

Noticia acerca de la dramaturgia de radio al hilo de las tesis de Bertolt Brecht

Por César de Vicente Hernando

Las cuestiones planteadas por la dramaturgia de radio no son diferentes a las que aparecen cuando se analiza el estatuto artístico, es decir la especificidad de una nueva forma estética, que algunos otorgan, por ejemplo, a la fotografía (respecto de la pintura) o al vídeo (respecto del cine). En esta perspectiva estaríamos en lo que Walter Benjamin llamó el problema de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Se trataría de encontrar, según esta línea, los elementos de una poética propia de la radio en la que pudiera desarrollarse la obra teatral, lo que constituiría la forma «radioteatro». La clave, desde esta concepción teórica, estaría pues en el *medio*, en la radio (como en los otros casos en la cámara, o en el videograbador). El asunto es aparentemente simple. Se reduciría a un trasvase de los elementos y signos propios del teatro desde un escenario físico a un escenario imaginario, mental, únicamente sonoro. En el camino se quedaría la escenografía, el decorado, los gestos y acciones del actor, etc. y se trataría entonces de suplir, de *compensar* la pérdida potenciando los efectos de sonido, la caracterización vocal y cuidando extremadamente las asociaciones entre elementos. En esta línea están trabajos como el de Pedro Barea, que

sintetiza las tesis en este camino definidas por Gabriel Germinet y Pierre Cusy en *Théâtre Radiophonique, mode nouveau d'expression artistique*, Paris, 1926; de Samuel Beckett, de Bernhard Rübennach, o de Alfonso Sastre¹. En este mismo sentido, esta poética o teoría de una dramaturgia de radio trataría de diferenciarse tanto de la forma estética «teatro» como de la otra forma estética de la que toma parte de su técnica (la banda sonora): el «cine». En todos estos casos estaríamos definiendo, insisto, la dramaturgia de radio a partir de las condiciones técnicas del medio (de su sonoridad y de la supuesta individualidad del oyente). Una parte de la producción de textos teatrales para la radio (diferente evidentemente a la mera transmisión de obras teatrales desde una sala —ésta fue la prehistoria, según todos estos críticos, del radioteatro—) justifican su especificidad precisamente en la solución técnica, tal es el caso de obras como *Cascando* de Beckett (1963), en la identificación del conflicto con la invisibilidad inherente al drama de radio (una mina sin luz, el terror de la oscuridad, lo oculto, secuencias en la noche, etc), como ocurre en *Detrás de la puerta* de Wolfgang Borchert o en *A Comedy of Danger* de Richard Hughes, o en la confluencia de lo sonoro (incluida la palabra) con la mente, el

inconsciente, el sueño, etc, como en *Marathon* de Naoya Uchimura².

Ahora bien plantear el problema de radioteatro en estos términos es confundir las reglas de su práctica efectiva con una forma dramática, es decir, el medio/método/técnica con el objeto del teatro. Estamos en el campo de la ideología, de una representación de la relación falsa entre los individuos y sus condiciones de existencia, que nos impide un conocimiento verdadero de lo que supone una dramaturgia de radio, ya que el problema no está en el medio —la radio— sino en la teoría.

Las notas, sugerencias y comentarios que se dispersan en los textos que Brecht escribió entre 1927 y 1932 acerca de la radio constituyen una radical interpretación del problema además de constituir un conocimiento científico³ del mismo. Sus trabajos aparecen en un periodo de su producción caracterizado por un intento de transformación funcional de las formas del arte (las bases de sus *Lehrstück* —obra didáctica—) y la liquidación de la estética burguesa (y consiguientemente de toda la problemática generada por ésta).

La primera de estas tesis de Brecht está propuesta a partir de una paradoja: «de repente se tuvo la posibilidad de decirlo todo a todos, pero, bien mirado, no se tenía na-



"La sangre de Macbeth". Dirección: Francisco Valcarce. La Machina Teatro. (1994). (Foto: Belén Pereda).

da que decir» (Brecht:88), esto es, el triunfo colosal de la técnica, como lo denomina, que ofrecía posibilidades no producía nada ya que no era más que un medio distribuidor. Así pues, lo que dirá o no la radio está antes de su invención. Este medio (posibilidades técnicas) no produce ni estructura el discurso dramático (la problemática de la forma teatral estaba planteada antes) sino que especifica las condiciones en que este puede presentarse (formato, límites, etc). Podríamos decir con Althusser que un vacío teórico es, en la dramaturgia de radio, un lleno ideológico. Brecht traslada toda la lucha teórica y su práctica teatral del drama épico/didáctico al medio radiofónico. De esta manera, la tesis de la democratización de la radio (categoría nada técnica, por cierto) no es un problema del medio (o sea de la posibilidad de instalar un pequeño escenario en cada casa) sino una vez más, de aquello que constituye el discurso teatral, aquel que nos ayude «a comprender la causalidad social». Siguiendo esta línea nos damos cuenta de que la dramaturgia de radio que propone Brecht no parte de la invisibilidad de la obra sino de dos proyecciones teóricas que cuestionan cualquier obra (lo que hace que muchos críticos no entiendan qué tiene *Vuelo transoceánico* de radioteatro): a) el problema del escenario de la memoria y la imaginación (el problema del sujeto social) y b) cómo actuar contra el ORDEN político impuesto (en el caso de la pieza de radio dónde llega su emisión). El primer planteamiento niega pues el ilusionismo naturalista («imaginación reproductora» que diría Sastre) y lleva a Brecht a categorías como «Verfremdung», «Episches Theater»,

«Parabel», etc. (distanciamiento, teatro épico, parábola) pues, como explica Boal, «la memoria y la imaginación proyectan sobre —y en— el espacio estético las dimensiones subjetivas que están ausentes del espacio físico» (Boal: 31). Esto desarticula la tesis de la compensación propuesta desde la ideología tecnológica, que hemos apuntado más atrás. El segundo de los problemas, va ligado a la tesis de la democratización. Señala que el lugar de la dramaturgia de radio está en el interior de las casas y de los individuos a los que no llega el teatro. Se trata de utilizar todos los soportes técnicos que puedan trasladar «lo político». Así, la radio es un elemento fundamental para perturbar la «habitación sin huellas» (cf. Benjamin), esto es, la tranquilidad del orden, pues entra en el centro de uno de los aparatos ideológicos del Estado burgués: la familia (cf. Brecht: 89). Una dramaturgia de radio, desde las tesis de Brecht, tendría que dejar «huellas», marcas discursivas, señales aprehensibles que demuestren que estamos ante una producción humana. Su idea de un oyente-productor y de una proyección imaginaria solidaria y colectiva contrasta con la tesis de

Rübenach acerca del proceso de recepción radiofónico como productor de un efecto individualizador.

La ideología empirista considera que la producción de un teatro de radio (también otras) sería la consecuencia del nuevo medio. Para Brecht el problema era radicalmente distinto. Su advertencia de lo subversivo que podría resultar una utilización del medio en la línea descrita por sus tesis y no como «amenizador de nuestra vida» o como mecanismo de información (¿quién la produce?) explica que en 1927, un decreto real estableciera «la British Broadcasting Corporation como una asociación pública independiente, con derecho de monopolios» (Williams: 29).

Las tesis de Brecht determinan una compleja red de propuestas para un teatro de radio cuya paradoja final podría definirse así: «por más que el ver quede eliminado esto no quiere decir que no se vea nada, sino precisamente que se ve tan bien que se ve una infinidad de cosas, "tantas como se quiera"». Y cuya condición sería que «estos resultados tendrían naturalmente que quedar en la superficie acústica» (Brecht: 85).

NOTAS

¹ Para un informe general sobre el teatro de radio pueden verse por una parte la obra colectiva, Cuaderno número 37 de *El Público* «Escenarios de la radio», Noviembre, 1988 y César de Vicente Hernando.- «Escenarios de la memoria/En Oscuro» en *Espacio vacío*, número 2, pp. 1-15, 1991; para lo referente a Brecht en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, 1984. Las demás referencias: Benjamin.- *Discur-*

sos interrumpidos, I, Madrid, 1990; Boal.- *Méthode Boal de théâtre et de thérapie*, París, 1990; Sastre.- *Crítica de la imaginación*, Bilbao, 1993, y Williams.- *Los medios de comunicación social*, Barcelona, 1972.

² Una experiencia de teatro invisible sobre un escenario físico fue desarrollada por el Grupo Dramático Alcores en 1992 con *En Oscuro* (*Investigaciones sobre una escena sin luz*).

³ Propongo el término «científico» o verdadera representación en teoría estética en oposición al de «ideología» o falsa representación.

FORMA
CULTURA

Enrique Cornejo

ESTAMOS PREPARANDO DOS GRANDES PRODUCCIONES TEATRALES:

- "*Las Trampas del azar*" (dos tiempos de una crónica), de Antonio Buero Vallejo. Dirección: Joaquín Vida.
- "*Cristal de bohemia*", una obra escrita y dirigida por Ana Diosdado.

FORMA Y CULTURA, S.L.

Juan Ramón Jiménez, 8 28036 MADRID

Telf.: 345 45 50 Fax: 345 85 75