sobre la verdad, y por extensión del colectivo Konkret, parecen correctas. Parece decir: lo que queráis, pero la crisis financiera inmaterial se ha llevado por delante miles de cuerpos materiales, miles de objetos materiales, miles de ideas objetivas, y es el turno de la verdad. Así lo confirma la vuelta a esta problemática por parte de filósofos como Alain Badiou, para el que «la verdad es imprescindible», tienen que ver con los saberes prohibidos, y tiene unas condiciones de enunciación. Otro campo de batalla abierto que en *Grecia* se manifiesta sentenciando que la crisis es el resultado no de la «economía» sino de la «economía política» (Marx *dixit*), lo que quiere decir, que la economía siempre está dominada (incluso cuando se esconde detrás de los faldones de una supuesta naturaleza) por el poder, por las luchas de poder.

Después he visto alguna obra de las llamadas documentales (en España y en México) y no me ha parecido que tuvieran la misma fuerza expresiva y la misma densidad crítica. Supongo que no se trata de llevar a escena documentos sino, como he escuchado a algunos de los miembros de Konkret, de convertir toda la obra en un documento, «una síntesis de la temática latente de nuestro tiempo», un «fragmento de realidad, arrancado de la continuidad viva». Tal vez sea esta la mejor definición de ese <documento estético> que produce este teatro a partir de <documentos históricos>: no una imitación, en el sentido clásico de Auerbach, que no necesita de su comparación con el referente, sino de copia de la realidad; no un naturalismo, en el sentido de Zola, sino de copia crítica de la realidad. Quiero señalar estas fronteras para tratar de ubicar este teatro que se escribe en *Grecia*: llevar un trozo de realidad a escena sin creer en la transparencia (Zola) y tampoco en lo que aporta la capacidad

inventiva del ser humano (Auerbach). En la sociología, que es mi campo, también encontramos estas batallas.

GRECIA

La operación más importante que hace la dramaturgia en *Grecia* está explicada en el artículo de Weiss: elaborar en la forma un contenido que no procede de la invención. ¿Cómo se transforma un acta, un expediente empresarial, en teatro? La voz originaria no es un ser humano, lo que ya supone una revolución en el teatro. La voz originaria es el «registro de un hecho», según me explica César de Vicente, no una vivencia subjetiva. Incluso cuando se considera a un sujeto, se le considera como testigo, su vivencia es una declaración, un registro que será objetivizado con el cruce de distintos procedimientos analíticos. La síntesis de estos registros documentales se conforma en el documento final que es toda la pieza. Me explica: «Cada parte del registro, cada contenido allí aparecido, debe tener una traducción a una experiencia sensitiva (de los sentidos), emotiva (de las emociones), imaginarias (del nivel imaginario) y representacionales (del nivel simbólico)», y, por eso, «tratamos de encontrar el elemento visual, sonoro, escénico, dialogal, etc. que mejor lo materialice».

Esto significa que la clave es la articulación (según el lenguaje utilizado en *La escena constituyente*) entre los conceptos estéticos de <fragmento> (elementos del registro documental) y de <montaje> (la forma que menciona Weiss). Eso lleva, sin lugar a dudas, a toda la gramática cinematográfica que Sergei Eisenstein, el director de cine soviético, desplegó para encontrar una forma dialéctica para la imagen en movimiento y que, por cierto, tuvo como compañero de viaje al propio Brecht cuyo último libro iba a llamarse *La dialéctica en el teatro*. Konkret elige los elementos más cargados semánticamente, los que favorecen una lectura histórica (lo llaman «culturemas») y los ponen en una relación específica: hace surgir el conflicto en la escena por contradicción, por dislocación del sentido, por diferencia entre gesto y movimiento, por contrapunto, etc.

El trabajo de Konkret en *Grecia* se resume, por una parte, en el acopio de material documental (no ficción) relevante, suficiente, para dar cuenta de lo que implica el hundimiento de Grecia (tarea, por cierto,

complicada, farragosa en muchos casos dada la complejidad del lenguaje financiero, de las tecnologías capitalistas de explotación en las últimas décadas, los conceptos filosóficos que están en juego, etc.). Por otra, un juego de montaje de esos materiales a los que se suman algunas escenas breves sintéticas de ficción hechas con «retales dialécticos» (que son elementos inventados que resumen un montón de enunciados similares, aunque no registrados). El material documental utilizado puede a su vez dividirse (según la terminología usada por el grupo) en «materiales de archivo» y en «materiales hermenéuticos». Los primeros son textos relativos a acuerdos comerciales, calificaciones de las empresas de *rating*, discursos de políticos en el Parlamento Europeo, estadísticas, entrevistas publicadas en prensa a gente de la calle, etc. Los segundos son análisis periodísticos o ensayísticos teóricos o dedicados al análisis de la situación, como los trabajos de Cornelius Castoriadis, Toni Negri o Slavoj Žižek, etc., los informes de varios partidos o grupúsculos de izquierda, o proyectos alternativos anticapitalistas de sociedad que pueden rastrearse a lo largo de toda la obra si hubiera que hacer una edición crítica del texto. Los que yo he detectado suponen no solo un gran número sino una utilización plural de fuentes sorprendente en el medio teatral. En cuanto al juego de montaje, Konkret sigue las pautas de un trabajo de más de 20 años que consiste en desarrollar los principios establecidos por Eisentein para el cine, por Heartfield y Grete Stern para el fotomontaje, por Müller para la literatura dramática, por Maiakovski para la literatura poética que yo conozca y haya podido comprobar. Toda una tradición de lo que el colectivo llama «los procesos gramaticales del arte político» (que toman de Rossi-Landi) y que tantos resultados interesantes e innovadores les ha dado. En la presentación del proyecto que realizaron escribían:

Desde 2008 asistimos a una de las más importantes y devastadoras crisis de la historia mundial. En los últimos meses, sus consecuencias han afectado violentamente a Grecia. Puede decirse que este país es hoy el escenario de una verdadera tragedia de nuestro tiempo. El proyecto que presentamos es un intento por escenificar la complejidad del proceso histórico griego, de representar los movimientos mundiales de la economía, las instituciones que funcionan atravesando la vida cotidiana y política de este país; pero, al mismo tiempo, queremos someter la forma teatral «tragedia» a los imperativos de nuestra época. Tratamos,

por ello, de producir un dispositivo escénico, multimedia, basado en un entrenamiento actoral integral y en una dramaturgia indagadora, que narre la historia de un conflicto en el que lo que está en juego no son nuestras vidas como individuos solamente sino también la vida de todo un país, de todo un mundo: occidente.

El tratamiento que se quiere hacer de esta obra no busca producir un sentido en el que se acentúe lo cuantitativo de la situación griega (que estaría más preocupado por cruzar los datos, señalar instituciones implicadas y subrayar procesos) sino el indagar la potencia que tendría acentuar lo cualitativo, su carácter transcultural, los valores sociales, la subjetividad conflictiva, que ponga en juego todo lo que Grecia como significado para la cultura occidental es: la cuna de la democracia, el triunfo del logos, el desarrollo de la ciencia, la institución del arte. La investigación que impulsa esta obra intenta componer una historia que atraviesa siglos de pensamiento, de lenguajes, de hechos para que reflexionemos sobre el lugar en el que estamos, sobre los que nos constituye socialmente. Así, Platón y Aristóteles discuten en medio de una batalla campal entre manifestantes y policías frente al Parlamento en Atenas, un grupo organizado baja hasta los inframundos, como el mito de Orfeo señala, para encontrar respuestas a la situación; la peste de Marsella de 1720 es usada para definir el estado de la ciudadanía griega. La dramaturgia hace un uso creativo de grandes acontecimientos mundiales, de grandes mitos universales, y utiliza su capacidad evocadora y reflexiva, su potencial visual, para contar una historia, la de los últimos años de Grecia, que es en sí misma ejemplar para el mundo.

El proyecto busca también presentarse fuera de los marcos habituales del teatro, y llevar a los espacios públicos (plazas, calles, patios) -y consecuentemente a un público distinto- un desarrollo narrativo que interpela constantemente al espectador para que encuentre su lugar en lo que acontece en esta tragedia, una vuelta (en los términos de Butler) sobre nosotros mismos (Konkret, 2011).

Y recogían una precisa línea de investigación:

Este proyecto cuenta con dos grandes líneas de investigación: primera: una definición teórica de nuevo realismo, nueva representación material

de la realidad, que intenta presentar formas nuevas de escenificación del concepto de totalidad social, lo que incluye la escritura, la dramaturgia y la interpretación; segunda: una forma de reflexión en torno a la relación público-obra orientada a pensar la recepción como un espacio de resolución de un conflicto en el que coinciden las razones sociales, los impulsos individuales y las proyecciones de sentido de la obra. (Konkret, 2011)

Y explicaban que:

El teatro ha sido concebido, por una buena parte de la sociedad, como un medio poderoso de reflexión sobre la condición humana determinada por el tiempo histórico. Lo que sucede en Grecia, que es un ejemplo de la situación en la que están muchos países europeos, es una condición histórica que no ha sido nunca representada. Las dramaturgias de la totalidad de los años veinte se centraron en procesos históricos temporalmente largos pero no en procesos intensivos de carácter sincrónico. Tenemos que poder hacernos una representación de lo que significa la tragedia griega que no se reduzca a una historia de «mala gestión gubernamental», «avaricia de los bancos», etc. De lo que suceda en Grecia y de la representación y el sentido que le demos a lo que suceda dependerán los próximos años de este siglo (Konkret, 2011).

Grecia es una pieza de teatro documento cuyo material se organiza en cuatro actos. En la escena sólo existe un dispositivo metálico, un cubo de tres metros cúbicos, lleno de escaleras, planchas, practicables, etc. Empieza por ser una paradoja crítica, pues quiere representar una esfera del mundo que el capitalismo ha conseguido hacer cuadrado, y multiplicar sus paredes interiores con cientos de cuadrículas y escaleras. Todas las escenas pasan en o alrededor de este cubo que se sitúa en un escenario que el público rodea. Extensiones fuertemente imaginarias, carteles electrónicos, imágenes autoproyectadas, espejos (que funcionan como espacio del crimen perfecto baudrillardiano), el cubo adopta mil y una figuras. Así consta en los esbozos escenográficos que he podido consultar. El primer acto se inicia con un largo poema de Lord Byron, un individuo entregado a la independencia de Grecia, que se contrapone con un texto proyectado que sitúa al espectador en lo sucedido desde ese acto heroico del poeta inglés, representado iconográficamente

por Orfeo/Byron rescatando a Eurídice/Grecia del infierno, y que acaba perdiéndola antes de haber emergido a la superficie, arriba del cubo. Su gesto es el del ángel caído y en esta confluencia de fuentes se encuentra la restitución del problema histórico que supone la situación griega. Cuna de la democracia, como nos enseñaban en la asignatura de sistemas políticos, la vemos ahora sumida en un terrible hundimiento en el infierno del capitalismo. Y la obra no consigna un lamento, ni una queja, sino todo un proceso en el que existen muchos intereses organizados de diferentes formas y conseguidas a través de distintas muestras de violencia y ejercicios del poder. Por eso, la segunda escena ya es una larga discusión en torno a cómo ha interpretado la izquierda la crisis y la crítica que hace del capitalismo. Desde esta perspectiva, la obra de Konkret no alterna soluciones reformistas, sino que aborda completamente los análisis y propuestas hechas desde la izquierda en la línea de acabar con el capitalismo. Los personajes, manifestantes numerados, discuten sobre los proyectos políticos mientras la violencia policial deja un herido que cae al pie del grupo que se ha refugiado en una cafetería. Se trata de una escena en la que los diálogos no son superposiciones de ideas, ni un intercambio de enunciados sin conexión, aunque sí han sido modificados en su función habitual: en lugar de que los diálogos sean interacciones verbales de individuos, como vemos en las obras del teatro dramático, aquí las interacciones verbales lo son de grupos humanos organizados en torno a ideas. El personaje individual es un soporte del personaje social. Hablan, discuten, hacen avanzar y cualificar el conflicto, pero no es un conflicto de ellos mismos, sino de la sociedad en que viven. Es un mosaico gracias al cual podemos conocer la visión del mundo que tiene la izquierda. El acto II, el más dinámico y acelerado, nos sumerge en la evolución de un proceso de amordazamiento de la democracia y de explotación del dinero inmaterial cuyas consecuencias definitivas son la destrucción de las condiciones de vida y de la libertad de un pueblo. Manejando distintas estéticas, Konkret nos introduce en los mecanismos financieros de la economía política capitalista y le va añadiendo niveles de significación en el ámbito de la cultura y de la vida cotidiana, de la política y del lenguaje. La repetición de determinadas fórmulas discursivas hace que el espectador acabe reconociendo los micromecanismos que realizan la dominación. La escena 4 es, en este sentido, emblemática. Cada enunciado casi parece expandir la secuencia conflictiva, la función de la actividad de las agencias de calificación como violencia

simbólica en la dominación de una nación. Pero la secuencia de cómo se introducen esos mecanismos en Grecia se compara con la gran peste que narra el libro (se supone que documental) de Daniel Defoe de 1722, *Diario del año de la peste*, y que acaba matándolo todo. En el acto tercero, inacabado puesto que según las indicaciones del trabajo preparatorio se pretendía que se diluyese progresivamente en una asamblea en la que el público participara estableciendo vías de salida, se destruye el cubo desmontándolo. El ritmo ahora cambia. Cambia también la secuencia de enunciados y el público puede rearticularlos y componer la obra de otra manera. El dispositivo teatral facilita en diálogo democrático y la participación, alejada de las tontunas espectaculares de los *impromatch* y de los finales pactados del teatro comercial. Finalmente, el acto IV es un conjunto de poemas de Artaud que supone una visión, a la altura de un perro, de este mundo en crisis. No es cualquier perro. Es aquel que acompañó a numerosos manifestantes en sus luchas en la plaza de Sintagma: Lukanikos. Un perro que se manifiesta como testigo de la destrucción humana. Terrible.

PROCEDIMIENTOS

No querría terminar este prólogo sin decir algo relacionado con dos fuentes directas del trabajo de «gramática política» que utiliza Konkret: una tiene que ver con un texto de Maiakovski (*¿Cómo hacer versos?*) que advierte como elementos indispensables para iniciar el trabajo poético (y aquí escribiremos dramático):

Primero. La presencia, en la sociedad, de un problema cuya solución es concebible sólo con una obra poética. La ordenación social (tema interesante para un estudio específico: discrepancias entre la ordenación social y su práctica).

Segundo. El conocimiento exacto, o mejor, la percepción de las aspiraciones de la clase propia (o del grupo que se representa) respecto al problema dado, o sea, una orientación finalista.

Tercero. El material. Las palabras. El ininterrumpido enriquecimiento de los depósitos, de los almacenes del propio cráneo con palabras necesarias, expresivas, raras, inventadas, renovadas, derivadas y de cualquier otro género.

Cuarto. El aparejo de la oficina y los instrumentos de producción. Pluma, lápiz, máquina de escribir, teléfono, un vestido para pernoctar en el dormitorio público, una bicicleta para ir a la redacción, un escritorio bien organizado, un paraguas para escribir bajo la lluvia, una superficie habitable para poder recorrer el número de pasos necesarios para el trabajo, la conexión con una agencia de recortes para el envío de material sobre las cuestiones que interesan a la provincia, etc., etc., así como la pipa y los cigarrillos.

Quinto. Las costumbres y los procedimientos de elaboración de las palabras, infinitamente individuales, que se adquieren después de años de trabajo cotidiano: rimas, medidas, aliteraciones, imágenes, reducciones de estilo, énfasis, finales, títulos, formas gráficas, etc., etc. (Maiakovski, 1974, pág. 49).

La otra procede de lo que escribe Brecht en *Cinco dificultades para decir la verdad*, texto tan supuestamente conocido como tan poco practicado por el teatro y el arte en general.

El esfuerzo de Konkret en *Grecia* es un índice de su firme creencia en que el teatro puede ser una manera más de hacernos humanos sin elevarnos por encima de la realidad y sin tampoco degradarnos por debajo de ella. Su insistencia en que hay un camino desde la realidad misma (lo concreto de su nombre señala tanto el concepto filosófico como el reconocimiento que hacen a la figura de Ulrike Meinhof) les alienta a seguir vivos.

BIBLIOGRAFÍA

Konkret (2011). *Notas de trabajo de Grecia*. (Inédito)

Maiakovski, Vladimir (1974). *Poesía y revolución*. Barcelona: Península.

Vicente, César de (2006). Prólogo. En Konkret, *Teatro de intervención*.
Hondarribia: Hiru.

Weiss, Peter (1976). *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen