

---

# Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra

*Drama en tres actos escrito y representado por*

—Seisdedos—

## Primer acto:

D I S T A N C I A

Soy un autor teatral.  
Muestro lo que he visto.  
Y he visto mercados de hombres  
donde se comercia con el hombre.  
Esto muestro yo, autor teatral.

(Bertolt Brecht)

EL dramaturgo Bertolt Brecht basó su obra teatral en lo que él llamaba “distanciamiento”. Distanciar una acción o un personaje —escribía Brecht— significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares, y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. De esa manera la acción se representa como extraña, llamativa, conspicua, como un fenómeno social que no es natural. (...) Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras (Brecht 2004: 83-84).

La utilidad del “distanciamiento”, tal como Brecht lo concebía, era provocar en el espectador la reflexión —y en consecuencia la acción— sobre sus propias condiciones de existencia. Quería así alejarse de la “dramática aristotélica”. Es decir, de toda la tradición teatral occidental, arraigada en la Grecia clásica, que buscaba la identificación del espectador con los personajes. A través de

las peripecias representadas en el escenario, tal identificación provocaba una catarsis emocional en el espectador, que salía del teatro “purificado” y, por tanto, reconciliado con su mundo. Todo lo contrario a lo que Brecht pretendía, siendo como era un revolucionario en todos los sentidos, y no sólo —como hoy se pretende— en el de la técnica teatral.

¿Por qué sacar a Brecht a bailar, a estas alturas? Entre su época y la nuestra existe una diferencia radical: la ausencia de un horizonte revolucionario, que entonces estaba muy presente y hoy ha desaparecido. Esa ausencia es lo que permite que los hallazgos brechtianos y surrealistas, entre otros, sean hoy empleados sin ningún reparo por todas las industrias capitalistas de la comunicación, incluidas la televisión y la publicidad. Al no existir una fuerza histórica antagonista que pudiera valerse de ellos, han perdido en gran medida su poder disolvente. Pero por otra parte, nuestros tiempos se parecen desdichadamente a los de Brecht: crisis del capitalismo y crisis civilizatoria, descomposición social, crecimiento del fascismo bajo formas novedosas y otras que no lo son tanto. Todo ello invita a plantearse si las propuestas brechtianas siguen vigentes. Más aún cuando se constata que, como en su época, la mayor parte de la producción cultural visible —y no solo en el ámbito teatral— sigue apoyándose en la identificación con los personajes y la apelación emocional. En el ámbito de la ilustración vemos exactamente el mismo paisaje. Salvo excepcio-

nes, y al margen de la mayor o menor calidad gráfica y visual, parece buscarse ante todo la identificación emocional del consumidor (¿pues cómo definir si no a este “observador”, “lector visual” o “espectador” de nuestro trabajo?) con los personajes y acciones que la ilustración pone ante él.

¿Podemos, por el contrario, explorar la posibilidad de llevar los planteamientos de Brecht al terreno gráfico? De hecho, numerosos artistas gráficos alemanes, contemporáneos suyos, produjeron una obra igualmente “distanciada”, que rehuía del mismo modo la identificación emocional y ponía al observador ante su momento histórico de manera inmisericorde. Baste citar aquí a Otto Dix, George Grosz o Josh Heartfield. Intentando dibujar desde —y para— el distanciamiento, con el objetivo de provocar la reflexión, he realizado una serie de ilustraciones bajo el título genérico de Ingeniería Social, publicadas en mi web [www.seisdedos-ilustracion.com](http://www.seisdedos-ilustracion.com). El primer problema que se me planteaba es evidente. Brecht era un dramaturgo, y para generar el necesario distanciamiento, contaba con numerosas herramientas propias de su oficio, además de otras muchas que él mismo creó y que hoy forman parte del acervo teatral más común. La mayor parte de estos útiles son de imposible traducción al terreno gráfico. Yo he experimentado con tres elementos gráficos que podrían generar esa “extrañeza” en el observador:







---

—La ausencia en las ilustraciones de lo que podríamos entender como "cielo". Éste se ve sustituido por el color gris del cartón que empleo como soporte para dibujar. Un gris, plano y texturado, que ni siquiera nos remite a un cielo nublado. Se diría más bien que todo sucede bajo una gigantesca y opresiva cúpula metálica.

—La actitud generalmente hierática de los personajes, que —a no ser que la escena reclame otra cosa— deben parecer ajenos o indiferentes a lo que sucede a su alrededor. Esta inexpresividad era una exigencia que Brecht solía plantear a sus actores, y resulta de fácil traducción al lenguaje gráfico.

—La integración en la imagen, cada vez que sea posible, del collage, un potente elemento de ruptura visual.

A pesar de todo, seguimos en un terreno puramente formal. Estos recursos gráficos contribuyen efectivamente a producir el "distanciamiento", pero no resuelven por sí mismos el problema de fondo. Si mi vehículo de transmisión es una imagen fija y plana —una ilustración— que alude a un hecho social de actualidad que el público ya conoce a través de internet, la televisión o el periódico, ¿cómo puedo "provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad"? Producir una ilustración "documental", por muy llamativa que sea, está fuera de lugar. Aún empleando los recursos citados u otros, no tendría ningún sentido que yo dibujara literalmente un episodio de la guerra civil en Siria, por ejemplo. Para eso hay ya numerosos fotógrafos, algunos excelentes, documentando el acontecimiento. Hay que recurrir a la poesía visual, pero para evitar el riesgo de producir a la larga una obra incoherente, hay que hacerlo con método.

Ese método es el método surrealista.

\*\*\*

## Segundo Acto:

S U E Ñ O

El soñar participa de la historia (...) Los sueños han iniciado guerras y la guerra ha dispuesto, desde tiempos primitivos, lo justo y lo injusto, incluso el alcance, de los sueños.

(Walter Benjamin)

**E**L surrealismo apostó, como es sabido, por la fusión de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad (Breton 2012: 31). Si dibujo la guerra civil en Siria, podría decirse que estoy dibujando la "realidad". Dibujar un "reflejo fiel" de la "realidad" es un acto que carece de sentido desde la invención de la fotografía. Pero si me llevo la guerra civil en Siria al plano onírico, o viceversa, ya estoy dibujando otra cosa. Estoy explorando la superrealidad. Estoy desatando en el observador imprevistas asociaciones de ideas, y por ende algo así como una reflexión, por volver a Brecht.

Fusionar el sueño y la realidad, llevar la realidad al plano onírico o viceversa, es cuestión tan sólo de hacer chocar las imágenes:

Del acercamiento fortuito de dos términos ha brotado un fulgor particular, el fulgor de la imagen, a cuyo brillo somos infinitamente sensibles (...) La imagen más poderosa es la que presenta un mayor grado de arbitrariedad, la que exige más tiempo para ser traducida al lenguaje práctico, sea porque encubre una enorme dosis de contradicción aparente (...), sea que entre en el orden alucinatorio, sea que, con la mayor naturalidad, preste a lo abstracto la máscara de lo concreto o viceversa,

sea que implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea que desencadene la risa (Breton 2012: 57).

Hacer chocar las imágenes: la chispa resultante es surrealista, y por ello mismo provoca la extrañeza, el distanciamiento deseado por Brecht. Y junto con ello, tal vez, la reflexión. El asombro, la curiosidad, en torno a cuestiones que nos parecen normales y naturales: guerras civiles, catástrofes ambientales, desigualdades sociales, etcétera.

Hacer chocar las imágenes. Una de ellas procederá del ámbito de la "realidad" y se apoyará por lo general en el trabajo de los periodistas gráficos, ya que —por seguir con el ejemplo— no puedo desplazarme a Siria, con o sin guerra civil, para tomar apuntes del natural: el coste de mi producto se dispararía, y no podría venderlo en parte alguna. La otra imagen brotará de mi inconsciente, pero de aquella parte de mi inconsciente que es compartida con muchos otros: del inconsciente colectivo, que no por casualidad está plagado de imágenes de la "cultura de masas".

Juan Carlos Rodríguez nos enseñó que el "inconsciente colectivo" no es más que un inconsciente ideológico, determinado por la ideología dominante: la del capitalismo (Rodríguez 1990). Sus formas no son sino máscaras de las principales categorías ideológicas del capitalismo (el "individuo libre", el Estado, etc), tematizadas desde hace siglos por la producción cultural bajo las formas más diversas. Por ello, al confrontar las figuras reales que produce el capitalismo (una familia de clase media, un sicario adolescente, un esquizofrénico forzado a la medicación, unos jóvenes saqueando un comercio) con figuras oníricas o arraigadas en la cultura de masas —es decir, con las propias máscaras ideológicas que el capitalismo genera para hacer tolera-



bles dichas realidades— se produce una suerte de cortocircuito visual. La realidad del capitalismo es puesta frente a su propio espejo ideológico, y no detrás de él. Se produce así una situación anómala, inquietante. La familia, el niño sicario, el esquizofrénico, el saqueador... dejan de parecernos algo normal, “natural”, y se revelan como lo que son: figuras históricas, pasajeras, contingentes... extrañas. El arbitrario y pasajero resultado de una interminable sucesión de luchas, dirimidas en campos de batalla, bibliotecas, alcobas, rutas comerciales, laboratorios, consejos de administración, redes de comunicaciones, templos y otros escenarios igualmente exóticos.

\*\*\*

### Tercer Acto:

#### PETRÓLEO

Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra era por la fuerza, y ahora es de otra manera.

(Eskorbuto)

**V**EAMOS un ejemplo concreto. Brecht plantea lo siguiente: En sí las tensiones reales entre, digamos, dos multinacionales del petróleo debían poderse transformar en el teatro sin gran esfuerzo en tensiones teatrales (Brecht 2004: 55). En el terreno de la ilustración, ¿cómo podrían estas tensiones transformarse en tensiones gráficas? Yo propongo la siguiente escena: al fondo, el espec-

tacular incendio de un pozo petrolífero o refinería. En primer plano, dos técnicos con casco, de actitud hierática e indiferente. Uno de ellos realiza anotaciones en un portafolios. El otro fotografía el incendio con su teléfono móvil. El primero nos recuerda que por muy impresionante que sea, en términos capitalistas el incendio —tal como Brecht sin duda alguna subrayaría— es esencialmente una cuestión estadística, un balance de pérdidas y ganancias. El segundo refleja la banalidad con que asistimos al espectáculo de nuestra propia vida y de la catástrofe que nos rodea. Podemos suponer que, mediante su *smartphone*, subirá las fotos del incendio a su perfil de Facebook, y obtendrá numerosos likes de sus amigos.

Hasta aquí, nos movemos estrictamente en el plano de la realidad. Pero si observamos la colosal columna de humo que emerge de las llamas, vemos que adquiere la inequívoca forma de dos feroces dinosaurios luchando entre sí. Todos sabemos que pedirle esta forma a una columna de humo es pedirle demasiado a la realidad. Pero también sabemos objetivamente que los dinosaurios que luchaban ayer son el petróleo que quemamos hoy. El plano onírico se está fusionando con el real. La primera lectura es una metáfora evidente: la lucha de los dinosaurios es la de las multinacionales del petróleo en pugna, con todas sus consecuencias de desastre humano y ambiental. Si pensamos mal podemos sospechar, además, que hay algo de sabotaje intencionado en el incendio de la refinería. Quién sabe. La imagen lo sugiere veladamente, pero ha de quedar claro que yo no señalo a nadie. Cosas de ilustradores y de la competencia capitalista.

Ahora bien, el dinosaurio es también una imagen fuertemente asentada en la cultura de masas. No me voy a detener en el análisis de esta figura, pero es un hecho que a partir de aquí se desatan subtextos y lecturas soterradas que ya son incontables, pues las imágenes surrealistas



tas, como las que produce el opio, no son evocadas voluntariamente por el hombre, sino que “se le presentan de un modo espontáneo y despótico. No puede alejarlas porque la voluntad ya no tiene poder ni gobierna las facultades mentales”, como señala Breton citando a su vez a Baudelaire (Breton 2012: 56).

Apuntemos solamente algunas evocaciones provocadas por la figura del dinosaurio. En primer lugar, muchos observadores de esta imagen habrán atravesado en su infancia esa etapa de fascinación por los dinosaurios que es tan común en los niños, y en más de uno aflorarán recuerdos –placenteros o traumáticos– asociados a esa época decisiva de su vida. Es fácil entender que el dinosaurio encarna una fantasía de poder para el niño, que se siente el más débil y vulnerable de su entorno. El niño, si le corresponde generacionalmente, se habrá sentido fascinado en su día por las maravillosas animaciones de Ray Harryhausen. Entre los trabajos de Harryhausen se incluye el film *Hace un millón de años* (Don Chaffey, 1966),

donde la actriz Raquel Welch luce una escueta vestimenta paleolítica que marcó a hierro la infancia y preadolescencia de mucha gente. Con ella, un perturbador subtexto erótico acaba de irrumpir, y planea ahora sobre el incendio de la refinería. Por otra parte, a los más punks del lugar el atroz combate de los dinosaurios les recordará la sarcástica letra del tema de Esorbuto que da título a este artículo. Ello les llevará de vuelta a unas cuantas experiencias, tan intensas como plenas de sentido, que suelen venir asociadas con la adhesión al punk. Y así sucesivamente.

No puedo saber cuál de las referencias citadas desencadenó en mi cabeza la asociación de las multinacionales con los dinosaurios, o si fue alguna otra que no ha emergido de manera consciente. Como en una noche de fiesta sin retorno, sabemos bien dónde hemos empezado –dos multinacionales del petróleo en competencia razonablemente desleal–, pero ya no tenemos ni idea de dónde ni cómo podemos acabar. La imagen, como pretendían Breton y Baudelaire, ha escapado por comple-

to a nuestro control. Y quizás, como pretendía Brecht, nos veamos forzados a una reflexión que nos enemiste un tanto con la realidad. ▸

TELÓN

(Silbidos, aplausos, abucheos. Bronca en el gallinero).

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, pp 83-84. Alba Editorial, Barcelona, 2004.
- Breton, André, *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924). Incluido en *Manifiestos del surrealismo*. Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2012.
- Rodríguez, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica*. Ediciones Akal, Madrid, 1990.

