

Universidad Jaguelónica de Cracovia
Facultad de Filología
Departamento de Filología Románica
Área de Filología Hispánica

Tomasz Stefanowicz

Dos centauros teatrales.
Un análisis de las identidades artísticas en
***Tala. Holzfällen* de Krystian Lupa**

Cracovia 2017

En el año 1997 Krystian Lupa, actualmente el director teatral polaco más conocido mundialmente, publica un texto teórico sobre la visión del actor en su teatro, cuyo título es *El actor como centauro*¹. Dicho texto constituirá la base del análisis que nos proponemos llevar a cabo en el presente trabajo. Nos enfocaremos en dos fenómenos teatrales, ambos entendidos como identidades artísticas. El primero concierne a la identidad de uno de los personajes de *Tala. Holzfällen* de Krystian Lupa. La segunda identidad es la del director mismo. Estas identidades, a nuestro modo de entender, se nutren de las relaciones que los mencionados individuos mantienen con los demás y, al mismo tiempo, se expresan mediante estas. Intentaremos también observar y describir cómo Lupa entiende y construye estas identidades en el espectáculo *Tala. Holzfällen*, que realizó en el Teatro Polaco de Wrocław en 2014.

En primer lugar, nos gustaría centrarnos en el texto teórico de Lupa ya mencionado en el que describe su método de trabajar en su teatro con el actor. En este estudio, Lupa sigue la tradición de los grandes directores de la época de la Primera Reforma del Teatro como Gordon Craig, Adolphe Appia o Konstantín Stanislavski. A pesar de que no menciona sus nombres de manera explícita, hace referencia a sus ideas, por ejemplo al concepto de actor como supermarioneta². Lupa, aunque describe el trabajo del actor, en realidad entiende el teatro como un arte creado por una persona solo: el artista del teatro, es decir, el director. Él es la causa por la que el actor crea su obra. Lo que distingue a Lupa de los otros reformadores que hemos mencionado es el modo de percibir al actor. Entiende que la profesión del actor es diferente de las demás profesiones artísticas. Sobre todo, en cuanto a la materia de la que el artista (el actor) forma sus obras. Lupa escribe: *Si admitimos que es el actor quien realiza su concepto [...] resulta que la materia del teatro no es algo que le sea externo al actor, sino que es el actor mismo*.³ El teatro de Lupa es un teatro de concepto, lo que el artista entiende como algo no material, fuera del tiempo o espacio. El actor en su teatro expresa ideas, pero no las del director sino las suyas. *Empecemos con que alguien ha soñado con un acontecimiento o un problema por contar. Aunque la palabra más adecuada sería concepto porque un concepto aparece en nuestra mente como una nube, es algo homogéneo, algo fuera del tiempo y espacio, una sensación sensual, y al mismo tiempo es algo que unifica, algo de lo que nuestra alma se hace convexa: porque quiere expulsar algo de ella misma o dar a luz (si dicha convexidad se asocia con un tipo de embarazo)*⁴. Lupa piensa que el actor debería conservar la libertad artística en el proceso de construcción de su personaje. Según Lupa, el director no puede tratar al actor como

¹ K. Lupa, *Aktor jako centaur*, [en:] *Świadomość teatru, Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa, 2007

² E. G. Craig, *O sztuce teatru*, trad. Maria Skibniewska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, pág. 92

³ K. Lupa, op. cit., pág. 231

⁴ Idem, p. 232

una mera materia artística. No puede olvidar que no solo el personaje vive, piensa y siente, sino que el actor también lo hace. *La dualidad en el actor tiene que mantenerse*⁵. A continuación añade que: *El actor no abarca el papel, es el papel el que abarca al actor*,⁶ aspecto que deberíamos entender como un tipo de relación que se establece entre el personaje y su intérprete. A fin de expresarlo con más claridad, Lupa se sirve de una metáfora, hace referencia a la relación que une a un jinete con su caballo, que son respectivamente el papel y el actor. Normalmente, durante ensayos el jinete intenta dominar al caballo, pero ya en los últimos ensayos, justo antes del estreno, los dos seres se juntan en uno: un centauro. Está claro que este proceso no se lleva a cabo en caso de cada representación, pero el actor debería intentar llegar al estado de centauro. Y en el caso de *Tala. Holzfällen* es lo que realmente tuvo lugar.

Lupa basó su pieza en una de las novelas del escritor austriaco Thomas Bernhard. El título de la obra en su traducción al castellano es *Tala*. No obstante, el espectáculo se estrenó no solo con el título traducido al polaco. El director decidió añadirle también la versión original, es decir, *Holzfällen*. Este sustantivo alemán tiene que ver con otro que es *holzfäller*, es decir, un leñador. Monika Muskała, una de los traductores de la obra de Bernhard al polaco, y que también tradujo *Tala*, en una entrevista comenta el tema de la dificultad de traducir los títulos bernhardianos a causa de su ambigüedad semántica⁷. Muskała lamenta que en la lengua polaca no exista un sustantivo que describiera el acto de talar y que, al mismo tiempo, compartiera la misma raíz con el sustantivo *leñador*. A causa de ello decidió, traducir el título de la novela como *Wycinka*, es decir, la acción y el efecto de cortar o talar. Cabe añadir que en el secreto diccionario bernhardiano *leñador* significa *homosexual*. Muskała subraya que Alfred Pfabigan, el autor de la biografía de Bernhard, identifica al señor Auersberger con uno de los protagonistas del cuento bernhardiano cuyo título es *Leñador*. En dicha obra, Bernhard describe la relación homosexual entre dos leñadores: uno viejo y otro joven. La traductora menciona que en el cuento aparece la siguiente frase: *La herida que el leñador viejo le infligió al joven siempre le duele más cuando el viejo en realidad penetra en el joven, cuando penetra en su mente, en el zaguán de su mente que se abre por todas partes*. Ni la traducción polaca *Wycinka* ni la española reflejan el pleno significado del título original, definitivamente más ambiguo, dado que pone de relieve no solo el acto de talar árboles, sino que también puede definir la relación entre el señor Auersberger y el mismo Thomas. Si seguimos esta línea interpretativa, llegaremos a la conclusión de que *Tala* constituye una venganza artística de Bernhard sobre el señor Auersberger. La traductora recuerda que Thomas en

⁵ Idem, pág. 234

⁶ Idem, pág. 235

⁷ M. Muskała, B. Sadulski, “Na początku lutego, dokładnie siedemnastego”, en la página web: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6281-na-poczatku-lutego-dokladnie-siedemnastego.html>, fecha de consulta: 30-08-2017

la novela ajusta las cuentas con Auersberger, a quien hacía mucho tiempo amaba y admiraba sin límites, pero de quien acabó por desilusionarse. Muskała añade también que Auersberger lo sedujo a Thomas. Vale la pena señalar que los personajes de *Tala* cuentan con prototipos reales, es decir, que Bernhard retrató en la novela a sus antiguos compañeros. Lo mismo se aplica al personaje de Auersberger cuyo prototipo era el compositor Gerhard Lampersberg de quien el autor austriaco se burló escribiendo que era gay y epígono de Webern, razón por la cual Lampersberg se volvió alcohólico⁸. También merece la pena recordar que la primera parte del título del espectáculo se mantiene traducida y que hace referencia, sobre todo, a la tala de un bosque, lo que siempre es algo espectacular, que no se puede ignorar. Es algo muy serio y al mismo tiempo cruel.

Últimamente en Polonia ha surgido un escándalo político a causa de la tala de árboles centenarios del bosque de Białowieża, que es el bosque más antiguo de nuestro país, declarado patrimonio de la humanidad. La tala fue iniciada por un grupo de políticos del partido gobernante presididos por el mismo ministro de medioambiente. Los políticos explican que la tala resulta necesaria debido al mal estado de los árboles causado por carcomas, pero el motivo principal en realidad es el dinero que se puede ganar al vender la madera. Hace poco el Comité de la UNESCO ha exigido que el gobierno polaco pare la tala en el bosque de Białowieża, por las razones arriba mencionadas⁹. El vergonzoso acto de talar árboles de Białowieża provocó mucho revuelo en nuestro país en contra de la bestialidad de la destrucción de uno de los tejidos básicos de los que se compone el planeta en el que vivimos. La destrucción de la naturaleza siempre impacta al espectador.

El hecho de que el doble título de la representación de *Tala* de Wrocław (Lupa realizó también otra *Tala*, en el Schauspielhaus de Graz en 2014, que es la primera versión de ese espectáculo) haya sido omitida o silenciada en las reseñas, nos parece un error por parte de los críticos¹⁰. Todas las reseñas se centran en la crítica de los artistas, de sus actitudes, mientras que

⁸ M. Muskała, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, red. Joanna Targoń, Korporacja Ha!art, Kraków 2016, pág. 186

⁹ M. Kursa, A. Gurul, “UNESCO wstrzymuje piły. Decyzja w sprawie Puszczy Białowieskiej: Koniec z wycinaniem drzew!”, en la página web: <http://wyborcza.pl/7,75398,22056900,unesco-wstrzymuje-pily-decyzja-w-sprawie-puszczy-bialowieskiej.html>, fecha de consulta: 15-7-2017

¹⁰ M. Urbaniak, “Wycięci w pień”, www.mikeurbaniak.wordpress.com, en la página web:

<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/193000.html>, fecha de consulta: 15-7-2017

P. Soszyński, “Sandacz bengalski”, *Dwutygodnik* n° 145 10/2014, en la página web:

<http://www.dwutygodnik.com/artykul/5516-sandacz-bengalski.html>, fecha de consulta: 19-7-2017

M. Piekarska, “Krystian Lupa obnaża artystów”, *Gazeta Wyborcza – Wrocław*, n° 247, 2014, en la página web:

<http://www.teatrpolanski.wroc.pl/media-o-nas/rozmowy/krystian-lupa-obnaza-artystow>, fecha de consulta: 19-7-2017

W. Mrozek, “Wycinka, czyli fenomenalny spektakl Lupy o kompromitacji artystów”, *Gazeta Wyborcza online* 27-10-2014, en la página web:

<http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/191351.html>josso_assertion_id=A0E0F2D4ED4F6D45, fecha de consulta: 15-7-2017

Ł. Maciejewski, “Arcydzieło”, *Wprost* n° 45/2014, en la página web:

<http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/191789.html>, fecha de consulta: 15-7-2017

J. Lizurek, “Magiczna, czerwona granica Lupy”, *Teatralia* n° 119/2014, en la página web:

nosotros las entendemos como el efecto secundario del principal conflicto dramático en *Tala*, que es la confrontación de dos identidades artísticas.

El espectáculo casi en su totalidad es una adaptación de la novela. Aparecen los mismos personajes, casi los mismos espacios que en el libro de Bernhard. La representación está dividida en dos partes. En la primera, los artistas invitados por el matrimonio Auersberger a una cena *archiartística* van al piso de los Auersberger en Gentsgasse. Lupa sigue la materia literaria. Primero vemos al comentador de todo lo que va a suceder durante esa noche: al mismo Thomas. Los Auersberger han organizado la cena a causa del suicidio de una de sus amigas, Joana Thul. En el salón se presenta la bohemia de la Viena de los años setenta. Sin embargo, el tema de las conversaciones no es la artista que acaba de morir, sino el actor del Teatro Nacional que va a venir cuando termine el espectáculo en el que, actualmente, triunfa: *El pato salvaje* de Ibsen. Thomas se dirige al público, presentando a cada uno de los invitados. De la misma manera que el dramaturgo construye personajes de su obra, Thomas hace lo mismo con los actores que se encuentran en el escenario. Hace comentarios sarcásticos que de repente se hacen realidad. Por ejemplo, tilda a una de las artistas, Jeannie Billroth, de *la Virginia Woolf de aquí*: dentro de un minuto ella misma empieza a jactarse de que, a su juicio, su último libro es mejor que todos los que forman parte de la obra de la autora inglesa. Al mismo tiempo Thomas hasta la última escena de la primera parte está fuera del espacio del salón. Está sentado en un sillón de orejas que se halla en el proscenio que Lupa ha separado del salón con una línea de luz roja. Luego ha dividido los dos espacios también con una pared de plástico. Esta disposición del espacio nos hace pensar ya desde el principio del espectáculo que Thomas es un personaje particular en la cena. Lupa es un director que sabe servirse con destreza de la escenografía, podríamos llegar a decir que es un genial escenógrafo (él mismo también es el responsable de la escenografía de *Tala. Holzfällen*). El elemento distintivo de sus representaciones es la mencionada línea de luz roja y la distribución del espacio teatral hecha mediante figuras geométricas tales como triángulos, hexaedros, etc. Esta distribución se puede entender en términos de la estética de Rancière cuya teoría se explica en *La política de la estética*¹¹. Esta estética se define como la percepción mediante la cual una comunidad determinada (en nuestro caso, el público de *Tala. Holzfällen*) entiende de la misma manera el significado de un

<http://www.teatralia.com.pl/magiczna-czerwona-granica-lupy-wycinka-holzfallen/>,
fecha de consulta: 15-7-2017

H. Le Tanneur, "Lupa w krok za Thomasem Bernhardem", trad. Jadwiga Cook, en la página web:

<http://www.teatrpolanski.wroc.pl/media-o-nas/recenzje/lupa-w-krok-za-thomasem-bernhardem>, fecha de consulta:
15-7-2017

A. Kyzioł, "Środowiskowa wycinka", *Polityka* n° 44/2014, en la página web:

<http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/191524.html>, fecha de consulta: 15-7-2017

¹¹J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, trad. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, introd. Artur Żmijewski, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2007, pág. 24

conjunto de prácticas y formas de arte. Como hemos dicho, al principio de la representación distinguimos dos espacios en los que se hallan los artistas. El primero es el salón del piso de los Auersberger. Es aquí donde están todos los invitados (salvo Thomas). El segundo espacio se reduce tan solo al sillón en el que Thomas está sentado. Y, a nuestro juicio, entre estos dos espacios se produce el conflicto más importante de la *Tala. Holzfällen* de Lupa.

El eje principal de la obra se construye en torno a dos identidades artísticas relacionadas con el arte *positivo* y el *negativo*. En el marco del arte positivo, ser artista significa producir *artefectos* (en el presente trabajo entendemos como *artefectos* todas las manifestaciones de la producción artística). Cada uno de los invitados a la *cena artística* de Gentsgasse, salvo Thomas, intenta demostrar que es artista haciendo referencia a algún artefacto. Con todo, ninguno de ellos en realidad logra hacerlo, así que ni uno solo es capaz de demostrar su identidad artística. De ahí viene su frustración. Además, todos critican a Joana por el hecho de suicidarse: desde su punto de vista, suicidarse significa renunciar a ser artista, renunciar a producir artefactos. Les parece, por tanto, que la muerte de Joana es un fracaso total.

No obstante, centrémonos ahora en la actitud de Joana, en su historia y su trayectoria artística. Joana vino a Viena desde Kilb, un pequeño pueblo en Baja Austria. Antes de mudarse, intentó suicidarse una vez, pero sin éxito. Su primer intento de suicidio fue, precisamente, la razón por la cual su padre le permitió ir a vivir a Viena, la capital artística del país y, en la opinión de Joana, el paraíso artístico en el que sus sueños se harían realidad. Durante el viaje en tren, Joana conoció a su futuro marido que era tejedor de tapices. Al llegar a Viena, la misma noche, Joana vio todas las obras del tapicero y le dijo que sabía que una cosa como aquella tenía que existir. Y él le respondió que sabía que tenía que existir una cosa como ella, es decir, la trató como un artefacto. Después ya solo vino la muerte. Joana no necesitaba obras para demostrar su identidad artística: ella misma se consideraba una obra de arte. Por ello, en el primer acto, tanto la señora Auersberger, como los demás artistas no acaban de definir la identidad de Joana. La anfitriona en cierto momento dice: *Ella era toda una creación*. Con todo, al cabo de un instante se da cuenta de que en realidad le faltan palabras para describirla. Cuando Schreker constata que Joana no percibía su vida como un fracaso, la Auersberger le responde: *Pero si ella no percibía su... Bueno, ¿Cómo decirlo?* Después, la Auersberger cuenta una anécdota sobre el embajador de México. Relata que el diplomático siempre cuando la visitaba, afirmaba que Joana era una actriz genial, a lo que Billroth le contesta que no la había podido ver en ningún papel (porque, simplemente, Joana no interpretó ninguno). Pero la Auersberger no se da por vencida: *todo el tiempo se tenía la sensación de que hacía algún papel*.

Maria Poprzedzka en el texto titulado *Un bello fracaso: preferiría no*¹² presenta la teoría de Jean-Yves Jouannais expuesta en el libro *Artistas sin obra <<I would prefer not to>>*. Poprzedzka sigue el pensamiento del crítico francés enumerando estrategias que pueden adoptar los artistas de la corriente artística de la llamada performatividad negativa. Entre ellas podemos destacar: una parálisis al confrontarse con una magnitud artística, un silencio artístico, un cese de la actividad creativa por culpa de, por ejemplo, enfermedades mentales o la adicción a las drogas. La autora menciona también a los artistas potenciales que nunca llegan a crear una obra. Sin embargo, el caso extremo de ser artista, tal y como lo percibe dicha corriente, consiste en suicidarse y no solo de una manera artística, sino en el pleno significado de la palabra. Si analizamos la actitud de Joana en el marco de la performatividad negativa, su suicidio ya no se puede percibir como un fracaso, sino como un acto de negarse a producir artefactos. Joana no pudo, por algunas razones, seguir el modelo positivo de la creación. Ni Bernhard ni los demás invitados a la cena ni nosotros, el público de *Tala*, conocemos esas razones. Pero las razones no importan, lo que realmente merece la pena es entender su modo de percibir la identidad artística como algo irrealizable e imposible de demostrar.

El primer acto de *Tala* se podría titular *Un intento de comprender la actitud artística de Joana*. Todos los invitados deliberan sobre su identidad. El único que no lo hace es Thomas, que durante casi todo el acto permanece sentado en su sillón. El acontecimiento que pone fin a todos los comentarios es la aparición de Joana. Este episodio se podría calificar como *un sueño de Thomas*. Joana emerge al fondo del escenario y se dirige hacia el proscenio marcado con la línea de luz roja. Al acercarse, empieza a contar un cuento, titulado por Lupa *Las reflexiones de Joana de la Sebastiansplatz*. Esta parte del texto de la representación constituye un elemento apócrifico, inexistente en la *Tala* de Bernhard. Como si se tratara de una interferencia externa en el relato llevado a cabo por el personaje del autor de la novela. Lupa junto con una actriz austriaca, Verena Lercher, mientras preparaban la puesta en escena de *Tala* en Graz, modificaron la materia literaria añadiendo el fragmento que acabamos de mencionar. Dicha práctica resulta bastante innovadora en el teatro porque no se trata de una combinación de textos dramáticos existentes, sino de una intromisión en la materia literaria considerada por su autor obra íntegra y cerrada. Cabe añadir que el estilo de *Las reflexiones de Joana de la Sebastiansplatz* se parece mucho al estilo bernhardiano. Si no supiéramos que se trata de un texto agregado, no escrito por el autor de la novela, sino por una actriz, no nos daríamos cuenta de ello. Es una práctica de la que Lupa se sirve desde hace mucho tiempo. Grzegorz Niziolek, un investigador que se dedica al teatro del director polaco, en su monografía titulada *Un doble y una utopía* escribe:

¹² M. Poprzedzka, "Piękna porażka: wolałabym nie", *Dwutygodnik*, en la página web: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4507-piekna-porazka-wolalbym-nie.html>, fecha de consulta: 17-7-2017

La experiencia que le resultó crucial a Lupa fue el trabajo con la novela de Alfred Kubin <<La otra parte>>. Por primera vez el material literario no era una obra dramática. Sería difícil calificar aquel espectáculo de adaptación; se trataba, más bien, de un desarrollo escénico de situaciones, motivos, símbolos sacados de la novela. Lupa creó una serie de escenas, bastante elaboradas, entre las cuales el hilo argumental se iba debilitando en el transcurso del espectáculo. Algunas de esas escenas se basaban en las situaciones esbozadas por Kubin, mientras que otras habían sido escritas por el director. Se introdujeron también personajes nuevos. [...]¹³

Casi lo mismo pasa con la puesta en escena de *Tala* en el Teatro Polaco de Wrocław. No obstante, en este caso el director permanece más fiel a la materia literaria: vemos el salón de los Auersberger, vemos a los artistas y, sobre todo, vemos al mismo Thomas. Lo que llama nuestra atención es la decisión de introducir en el texto de *Tala Las reflexiones de Joana...* en los que ella medita sobre el arte y la condición de artista. En este fragmento define el arte y, sobre todo, expresa la imposibilidad de llegar a entenderlo. Joana dice: *Siempre he imaginado la creación del arte a través de una asociación con el bosque... No se trata de plantar aquel bosque ni de atravesarlo por un camino. Más bien de rodearlo, de correr alrededor de él hasta que aparezca el punto del que se puede ver del todo una línea inequívoca.* Estas palabras de Joana inducen a Bernhard a nombrar su identidad artística. El escritor le responde: *En la Sebastiansplatz [...] empecé a elaborar mi propio arte y lo hice mi obligación perpetua, mi cadena perpetua.* Podemos entenderlo como una actitud estable: de un escritor que se ocupa de escribir novelas y, después, publicarlas, en otras palabras, producir artefactos y representar la performatividad positiva.

En este momento entramos en el tema de la modificación de la identidad del personaje de Thomas llevada a cabo por Lupa en la representación en el Teatro Polaco de Wrocław, es decir, cómo un representante de la creación positiva cambia de actitud y se convierte en un artista de la vertiente negativa. Bernhard en su novela representa el primer modelo de artista, dado que produce artefactos.

Las reflexiones de Joana le incitan a Thomas a participar en el modelo del arte cuyo representante es su amiga desaparecida. El escritor se arrepiente de su situación (al considerar el arte su cadena perpetua), así que decide entrar en el mundo artístico de Joana y volver a encontrarse con ella en el piso de la Sebastiansplatz donde juntos representarán *La princesa desnuda de Kilb*, una obra teatral que escribieron e interpretaron en los tiempos de su juventud. Cabe subrayar que dicha representación es un ejemplo del arte negativo, es decir, un espectáculo sin público. Desde el punto de vista teórico-teatral no lo podemos considerar un artefacto teatral, o sea, una

¹³ G. Niziolek, *Sobowtór i utopia*, Towarzystwo Autorw i Wydawców Prac Naukowych, Kraków 1997, pág. 74

representación, por falta de espectadores. Los únicos participantes son Joana y Thomas, que en este momento de *Tala. Holzfällen*, gracias a la visión del director, se convierte en un centauro teatral. A pesar de que la teoría presentada por Lupa en *El actor como centauro* concierne a la profesión de actor, podemos constatar que la transformación de la identidad de Thomas realizada en la *Tala* de Wrocław se basa en el mismo mecanismo. El personaje reflexiona sobre su identidad (sobre el papel del escritor) y encuentra a Joana, la encarnación del concepto que a él también le gustaría representar. Durante la *representación* de *La princesa desnuda de Kilb* Thomas se convierte en un centauro: se funde con el concepto de ser representante del arte negativo, actor en un teatro sin espectadores.



Foto 1 El encuentro de Joana y Bernhard: *La princesa desnuda de Kilb*

Desde el momento de dicho encuentro, Bernhard ya no hablará más de su identidad. Hasta el final del espectáculo estará constantemente provocando a los invitados que manifiesten sus identidades para llegar a demostrar que, al fin y al cabo, no cuentan ni con una sola prueba que pueda acreditar su condición de artistas. La cena artística, en su caso, se convertirá en un gran fracaso. Thomas sabe muy bien que todos ellos ya hace mucho tiempo renunciaron a sus ideales de juventud, lo que se traduce, sobre todo, en la colaboración con el gobierno: aceptación de premios y del dinero que les ofrece el país más odiado por el escritor, o sea, Austria. Esta actitud de Bernhard se refleja, por ejemplo, en la siguiente escena:

Adoramos a una persona y la adoramos durante años, hasta que de pronto la odiamos, y al principio del todo no sabemos en absoluto por qué, pensaba. Y consideramos nada más como algo bajo e insoportable que esa persona, a la que durante tanto tiempo hemos venerado si es que no verdaderamente amado y que, por decirlo así, nos ha abierto los ojos y los oídos a todo y también al mundo entero, y sobre todo al mundo artístico, haya hecho en definitiva un arte propio tan miserable, haya practicado por sí misma un horrible diletantismo, mientras que, ininterrumpidamente, hablaba sólo de las *más altas* y de *altísimas* aspiraciones [...]

Luego Thomas también añade:

Siempre se ha dicho y afirmado de la profesora de instituto Anna Schreker que era la Gertrude Stein austriaca, mientras que, sin embargo, sólo ha sido siempre la Schreker austriaca, una escritora local vienesa megalómana, y ahora pensaba que la profesora de instituto Schreker empezó a escribir también en los años cincuenta y siguió más o menos el mismo camino que Jeannie Billroth, es decir, el camino que va de joven talento a repelente artista oficial, de doncella imitadora que escribe a matrona imitadora que escribe. Las dos tanto Jeannie como la Schreker, y su compañero pasaron muy pronto de sus visiones iniciales e intenciones iniciales y pasiones iniciales literarias al arte abominable que se congracia con el Estado en calidad de literatura, y los tres, de la misma forma repulsiva, se han mostrado abyectos con los más diversos concejales y ministros y otros, así llamados, funcionarios de cultura y para mí, según pienso, se murieron de repente de la noche a la mañana a principios de los años sesenta, por una falta de carácter por supuesto congénita en ellos y, por decirlo así, se convirtieron de la noche a la mañana exactamente en esos mismos seres repugnantes y repelentes de los que siempre, en relación con los otros, han hablado sólo con el mayor desprecio. Tanto la Schreker como Jeannie, según pienso, con su complacencia hacia el aparato del Estado, que de pronto se me hizo patente, no se traicionaron sólo a sí mismas, sino a la literatura entera [...]

Al pronunciar estas palabras Thomas les incita a todos los invitados a que demuestren que son artistas. Cada uno intenta, ya por última vez porque la cena va acabando, fabricar un artefacto, es decir, pronunciar un manifiesto. Desgraciadamente, todos fracasan. Ninguno de ellos sabe defender su obra ante las acusaciones de los demás. El punto culminante, y que también constituye el último de los mencionados manifiestos, es *un intento de ser filósofo*: el manifiesto del actor del Teatro Nacional. Thomas resume ese intento con las siguientes palabras: *Por un momento pareció interesante, solo por un momento*. Luego, cuando el actor del Teatro Nacional se despide de la anfitriona, Thomas constata con ironía: *Me ha gustado mucho ese actor, una personalidad excepcional, fascinante, tengo que ver este Ibsen*.



Foto 2 Bernhard, desde el proscenio, provoca a los invitados a que demuestren sus identidades artísticas

La señora Auersberger, al despedirse del escritor, ya sabe que toda esa cena ha sido un fracaso. Le pide que no escriba nada al respecto: *Thomas, no lo escribas*. Él asiente con la cabeza y sale del piso. Cuando cierre la puerta, en el escenario veremos los últimos fragmentos de la *Tala* de Bernhard:

y corría por las calles, como si escapara de una pesadilla... y pensaba, huyendo, que aquella ciudad por la que corría, por espantosa que la encuentre siempre, es para mí, sin embargo, la mejor de las ciudades, esa ciudad odiada, siempre odiada por mí, era otra vez para mí querida, mi querida ciudad, y que aquellas gentes que siempre he odiado y que odio y que siempre odiaré son, sin embargo, las mejores gentes que las odio, pero son conmovedoras, que maldigo a esas gentes y, sin embargo, tengo que quererlas y pensaba que esa ciudad es, sin embargo, mi ciudad y siempre será mi ciudad y que esas gentes son mis gentes y siempre serán mis gentes y corría y corría y corría y corría y pensaba que, como a todo lo horrible, había escapado también a aquella horrible, así llamada, *cena artística* de la Gentsgasse y que escribiría sobre aquella, así llamada, *cena artística* de la Gentsgasse, sin saber que, sencillamente escribiría algo sobre ella, y corría...

El texto que aparece en el escenario nos hace pensar que en *Tala* hay más de un centauro, es decir, dos. El primero, como hemos mencionado, está formado por el personaje de Thomas y el concepto de Joana como la representante del arte negativo. Si seguimos en esta línea, llegaremos a la conclusión de que lo que sucede en el piso de la Sebastiansplatz se parece mucho a lo que se produce en la última escena de *Tala*: un encuentro entre Lupa y Bernhard. Hughes Le Tanneur en su

reseña de *Tala. Holzfällen* señala: *El mundo de Bernhard, su lenguaje y filosofía encuentran en Lupa un tipo de médium capaz de reproducir en su representación elementos del repulsivo trance oculto en el texto.*¹⁴

Es preciso subrayar que Bernhard en su última voluntad prohibió representar sus obras en Austria hasta 2059, es decir, setenta años después de su muerte. Aquella decisión del dramaturgo se podría considerar un acto de la performatividad negativa, dicho de otra manera, el escritor en el momento mismo de su muerte se convierte en un representante del arte negativo, pero no lo hace con suicidarse en el sentido literal, sino en el sentido literario o más bien, teatral. Krystian Lupa no solo viola la última voluntad del escritor austriaco, sino que también se hace el presidente de La Fundación Thomas Bernhard que se ocupa de su producción literaria.

La última escena es el resumen de todo el segundo acto, es decir, es la parte del espectáculo en la que se produce el encuentro de dos identidades artísticas, del escritor con el director. Tanto Lupa como Bernhard son artistas que producen artefactos (si de Lupa se trata, son espectáculos; en caso de Bernhard –el escritor– son libros) y se encuentran con un representante de otro orden artístico. Lupa al encontrarse con Bernhard se convierte en un centauro, o sea, ambos artistas llegan a formar un ser único. En *Tala. Holzfällen* Lupa pone en escena y dirige la imagen de Bernhard creada por el mismo autor en la novela, obviamente, antes de su muerte. Cabe mencionar que en el mundo teatral Lupa se puede considerar embajador de Bernhard, de su obra literaria. En repetidas ocasiones, durante encuentros dedicados a la obra de Bernhard y la suya, Lupa intervino como apologista de Bernhard. Lo mismo se produjo en el espectáculo analizado. El director, al añadir a la materia literaria *Las reflexiones de Joana de la Sebastiansplatz*, sustituyó la imagen del escritor presentada en la novela por la imagen establecida después de su muerte: de un representante del arte negativo, por lo menos en el ámbito teatral. Podríamos llegar a la conclusión de que Lupa, aunque estrena una obra cuyo autor prohibió poner en escena sus libros, en realidad sigue y respeta su última voluntad. En lo que concierne al centauro que se crea en el segundo acto, el jinete es la imagen del escritor como representante del orden del arte negativo, mientras que el caballo es el director que, en calidad de artista del orden positivo, produce un artefacto, en este caso un espectáculo, sobre dicho artista negativo y, además, le da la posibilidad de manifestar su actitud. Es nada más que un ejemplo genial de pura representación teatral, tal y como la entiende Patrice Pavis, es decir, un mecanismo que consiste en la repetición de un dato anterior y la creación temporal del evento escénico¹⁵.

¹⁴ H. le Tanneur, op. cit., en la página web: <http://www.teatrpolSKI.wroc.pl/media-o-nas/recenzje/lupa-w-krok-za-thomasem-bernhardem>, fecha de consulta: 19-7-2017

¹⁵ P. Pavis, *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres, pref. Anne Ubersfeld, Paidós, Barcelona 1998, pág. 397

Bibliografia:

- Bernhard Thomas, *Tala*, trad. Miguel Sáenz, Alianza editorial, Madrid 2012
- Craig Edward Gordon, *O sztuce teatru*, trad. Maria Skibniewska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
- Kursa Magdalena, Aleksander Gurul, “UNESCO wstrzymuje piły. Decyzja w sprawie Puszczy Białowieskiej: Koniec z wycinaniem drzew!”, en la página web: <http://wyborcza.pl/7,75398,22056900,unesco-wstrzymuje-pily-decyzja-w-sprawie-puszczy-bialowieskiej.html>
- Kyzioł Aneta, “Środowiskowa wycinka”, *Polityka* n° 44/2014, en la página web: <http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/191524.html>
- Le Tanneur Hughes, “Lupa w krok za Thomasem Bernhardem”, trad. Jadwiga Cook, en la página web: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/media-o-nas/recenzje/lupa-w-krok-za-thomasem-bernhardem>
- Lizurek Julia, “Magiczna, czerwona granica Lupy”, *Teatralia* n° 119/2014, en la página web: <http://www.teatralia.com.pl/magiczna-czerwona-granica-lupy-wycinka-holzfallen/>
- Lupa Krystian, *Aktor jako centaur*, [en:] *Świadomość teatru, Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa, 2007
- Lupa Krystian, *Tala. Holzfällen*, Teatro Polaco de Wrocław, el estreno
- Maciejewski Łukasz, “Arcydzieło”, *Wprost* n° 45/2014, en la página web: <http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/191789.html>
- Mike Urbaniak, “Wycięci w pień”, www.mikeurbaniak.wordpress.com, en la página web: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/193000.html>
- Mrozek Witold, “Wycinka, czyli fenomenalny spektakl Lupy o kompromitacji artystów”, *Gazeta Wyborcza online* 27-10-2014, en la página web: http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/191351.html?josso_assertion_id=A0E0F2D4ED4F6D45
- Muskała Monika, Sadulski Bartosz, “Na początku lutego, dokładnie siedemnastego”, en la página web: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6281-na-poczatku-lutego-dokladnie-siedemnastego.html>
- Muskała Monika, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, red. Joanna Tar-goń, Korporacja Ha!art, Kraków 2016
- Niziołek Grzegorz, *Sobowtór i utopia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków 1997
- Pavis Patrice, *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres, pref. Anne Ubersfeld, Paidós, Barcelona 1998
- Piekarska Magda, “Krystian Lupa obnaża artystów”, *Gazeta Wyborcza – Wrocław*, n° 247, 2014, en

la página web: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/media-o-nas/rozmowy/krystian-lupa-obnaza-artistow>

Rancière Jacques, *Estetyka jako polityka*, trad. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, introd Artur Żmijewski, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2007

Soszyński Paweł, “Sandacz bengalski”, *Dwutygodnik* n° 145 10/2014, en la página web:

<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5516-sandacz-bengalski.html>

Fuentes de las fotografías:

<http://www.teatrpolski.wroc.pl/sites/default/files/content/fotogaleria/7152/15.jpg?1415115012>

<http://www.e-teatr.pl/pl/zdjecia/wroclaw/spektakle/teatrpolski/wycinka8.jpg>