

Autor: Roberto Matamala Elorz (Becario de la Universidad Austral de Chile y con el apoyo del Ministerio de Educación de la República de Chile a través del Programa MECE Educación Superior.)

Título artículo: “SUITE. La obligatoriedad de un nuevo código”

Resumen: El presente artículo pretende vincular mediante un análisis estructural y semiótico la obra dramática Suite de Carles Batlle con los postulados del teatro relativo, referidos principalmente al uso de estrategias de indeterminación que fueren la aparición de nuevos códigos en el receptor implícito.

Abstract: The present article seeks to link by means of a structural and semiotical analysis the work dramatic Suite of Carles Batlle, with the postulates of the relative theater, referred mainly to the use of indetermination strategies that force the appearance of new codes in the implicit receiver.

Mientras más plural es el texto, menos escrito está antes que yo lo lea¹

BARTHES

Suite

1. En los hoteles, conjunto de sala, alcoba y cuarto de baño
2. Composición instrumental integrada por movimientos muy variados, basados en una misma tonalidad. *Suite en re mayor*.

[Voz fr.]

DICCIONARIO DE LA RAE

¹ BARTHES Roland, S/Z, París, Seuil, 1970, p.16

1.- Del objeto, metodología e hipótesis

Suite de Carles Batlle i Jordá², Premio SGAE de Teatro 1999, es publicada en el 2000 en una edición en castellano traducida por el propio autor del catalán, con un artículo del mismo Batlle sobre el drama relativo y un prólogo de Enric Gallén³. Intentaré en el presente artículo, una lectura de la obra que nos permita: uno, dilucidar al menos algunas estrategias dramáticas del autor y su relación con la creación de un receptor implícito; y, dos, intentar a partir de este análisis una acotación más precisa de lo que Batlle i Jordá llama el drama relativo (Batlle, 2000, pp.9 a 13).

Metodológicamente intentaremos un acercamiento desde el estructuralismo y la semiótica, cuyas limitaciones analíticas frente de fenómenos determinados pueden ser discutidas en su lugar, como por ejemplo: Aston y Savona, 1991, pp.1 a 9 y Pavis, 1994, pp.9 y ss.

Nuestra hipótesis de trabajo es que la temporalidad dramática está sustituida por elementos significativos montados en una estructura —uso el término intencionadamente— de collage, engarzados funcionalmente para que el discurso aparezca ante el espectador como diacrónico. Esta funcionalidad implica el uso de estrategias enunciativas variadas que van desde elaborados y, a menudo oscuros, elementos transtextuales, a simples “trucos del oficio”, lo que implica un receptor sometido a determinadas condiciones de recepción emocionales y racionales de gran tensión, que remiten a la cotidianeidad de la existencia contemporánea.

2.- Suite

2.1. Paratextos⁴

El título, cuya doble denotación nos muestra la definición del diccionario de la RAE transcrita en el segundo epígrafe, nos comienza a dar las primeras pistas, respecto del texto como signifiante: por una parte, un conjunto de habitaciones estructuradas funcionalmente en un lugar determinado y con este lugar dotado de condiciones

² Carles Battle nació en Barcelona el 20 de septiembre de 1963. Es doctor en Filología por la Universidad Autónoma de Barcelona y diplomado en Teoría y Crítica Teatral por la misma universidad y el Institut de Teatre de Barcelona. Actualmente, además de impartir clases de Dramaturgia y Literatura Dramática en el Institut, es profesor asociado de la uab. Otros de sus textos dramáticos, aparte de *Suite* y *Combat*, ya mencionadas, son *Sara i Leonora*, *Les veus de Iambu*. Batlle, considerado una de las voces más importantes de la nueva dramaturgia catalana y española, es un caso notable en que se unen creación dramática, análisis teórico y academia.

³ Junto a *Combate*, *Suite*, es publicada en catalán el 2001, con los mismos textos asociados.

⁴ Uso el término en el sentido descrito por Genette

connotativas determinadas, un hotel. Por otra, un conjunto de piezas musicales disímiles pero unidas por una misma tonalidad. Por lo tanto, tenemos una definición espacial y una temporal del término suite, lo que revela justamente la espacialidad y temporalidad de la pieza.

El artículo liminar del propio Batlle, *El Drama Relativo*, nos propone algunas claves para la lectura de su obra. Debemos agradecer la polifacética actividad teatral del autor que le permite presentarse ante sus lectores como teórico. Luego de reseñar una provocación del entrañable Sanchis⁵ y alguna reflexión general acerca de algunos tópicos importantes en la definición de este drama relativo, pasa a presentarlo desde la óptica de su recepción:

El drama relativo exige un público activo, pero la actividad que le propone es incierta, laboriosa, tensa, angustiante, como su propia existencia. No se trata de afirmar colectivamente (y en el fondo catárticamente) una nueva verdad social. Al público del drama relativo le hace falta indagar, atar cabos, llegar a conclusiones personales, decidir... Hay que escudriñar la corriente subterránea que atraviesa y dirige las situaciones, pero no es indispensable confirmar ni asegurar nada. (Batlle, 2000, p.13).

Tres cuestiones me parecen acá singularmente importantes⁶: la primera, referida a la actitud del público que el autor desea o, lo que es lo mismo, qué tipo de receptor implícito considerará Batlle para establecer su discurso. Este receptor tendrá que manejarse en una actitud a la vez racional y sensible. Para lo primero el autor pide: indagar, atar cabos, llegar a conclusiones, decidir, es decir, una actitud cartesiana, casi científica. Para lo segundo, la actividad propuesta es incierta, laboriosa, tensa, angustiante, y esta actividad le recordará entonces su propia vida. El recordar es asociar y enlaza con la segunda de las cuestiones de la definición: el tema ideológico. El espectador hará un reconocimiento, un paralelismo psicológico entre su realidad y la obra, pero el autor no le permitirá la catarsis a través el reconocimiento de una verdad colectiva. La obra no está para afirmaciones reveladoras del sentido político inmediato, no pretende una socialización mesiánica, sólo puede exponer, porque:

⁵ José Sanchis Sinisterra es visto como maestro y querido como persona por las nuevas generaciones del teatro peninsular.

⁶ Sigo bastante de cerca el programa de las tres interrogantes planteadas por Pavis a la estética. Sólo he cambiado el orden de las dos últimas (Pavis, 1994, p.18).

Tras una dramaturgia opaca, de la sustracción, puede haber más compromiso que en cualquier obra didáctica (ahora algunos la denominan radical) elaborada desde un principio por autores convencidos y para auditorios convencidos (2000, p.13).

Y este enunciado ideológico engrana perfectamente con la tercera cuestión, la de la forma, puesto que aquí, al igual que en la suite, hay una tonalidad que traspasa toda la obra, pero que se oculta tras los significantes y éstos a su vez son polisemantizados por los receptores, quienes ejercen su recepción desde su propia vivencia, desde su experiencia personal, aunque ésta esté claramente definida por la construcción social de la realidad que le ha correspondido (Berger y Luckmann, 1968). Batlle lo expresa muy bien en la parte final de su definición: “Hay que escudriñar la corriente subterránea que atraviesa y dirige las situaciones, pero no es indispensable confirmar ni asegurar nada” (2000, p.13)⁷.

Es también a este drama relativo a lo que se refiere Enric Gallén en su prólogo⁸. Y delinea algunas características del teatro de Batlle: el servicio de algún tipo de referente literario o artístico; la vertebración de unos espacios o unas geografías conceptuales e imprecisas; la organización de la estrategia discursiva al servicio de una historia; la investigación sobre los límites de la forma dramática establecida en relación con la narrativa (fragmentación, discontinuidad, monólogos...); la derivación hacia lo inconcreto y hacia lo implícito en el plano del contenido; los personajes indefinidos, misteriosos y dramáticos que a tenor de sus actuaciones saben provocar una extraña perplejidad e inquietud en el ánimo del lector/espectador... (2000, pp.16 y 17). Gallén conecta *Suite* con *Desig* de Benet i Jornet y con la obra de Pinter y Mamet, citando expresamente *El Criptograma* de este último. Las observaciones de Gallén, aunque de pronto imprecisas, nos guiarán en parte de nuestro propio trabajo, ya que aún con la reserva crítica correspondiente, nos parece una poderosa visión ensayística de los asuntos fundamentales de la pieza.

El último de los paratextos que se leen en la introducción a la obra se refiere a los cuatro personajes los cuales son descritos con su rol familiar: ANNA, la mujer; MARC, el marido; BERTA, la hija; POL, el yerno. Ya nos encontramos con una trampilla inicial: las relaciones familiares son cuadradas y simétricas. Cuatro personajes comunes,

⁷ Además en otras partes del artículo que sería lato citar.

⁸ Nombra a Lluïsa Cunillé y Joseph Pere Peyró como autores a considerar dentro de los márgenes del drama relativo.

formando familias como muchas, reconocibles de inmediato como elementos estructurales por el receptor, situado, comúnmente, en alguno de estos roles⁹.

aniversario	Sexo→	femenino	masculino	←sexo	aniversario
	Rol familiar	madre	padre	Rol familiar	
“31 años” 1968	mujer	ANNA	MARC	marido	“31 años” 1968
“5 años” 1994	mujer	BERTA	POL	marido	“5 años” 1994
	Rol familiar	hija	verno	Rol familiar	

Ya veremos que las cosas no son ni tan simétricas, ni tan cuadradas... ni tan simples, para ese receptor ubicado respecto de los personajes desde *un lugar cualquiera de Europa, en el año 1999*, texto que cierra la página-portada, que se puede tomar como paratexto, pero también como acotación¹⁰.

2.2. ESCENA 0

La escena es un relato, una narración de Anna a Pol¹¹. La descripción cinematográfica de un momento que volverá en toda la obra. De hecho está presente en

⁹ Madre, Padre, Hijo, Hija... “*El arquetipo es un elemento formal, en sí vacío, que no es sino una facultas praeformandi, una posibilidad dada a priori de la forma de la representación*” (Jung, 1970, p.74)

¹⁰ Los textos de la página-portada son entonces: título, indicación de la autoría de la traducción, personajes y texto situacional.

¹¹ Transcribo el texto de la ESCENA 0.

Anna y Pol.

ANNA.-- La terraza estaba húmeda, resbalaba; debajo, el mar en calma... Sí me había perdido, llevaba horas sin comer nada y te juro que habría dado lo que fuera por dormir un noche entera en una cama como Dios manda. Hacía calor. Estaba oscuro. Esta vez me había extraviado de verdad, llevaba el mismo vestido con que me había escapado, como si fuese a una fiesta. No sabía qué hacer, me daba vergüenza pasearme con ese, con ese escote. Nunca más he llevado un escote como ese... Tenía miedo... Llegué a la zona iluminada. Bombillas de colores... Risas... Caras alegres. A la mayoría la veía por primera vez. Me detenía en cada mesa, sonreía, unas pocas palabras, la mirada suplicante. No sabía si pedía limosna, si bromeaba o qué hacía. Todos esos hombres mantenían una actitud..., una actitud, no sé cómo decirlo, turbia. Había gente extraña. Te lo juro, parecían máscaras de carnaval. Pro no creo que fuese una fiesta: había un pintor, un militar condecorado y un Pierrot con la mirada oscura. De repente me di cuenta que quería huir. Avancé hacia el fondo... Y entonces fue cuando lo vi, un marinero en el extremo de la terraza. Me inspiró confianza. Sentado en un rincón, su presencia tranquilizaba. No sé por qué. Era un hombre de verdad. No era un disfraz. Me acerqué a él. No sabía qué hacer. Le

todas las escenas, menos en la 1, que no tiene texto de diálogo¹². Esta escena puede ser tratada como una matriz textual de representatividad, según el concepto de Ubersfeld (1994, p.197), lo que nos resultará un instrumento valioso para examinar la desintegración de la fábula dentro de la fábula.

Para facilitar la visualización de la degradación del relato de Anna, en términos puramente significantes, numeraremos los motivos presentes en esta primera exposición, que nos establece el mundo en equilibrio de Anna y podremos ver entonces el progresivo deterioro de su fábula.

NÚMERO	MOTIVO
1	El Lugar: terraza, mar, calor, oscuro
2	Hambre, cansancio
3	Extravío
4	Escote
5	La zona iluminada y la gente
6	La relación: actitudes
7	Las máscaras: pintor, militar, Pierrot
8	El marinero
9	La pipa

¿Cuál es entonces la matriz resultante? Una degradación de la historia a través de la fragmentación de los motivos, que pertenecen, ya no tan sólo a Anna, sino que van siendo recogidos por los otros tres personajes¹³. En la postrera escena, los jirones de la historia son recompuestos y vueltos a degradar por última vez. Ya sólo habrá espacio para la casita, después que se ha posibilitado la huida de Berta. La historia por lo tanto quedará encerrada y no podrá repetirse. La escena 0 presenta, entonces, la historia

pedí tabaco. “¿Tienes un cigarrillo?” “Fumo en pipa”, me respondió. “Perdona, no me había fijado... ¿Puedo sentarme? ¿Esperas a alguien? Gracias”.

Evidentemente la matriz es el resultado de una hipocodificación que resulta más clara al examinar el texto completo de la pieza.

¹² La escena 0, que comentamos, no tiene en tanto acotaciones.

¹³ En el anexo se puede encontrar la matriz de distribución correspondiente.

vertebral, de la que dependen todas las otras historias y los otros desarrollos dramáticos¹⁴.

Pero en este momento, el receptor sólo tiene un relato, constituido por elementos transtextuales que más tarde se agregarán a él, sin completarlo nunca del todo: una pequeña historia que una mujer madura cuenta a un hombre joven, la que, intuye, será importante en el desarrollo de la obra, pero a la vez, no sabe cómo. Además, como la historia no concluye, sino parece más bien un prólogo a otros eventos, a una historia romántica, el suspense se instala vía suspensión: en la próxima escena no tan sólo no seguiremos con la historia sino que ni siquiera veremos a los personajes relator y auditor de la escena 0.

2.3. Escena 1

Siguiendo al monólogo, sin acotaciones como decía, la escena 1 es de dos personajes, los otros dos personajes, Marc y Berta, que no interrelacionan, dialogando verbal o físicamente, puesto que se encuentran en dos diferentes espacios. El truco de Batlle es trabajar las oposiciones de las actitudes corporales, la gestualidad y el decorado, logrando tensión dramática con un procedimiento no verbal, no sujeto al desarrollo dramático canónico. Veamos:

Sala de estar	Dormitorio
Hombre maduro	Mujer joven
Butaca azul	Cama con cobertor blanco
Casa de muñecas	Bolso de viaje
Actividad: precisión, silencio, sin esfuerzo aparente	Reposo corporal
Posturas ridículas	Postura “clásica”
Mirada concentrada	Mirada perdida
En lo microscópico	En un espectáculo inalcanzable

Presenta de esta manera en esta escena, con una formalidad desconcertante, dadas las diferencias enunciativas con la escena 0, dos de los motivos que luego se revelarán

¹⁴ Es un momento “pregnante” como lo llamaba Lessing (Hauser, 1962, p.19)

como centrales y opuestos: el permanecer y la huída, articulados en torno la degradación de la narración de Anna. Así el receptor posee ya los tres temas centrales y ha ubicado las parejas en relación madre-hijo, padre-hija¹⁵. La estrategia del autor es ahora transitar desde códigos comunes de recepción, es decir, relato y sistemas sémicos espaciales y temporales propios del teatro (arquitectura, gestualidad, kinesia, en un entorno dramático identificado en torno a las oposiciones), hacia la posibilidad que el receptor cree un nuevo código de recepción, más que simplemente transcodifique, que le permita una lectura “ideal” aceptando el nuevo lenguaje que se le propone (Lotman, 1982, p.37).

2.4.- Escena 2

La escena 2 (tercera escena en realidad) se inicia con una serie de diálogos truncos, de medias palabras, de preguntas y respuestas que no terminan de ser lo uno ni lo otro, iconismo de nuestro propio lenguaje cotidiano, en el cual el espectador o el lector no puede dejar una vez más, quizás ahora ya un poco molesto por esta “actividad incierta”, de identificarse (Lavandier, 1997, p.41). Como unidad, lo inteligible e importante -tras las palabras está indicada una pausa-, es el parlamento de Anna: está vacía, faltan las personas, los muñecos. Faltan los muñecos. Personas y muñecos se igualan en un indicio catafórico que se resolverá en el final de la pieza, porque el espectador necesita información para comprender el conflicto (1997, pp.33 y 34). Sin embargo, el teatro relativo no es un teatro “bien fait”, por lo tanto, esquivará la posibilidad de que el espectador conozca el objetivo del protagonista y hasta el mismo protagonista, pues como dice Gallén en el final del prólogo:

El lector, sin embargo, frunce las cejas, intuye, sospecha que esa decisión no ha sido tan libremente tomada como parece, y que la responsabilidad última recae en otro personaje: en Anna. Berta debe poder afrontar su futuro con libertad, desligada del amparo maternal y marital. Volver a comenzar. O así me lo parece¹⁶(2000, p.18).

Los procedimientos deícticos adquieren enorme importancia en *Suite*. Lo anafórico en relación a la historia de Anna; lo catafórico, en tanto saltos en el tiempo que

¹⁵ Uso los pares madre-hijo, padre-hija, en un sentido alegórico y no estrictamente parental, aunque lo sean.

¹⁶ La negrita es mía. Gallén plantea muy bien a través de este “calembour” final las dificultades analíticas que plantea el drama relativo.

anticipan sucesos, como éste de los muñecos o el siguiente en la misma escena de la llegada de Pol. El texto catafórico de Anna se estructura en torno al leit-motiv de “como siempre”, motivo conservador y profundamente rutinario, que alude a un pasado siempre presente, que será puesto en contrapunto con la acción de Berta en el otro espacio dramático: el desnudarse de cara al futuro.

Los temas se suceden exponiéndose sin solución de continuidad: los años de los aniversarios, 31 años para los mayores y cinco para los jóvenes¹⁷; el humo del marinero y la alusión a Melville; el intercambio de los regalos entre Anna y Pol: la novela *Una dama en Port Said* y la lámina de la que el público conoce algunos elementos y de la que, recién más adelante y fragmentariamente, conocerá mayores antecedentes¹⁸; la reconstitución fragmentada del texto cero y el diálogo consiguiente en dos mundos: el del *hic e nunc* y el de la terraza de hace 31 años, el del presente de la fábula y el del pasado de la fábula en la fábula. Berta se prepara a partir; Pol realiza la anticipación; la novela, la concreta existencia de esa novela, que suponemos cuenta la historia de Anna. Tenemos por los menos tres elementos coincidentes y el olvido. Olvido de novela que, retardado un poco por la anticipación del teléfono de las dos mujeres, es finalmente expuesto por Marc a Pol.

2.5.- Escena 3

La elipsis es casi imperceptible y pasa a un segundo plano respecto a todas las interrogantes que la formalidad de la enunciación nos pide. Por única vez, los dos espacios se comunican. El diálogo de Berta y Anna vuelve a la fragmentación, a la sugerencia de algo que sucede pero que nunca queda del todo claro: “No te entiendo, ¿Qué es lo que tendría que haberle dicho?, Mamá, ¿se puede saber de qué estamos hablando?, Estás...,” son diálogos que transcribimos ejemplarmente de estos personajes que hablan de cosas diferentes, no tan sólo entre ellas, sino también en relación a las diversas partes del propio discurso. La escena se resuelve con brutalidad. El espectador es remecido por la sospecha de la revelación: el amor tabú entre Anna y Pol. Pero, y esto es la clave, del texto no se puede afirmar ni rechazar que la relación efectivamente

¹⁷ ¿Es casual que los 31 años remitan al mítico 68?

¹⁸ MARC.- (...) (*Imitando irónicamente a Anna con la voz*) “Sí, mira, hay un pintor americano que se inspiró en nuestra historia premonitoriamente, quiero decir que pintó un cuadro con nuestra historia hace más de ochenta años, ¿qué casualidad, no? (...)”

exista. El drama es relativo. El receptor implícito experimentará todo aquello señalado respecto de su emocionalidad y su racionalidad.

La entropía del lenguaje se expande en base a la capacidad de éste de transmitir información semántica (h_1) y los procedimientos equivalentes para transmitir igual información implicados en la flexibilidad propia del lenguaje (h_2) (Kolmogorov, cit. Lotman, 1982, p. 40), lo que es precisamente la fuente de la información poética (1982, p.41)¹⁹. De aquí se desprende que el autor²⁰ sabe que podría escribir de otro modo y que es propio del lector considerar que no podría estar escrito de otro modo (1982, p.42). Así este último se ve atrapado por la indeterminación del texto, tanto en el nivel del discurso como de su estructura dramática, temporal y espacial, y le queda sólo aferrarse a los fragmentos del código que le parecen conocidos. A veces extrañamente, como la lengua, que conoce, pero que sin embargo le provoca la extrañeza a través de la inconclusividad y ambivalencia de los enunciados, hasta que logra reconocer en estos las mismas características en sus enunciados cotidianos. El poder determinar si este fenómeno se producirá o no es muy complejo porque se puede presentar la situación en que ambos participantes de la comunicación artística perciban el texto como texto artístico, pero difiera en ellos profundamente la propia estructura de este concepto (1982, p.347). Este caso se puede presentar en el espectador de teatro “tradicional”, aquel que busca precisamente la pieza “bien hecha” y no la reconoce aquí, pese a que percibe justamente el texto como texto artístico y acepta el espectáculo como perteneciente a la institucionalidad teatral.

2.6.- Escena 4

También los lugares transtextuales son relativos. Son lugares de Melville, de Conrad, de Burroughs, sí. Pero, finalmente, es el lugar de Welles, de Otello, de esa narración nerviosa, entrecortada, y en un material dramático tan inquietante como inmediato (Buela, 1994). Pol y Marc dicen textos de elusiva significación, sin que apenas en un par de ocasiones logren concretar un discurso que haga cosas o que las prometa. Las sospechas mantienen en vilo al receptor ¿Quién miente? ¿Y cuándo? ¿Quiénes son estos personajes, que en vez de írsenos revelando en la trama, se nos van

¹⁹ Si $h_2 = 0$, como por ejemplo en los lenguajes de la ciencia que excluyen posibilidad de sinonimia, no se puede construir material poético (Ob.cit.: 41)

²⁰ Lotman dice “el poeta”.

ocultando detrás de sus gestos, de sus palabras? ¿Quién es esa vecina, supuesta amante de Pol, a cuya casa se dirige ahora Marc?

2.7.- Escena 5

Hay un cuento en Las Mil y Una Noches en que unos príncipes encantados, convertidos en ciervos, son encerrados en un sitio vallado y, cuando saltan la valla para escapar, caen en el mismo sitio del que venían. Marc sale a casa de la vecina y llega a la habitación de Berta. En un truco no tan sólo espacial sino temporal. La escena es previa. La escena se desarrolla en realidad en la habitación de Berta, no en la suite del hotel y por tanto es previa, al menos a la escena 2, en la historia, pero no en la fábula. En ésta se engrana entre la salida de Marc en la escena 4 y su regreso en la 6. La temporalidad o su ausencia se construye a partir del collage. No hay un relato, como podría haberlo en la columna de Trajano o en las tablas medievales. Hay atemporalidad como la hay en el collage. Hay una solución de tiempo imposible, como el espacio de las escaleras de Esher.

La descomposición del tiempo y la relatividad espacial se muestran como poderosos símbolos de lo que en esta escena parece estar reflejado mejor que en ninguna otra: la existencia de mundos diferentes, de planos de la sociabilidad y la existencia, no tan solo distintos, sino opuestos.

BERTA.- (...) un domingo, los cuatro alrededor de una mesa bien puesta. ¿Qué dirás entonces?, ¿qué dirás?, ¿qué harás? Dime ¿qué piensas hacer? (...) Me dais asco, todos me dais asco. ¿Por qué no hay figuras en tu casita, papá? (...)

¿O debería Berta decir, personas? La figura inicial, el cuadriculado de los personajes salta en pedazos. Y el receptor se identifica en tanto que su propia existencia la vive en planos diferentes. Y esta es una de las ideas ideológicas fundamentales de este teatro: un “gran comentario” de la sociedad como decía Barthes, propio de las neo vanguardias del tercer cuarto del siglo XX, pero desde otra perspectiva (Sarrazac, 2000, p.11). Porque, puesto frente a frente, cara a cara, con el desencanto actual, el ímpetu utópico del teatro de servicio público o el teatro crítico de la sociedad de post guerra (Ibíd.), la gran

esperanza de los años sesenta, parafraseando a Adamov, ha “perdido el paso”, ha perdido el sentido de la marcha y no sabe más siquiera por qué marcha (2000, p.13)²¹.

Ahora bien este teatro, el del drama relativo, se mantiene en la tradición, sigue siendo el “gran comentario” y sigue, al igual que “los teatros del siglo XX, tomando conciencia, al modo de las otras artes de representación, de su vida interior y proyectando esta vida al exterior” (2000, 55). Pero las otras artes han tenido un violento cambio. Ahora más que nunca exigen del receptor una actividad intensa, ligada muchas veces al minimalismo. Se pretende, por tanto, una autonomización completa del teatro y lo teatral en relación a las otras artes y técnicas concurrentes a la representación²², (...) es la pura revelación de la teatralidad por la evidencia de un teatro (Ibíd.). Al igual que las artes plásticas por ejemplo, el teatro quiere ahora incorporar su metadiscurso a la representación misma²³: interpretarse a sí mismo en escena, no mediante la formalidad de una exposición textual, sino a través de los mecanismos de la fragmentación: espacial y temporal, pero también referidas al diálogo, a la gestualidad y corporalidad, en fin, a los personajes y a la totalidad de sí mismo.

Antítesis de un teatro de tesis explícita, el teatro relativo comparte sin embargo con sus antecesores inmediatos el ser un espacio virgen, un espacio vivo, una página en blanco sobre la cual van a inscribirse los jeroglíficos en movimiento de la representación teatral (2000, p.56). Comparte y profundiza, diría.

2.8.- Escena 6

La última escena está compuesta de segmentos que atarán con lazos tenues los fragmentos y las líneas dramáticas de los personajes.

En el primer segmento²⁴, Anna y Pol recomponen los jirones desgarrados de la fábula, mediante una fragmentaria exposición que se resuelve en la declaración y pedido de Pol, expresada en dos frases fuertemente dramáticas por su contraste: la primera, *Me has estado engañando. (Pausa)*, cierra la historia de Pol y Anna, pese a que lo físico de la relación se concretiza con el avance de Anna en la siguiente escena, pero es ya una carnalidad moribunda, porque el “Venga, acabemos de una puñetera vez: ¿dónde está,

²¹ “(...) un service public du type mètre, eau, gaz, électricité (...) (Ob.Cit. p.14)

²² Aquello que estaba basado en Das Gesamtkunstwerk wagneriano (Ibíd.).

²³ El tema es de suyo complejo. ¿Es el teatro arte o lenguaje o lenguaje y arte? Referente a esto último ver como referencia rápida a Freeland, especialmente cap.VI. Además claro de los ríos de tinta que acerca de la Teoría del Arte (en lo específico la Teoría Cognitiva del Arte) han corrido y seguirán corriendo.

²⁴ Desde el comienzo del diálogo de la escena seis hasta POL.- (...) dónde puedo encontrarla?

dónde puedo encontrarla?” sólo recibirá por respuesta reiterados: no la busques. El segundo²⁵ y tercer²⁶ segmento están referidos a la relación novela realidad paralelizada con la relación que Berta y Marc tienen con estas instancias²⁷. En el cuarto segmento los referentes son ellos dos, apoyados en la transtextualidad de Burroughs y Arthur Miller y en ese mundo, su mundo, el de ellos, Anna besa a Pol. El quinto segmento está determinado por la llegada de Marc y la salida de Pol. El sexto es la destrucción de la casita como símbolo icónico del final²⁸. Pero no. Es un falso final, vendrá ahora la reconstrucción, porque Berta se va:

ANNA.- Tú y yo. Lo hemos hecho por ella..., para que pudiera irse.

El espectador recoge la última oposición de carácter eminentemente metafísico: el hogar ante el mundo, el encierro ante la huida, la seguridad ante la libertad, la realidad ante la fábula, porque como nos explicó Plotino: sólo mediante la belleza y las formas del arte recobran los fragmentos de la realidad aquella totalidad que han perdido como consecuencia de su alejamiento de la divinidad (Hauser, 1962, p.147).

Suite es la lectura dramática de *Casa de Muñecas* de fines del siglo XX.

3.- Conclusiones

Suite se nos presenta como la concreción del drama relativo, algunos de cuyos elementos hemos podido explorar en la dialéctica que hemos establecido entre texto y teoría. Fundamental es en la creación del texto, el fuerte contenido teórico a priori y la metatextualidad establecida desde los patrones lingüísticos y estructurales de correspondencia formal, semántica e ideológica.

El drama relativo se nos ha presentado así como un texto que induce al receptor a la creación de nuevos códigos y que, desde el punto de vista de la producción, intencionadamente crea zonas de indeterminación²⁹. Zonas oscuras en que se encuentra lo esencial de la poética de Batlle: la exigencia de ser interpretada y, a la vez, la resistencia a esa interpretación. Y no sólo las crea, sino que sugiere al lector que quizás estas no deben ser llenadas, puesto que el texto no promueve verdades absolutas, ni

²⁵ Desde ANNA.- Será mejor que la busques, hasta *Pausa tensa*

²⁶ Desde POL.- No era un personaje de novela, hasta ANNA.- (...) Ven aquí. *Pausa*.

²⁷ En el segundo segmento el referente es BERTA; en el tercero, MARC. Y es justamente esto lo que nos marca la segmentación.

²⁸ La casa de muñecas, ¿suena conocido, no?

²⁹ Die Unbestimmtheitsstellen de Ingarden

soluciones mesiánicas, simplemente se presenta como poética teatral contemporánea, aspirando a un reconocimiento en este sentido.

Nuestra hipótesis respecto al tiempo se ha visto entonces ampliada y traspasada desde la paradoja temporal a una relación global de significado que se distribuye por todos los niveles de la estructura y tiene vocación de reformar y recrear el código teatral³⁰.

Así sucede al menos en el caso de *Suite*. Habría que ampliar la investigación para cotejar la teoría en desarrollo con otros textos dramáticos para: uno, afinar la definición teórica y sus herramientas analíticas y conceptuales; y, dos, definir si el drama relativo puede constituirse en una corriente en el movimiento teatral contemporáneo.

³⁰ Un código resulta de la “existencia de una posibilidad establecida por una convención social de generar funciones semióticas, independientemente de que los funtivos de dichas funciones sean unidades discretas llamadas ‘signos’ o grandes porciones del habla, con tal de que la correlación haya sido establecida precedente y preliminarmente por una convención social” (Eco, 1992, 18).

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias.

BATLLE Carles (2000) *Suite / Combate*. Madrid, Teatro Autor.

(2001) *Suite*. Barcelona, Proa.

Fuentes secundarias.

ASTON E. and SAVONA G. (1991) *Theater as Sign-System. A Semiotic of Text and Performance*. London, Routledge.

BERGER P., LUCKMANN T. (1968) *La Construcción Social de la Realidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores.

BUELA, A. (1994) “Orson Welles. Othello”, en *Cine Nº1 junio/julio, Madrid*.

ECO, Umberto (1976) *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.

FREELAND, Cynthia (2003) *Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. Madrid, Cátedra.

GENETTE, Gerard (1990) *El Paratexto. Introducción a Umbrales*. Madrid, Criterios.

HAUSER, Arnold (1962) *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona, De Bolsillo.

JUNG, Carl Gustav (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós.

LOTMAN, Yury (1982) *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.

PAVIS Patrice (1994) *El Teatro y su Recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana, Uneac.

SARRAZAC Jean-Pierre (2000) *Critique du Théâtre. De ‘utopie au désenchantement*. Belfort, Circé.