

CENDEAC PASODEGATO

Editado por primera vez en alemán en 1999, y traducido desde entonces a más de veinte idiomas, *Teatro posdramático* es uno de los ensayos nucleares —cuando no un volumen clásico— para comprender las experiencias desarrolladas en el teatro a lo largo de las últimas décadas del siglo XX.

En este libro, el teórico y crítico alemán Hans-Thies Lehmann propone una aproximación abierta y constelar a lo que él mismo describe como una transformación compleja de las prácticas teatrales finiseculares. Una transformación basada fundamentalmente en la superación del drama tradicional y en la intensificación de aquellos elementos e impulsos característicos de la experiencia teatral que, incluso a lo largo del siglo XX, habían quedado subyugados bajo la preeminencia del drama: la música, la improvisación, la luz, el tiempo, el cuerpo, la imagen videográfica o la disolución de fronteras entre platea y escenario.

Teatro posdramático es un ensayo abierto, fragmentario y articulado como una especie de tela de araña en cuyos nodos se asientan conceptos, reflexiones, perspectivas, autores, piezas o categorías útiles para realizar un diagnóstico de lo teatral en la era de la cultura mediática y electrónica. Se trata de un ensayo escrito como diagnóstico de una época, pero también como defensa de aquellas propuestas que intentaban abrirse paso frente al dominio de una experiencia teatral caduca y anquilosada. Con este libro, traducido por primera vez al castellano, el profesor Lehmann instauró un concepto, el de lo posdramático, que ha sido recuperado, revisado y cuestionado de manera constante desde su aparición.



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA



Chihuahua
Instituto del Estado



cultura UDG

CONACULTA



ISBN 978-84-15296-11-4



9 788415 296114 >

TEATRO POSDRAMÁTICO Hans-Thies Lehmann

TEATRO POSDRAMÁTICO

Hans-Thies Lehmann

11

PASODEGATO

CENDEAC

TEATRO POSDRAMÁTICO



Con el apoyo de:



Colectión Ad Litteram, 11

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Javier Fuentes Feo
Dirección

Alicia Flores Álvarez
Coordinación editorial

Ana García Arilés
Promoción y distribución editorial

Rocío Quiñero Sánchez
Documentación

José Cuarta Mañas
Bibliotecas

La publicación mexicana se realiza con el apoyo del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara; el Gobierno del Estado de Chihuahua a través del Instituto Chihuahuense de la Cultura; y el Gobierno del Estado de Puebla a través del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla.

TEATRO POSDRAMÁTICO

© de la edición original:
Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren.
Frankfurt, 1999.

© de la edición castellana:
Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), 2013
www.cendeac.net

© del texto:
Hans-Thies Lehmann

© de la traducción:
Diana Gortólez, revisada por Abdo C. Grunman, José Antonio Sánchez, Alicia Flores Álvarez y Antonio Hidalgo

© de la traducción del prefacio:
Javier Fuentes Feo

Diseño y compaginación: Aferimago
Impresión en México: Editorial Innova
www.editorialinnova.com

ISBN: 978-84-15556-11-4
Depósito legal: MU-826-2013

La traducción de este libro ha sido posible gracias a la subvención otorgada por el Goethe-Institut, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores de Alemania.

Hans-Thies Lehmann

TEATRO POSDRAMÁTICO

Esta edición ha sido realizada por Cendeac (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), en Murcia (España) en 2013. Su impresión y distribución en México ha sido posible gracias a un proceso de colaboración con la editorial Paso de Gato.

PASODEGATO



Índice

13	Profacio e la edición castellana
17	Para una lectura postteatral de Teatro posdramático José Antonio Sánchez
27	Prólogo
	27 Premisa
	31 Objetivos
	35 Secretos de oficio del teatro dramático
	37 La cesura de la sociedad mediática
	39 Nombres
	40 Paradigma
	41 Posmoderno y posdramático
	42 Selección de términos
	44 Tradición y talento posdramático
	46 Lo nuevo, la vanguardia
	48 <i>Mainstream</i> y experimento
	49 Riesgo
53	Drama
	53 Drama y teatro
	53 <i>Epicización</i> . Peter Szondi y Roland Barthes
	55 Distanciamiento entre el teatro y el drama
	56 <i>Discurso dramático</i>
	58 El teatro después de Brecht
	60 ¿Es tensa la tensión?
	62 ¡Vaya drama!
	63 <i>Teatro formalista</i> e imitación
	64 Mímesis de acción
	66 <i>Teatro energético</i>
	68 Drama y dialéctica
	68 Drama, historia, sentido
	70 Aristóteles: el ideal de la conmensurabilidad
	73 Hegel 1: la exclusión de lo real
	77 Hegel 2: <i>performance</i>

Prehistoria**81 Sobre la prehistoria del teatro posdramático**

- 81 Teatro y texto
- 84 El siglo xx
- 85 Primera etapa: drama puro e *impuro*
- 86 Segunda etapa: crisis del drama, el camino propio del teatro
- 88 Autonomización y reateatralización
- 91 Tercera etapa: neo-vanguardia

99 Un breve vistazo retrospectivo a las vanguardias históricas

- 100 Drama lírico y simbolismo
- 101 Estática y fantasmas
- 103 Poesía escénica
- 106 Actos y acciones
- 107 Velocidad y números
- 109 *Landscape play*
- 111 Forma pura
- 113 Expresionismo
- 115 Surrealismo

Panorama del teatro posdramático**119 Más allá de la acción: ceremonia, voces en el espacio y paisaje**

- 124 Kantor o la ceremonia
- 129 Grüber o la reverberación del sonido del espacio
- 134 Wilson o el paisaje

143 Signos teatrales posdramáticos

- 143 El abandono de la síntesis
- 145 Imágenes oníricas
- 146 Sinestesia
- 148 *Performance text*
 - 1. Parataxis/no-jerarquía, 150
 - 2. Simultaneidad, 152
 - 3. Juego con la densidad de los signos, 154
 - 4. Sobreabundancia, 156
 - 5. Musicalización, 158
 - 6. Escenografía y dramaturgia visual, 161
 - 7. Calidez y frialdad, 163
 - 8. Corporalidad, 165
 - 9. *Teatro concreto*, 168

10. Irrupción de lo real, 171

11. Acontecimiento/Situación, 178

184 Más allá de la ilusión

- 186 Distancia estética, *mémoire involontaire*
- 189 Las capas de la ilusión
- 190 Mostrar y comunicar

192 Ejemplos

1. Una noche en casa de Jan y sus amigos, 192
2. Narraciones, 194
3. Poema escénico, 197
4. Entre las artes, 199
5. Ensayo escénico, 200
6. *Teatro cinematográfico*, 203
7. Hipernaturalismo, 205
8. *Cool fun*, 210
9. Teatro del espacio *compartido*, 217
10. Solos teatrales, monólogos, 222
11. Teatro coral, 228
12. Teatro de lo heterogéneo, 234

Performance**237 Teatro y performance**

- 237 Un campo intermedio
- 240 Posicionamiento a través del *performance*
- 242 Autotransformación
- 246 Agresión, responsabilidad
- 248 El presente del *performance art*

Texto**255 Texto, lenguaje, habla**

- 255 Habla y escena en el *agón*
- 258 Poética de la perturbación
- 260 El lenguaje como objeto de exposición
- 262 Música multilingüe
- 263 El acto de hablar como acontecimiento

264 Texto, voz, sujeto

- 265 Paisaje textual
- 266 Teatro = cine mudo + obra radiofónica

- 267 Teatro de voces
- 269 Sujeto/diseminación
- 272 *Locus agendi, locus parlendi*, semiótica auditiva

277 Espacio

- 277 Espacio dramático y posdramático
 - 277 Espacio dramático, centrípeto y centrífugo
 - 279 Espacio metonímico
 - 281 Drama y otros marcos
- 282 Estética posdramática del espacio: panorámica
 - 282 El giro en 1980
 - 284 *Tableaux* (enmarcaciones)
 - 285 Juego con el espacio y la superficie
 - 287 Montaje escénico
 - 290 Espacios temporales
 - 293 Espacios de conflicto
 - 294 Lugar de excepción
 - 295 *Theatre on location*
 - 297 Espacios heterogéneos

299 Tiempo

- 299 Cuestiones acerca del tiempo en el teatro
 - 299 Capas de tiempo
 - 307 El otro tiempo
 - 309 Tiempo del drama, duelo
 - 310 Crisis del tiempo
 - 312 Beckett, Müller y el tiempo
- 316 Estética posdramática del tiempo
 - 318 El tiempo como tiempo
 - 319 Duración
 - 321 Tiempo y fotografía
 - 323 Repetición
 - 326 Imagen-tiempo
 - 329 Estéticas de la velocidad: aceleración, simultaneidad, collage
- 333 Teatro y memoria
 - 333 Memoria histórica
 - 334 Memoria en los cuerpos

- 336 Exención
- 337 Tiempo de culpa
- 339 Excurso sobre la unidad de tiempo

345 Cuerpo

- 345 Miradas sobre el cuerpo
- 349 Imagen, teatro y sentido
- 350 Del *agón* a la agonía
- 352 *Punctum* y antropofanía
- 354 Imágenes corporales posdramáticas
 - 354 Danza
 - 356 *Slow motion*
 - 357 El gesto
 - 358 Esculturas
 - 361 El cuerpo, el sacrificio, el *voyeur*
 - 363 Cuerpo-fuerza
 - 364 El cuerpo y las cosas
 - 368 Animales
- 370 Cuerpo estético versus cuerpo real
- 371 Dolor y catarsis
- 376 Cuerpo internal
- 377 Cuerpo decadente
- 379 Espíritus

383 Medios

- 383 Teatro +/- medios
 - 383 ¿Dominio de los medios de comunicación?
 - 386 Lo público, experiencia
 - 389 Interacción
 - 391 *Teatralidad*, teatro, muerte
 - 391 Cuerpo mediático y tecnocuerpo
 - 394 Máquina de ilusión
- 396 Medios en el teatro posdramático
 - 397 Uso de la técnica multimedia
 - 399 La inspiración en los medios de comunicación
 - 403 Medios constitutivos
 - 405 Medios de comunicación teatralizados
 - 406 La escena italiana
 - 408 Presencia virtual
 - 409 Jerusum, otra vez

411 Interconexiones
413 Videoinstalación

419 Representación y representabilidad

419 Imágenes electrónicas como descarga
421 Representabilidad y destino

427 Epílogo

427 Lo político
428 De manifiestos
430 Teatro intercultural
433 La representación, la medida y la transgresión
437 *Affirmance Art?*
438 Drama y sociedad
443 *Sociedad del espectáculo y teatro*
445 Política de la percepción, estética de la representación
447 Estética del riesgo

451 Bibliografía

447 Índice de nombres

Prefacio a la edición castellana

Con especial alegría celebro que, a partir de ahora, y algunos años después de la aparición de la edición inglesa, se pueda leer este libro en la otra lengua que mayor relevancia tiene a nivel mundial. Quisiera mostrar aquí mi agradecimiento a la editorial, a José A. Sánchez, por su ayuda desinteresada, y a los traductores, que han contribuido a que esta edición resulte posible.

La publicación de este libro se produce en un momento en el que la sociedad afronta una profunda crisis política y económica. Para los artistas, estudiantes y teóricos del teatro se plantea con frecuencia la inquietante pregunta: ¿deberíamos, ante la presión de lo comercial que gravita en torno al teatro, retornar hacia el ámbito de la convención? En este momento de crisis solo resulta útil dirigir la mirada hacia la alentadora y fascinante diversidad de nuevos medios teatrales que han surgido en el teatro posdramático a lo largo de las últimas décadas —en su mayoría fuera de las principales instituciones de teatro y, a menudo, propuestos por los artistas plásticos—. Como espacio para la reflexión artística, el teatro sigue siendo verdaderamente insustituible, tal y como se pretende demostrar a lo largo de la presente investigación. Si el teatro no se quiere convertir en un mero entretenimiento carente de sentido, entonces tiene que incluir una reflexión sobre sus propios medios, en lugar de limitarse

a confiar de manera respetuosa en las reglas tradicionales heredadas de la representación dramática. El intento de adaptarse de manera más intensa a los gustos convencionales del público resultaría inútil: de cualquier modo, otros medios de entretenimiento *más actuales* lograrán superarlo en el terreno de la mera diversión.

Teatro posdramático se puede leer —y de hecho se ha leído— de maneras muy heterogéneas, dependiendo de la cultura, la tradición y la *escena teatral contemporánea* de cada región (existen más de veinte traducciones): por ejemplo, como una crítica al modelo teatral dominante en Europa; como un *arte poético* de los nuevos idiomas teatrales; como la búsqueda de una teoría política del teatro en el tiempo de los llamados lenguajes *posmodernos* y para pensar dichas formas lingüísticas frente a la exposición directa de temas políticos. Como se aclara en el epílogo, el autor ve cualquier propuesta teatral como completamente atravesada por temas sociales y, por eso mismo, de un modo u otro, también por la actividad política. Otros aspectos de esta relación con la política se publicaron en el volumen recopilatorio *La escritura política*¹, fruto de una serie de estudios acerca de, entre otros, Brecht y Heiner Müller. Esta indicación es lícita porque, en ocasiones, se plantea una comparación errónea entre lo *político* y lo *posdramático*.

Este libro aborda los nuevos medios o, mejor, los nuevos modos de emplear los medios de la práctica teatral; en menor medida también el texto. En ocasiones ha sido malinterpretado como una negación general del teatro de texto. Sin embargo, propone un análisis de la impresionante ampliación que ha tenido lugar en el concepto de *teatro*: lo ha sido, entre otras cosas (transitables), como instalación, paseo urbano, teatro-danza o *performance*, y su aproximación se ha propuesto como una prueba o un debate. Por encima de todo, desplazó el centro de atención desde el *producto teatral terminado* hacia la *situación*, que une a todos los participantes en el acontecimiento teatral: tanto a los actores como a los asistentes. Por lo general, el teatro

sigue trabajando en todos estos casos con el lenguaje, tanto con textos dramáticos como con textos no-dramáticos. Utiliza documentación y escritos para consolidarse como un espacio de conciencia política y de memoria. En la etapa actual coexisten el teatro dramático y el posdramático. Ciertamente, el autor está convencido de que ante el actual desarrollo del ámbito mediático y tecnológico; ante la competencia que genera la propia *performance* mediática; y ante nuestro veloz alejamiento de las imágenes de lo humano de la época burguesa —que hicieron florecer el teatro dramático—, no es posible esperar un retorno del drama al centro de la vida teatral. Pero no es una cuestión de pronósticos, sino de la comprensión de que el futuro pertenece a aquellas artes que, en su forma y en su contenido, logren presentarse como una respuesta auténtica para su propio tiempo; una respuesta que permita experimentar una necesidad artística interna. Para esto, es necesario un conocimiento de la historia y de la tradición del *drama*, así como tener el valor para arriesgarse a través de percepciones y formas completamente nuevas.

Hans-Thies Lehmann

Julio, 2013

¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Das Politische Schreiben: Essays zu Theaterstücken*. Theater der Zeit, 2012.

Para una lectura *postdramal* de *Teatro posdramático*

Desde que apareció hace ya más de diez años la primera edición alemana de *Teatro posdramático*, este libro se ha convertido en un referente incluíble para la comprensión, la crítica y la reflexión en el ámbito de los estudios sobre artes escénicas y su práctica. La categoría *teatro posdramático* ha sido utilizada para calificar propuestas escénicas, encuentros y festivales, o bien para enmarcar conceptualmente seminarios, congresos y publicaciones. Como todas las categorías de éxito, también esta ha sido utilizada con significados diferentes al que el autor le dio en su libro. Y en tanto en este sirvió para definir un territorio de práctica y de estudios, también ha sido objeto de polémicas intelectuales, algunas de las cuales apuntaban al núcleo conceptual mismo, otras más bien a sus efectos en el ámbito de las políticas culturales y académicas. Traducido a numerosos idiomas, quien ahora lo lee en español tiene la oportunidad de seguir el discurso sobre la escena posdramática, profundizar en los argumentos, apreciar los matices y decidir su propia lectura en relación con la historia reciente, con el presente de la práctica escénica y la discusión teórica sobre ella.

La categoría *teatro posdramático* propone, al menos, una doble tensión. La primera resulta de la afirmación de la autonomía del arte escénico respecto al drama, algo que numerosos creadores

defendieron desde principios del siglo XX y que dio lugar a algunas de las interesantes líneas de producción y experimentación tanto en la época de las vanguardias como durante la segunda postguerra mundial. Es una tensión porque la afirmación de la autonomía no constituye en sí misma una negación del texto, ni siquiera del drama, sino el establecimiento de un campo de creación desde el que resulta posible tanto la colaboración o el diálogo con la literatura (dramática o no), como la redefinición del concepto mismo de *drama*. El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués de teatro, que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico.

La segunda tensión resulta de la reivindicación del teatro en cuanto medio una vez que la crisis de lo dramático parecía favorecer el tránsito hacia un espacio de fronteras difusas, primero entendido desde la categoría de *narración* y, más tarde, desde la categoría de *performatividad*. Mantener la categoría *teatro* asociada a *posdramático* implica reconocer la potencialidad del viejo medio, la institución teatral en sus dimensiones social y estética, incluso cuando el medio físico (el teatro compuesto de platea y escenario) pueda ser, en ocasiones, puesto en cuestión o abandonado y a pesar de que la representación teatral a veces pueda ser considerada trasposición de una teatralidad social al servicio del sistema dominante.

Desde esta doble tensión, el profesor Lehmann aborda la ambiciosa tarea de ofrecer un marco analítico para la comprensión de la creación escénica contemporánea. Consecuencia de la primera tensión es el establecimiento de un diálogo constante con las categorías de la poética y con los estudios sobre drama y dramaturgia, necesariamente complementados (dado que ya no se concede un valor hegemónico al drama sobre lo escénico), con aportaciones provenientes de la filosofía, la teoría de la literatura, los estudios de cultura visual, la antropología y los *performance studies*, necesarios para abordar la complejidad de la escena posdramática. Consecuencia de la segunda tensión es el mantenimiento de un campo referencial que se mantiene en el ámbito de lo artístico, pero con una peculiaridad: el objeto de estudio

se constituye como un repertorio de obras efímeras, recuperables en la memoria del espectador privilegiado (que es, en este caso, el propio autor del libro), y a situar en la experiencia intelectual de un diálogo con los artistas y escritores que las produjeron.

El objetivo del libro fue contribuir a la adecuación de las herramientas críticas y los marcos conceptuales a la naturaleza de las nuevas propuestas escénicas que se mostraron en los teatros y festivales europeos durante las dos últimas décadas del siglo XX, y que muchas veces seguían siendo contempladas y estudiadas por la crítica periodística y académica, o asimiladas por el público y los creadores, recurriendo a instrumentos propios de la recepción y la transmisión del arte dramático de tradición decimonónica. En este sentido, el libro cumple una función pedagógica: propone modelos para el análisis y pistas para la navegación. Pero un segundo objetivo del libro fue también contribuir a una comprensión de las nuevas propuestas que favoreciera la aceptación institucional de las mismas: tanto por parte de las instituciones culturales, con efectos sobre la circulación y el apoyo a la producción, como por parte de las instituciones académicas (formación e investigación). En vez de acuñar una nueva categoría para definir un nuevo ámbito institucional, se prefirió redefinir una vieja categoría para alentar igualmente una transformación del ámbito institucional. El *teatro posdramático* invita a reivindicar el uso de las infraestructuras y los recursos institucionales para las nuevas propuestas, al tiempo que señala la necesidad de considerar *teatrales* formas artísticas desplazadas a los márgenes o que voluntariamente se sitúan fuera del espacio socialmente acotado para lo teatral.

Esta opción explica por qué el autor no solo no abandona la categoría de *teatro*, sino ni siquiera la de *drama* y, del mismo modo que reivindica el acceso a las infraestructuras teatrales, reclama también la herencia de la tradición dramática. *Posdramático* no redefine únicamente la categoría de *teatro*, incluye en su forma compuesta la redefinición de la categoría de *drama*. Podríamos considerar el teatro posdramático como una forma diferente de teatro dramático, aquella que surge de la aceptación de un concepto de drama que ya no

depende de las definiciones propuestas por Aristóteles o Hegel, y de cuya crisis se ocupó Peter Szondi, sino de una definición que deriva de las reflexiones de numerosos creadores del siglo XX, de Gordon Craig a Antonin Artaud, quienes concibieron lo dramático como un conflicto o una búsqueda que ningún texto puede por sí solo contener. Distanciándose de las posiciones más radicales, herederas del pensamiento nietzscheano, el profesor Lehmann prefiere evitar la negación, el antagonismo que resultaría del simple rescate de la acción (δρῶν) encerrada en la palabra (λόγος), y propone más bien un trabajo en colaboración. Esto le lleva a recuperar la idea aportada por Walter Benjamin en su estudio sobre las *Afinidades electivas* de Goethe, y que resume con claridad una de las tesis del libro: «El misterio es en lo dramático el momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio a uno que es, sin duda, superior y, además, para este inalcanzable. Por tanto, aquello que no puede expresarse nunca con palabras, sino única y exclusivamente en la representación, es lo *dramático* en sentido estricto».

Consecuentemente, el drama no se sitúa en el texto, tampoco en un cuerpo ajeno a la textualidad, sino más bien en «la perturbación recíproca entre texto y escena» que, según el autor, constituye una de las claves para el entendimiento de la historia del teatro moderno. La fórmula es heredera del pensamiento y la práctica de Heiner Müller quien, a su vez, dialogó con su maestro Bertolt Brecht, pero también con Antonin Artaud, Samuel Beckett y Jean Genet. Aunque en ella converge también la herencia de Gordon Craig, Oskar Schlemmer, John Cage o Robert Wilson, todos ellos amantes del silencio. Situado el drama en el ámbito de la experiencia (estética o extraestética), el *Teatro posdramático* no se ocupa de él, sino de aquello que lo hace posible: la realidad escénica en relación con el texto (sea verbal o visual, aural o material). Y, como alternativa al estudio de las categorías básicas de la poética (fábula, personaje, unidades, etc.), ofrece un repertorio de conceptos y herramientas analíticas diseñadas para operar sobre la recepción efímera de obras cuya dimensión sensible resulta altamente significativa. De ahí la atención al tiempo y al

espacio, a la realidad de la escena y a los modos de organización de los materiales y su recepción. El teatro del nuevo drama estudiado por el profesor Lehmann es el teatro que ocurre en cada actuación, en cada presentación (a aquello que alude el término *Aufführung* y que aquí se ha propuesto traducir como *realización escénica*), en la experiencia del tiempo compartido por los participantes en un evento, aunque en algunos casos repetible, siempre único, y en el que las categorías mismas de actor y espectador pueden ser desestabilizadas.

Teatro posdramático es, al mismo tiempo, un libro teórico y un libro crítico: ofrece instrumentos para la comprensión e interpretación de la creación escénica contemporánea y, paralelamente, traza el panorama escénico que sirvió para la elaboración de la teoría. En cierto modo, el libro como tal adopta una de las estructuras dramaturgias privilegiadas en él: la del paisaje. Este paisaje es el de la escena europea y norteamericana posmoderna, es decir, el que resulta de la agregación de espectáculos y relatos sobre la escena que los espectadores centroeuropeos pudieron ver en los grandes festivales de las dos últimas décadas de siglo XX, y de las referencias culturales que creadores y espectadores compartían. La posmodernidad y la crítica de la posmodernidad constituyen una referencia ineludible tanto para la comprensión de las propuestas artísticas y textuales como para situar teóricamente la aportación de este libro. La misma tensión que la crítica de la posmodernidad mantenía con la modernidad en su tentativa de proponer un discurso transformador renunciando a las grandes narraciones, puede reconocerse en la tensión que la crítica posdramática mantiene con el teatro político burgués y la vanguardia escénica en las sucesivas definiciones y negaciones de lo dramático.

Precisamente una de las aportaciones de la crítica posmoderna fue la puesta en valor de distintas temporalidades históricas y, consecuentemente, distintas versiones de lo que se entendió como modernidad. La quiebra de un concepto monolítico de *modernidad* heredado de la filosofía ilustrada (realizado en la época de la industria y la democracia, pero también del colonialismo y el imperialismo) permitió atender a las paradojas, los acentos locales y sectoriales,

las historias paralelas. Sin embargo, una vez que la posmodernidad rompió y abrió la modernidad, la primera perdió también sentido: se privó a sí misma de aquello que la definía. Algo similar se podría afirmar respecto a lo posdramático: la quiebra del concepto de drama y la apertura de su sentido más allá de las definiciones aristotélica y hegeliana permite repensar y practicar la teatralidad sin recurrir a categorías, o bien añadiendo tantas categorías como las distintas tradiciones culturales requieran. Las lectoras y lectores en español podrán confrontarse con esa apertura, repensar la historia de la modernidad y de sus realizaciones, y observar en relación con ellas el paisaje de un teatro *pos-* (que, en algunos casos, puede ser también *pre-, para-, anti-* o simplemente) *dramático*.

La virtud del libro de Hans-Thies Lehmann es la de proponer una elaboración teórica muy próxima a la práctica artística y con la intención de que sea usada. Esta virtud ha sido la clave de su éxito. Y esta virtud implica también una apertura: este no es un sistema teórico cerrado, sino una propuesta abierta que debe ser contrastada en su aplicación, modificada por el uso, continuada, ampliada en su potencial complejidad. Este libro se escribió en diálogo con la práctica y prestando especial atención a aportaciones sumamente relevantes de autores como Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Peter Stein, Robert Wilson, Heiner Goebbels, Claudia y Romeo Castellucci, Jan Fabre, John Jesurun y otros. En todos ellos latía una voluntad de disolución de fronteras, que afectaba tanto a lo estético como a lo social y lo político. Lamentablemente las fronteras *reales*, que inciden también en la producción, circulación y visibilidad de la cultura, especialmente de las obras efímeras, no son tan fácilmente borrables como las formales. Por ello es preciso leer este libro (y cualquier libro) teniendo en mente otros referentes y otras tradiciones, practicando la negociación, en un constante ejercicio de aprendizaje y proposición. Muchas de las categorías y de las ideas aportadas por el profesor Lehmann resultarán de enorme utilidad para comprender la historia de la práctica escénica en las últimas décadas. Pero será necesario también traer a primer plano el trabajo de muchos creadores iberoamericanos, cuya

obra aporta otros temas al pensamiento teórico, nuevas exigencias analíticas y nuevos matices y visiones en la composición del paisaje.

Así, en el título mismo del libro resuena el término acuñado en los años cuarenta por Joan Brossa, que denominó *Postteatro* a una serie de obras que cuestionaban la relación jerárquica entre el texto y la escena y entre la escena y la platea, y cuya dramaturgia de imágenes, heredera del surrealismo, anunció desarrollos posteriores tanto en el ámbito de la poesía visual como de la creación escénica y performativa. Y en el concepto central del libro, la idea de perturbación y la trascendencia del drama respecto al texto y la escena, podríamos reconocer una continuidad con la práctica y el pensamiento escénico-visual de Juan José Gurrola, que insistía en afirmar: «El teatro no existe, yo lo bajo». Las acciones poéticas de Brossa y las conceptuales de Gurrola se podrían situar en los orígenes o antecedentes del teatro posdramático, junto a los efímeros pánicos de Alejandro Jodorowsky, el experimentalismo artístico del grupo di Tella, los *Vito-dito* de Alberto Greco y las prácticas participativas de Helio Oiticica y Lygia Clark. El teatro de dramaturgias colectivas practicado por La Candelaria, el TEC, Escambray, Yuyachkani, entre otros, plantea otro importante reto a la reflexión posdramática, pues lo estrictamente dramático aparecía en sus propuestas mucho más encarnado (e incluso ritualizado) que en el teatro documental europeo, al tiempo que la coherencia de la estructura de grupos, la relación con las formas y temas populares y la urgencia política les dotaban de una relevancia social que, efectivamente, resquebrajaba la autonomía estética. Otras propuestas se dejarían incorporar más fácilmente al paisaje posdramático: las de Antunes Filho y Macunaima, Els Joglars, Albert Vidal, La Claca, el Gran Circo Teatro, Teatro Oficina, Carles Santos, Gerald Thomas, La Fura dels Baus, La Zaranda, Teatro del Obstáculo, O Grupo Galpão, Sportivo Teatral, Denise Stoklos, Oi Nóis Aqui Traveiz, Mapa Teatro, Periférico de Objetos, Legaleón Teatro, La Carnicería, Teatro del Obstáculo, Teatro da Vertigem, La Troppa, La Patogallina, Teatro de los Andes, Cia dos Atores, Teatro Ojo, Lagartijas y tantos otros, aunque en muchas de sus obras (como

en todo buen trabajo artístico) hallaríamos matices y resistencias que nos forzarían a desplazar, aunque fuera mínimamente, las líneas de reflexión y categorización con las que tratamos de comprender y compartir nuestra experiencia y nuestro conocimiento. En la nómina paradójica de dramaturgos posdramáticos habría que citar, entre muchos otros, a Eduardo Pavlovsky, Rodrigo García, Daniel Veronese, Federico León, Angélica Liddell o Jesusa Rodríguez. El cabaret de esta última, como el de Astrid Hadad o Leo Bassi, se presenta como un nuevo reto para la reflexión posdramática, lo mismo que las fiestas y propuestas parateatrales de Andrés Pérez Araya o las prácticas híbridas de Guillermo Gómez Peña. También sería preciso tener en cuenta la herencia del conceptualismo, la incidencia en la creación escénica latinoamericana de *performances* como Maris Bustamante, Clemente Padín, Carlos Zerpa, Eduardo Kac o la actividad performativa de artistas de formación teatral como María Teresa Hincapié, Rocío Bolívar o Amapola Prada. El conceptualismo latinoamericano tuvo una dimensión política forzada por las dictaduras y la violencia de los setentas y ochentas que dio lugar también a activismos artísticos y teatrales, que requerirían un capítulo aparte en un estudio del teatro posdramático; Luis Camnitzer y la Red de Conceptualismos del Sur han realizado un trabajo fundamental para recuperar esta herencia y reactivar la obra de artistas y colectivos como CADA, TIT, Cuaño, Las yeguas del Apocalipsis, que tendrían continuidad en colectivos activistas más recientes como los grupos Etcétera, CKE (Corredores de arte), CUDS (Disidencia Sexual) o Esqueleto Colectivo, por citar algunos nombres.

La ausencia de estos y otros muchos referentes igualmente relevantes en el libro y de los matices conceptuales que podrían haber provocado no constituye en absoluto un defecto del mismo, pues la reflexión sobre la escena está más sujeta que ninguna otra a la dependencia de contextos culturales y políticas de programación, y porque, por otra parte, la virtud de una buena teoría reside en su capacidad para ser útil y producir nuevos resultados en contextos diferentes a aquel en que fue formulada. La excelente acogida del libro en sus versiones

japonesa, persa o china (además de numerosas lenguas europeas, entre ellas el portugués) avalan la calidad de esta propuesta teórica y anuncian excelentes resultados para esta nueva versión en castellano. Corresponde ahora a quien lee abordar la tarea de la comprensión y la crítica, contrastar ideas, instrumentos y modelos con su propia experiencia y memoria de la escena, aportar otros referentes, sugerir otros problemas, plantear nuevas preguntas, leer *postteatralmente* este libro no desde la butaca de un lector-espectador, sino desde la mesa-pantalla de trabajo de quien practica una lectura agente. La lectura *postteatral* exigirá tener en cuenta el campo expandido de la teatralidad, el cruce del teatro con otras disciplinas en las prácticas contemporáneas, la revitalización de lo dramático en ámbitos extra-estéticos y la relación de la creación artística y/o escénica con otras prácticas sociales y políticas. Esta tarea corresponde a lectores implicados activamente en el pensamiento del presente, que podrán así dar continuidad (incluso en la polémica) a una obra que surgió de la práctica y con vocación de retornar a ella, poniendo a su disposición los instrumentos teóricos construidos también gracias a la herencia de la creación literaria y del pensamiento crítico.

José A. Sánchez
Londres-Madrid, 2011-2013

Prólogo

Premisa

Con el final de la *galaxia Gutenberg** el texto escrito y el libro se vuelven a poner en cuestión. El modo de percepción se desplaza: la visión simultánea y multi-perspectivista reemplaza a la sucesiva y lineal. Una percepción más superficial y, al mismo tiempo, más abarcadora ocupa el lugar de otra más centrada y profunda, cuyo prototipo era la lectura del texto literario. La lectura lenta, así como el teatro prolijo y pormenorizado, corre el riesgo de perder su estatus ante la circulación más rentable de imágenes en movimiento. La literatura y el teatro, en una productiva relación estética de mutua repulsión y atracción, asumen el estatus de una práctica minoritaria. El segundo deja de ser un medio de masas, de ahí que resulte cada vez más ridículo desmentir obstinadamente este hecho y más urgente reflejarlo. Debido a la presión que el estímulo de la unión de dos fuerzas –rapidez y superficialidad– ejerce en el discurso teatral, este se emancipa del discurso literario. Asimismo, en lo que respecta a su función en la

* La *galaxia Gutenberg* es un término acuñado por Marshall McLuhan en su obra *La galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998) para hacer referencia al período comprendido entre la creación y difusión de la imprenta en el siglo xv hasta las primeras décadas del siglo xix, cuando la aparición del telégrafo cambiaría la historia de la comunicación humana [N. del E.].

cultura, tanto el teatro como la literatura tratan con texturas que, en gran medida, consisten en una liberación de energías y fantasías activas que quedan debilitadas por la civilización del consumo pasivo de imágenes e información. Ni el teatro ni la literatura se organizan principalmente mediante imágenes, sino mediante signos. Dado que el sector cultural se somete cada vez más a la ley del mercado y la rentabilidad, cabe remarcar una desventaja adicional para el teatro, pues no crea un producto comercializable ni, en consecuencia, fácilmente distribuible, como en el caso de un video, una película, un disco o un libro.

Las nuevas tecnologías y los nuevos medios de comunicación se vuelven cada vez más *inmateriales* en impactantes saltos cuánticos —*Les Immatériaux* [Los inmateriales] era el título precisamente de una exposición organizada por Jean-François Lyotard en París en 1985—. El teatro, por el contrario, se identifica principalmente con la *materialidad de la comunicación*; a diferencia de otras prácticas artísticas se destaca por el considerable peso material de sus medios y recursos. En comparación con el lápiz y el papel del poeta o la pintura al óleo y la tela del pintor, el teatro requiere muchas cosas: la permanente actividad de personas, el mantenimiento de los espacios escénicos, su organización, la administración de mano de obra, además de los requisitos de cada una de las artes que lo integran. Y, sin embargo, esta institución aparentemente anticuada sigue ocupando un lugar sorprendentemente estable en la sociedad junto a las avanzadas técnicas multimedia. Es evidente que cumple una función que tiene que ver precisamente con sus *desventajas*.

El teatro no es únicamente el lugar de los *cuerpos pesados*, sino también el de la *concurrency real*, donde sucede una singular intersección entre la vida organizada estéticamente y la vida real. A diferencia de las artes del objeto y de la comunicación mediática, en el teatro tienen lugar —como hecho real en un aquí y un ahora— el mismo acto estético en sí (la actuación) y el acto de la recepción (la asistencia al teatro). El teatro significa un *lapso de vida en común* que actores y espectadores pasan y *agotan* juntos, respirando el mismo

aire del *espacio* en donde tiene lugar esa actuación y esa observación. La emisión y recepción de los signos y las señales *ocurren simultáneamente*. En la representación teatral* se origina un texto conjunto a partir del comportamiento en la escena y en la platea, aun cuando no exista ningún discurso hablado. Una descripción precisa del teatro está estrechamente vinculada a la lectura de este texto conjunto. Tan pronto como se encuentra la mirada de todos los participantes, la *situación teatral* construye una totalidad de procesos comunicativos evidentes y ocultos. La presente investigación se emprende con la pregunta sobre el modo en que la práctica escénica ha empleado, desde 1970, estas circunstancias esenciales, cómo las ha reflejado y cómo las ha convertido en tema de su presentación, ya que el teatro comparte con las demás artes de la (pos-)modernidad la propensión a la auto-reflexión y a la auto-tematización. Siguiendo a Roland Barthes cuando señala que en la modernidad cada texto plantea el problema de su posibilidad —de si su lenguaje puede alcanzar lo real—, la práctica escénica radical problematiza su estatus de realidad aparente. Las palabras claves *auto-reflexión* y *estructura auto-temática* tienden a entenderse en relación con la dimensión del texto, pues el lenguaje es por excelencia el que abre el espacio para un uso auto-reflexivo de los signos. Sin embargo, en el teatro el texto está sujeto a las mismas leyes y prohibiciones que los signos visuales, auditivos, gestuales, arquitectónicos, etc.

Un modo profundamente distinto en el uso de los signos teatrales nos permite describir legítimamente como *posdramático* un sector significativo del nuevo teatro. Asimismo, el nuevo texto teatral, que refleja repetidamente su condición de estructura lingüística, *ha dejado de ser dramático*. El título *Teatro posdramático* —en tanto que alude a un género literario del drama— señala la permanente interrelación

* A lo largo del texto, el autor realiza una distinción entre los términos *Aufführung* y *Theateraufführung*. Este último, utilizado en este fragmento del original, se traduciría como *representación teatral*, en un sentido coloquial; mientras que *Aufführung* hace alusión a cualquier evento escénico, con independencia de estar o no representando un texto dramático [N. del E.].

e intercambio entre teatro y texto, aunque en esta investigación el discurso sobre el teatro ocupe una posición central y, por tanto, el texto no se trata como su soberano sino solo como un elemento más: estrato y *material* de la configuración escénica. Esta constatación no se debe a un juicio de valor a priori ya que siguen escribiéndose textos significativos y la expresión *teatro de texto*, utilizada a menudo de forma despectiva, lejos de significar algo simplemente superado, se confirmará como una variante genuina y auténtica del teatro posdramático. No obstante, teniendo en cuenta la posición absolutamente insatisfactoria del análisis teórico de los discursos *escénicos* surgidos recientemente, en comparación con el análisis del *drama*, parece pertinente considerar la dimensión del texto desde la perspectiva de la realidad teatral.

Como señala Poschman, en «el texto teatral no dramático» de la actualidad desaparecen los «principios de narración y figuración», así como el orden de una «fábula»¹, alcanzándose una «autonomía del lenguaje»². Conservando en diferentes grados la dimensión dramática, Werner Schwab, Elfriede Jelinek o Rainald Goetz producen textos en los cuales el lenguaje no se manifiesta como un discurso de personajes —si es que todavía se pueden definir como tales—, sino como una teatralidad autónoma. Ginka Steinwachs, mediante su noción del *teatro como una institución oral*, intenta crear una realidad escénica a través de la intensa realidad poético-sensorial del lenguaje. Iluminador, para esclarecer lo que ocurre aquí, es el concepto acuñado por Elfriede Jelinek de *capas de lenguaje* yuxtapuestas, en lugar de diálogo. Como explica Poschmann³, esta fórmula se posiciona en contra de la dimensión profunda de los personajes hablantes, que comportaría una ilusión mimética. En este sentido, la metáfora de las *capas de lenguaje* se corresponde con el giro que en la pintura moderna reemplazó la ilusión del espacio tridimensional por la superficie

¹ POSCHMANN, G. *Der nicht mehr dramatische Theaterext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen, 1997, p. 177.

² *Ibidem*, p. 178.

³ *Ibidem*, p. 204.

plana de la imagen, y pasó a *escenificar* su carácter bidimensional y la realidad de los colores como una cualidad autónoma. Sin embargo, la interpretación de un lenguaje autónomo no evidencia necesariamente un desinterés por el ser humano⁴. ¿No se trata más bien de un cambio de visión sobre este? Siguiendo esta hipótesis, se articula menos una intencionalidad —característica del sujeto— que el cese de tal intencionalidad; una menor voluntad consciente más que un deseo impulsivo; menos el *yo* que *el sujeto del inconsciente*. Así pues, en los textos organizados de modo posdramático, en lugar de echar de menos una imagen predefinida del ser humano, deberíamos preguntarnos qué nuevas posibilidades de pensamiento y de presentación proponen para el sujeto individual.

Objetivos

El propósito de este estudio no es hacer un inventario exhaustivo sino, más bien, desarrollar una *lógica estética* del nuevo teatro. El hecho de que todavía no se haya llevado a cabo este estudio se debe, entre otros motivos, a que raramente se produce un encuentro entre el teatro radical y los teóricos cuyo pensamiento podría corresponderse con las tendencias de este teatro. Entre sus estudiosos son una minoría aquellos que consideran la teoría del teatro como una *reflexión de la experiencia teatral*. Los filósofos, por su parte, reflexionan a menudo sobre el *teatro* como concepto e idea, convirtiendo *escena* y *teatro* en conceptos estructurados para el discurso teórico; poco escriben, sin embargo, sobre la gente del teatro o sobre formas teatrales concretas. Las lecturas de Jacques Derrida sobre Artaud, los comentarios de Gilles Deleuze sobre Carmelo Bene o el clásico ensayo de Louis Althusser sobre Bertolazzi y Brecht son algunas excepciones importantes que confirman esta regla⁵. Sin embargo, la declaración de una perspectiva *estética* del teatro quizás advierte de que las inves-

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. la útil antología de textos político-filosóficos sobre teatro elaborada por MURRAY, Timothy (ed.). *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Michigan: University of Michigan Press, 1997.

tigaciones estéticas siempre implican preguntas que, en su sentido más amplio, son éticas, políticas y jurídicas —morales, como se hubiera dicho antiguamente—. El arte, y especialmente el teatro, que se compromete con la sociedad de varios modos —desde el carácter social de la producción pasando por la financiación pública hasta los modos de recepción conjunta—, se inscribe en el ámbito de la *práctica real socio-simbólica*. La habitual reducción de lo estético a posiciones y declaraciones sociales cae en el vacío; sucede lo mismo, a la inversa, con toda pregunta sobre el teatro que pase por alto la reflexión acerca de los modos de percepción y comportamiento sociales en la práctica artística del teatro.

La descripción de cada una de las formas de teatro entendidas aquí como posdramáticas intenta ser útil: pretende, por un lado, examinar el desarrollo del teatro del siglo xx desde una perspectiva inspirada en la evolución evidente, aunque difícil de categorizar, del teatro más novedoso; por otro lado, pretende servir a la *comprensión conceptual* y a la *verbalización de la experiencia* de este teatro contemporáneo, a menudo *difícil*, y contribuir así a su percepción y discusión. Pues es innegable que las nuevas formas teatrales han caracterizado a los directores más significativos de la época y han hallado un público más o menos numeroso —en su mayoría joven, que se congregaba y se congrega todavía hoy en salas como el Mickery Theater, el Kaaitheater, el Kampnagel, el Mousonturm y el TAT en Fráncfort, el Hebbeltheater de Berlín o la Szene Salzburg en Salzburgo, entre otros—, han fascinado a un cierto número de críticos y algunos de sus principios estéticos han logrado *infiltrarse* incluso en teatros ya establecidos (si bien, la mayoría de las veces, con poca consistencia). De todos modos, la gran mayoría del público espera del teatro —dicho toscamente— la ilustración de textos clásicos y, aunque quizás acepte la *escena moderna*, está abonado a una fábula comprensible, a una coherencia del sentido, a una autoafirmación cultural y a un teatro que agite el sentimiento. Las formas teatrales posdramáticas de Robert Wilson, Jan Fabre, Einar Schleeff o Jan Lauwers —por nombrar solo algunos de los artífices más *aceptados*— han encontrado poca acogida por parte de este

público; pero incluso aquellos que están convencidos de la autenticidad artística y de la calidad de dichas propuestas carecen a menudo de las herramientas conceptuales para formular su percepción; algo patente dada la preeminencia de criterios puramente negativos. El nuevo teatro, según se oye y se lee, no es ni esto ni aquello ni lo otro, pero escasean las categorías y los términos para una definición y una descripción positivas del mismo. Este estudio pretende contribuir un poco más a solventar esta carencia y, al mismo tiempo, alentar métodos de trabajo que amplíen nuestro *consenso* sobre lo que el teatro es o debería ser.

Así pues, este ensayo aspira a facilitar una orientación en el variado ámbito del nuevo teatro. Muchos de los temas que en él se plantean apenas se encuentran esbozados y este libro habría cumplido su objetivo si lograra inspirar futuros análisis más detallados. Queda descartada una abarcadora *visión de conjunto* del nuevo teatro en todas sus variantes escénicas y no solo por la razón pragmática de que su diversidad es difícilmente delimitable. Esta investigación se aplica al *teatro del presente*⁶ como una tentativa teórica de definir los requisitos para el reconocimiento de su especificidad. Únicamente se ha tomado en consideración una parte del teatro de los últimos treinta años. No se trata de lograr una red conceptual en la que cada cosa encuentre su lugar, ya sea porque su estética demuestre contemporaneidad o porque se ajuste a modelos antiguos con gran pericia. La estética clásica idealista decretaba el concepto de *idea* como esbozo de un todo conceptual en el que pueden concretarse los detalles a medida que se despliegan simultáneamente en la *realidad* y en el *concepto*. Así, Hegel podía examinar cada fase histórica de un arte particular como un desarrollo concreto y específico de la idea del arte, y cada obra de arte como una concretización particular del espíritu objetivo de una época o *forma artística*. Las ideas de *época* o de *fase histórica del mundo* le otorgaron al idealismo la llave unificadora que permitía darle al arte una localización, tanto en la Historia como dentro de un

⁶ Cfr. FLOECK, Wilfried (ed.), *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Tübingen: Francke, 1998.

sistema. Cuando se debilitó la confianza en tales construcciones —por ejemplo, la *del teatro*, según la cual el teatro de cada época constituiría un desarrollo específico—, el pluralismo de los fenómenos obligó a un reconocimiento de la naturaleza imprevisible y *repentina* de la *invención*, su rasgo de indeterminación.

Asimismo, la heterogeneidad hizo tambalear las certezas metódicas que debían posibilitar la afirmación de causalidades a gran escala en el desarrollo artístico. Es necesario, por tanto, aceptar la coexistencia de conceptos teatrales divergentes que no pueden subordinarse bajo la *preponderancia* de un paradigma único. En ese caso se podría considerar suficiente —como una posible consecuencia— la presentación acumulativa que hiciera justicia aparente a todas las variantes escénicas del nuevo teatro, aunque sería insatisfactorio restringirlo a un listado empírico-histórico que clasificara todas sus formas teatrales, ya que supondría la mera transmisión al presente de una modestia historicista —de acuerdo con el criterio de que cualquier cosa es digna de consideración solo por el hecho de haber existido—. La teoría del teatro no puede aproximarse a su propio presente bajo la mirada del archivista. Es preciso, por tanto, hallar una solución a este dilema, o al menos posicionarnos al respecto. La investigación académica resuelve solo aparentemente las dificultades que surgen de la merma de modelos históricos y estéticos totalizadores: la mayoría de las veces mediante la división en especializaciones pedantes que en sí mismas no son otra cosa que una prolija recopilación aglutinadora de fuentes y sus respectivos datos. Tales esfuerzos carecen de interés y no suponen ningún apoyo para los intentos de conceptualización en los campos teóricos adyacentes. Otra respuesta consiste en situar la teoría del teatro dentro de la llamada interdisciplinariedad. Aunque los impulsos derivados de esta orientación son importantes, se debe constatar que, bajo el eslogan de lo interdisciplinar, los investigadores muchas veces escamotean la verdadera razón de la teoría: la *experiencia estética* en sí misma, como algo inseguro, experimental y frágil; como un elemento incómodo que se deja de lado en favor de grandes estrategias de categorización.

Para quien no quiera someterse a la transformación del pensamiento sobre el arte mediante los métodos igualmente absurdos de la archivística o la mera categorización, queda aún por trazar una doble trayectoria. Por un lado, siguiendo a Peter Szondi, la lectura de las formas y prácticas realizadas a través del arte como respuesta a preguntas artísticas, como manifiesto de las reacciones ante los problemas de la representación en torno al teatro. En este sentido, el término *posdramático* —en contraposición a la etiqueta *de época del término posmoderno*— hace referencia al planteamiento de un problema concreto de la estética teatral: el propio Heiner Müller constató que tuvo dificultades para seguir considerando su propuesta artística dentro de la forma dramática. Por otro lado, existe aquí una cierta confianza (controlada) en la reacción personal o, en palabras de Adorno, *idiosincrática*. Allí donde el teatro provocaba *conmoción* mediante la exaltación, la razón, la fascinación, la empatía o la incompreensión curiosa (no paralizadora), el campo definido por tales experiencias era examinado meticulosamente. Solo en el transcurso de la siguiente explicación se irá justificando la elección de los principales criterios que abordará este libro.

Secretos de oficio del teatro dramático

A lo largo de varios siglos predominó en el teatro europeo un paradigma que se distinguía claramente de las tradiciones teatrales no-europeas. Por ejemplo, el teatro *kathakali* de la India o el teatro *Nô* japonés están estructurados de modo totalmente distinto y constituidos fundamentalmente por aspectos provenientes de la danza, el coro y la música, procedimientos ceremoniales muy estilizados, textos narrativos y líricos, mientras que el teatro europeo acumuló discursos y hechos sobre la escena mediante la actuación dramática mimética. Bertolt Brecht escogió la expresión *teatro dramático* para designar la tradición a la que debía poner fin su *teatro de la época científica*. Este concepto de *teatro dramático* puede designar, en un sentido más amplio (incluyendo la mayor parte de la obra del propio Brecht), la esencia de la tradición teatral europea de la modernidad.

Existe así una interrelación de motivos, en parte conscientes, en parte asumidos como evidentes, que a menudo se consideran indudablemente constitutivos del teatro. El teatro es entendido tácitamente como *teatro del drama*. Entre sus elementos teóricos conscientes se incluyen las categorías *imitación* y *acción*, así como la estrecha correlación, casi automática, entre ambas. Como motivo asociado de modo más inconsciente a la concepción clásica del teatro puede deducirse la formación o reafirmación de una cohesión social mediante el teatro, de una comunidad que integra escena y público emocional y mentalmente. La *catarsis* es la denominación teórica reservada para esa función del teatro, que en absoluto es principalmente estética: instauración de reconocimiento afectivo y de cohesión mediante las emociones representadas y transmitidas a los espectadores a través del drama. Es imposible disociar estos rasgos del paradigma del *teatro dramático*, cuyo significado trasciende el mero encasillamiento dentro de la poética de un género concreto.

El teatro dramático está subyugado a la preeminencia del texto. En el teatro de la modernidad la realización escénica consistía en la declamación y la ilustración del drama escrito; aun cuando la música y la danza se agregaban o dominaban, el *texto* continuaba siendo determinante como una *totalidad* narrativa y cognitiva más comprensible. A pesar de la caracterización cada vez mayor de los personajes dramáticos (*dramatis personae*) por medio del repertorio no-verbal de la gestualidad, el movimiento y la expresión mímica que traduce estados psicológicos, aún en los siglos XVIII y XIX los personajes se siguieron definiendo principalmente por medio del discurso. El texto conservó, por su parte, su función central como un *guión de roles*. Y, de este modo, el coro, el narrador, los entre actos, el teatro dentro del teatro, el prólogo y el epílogo, los apartes y un sinfín de sutiles aperturas del cosmos dramático —incluyendo el repertorio brechtiano de los modos de actuación épicos—, podían ser incorporados e integrados en el drama, sin perturbar la experiencia específica del teatro dramático. Es irrelevante si, y en qué medida, eran efectivas las formas lingüísticas líricas en la textura dramática o hasta qué punto se

aplicaban las dramaturgias épicas: el drama era capaz de apropiarse de todas ellas sin perder por ello su carácter dramático.

Resulta aún muy cuestionable de qué modo el público de los siglos pasados se entregaba a las *ilusiones* brindadas mediante trucos escenográficos, juegos de luces artificiales, acompañamiento musical, vestimentas y bastidores: el teatro dramático era una maquinaria ilusionista. Se pretendía erigir un *cosmos ficticio* y presentar *las tablas, que significan el mundo* como representado, abstraído pero establecido de modo que la fantasía y la empatía de los espectadores contribuyeran a una *ilusión* para la que no son imprescindibles ni la integridad ni la continuidad de la representación, sino el principio de que lo percibido hace referencia a un *mundo*, a una totalidad. La globalidad, la ilusión, la representación del mundo son inherentes al modelo del *drama* y, a la inversa, el teatro dramático constata, mediante su forma, la totalidad como *modelo* de lo real. El teatro dramático termina cuando estos elementos dejan de ser el principio regulador y se convierten en una posibilidad entre otras dentro del arte del teatro.

La cesura de la sociedad mediática

Se ha extendido la opinión de que las formas experimentales del teatro contemporáneo desde 1960 enraízan sus modelos en la época de las vanguardias históricas. No obstante, el presente estudio parte de la convicción de que la ruptura indudablemente profunda de aquellas vanguardias en torno a 1900 —a pesar de las innovaciones revolucionarias que introdujeron—, conservó por mucho tiempo la esencia del *teatro dramático*: las formas teatrales emergentes continuaron, aunque modernizadas, al servicio de la representación de universos textuales; intentaron salvar el texto y su verdad de la *deformación* a través de una práctica teatral que ya se había vuelto convencional, cuestionando solo parcialmente el modelo tradicional de la representación y la comunicación teatrales. Es cierto que los recursos escénicos de Meyerhold alienaban de modo extremo las piezas actuadas, pero continuaban presentando una cohesión global. Es también verdad que, aunque los revolucionarios del teatro rompieron con casi

todo lo anterior, mantuvieron la mimesis de una acción sobre la escena, a pesar de los recursos escénicos abstractos y alienantes. En cambio, la propagación y la omnipresencia de los *medios de comunicación* en la vida cotidiana desde 1970 trajeron consigo una nueva forma de discurso teatral designado aquí como *teatro posdramático*. Esto no refuta el hecho de que el importantísimo significado histórico de la revolución del arte y del teatro en el cambio de siglo allanó el camino al teatro posdramático (se dedicará un apartado entero a sus antecedentes, planteamientos iniciales y anticipaciones). Pero, a pesar de todas las similitudes entre las formas de expresión, se debe considerar que los mismos recursos pueden variar su significado radicalmente según los contextos. Las formas de expresión desarrolladas desde las vanguardias históricas se convierten en el teatro posdramático en un arsenal de gestualidad expresiva que sirve como una respuesta del teatro a la comunicación social modificada bajo las condiciones de la generalizada tecnología de la información.

Se considera un efecto colateral positivo de esta investigación el hecho de que la demarcación de un nuevo territorio teatral, realizada aquí con otros criterios, valores y procedimientos, haga surgir la necesidad de revelar una serie de implicaciones *imprevistas* sobre lo que todavía hoy constituye la concepción común del teatro. Junto a esta crítica a las evidencias del discurso teórico sobre el drama —aún más cuestionables tras una inspección más atenta—, es necesario definir enérgicamente el *teatro posdramático* como un concepto contrapuesto a tales evidencias. Este concepto permite aclarar retrospectivamente aspectos *no dramáticos* del teatro del pasado, aunque ha sido desarrollado para definir el teatro presente. Las nuevas estéticas emergentes permiten observar bajo una nueva luz formas teatrales antiguas y los conceptos teóricos con los que considerarlas. Ciertamente, hay que tener precaución al establecer las cesuras en la historia de una forma artística, especialmente cuando se trata de contextos tan recientes, pues existe el riesgo de que se sobrevale la profundidad del corte aquí postulado: la destrucción de los fundamentos del teatro dramático —al fin y al cabo válidos a lo largo de cientos de años— y la transformación radical de la práctica escénica

bajo la luz ambigua de la cultura mediática. Pero el riesgo opuesto de concebir lo nuevo únicamente como variante de lo ya conocido —especialmente en el ámbito académico— parece amenazar con juicios falsos y cegueras mucho más desastrosas.

Nombres

La lista enumerada a continuación propone una suerte de *panorama* del campo de investigación definido bajo el nombre de teatro posdramático. Se trata de fenómenos extremadamente heterogéneos, de artistas de teatro reputados mundialmente junto a compañías difícilmente conocidas fuera de un círculo pequeño. Cada lector encontrará una lista más o menos larga de nombres conocidos. No todos han creado *obras*, si es que es posible aplicar este concepto a directores, compañías, escenificaciones y acciones de teatro considerados posdramáticos, y no todos serán objeto de un estudio detallado en este libro. En este sentido, y aunque la lista resulte incompleta, pertenecen al teatro posdramático: Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schlegel, Jürgen Manthey, Achim Freyer, Klaus-Michael Grüber, Peter Brook, Anatoli Vassiliev, Robert Lepage, Elisabeth Lecompte, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, William Forsythe, Meredith Monk, Anne Teresa de Keersmaecker, Meg Stuart, En Knap, Jürgen Kruse, Christof Nel, Leander Haussmann, Frank Castorf, Uwe Mengel, Hans-Jürgen Syberberg, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrosius, Richard Foreman, Richard Schechner, John Jesurun, Theodoros Terzopoulos, Giorgio Barbiero Corsetti, Emil Hrvatin, Silviu Purcarete, Tomaz Pandur, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Teshigawara, Tadashi Suzuki. También pertenecen a esta lista incontables acciones de teatro, artistas de *performance*, *happenings* y estilos teatrales inspirados por el *happening*: Hermann Nitsch, Otto Mühl, Wooster Group, Survival Research Laboratories, Squat Theatre, The Builders Association, Magazzini, Falso Movimento, Theatergroep Hollandia, Theatergroep Victoria, Maatschappij Discordia, Theater Angelus Novus, Hotel Pro Forma, Scapiontheater, Bak-Truppen, Remote Control Productions, Tg Stan, Suver Nuver, La Fura dels Baus, DV 8 Physical Theatre, Forced En-

ertainment, Station House Opera, Théâtre de Complicité, Teatro Due, Societas Raffaello Sanzio, Théâtre du Radeu, Akko-Theater, Gob Squad. Innumerables compañías de teatro, proyectos pequeños, medianos y grandes, y realizaciones escénicas asociadas de un modo u otro a los *lenguajes teatrales* distintivos de los nombres aquí mencionados: jóvenes creadores como Stefan Pucher, Helena Waldmann, René Pollesch, Michael Simon; autores cuya labor, al menos en parte, es afín al paradigma del teatro posdramático: en el ámbito de la lengua alemana especialmente Heiner Müller, Rainald Goetz, la Escuela de Viena, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek...

Paradigma

La serie de fenómenos característicos del paisaje teatral de las últimas décadas —polémicos con las formas tradicionales del drama y su teatro mediante una coherencia estética y una gran riqueza de innovaciones— permite hablar de un nuevo *paradigma del teatro posdramático*. *Paradigma* es un término auxiliar para indicar el conjunto de las fronteras negativas que demarcan las variantes altamente diversas del teatro posdramático de las del dramático. Estas producciones de teatro se vuelven paradigmáticas porque, si bien no son siempre aplaudidas, son ampliamente reconocidas como testimonio auténtico de una época y, además, despliegan una fuerza propia en el establecimiento de criterios. Con el término *paradigma* no se pretende fomentar la ilusión de que el arte o la teoría se dejan encasillar dentro de la lógica de desarrollo y alternancia de un paradigma. Al discutir sobre los factores estilísticos posdramáticos resultaría sencillo reconocer aquellos que el nuevo teatro comparte con el teatro dramático tradicional. Durante la gestación de un nuevo paradigma, las estructuras y los rasgos estilísticos *futuros* surgen casi inevitablemente mezclados con los tradicionales. Si, bajo el conocimiento de estas mezclas, la investigación se contentara con un mero inventario de la diversidad de estilos y formas escénicas, dejaría completamente de lado un conjunto de procesos productivos subyacentes y no destacaría ni mencionaría las categorías propias de los trazos estilísticos que, a menudo, se realizan únicamente de un

modo impuro. Por ejemplo, junto a la fragmentación de la narración, la heterogeneidad de estilos, los elementos hipernaturalistas, grotescos y neoespressionistas, que son típicos del teatro posdramático, se encuentran también realizaciones escénicas que pertenecen al modelo del teatro dramático. Al fin y al cabo, la constelación de los elementos es la que decide si un factor estilístico debe interpretarse en el contexto de una estética dramática o en el de una posdramática. Es cierto que hoy sería impensable que un Lessing pudiera desarrollar *la* dramaturgia de un teatro posdramático. El teatro de la proyección del sentido y de la síntesis ha desaparecido y, junto a él, la posibilidad de la interpretación sintetizadora. Es recomendable atenerse únicamente a respuestas que se mantengan en un *work in progress*: respuestas dubitativas —las perspectivas parciales son posibles— para evitar cualquier pauta y prescripción. La tarea de la teoría consiste en aportar conceptos y no en postularlos como normas.

Posmoderno y posdramático

Para el teatro del período que nos interesa —aproximadamente desde 1970 hasta 1990— el término *teatro posmoderno* ha sido ampliamente utilizado y se puede clasificar de diversos modos: teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de reinstauración tradicional/convencional y teatro de gestos y movimiento. La dificultad de abarcar una época tan vasta se comprueba en numerosas investigaciones que intentan caracterizar el *teatro posmoderno* desde 1970 mediante una larga e impresionante lista de rasgos inequívocos: ambigüedad, elogio del arte como ficción y del teatro como proceso, discontinuidad, heterogeneidad, antitextualidad, pluralismo, diversidad de códigos, subversión, multiplicidad de ubicaciones, perversión, el actor como tema y figura principal, deformación, el texto solo como material de base, deconstrucción, el texto como valor autoritario y arcaico, la actuación como un tercer elemento entre el drama y el teatro, carácter anti-mimético, rechazo de la interpretación, etc. El teatro posmoderno carecería de un discurso en el que predominen la meditación, la gestualidad, el ritmo y el tono. Cabría añadir las formas nihilistas y grotescas, el espacio vacío,

el silencio. Por mucho que casi todas estas palabras clave se aproximen con mayor o menor acierto a la realidad del nuevo teatro, pueden no ser pertinentes por separado (muchas de ellas —ambigüedad, rechazo a la interpretación, diversidad de códigos— son igualmente aplicables también a formas teatrales del pasado), ni ofrecer en conjunto más que tópicos que forzosamente se quedan en una aportación muy general (deformación), o designar impresiones realmente heterogéneas (perversión, subversión). Más de una provoca contradicciones inherentes al discurso del teatro posmoderno. Como sucede en cualquier otra práctica artística, el análisis, la teoría, la reflexión y la auto-reflexión en el arte no están excluidos del desarrollo a partir del cual se introdujeron en la modernidad, en una medida inusitada hasta entonces. El teatro posdramático no solo conoce el espacio *vacío*, sino también el espacio saturado; de hecho puede ser *nihilista* y grotesco; pero esto sucede también en el *Rey Lear*. Proceso/heterogeneidad/pluralismo sirven asimismo para definir cualquier tipo de teatro, el clásico, el moderno y el *posmoderno*. Cuando Peter Sellars escenificó *Ajax* (1986) y *Los persas* (1993), o en sus realizaciones originales de óperas de Mozart, fue denominado *posmoderno* porque había retornado el material clásico en la contemporaneidad de un modo riguroso e irreverente.

Selección de términos

El término *teatro posdramático* y su objeto de estudio, que introduje en el debate teórico hace algunos años, ha sido utilizado posteriormente por otros investigadores, por lo que resulta aconsejable mantener la terminología. El presente estudio retoma preguntas que fueron brevemente abordadas en mi temprana oposición entre el discurso *predramático* de la tragedia ática y el teatro *posdramático* contemporáneo⁷. Anteriormente, Richard Schechner, aunque con un énfasis distinto al que se lleva a cabo aquí, aplicó el término *posdramático* a los *happenings*. De hecho, llegó a hablar de «teatro posdramático de los *happenings*»⁸, estableciendo de pasada una referencia algo paradójica

⁷ LEHMANN, H.-Th. *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1991.

ca con Beckett, Ionesco y Genet en la que el *drama posdramático*⁹ —en el cual no ya la *historia* (*story*) sino lo que él llama el *juego* (*game*)— constituye su *matriz generativa*. En el marco de nuestro uso terminológico, esto se corresponde con la estructura *dramática* de una ficción y una situación escenificada. Respecto a textos de teatro más recientes, se ha hablado de *texto de teatro no dramático*, pero todavía falta un intento más detallado de analizar el nuevo teatro en la diversidad de sus recursos teatrales a la luz de una estética posdramática.

Se pueden añadir otros motivos a favor del término *posdramático*, sin perjuicio del escepticismo terminológico ante las formaciones de palabras mediante el prefijo *pos-*. En este sentido, cabe señalar que Heiner Müller dijo en una ocasión que únicamente conocía a un poeta posdramático: August Stramm, que trabajaba en correos¹⁰. Este escepticismo, sin embargo, parece más justificado ante el concepto de posmodernidad, que pretende definir toda una época. Muchos rasgos de la práctica del teatro que se consideran posmodernos —desde la gratuitidad aparente o la arbitrariedad real de los recursos y formas citadas hasta la utilización despreocupada y el acoplamiento de rasgos estilísticos heterogéneos; desde el *teatro de imágenes* a la mezcla de recursos, multimedia y *performance*¹¹— no muestran en absoluto una renuncia a la modernidad como principio, sino a tradiciones que refieren a la forma dramática. De igual modo sucede con un sinnúmero de textos que, desde Heiner Müller hasta Elfriede Jelinek, son etiquetados como *posmodernos*. El teatro se cuestiona concretamente las posibilidades que existen más allá del drama, pero no necesariamente más allá de la Modernidad, cuando el transcurso de una historia con su lógica interna deja de constituir el elemento central, la composición deja de ser experimentada como una cualidad organizadora y se percibe como una *manufactura* insertada artificialmente, como una trama aparente-

⁸ SCHECHNER, R. *Performance Theory*. Nueva York: Routledge, 1998, p. 21.

⁹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰ En alemán la palabra para designar la oficina de correos es *Post*, así que tiene sentido la ironía de Müller [N. de la T.].

¹¹ En el contexto de este libro el término *performance* no se refiere al arte de acción o al arte de *performance* sino a la actuación no mimética o no representativa [N. del E.].

mente lógica que solo atiende a clichés, según aborrecía Adorno de los productos de la industria cultural. Heiner Müller lo expresó así en una entrevista con Horst Lambe, a mediados de los años setenta:

Brecht pensaba que el teatro épico no sería posible hasta el día en que terminara la pervisión de hacer de un lujo una profesión, que acabara la constitución del teatro a partir de la separación entre el escenario y la sala. Solamente el día en que esta fractura se cierre (o, al menos, se tienda a ello), solo entonces será posible hacer un teatro con un mínimo de dramaturgia, digamos casi sin dramaturgia. Y es de esto de lo que se trata ahora, de fabricar un teatro sin esfuerzos. Cuando yo voy al teatro, noto que me resulta cada vez más aburrido seguir una única acción en el curso de la velada. En efecto, eso no me interesa lo más mínimo. Cuando en la primera escena se esboza una acción; cuando en la segunda comienza otra que no tiene nada que ver con la primera, luego una tercera, y luego una cuarta, entonces se transforma en algo divertido y agradable, pero no es más la pieza perfecta de antaño¹¹.

En el mismo contexto, Müller lamentó que el método del *collage* no se empleara suficientemente en el teatro. Mientras los grandes teatros, bajo la presión de las normas usuales de la industria del entretenimiento, difícilmente tienden a arriesgarse y a desviarse del fácil consumo de fábulas, nuevas estéticas del teatro practican consecuentemente el rechazo a una trama/acción y a la perfección del drama; sin que esto implique *per se* una renuncia a la modernidad.

Tradición y talento posdramático

El adjetivo *posdramático* designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama. *Tras el drama sig-*

¹¹ MÜLLER, H. *Gesammelte Irritationen*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1986, p. 21. Existe una traducción al castellano en Riva, Paula. «El teatro posdramático: una introducción». En *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, núm. 12 (diciembre, 2010).

nifica que —aunque debilitado y exhausto— este continúa existiendo como estructura del teatro *normal*; como expectativa de gran parte del público, como fundamento de muchos de sus modos de representación y como norma de su *drama-turgia*, la cual funciona casi automáticamente. Müller califica su texto posdramático *Bildbeschreibung* [*Descripción de un cuadro*]¹² como un «paisaje más allá de la muerte», como la «explosión de un recuerdo en una estructura dramática muerta»¹³. El teatro posdramático se podría concebir como los miembros o ramas de un organismo dramático que, como material entumecido, siguen estando presentes y configuran el espacio de un recuerdo *floriente* en doble sentido. También el prefijo *post-* en el término *pos-moderno*, donde conforma algo más que una mera marca, remite al hecho de que una cultura o una práctica artística ha surgido del horizonte previamente incuestionable de la Modernidad, con la que todavía sigue manteniendo alguna relación —de negación, de confrontación, de liberación o quizá tan solo de discrepancia y exploración lúdica de lo que sea posible más allá de ese horizonte—. Asimismo, se puede hablar de un teatro *pos-brechtiano*, que no es precisamente un teatro que rechaza cualquier referencia a Brecht sino que, siendo consciente de las exigencias e interrogantes sedimentados en su obra, ya no puede, sin embargo, aceptar sus respuestas.

Así pues, el teatro posdramático incluye la presencia, la readmisión y la continuación de estéticas antiguas, incluso de aquellas que ya habían rechazado anteriormente la idea dramática al nivel del texto o del teatro. El arte no se puede desarrollar sin remitirse a formas anteriores: aquello que se cuestiona es meramente el nivel, la conciencia, el carácter explícito y el modo particular de dicha referencia. No obstante, es preciso diferenciar entre el recurso a lo anterior dentro de lo nuevo y su apariencia (falsa) de validez persistente o la necesidad de *normas* tradicionales. La afirmación de que el teatro posmoderno

¹² LEHMANN, H.-Th. «Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*». En PROTFELICH, Ulrich (ed.). *Dramatik der DDR*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987, pp. 186-202.

¹³ *Ibidem*, pp. 186-202.

requiere normas clásicas para poder establecer su identidad, mediante una demarcación polémica respecto a ellas¹⁴, se podría basar en una confusión entre la perspectiva externa y la lógica estética interna, ya que, a menudo, el discurso crítico sobre el nuevo teatro echa mano de tal recurso. Es realmente difícil librarse de la *terminología* clásica que ha transformado el poder de la tradición en normas estéticas. Es cierto que con frecuencia la nueva práctica del teatro se establece para la opinión pública a través de la oposición polémica respecto de la tradición, dando así la impresión de que debe su identidad a las normas clásicas. La provocación en sí misma, sin embargo, no constituye ninguna forma; también el arte de la negación debe crear algo nuevo desde su propia fuerza, y solo entonces puede ganarse una identidad propia sin recurrir a las normas clásicas.

Lo nuevo, la vanguardia

En el transcurso de esta investigación se hablará a menudo del *nuevo teatro* para hacer referencia a las formas teatrales de las últimas décadas, aunque en parte solo se correspondan con el paradigma posdramático. El concepto en sí mismo es habitual ya desde la década de los cincuenta, momento en el que se empieza a hablar casi de modo crónico del *théâtre nouveau* o *new theatre*. Michel Corvin publicó su libro *Le théâtre nouveau* iniciados los años sesenta¹⁵; por su parte, Geneviève Serreau escribió, ya en 1966, una *Histoire du nouveau théâtre*¹⁶. Menos interesante que la crítica sobre el carácter vago de este término es la reflexión sobre su obstinación ya que testifica el sentimiento de despedida de algo que ha *envejecido* mediante formas que apuntan a un futuro y, de este modo, contienen más de lo que proyectan de antemano, buscándolo en el horizonte de lo imaginable, donde lo logran como *obra*. Lo que cuenta en definitiva en los

¹⁴ PAVIS, P. «The Classical Heritage of Modern Drama. The Case of Postmodern Theatre». En *Modern Drama*, vol: XXIX, Toronto, 1986, p. 1. El teatro de vanguardia, según se dice aquí, necesita de la norma clásica para establecer su propia identidad.

¹⁵ CORVIN, Michel. *Le théâtre nouveau*. París: Presses universitaires de France, 1966.

¹⁶ SERREAU, Geneviève. *Histoire du nouveau théâtre*. París: Gallimard, 1979.

asuntos del arte es lo *abierto* más que lo alcanzado. Adorno observó con razón que todas las obras de arte significativas permanecen como meras *indicaciones* de otras obras bien logradas. Las grandes veladas de teatro fascinan más como *promesas* que por su cumplimiento. En ellas lo que sucede registra la experiencia estética como sucesos de *otra* cosa, una posibilidad que deja pendiente utópicamente la condición de algo anunciado de forma difusa.

En este libro, no nos asociamos con el concepto de lo nuevo, con el *pathos* adherido al término desde el *Novum Organum* de Bacon hasta el *nuevo arte de actuar* de Brecht, ni con el crítico semitono que resucita en el concepto de *nuevos filósofos*, porque esta denominación no denuncia algo realmente nuevo o radicalmente moderno. Mucho menos estamos de acuerdo con el énfasis de Adorno que llamó a lo nuevo una *invariante* de todo lo moderno. En cambio, se advertirá que en el llamado teatro *experimental* de las últimas décadas (una fórmula que a menudo debe marginar lo marginal y raramente lo hace, en forma de elogio) ha surgido algo nuevo cuyas raíces, sin embargo, se hunden más allá de las sublevaciones y rupturas de los años sesenta y setenta. Del mismo modo, cabe evitar la sentencia equivocada de que los fenómenos teatrales de los años noventa fueran directa o indirectamente causados por la revolución y el cambio político que conllevó la caída del muro de Berlín en 1989. Este *novum* se incluye en una perspectiva de estética teatral que se engloba bajo el concepto de *posdramático*.

En contextos similares se habla también de *teatro de vanguardia*. Ahora bien, este otro tipo de designación se debe tomar con escepticismo ya que, prescindiendo de la connotación bélica de la expresión, se hace difícil aceptar sus implicaciones en una clara *línea* de progreso caracterizada por idas y venidas y una marcha que parece avanzar hacia adelante. El término ocasionalmente empleado de *teatro teatral*, obviando la desagradable tautología, suscita una tensión menor que el concepto de teatro posdramático, dejando a un lado el problema planteado por esa definición terminológica. Mientras que la cuestión aquí es que el teatro, cuya esencia (*teatral*) no se asegura de antemano,

se desarrolla y se modifica históricamente, y debe redefinirse nuevamente tras el drama, el término *teatro teatral* obliga a esta práctica artística a encontrar únicamente su esencia primigenia y verdadera. El concepto es también insatisfactorio cuando Christopher Innes, en su presentación de la vanguardia —más orientada a la literatura que al teatro y no por casualidad—, reduce los distintos movimientos vanguardistas a la idea de un *primitivismo*, subordinándolos a una idealización de lo primitivo y lo elemental y a la repetición de modelos arcaicos, sin reflejar la radical desviación del sentido que experimentan tales motivos en la práctica estética bajo las condiciones de la actuación teatral¹⁷. *Vanguardia* es un concepto que se originó en el pensamiento de la Modernidad y que necesita una revisión urgente. Tanto si se enaltece la vanguardia como si se atestigua su fracaso profundo, la visión a partir de finales del siglo XX hasta ahora debe concebir el teatro de otro modo y, sobre todo, independientemente de la auto-comprensión o la no auto-comprensión de las artes y de las corrientes artísticas.

Mainstream y experimento.

El teatro posdramático está esencialmente, aunque no de manera exclusiva, ligado al ámbito del teatro intencionadamente experimental y dispuesto artísticamente al riesgo. La frontera entre el teatro *establecido* y la *escena vanguardista* es en gran medida real; de hecho, en aquel se encuentran continuamente fenómenos de esta y pueden llegar a clarificar el paradigma posdramático. Un juicio de calidad no implica necesariamente acentuar las formas experimentales del teatro: se trata del análisis de una idea de teatro modificada y no de la valoración de resultados artísticos individuales. En el *mainstream* nadan peces maravillosos, del mismo modo que hay chatarra en los sótanos de la vanguardia. En efecto, existió y existe en las instituciones del nuevo teatro un conformismo de vanguardia que puede resultar tan inanimado como el *teatro muerto*, en el sentido que emplea Peter Brook. No obstante, debería saltar a la vista que en este

¹⁷ INNES, Ch. *Avant Garde Theatre 1982-1992*. Londres: Routledge, 1993, p. 3.

contexto solo se habla del teatro *mainstream* caso por caso. Con el retraso acostumbrado se adopta el nuevo vocabulario formal, aunque a costa de su efectivo impulso vital. Sin embargo, no es objeto de este debate la función museística del teatro, legítima hasta cierto punto. La discusión acerca del teatro minoritario, a menudo solo conocido por un público especializado, y sus concepciones teatrales fundamentalmente cambiantes, no implica que aquí siempre encuentre lugar el *arte* significativo o el realizado por celebridades. La desviación de los modos de percepción realizada en el subsuelo de los teatros más sintomáticos y la influencia de *otros realizadores* de teatro son, al fin y al cabo, más influyentes que la mayoría de las producciones de los teatros convencionales, los cuales, dicho de modo exagerado, siguen el lema de que el teatro más exitoso del siglo XX es el teatro del siglo XIX. Es preciso constatar una y otra vez la *escisión entre éxito y eficacia* y, al mismo tiempo, debería contrarrestarse también el olvido que amenaza injustamente a todo aquel teatro que por motivos materiales está desprovisto de los medios para una publicidad costosa y expuesto a la inminencia de un período de vida breve.

Riesgo

Se investiga aquí un teatro especialmente *arriesgado*, ya que rompe con muchas convenciones porque sus textos no se corresponden con las expectativas con las que se abordan los textos dramáticos. Muchas veces es difícil distinguir un único sentido, un significado coherente en su realización escénica. Las imágenes no son ilustraciones de una fábula. Se desdibujan las fronteras entre los géneros: danza y pantomima, teatro musical y teatro hablado se entrelazan, música y actuación se asocian dando lugar a conciertos escénicos, etc. Emerge así un paisaje teatral múltiple para el cual todavía no se han definido todas las reglas. Este teatro surge con frecuencia en forma de proyectos en los que se reúnen un director o un equipo con artistas de distintos ámbitos (bailarines, diseñadores gráficos, músicos, actores, arquitectos), para poner en práctica un proyecto determinado (a veces incluso una serie de proyectos). De este modo, se ha generalizado el término *teatro de*

proyecto. Esta labor teatral es esencialmente experimental, ya que consiste en la búsqueda de nuevas interrelaciones y combinaciones de modos de trabajo, instituciones, lugares, estructuras y personas. Knut Ove Arntzen¹⁸ describe cómo el teatro de proyecto se lleva a cabo fuera de los centros establecidos de Escandinavia, primero en el Billedstoftheater en Copenhage, que existió desde 1977 hasta 1986, después en el Hotel Pro Forma, fundado por Kirsten Dehlholm, entre otros. También menciona una lista de otros teatros escandinavos, por ejemplo, el sueco Remote Control Production, dirigido por Michael Laub.

Es comprensible que la mayoría de los grandes teatros no parezcan adecuados para presentar este tipo de propuestas (*antes* de que obtengan un amplio reconocimiento). A pesar de la buena voluntad de muchos de los que allí trabajan, dependen de subvenciones, expectativas del público y exigencias administrativas, es decir, de requerimientos burocráticos. Además, el pensamiento de los responsables de estas instituciones está a menudo fuertemente anclado en la tradición del teatro literario (hablado). En tiempos de escasas subvenciones pueden asumir todavía menos los riesgos que comporta un teatro experimental (esto es, motivado por aspectos genuinamente artísticos). Nunca se insistirá lo suficiente en que, tanto en el arte como en la ciencia, el camino de la experimentación implica pasar por fracasos, errores y desvíos. Lamentablemente, el teatro experimental es, con frecuencia, un teatro legítimamente *desacertado*. Sus innovaciones no deben ser plausibles de inmediato, en la práctica sus resultados pueden quedarse por debajo de las expectativas, su potencial innovador puede, en principio, revelarse escasamente. En esta situación diversas instituciones europeas, sobre todo en los años ochenta y noventa, han hecho grandes méritos por promover el arte teatral y, a través de la *cooperación* y el valiente y persistente compromiso, han establecido las bases para el progreso de la estética teatral de determinados artistas, aunque estos no hayan logrado un éxito arrollador. A estas instituciones pertenecen organizadores de

¹⁸ OVE ARNTZEN, KNUT. «A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theater in Scandinavia». En *Small is Beautiful. Small Countries Theatre Conference*. Glasgow: Theatre Studies Publications, 1990, pp. 43-48.

festivales de varios países dispuestos a correr riesgos que, paralelamente a los ya establecidos, han ofrecido oportunidades a grupos y artistas jóvenes. Pueden mencionarse al respecto la Kampnagelfabrik en Hamburgo, la Szene Salzburg y las Wiener Festwochen (que junto al programa *principal* promovieron el teatro de vanguardia bajo el lema *Big Motion*) o el Festival Mondial du Théâtre en Nancy. También existen museos y centros artísticos que jugaron y juegan un papel importante a favor de la práctica artística que transgrede fronteras; por ejemplo, una fundación como De Appel en Ámsterdam, fundada por Wies Smals en 1975, que hizo posibles proyectos de artistas en el terreno fronterizo entre las artes plásticas, el arte de acción y el teatro, como Urban y Ulay (Frank Uwe Laysiepen) o Rebecca Horn, entre otros.

Diversas instituciones en Dinamarca, Noruega, Finlandia y Suecia; así como en el este de Europa, se arriesgaron, a pesar o precisamente porque actuaban al margen, a confrontar el teatro *mainstream* con un proyecto propio y se convirtieron en lugares en los cuales se podía mostrar el teatro innovador y marginado en las metrópolis culturales. Pero sobre todo fue en Alemania, Austria, Bélgica y Holanda donde una serie de *teatros arriesgados* llegaron a acuerdos para realizar co-producciones regulares y representaron un importante factor financiero, al mismo tiempo que brindaron la posibilidad de dar a conocer la actividad teatral a un amplio público europeo. Me refiero, entre otros, al Kaaithheater en Bruselas, el Shaffy Theater en Ámsterdam, el Hebbel-Theater en Berlín y el Theater am Turm en Fráncfort; desde hace algunos años también el Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm, el Berliner Podewil y otros. Estas instituciones fueron y siguen siendo indispensables para el nuevo arte teatral, ya que han introducido a numerosos artistas y grupos reconocidos posteriormente y han creado la posibilidad de que, en torno a ellos, se pudiera establecer un público y un terreno de discusión que, en colaboración con academias, universidades y revistas, proporcionaron la base que requiere la cultura teatral. Existen una gran cantidad de directores de teatro excepcionales, como Nele Hertling en Berlín, Hugo de Greef en Bruselas, Tom Stromberg en Fráncfort y otros, con los que el nuevo panorama teatral está en

deuda: no solo por las producciones arriesgadas que han hecho posibles, sino también por la motivación que supone esta actividad para artistas jóvenes que, sin la perspectiva o incluso la esperanza de poder trabajar en estas instituciones, quizá no hubieran podido invertir su talento en el ámbito teatral (el cine y los medios de comunicación ofrecen ya suficientes alternativas lucrativas). Merecen especial mención en este contexto una persona y un teatro que pueden ser considerados precursores de las instituciones mencionadas: el holandés Mickery Theater y su fundador y director Ritsaert ten Cate. Creado en 1965, en las cercanías de Ámsterdam, en una granja especialmente preparada para tal fin, trasladado a Ámsterdam en 1972 y cerrado en una ocasión en 1987, el Mickery Theater mostró prácticamente toda la vanguardia americana y europea entre 1975 y 1991 y, con ello, logró un potencial de percepción sin el cual sería impensable la teoría y la práctica del teatro experimental, posibilitando, al mismo tiempo, algo así como la formación de la tradición del nuevo teatro. El Mickery presentó, entre otros, el Club Teatro Roma, a Spalding Gray, el Falso Movimiento, a Jan Fabre, la Needcompany, La Mama, el People Show, a Pip Simmons y al Wooster Group. Tras su trabajo en el Mickery en los años noventa, Ritsaert ten Cate —que durante más de 25 años de actividad incansable se ha convertido en una referencia del teatro no convencional y en una figura pionera para la gente del teatro en toda Europa— creó la escuela de teatro experimental Dasarts en Ámsterdam, un centro en donde se reúnen artistas de varios países e intercambian ideas y proyectos en una atmósfera libre. En 1996 le fue concedido en Maastricht el premio cultural europeo Sphinx*.

* Ritsaert ten Cate falleció el 5 de septiembre de 2008, después de la redacción de este libro [N. de la E.].

1 Drama

Drama y teatro

Epicización. Peter Szondi, Roland Barthes

El teatro de la modernidad ya negaba el modelo desfasado del drama en sus aspectos más esenciales. La pregunta que entonces se planteaba era: ¿qué lo puede reemplazar? La respuesta clásica de Peter Szondi consistía en considerar las nuevas formas textuales que surgían a continuación de lo que él había descrito como la *crisis del drama* como un conjunto de variantes que preparaban una *epicización* y una conversión del teatro épico en una especie de llave maestra de los desarrollos dramáticos más recientes. Sin embargo, esta respuesta ha dejado de ser satisfactoria. La radical *Teoría del drama moderno*, teniendo en cuenta las nuevas tendencias de lo dramático desde 1880 reflejadas por Szondi como dialéctica entre forma y contenido, contrasta el modelo del *drama puro* ideal con una tendencia opuesta muy determinada. Casi sin fundamento, basándose solo en el recurso a la oposición clásica entre representación épica y dramática a partir de Goethe y Schiller, Szondi escribe: «Puesto que el teatro moderno en su evolución se aleja del drama, es imposible prescindir en su consideración de un término opuesto. Con ese objeto se recurre a lo "épico", que recoge el rasgo estructural común a la epopeya, el relato, la novela y otros géneros, que consiste en la presencia de lo que es

descrito como "sujeto de la forma épica" o el "yo épico"¹. Desde entonces, esta contraposición ha reducido la perspectiva de considerar otras muchas dimensiones dentro del desarrollo del teatro. Un factor esencial para la aceptación casi incuestionable de la concepción de la épica como sucesora de lo dramático fue la poderosa autoridad de Brecht, ya que, durante mucho tiempo, su obra se convirtió en el polo central de la reflexión sobre la estética del teatro más reciente (una circunstancia que, junto a toda su producción, acarreó verdaderos bloqueos de percepción y una aceptación demasiado apresurada sobre lo que significa el teatro moderno).

También resulta revelador el caso de Roland Barthes, quien se ocupó intensamente del teatro entre 1953 y 1960. Él mismo actuó en un grupo de teatro de estudiantes (como Darío en *Los Persas*) y junto a Bernard Dort fundó la importante revista *Théâtre Populaire*. Sus escritos teóricos están profundamente influidos por el modelo del teatro épico: Barthes hace uso repetidamente de *topoi* teatrales como *escena, representación y mimesis*, entre otros. Sus artículos sobre Brecht —tras la residencia del Berliner Ensemble en Francia, en 1954, que marcó una época— son de gran valor todavía hoy. Esta experiencia afectó tanto a Barthes que después no quiso escribir nada más sobre ningún otro tipo de teatro. Tras la *iluminación* con el teatro de Brecht no halló placer en un teatro menos perfecto. Barthes creció con el teatro del llamado *Cartel* (Jouvet, Pitoeff, Bary, Dullin) en los años veinte, sobre el cual enfatizó retrospectivamente una claridad apasionada («une sorte de clarté passionnée»). Entonces esta era ya más importante para él que lo emotivo del teatro. La concentración en la racionalidad, la distancia brechtiana entre el mostrar y lo mostrado, lo representado y el proceso de representación, *signifiant* y *signifié* generaban, junto a su productividad semiológica, una ceguera curiosa. Barthes no vio la línea general que conduce desde Artaud y Grotowski hasta el Living Theatre y Robert Wilson, a pesar de que sus reflexio-

¹ SZONDI, P. *Das lyrische Drama*. Frankfurt, 1975, p. 360 [ed. cast., *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Ediciones Destino, 1994, p. 16].

nes semióticas sobre, por ejemplo, la imagen, el *sens obtus*, la voz, etc., poseen una gran valía para la descripción de este nuevo teatro. Brecht supuso un bloqueo para él. Podría decirse que la estética brechtiana representó para Barthes, de forma demasiado abarcadora y absoluta, el modelo de un teatro de la distancia interior. Esta luz tan cegadora ofuscó la posibilidad de la existencia de otras estrategias para superar la ingenuidad de una realidad ilusoria, una empatía psicológica y un pensamiento apolítico. Tras Brecht surgieron el teatro del absurdo, el teatro de la escenografía, el *Sprechstück* [pieza hablada], la dramaturgia visual, el teatro de situación, el teatro concreto y otras formas, que son objeto de estudio en este libro. Sin embargo, su análisis no se puede llevar a cabo a partir del vocabulario de la épica.

Distanciamiento entre el teatro y el drama

Ya de modo introductorio en su *Teoría del drama moderno*, y de forma más rigurosa en sus estudios posteriores sobre el drama lírico, Szondi amplió su diagnóstico y enmendó su interpretación parcial sobre la metamorfosis del drama como epicización. Aun así, un conjunto de prejuicios obstruye todavía la comprensión de aquel proceso de transformación, del cual fenómenos como la epicización y el drama lírico solo son aspectos: a saber, la transformación que ha hecho mutuamente extraños al teatro y al drama, distanciándolos progresivamente el uno del otro. Los procesos de desintegración del drama a nivel textual, descritos por Szondi, se corresponden con el desarrollo de un teatro que ha dejado de basarse en el drama —ya sea (según la categorización de la teoría dramática) abierto o cerrado, piramidal o circular como un carrusel, épico o lírico, más centrado en los personajes o en la trama—. Hay teatro sin drama. La pregunta clave respecto al desarrollo del nuevo teatro es de qué modo y con qué consecuencias se rompió, e incluso se abandonó, la idea de un teatro como representación de un *cosmos ficticio*, un cosmos cuya clausura estaba garantizada mediante el drama y su correspondiente estética teatral. Es cierto que para sus devotos el teatro de la era moderna era un evento en el cual el texto dramático constituía solamente una parte de las

experiencias pretendidas y, a menudo, no la más importante. A pesar de cada uno de los efectos de entretenimiento de la realización escénica, los elementos textuales de la trama, los personajes (o, a fin de cuentas, el *dramatis personae*) y la historia conmovedora, principalmente contada mediante el diálogo, permanecieron como estructurales. Fueron asociados mediante la palabra clave *drama* y condicionaron no solo la teoría, sino también las expectativas depositadas en el teatro; de ahí que una gran parte del público del teatro tradicional tenga dificultades con el teatro posdramático, el cual se presenta a sí mismo como un punto de encuentro de las artes y desarrolla —y exige, por tanto— un potencial de percepción desvinculado del paradigma dramático (y especialmente de la literatura). No debe sorprender que los devotos de otras artes (plásticas, danza, música...) se interesen generalmente más por este tipo de teatro que los comprometidos con un teatro literario narrativo.

Discurso dramático

Debido principalmente a motivos terminológicos no hablaré de *discurso dramático* del modo en que lo hace Andrzej Wirth, a pesar de que, por lo general, estoy de acuerdo con sus perspicaces observaciones². Wirth puso el acento en el hecho de que el teatro se transforma, en cierto modo, en un instrumento a través del cual el *autor* (director) dirige su discurso directamente al público. El aspecto culminante de la propuesta de Wirth consiste en que la *alocución* se convierte en la estructura fundamental del drama y reemplaza el diálogo conversacional. Ya no es únicamente la escena, sino todo el teatro el que funciona como un *espacio hablante*. De hecho, se trata verdaderamente de un cambio decisivo y de una estructura que culmina, por ejemplo, en el teatro de Robert Wilson, Richard Foreman y otros exponentes de la vanguardia americana. En opinión de Wirth, resultan determinantes para esta evolución la epicización brechtiana (cuyo modelo, de *la escena callejera* no contiene diálogo), la *desintegración de la coherencia del diálogo* en el teatro del absurdo y la dimensión mítica y ritual en la

² WIRTH, A. «Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtischen Theaterkonzepte». En *Theater Heute* 1/1980, pp. 16-19.

concepción teatral de Artaud. La desintegración del diálogo en textos de Heiner Müller, la forma de un *discurso polifónico* en el *Kaspar* de Peter Handke o la apelación directa al público (*Publikumsbeschimpfung [Insultos al público]*) sirven, según Wirth, como «un nuevo modelo de teatro épico». Wirth considera la línea Brecht — Artaud — teatro del absurdo — Foreman — Wilson como el «surgimiento de un idioma casi intercontinental en el drama del presente», como un *discurso dramático*, encaminado a una redefinición del actor utilizado por el director como una «tecla en la máquina de comunicación del teatro». «El "modelo" emergente del teatro es radicalmente épico. Y en este teatro sin diálogo los personajes solo parecen estar hablando. Sería más adecuado decir que han estado hablando a través del autor del texto o que el público les ha prestado su voz interior»³.

Estos impulsos fueron importantes para la comprensión del nuevo teatro (y también *avant la lettre* para la del teatro de los años ochenta y noventa), y han conservado gran parte de su validez. No obstante, no podemos detenernos en ellos, teniendo en cuenta que Wirth tan solo planteó sus ideas someramente y en forma de tesis. De momento el modelo del discurso con su dualidad de puntos de vista y de fuga —director omnipotente aquí y observador solipsista allí— preservan el modelo clásico de ordenación de la perspectiva que era característica del drama. Pero el *polílogo* (Kristeva) del nuevo teatro rompe con una ordenación centrada en un *logos*. Se alcanza una *disposición de espacios de sentido y de sonido* abierta a múltiples usos que no puede ser adscrita a un único organizador u *organon* (ya sea individual o colectivo). Se trata, más bien, de la presencia auténtica de cada uno de los actores que no aparecen como meros portadores de una intención externa a ellos, derivada del texto o de la dirección. Actúan en un marco que pre-determina su propia lógica corporal: impulsos ocultos, dinámica energética y mecánica del cuerpo y de la motricidad. Así que es problemático considerarlos como agentes del discurso de un director externo a ellos (algo distinto es el caso de los hablantes en textos de Heiner Müller que, en ausencia de un signo individual independiente, deben ser entendidos

³ *Ibidem*.

como *portadores de un discurso*). Para el director clásico es más válido dejar a los actores hablar *su* discurso, o más propiamente el del autor que lo custodia, y que sea así como se comuniquen con la audiencia. La crítica de Artaud al teatro tradicional burgués se centraba precisamente en que el actor solo era un agente del director que meramente *repetía* la palabra predeterminada por el autor, y en que el autor estaba, asimismo, comprometido con una representación; es decir, con la repetición de un mundo preexistente. Artaud quería distanciar el teatro de esta lógica de la redundancia y del *doble* y, en este sentido, el teatro posdramático le sigue: concibe la escena como principio y punto de partida, no como el lugar de una transcripción. Únicamente si entendemos *discurrere* literalmente como «dispersarse en varias direcciones» podríamos hablar de un *discurso* del creador en el nuevo teatro. Más bien parece ser que la *omisión* de la instancia originaria de un discurso en unión con la pluralización de agentes emisores sobre la escena conduce hacia nuevos modos de percepción. El modelo de la *alocución*, por tanto, requiere ser precisado para aplicarlo a las nuevas formas teatrales. Terminológicamente es erróneo aferrarse a un concepto de drama entendiendo el *discurso dramático* como polo opuesto al diálogo. Se trata, en cambio, del distanciamiento progresivo del teatro de la estructuración dialógico-dramática. El teatro posdramático puede calificarse, por tanto, de *radicalmente épico* solo en un sentido muy restringido.

El teatro después de Brecht

Andrzej Wirth escribe: «Brecht se llamó a sí mismo el Einstein de la nueva forma dramática, una autovaloración que no es exagerada si se entiende su teoría del teatro épico, que marcó una época, como un invento extremadamente efectivo y operativo. Esta teoría dio un impulso a la disolución del diálogo escénico tradicional en la forma del discurso o del soliloquio. La teoría de Brecht indica implícitamente que la enunciaci3n en teatro no es de naturaleza meramente literaria sino que surge a través de la participaci3n equivalente de elementos verbales y cinéticos (*Gestus*)»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 19.

Pero, ¿proceden estos impulsos realmente del teatro de Brecht o, en igual medida, de su refutaci3n? ¿Acaso no es el gesto, entendido de modo tan general, la médula de la actuaci3n en *todo* tipo de teatro? Y, ¿pueden realmente, prescindiendo de una relectura concienzuda de sus textos, separarse las invenciones *operativas* de Brecht de las convenciones atribuidas por él al *teatro de fábula* con las cuales rompió el nuevo teatro? Mediante estas preguntas se puede vincular la teoría de un teatro posdramático con las lúcidas observaciones de Wirth sobre la herencia brechtiana en el nuevo teatro.

Lo que Brecht consiguió no puede ya entenderse como un contrapunto revolucionario respecto de la tradici3n sino que, a la luz de los últimos desarrollos, se ve cada vez más claramente que en la teoría del teatro épico se produjo una *renovaci3n* y un *perfeccionamiento de la dramaturgia clásica*. La teoría de Brecht contenía una tesis altamente tradicional: la *fábula* continuaba siendo el alfa y omega del teatro. Pero, desde el punto de vista de la fábula, es imposible comprender la parte decisiva del nuevo teatro que se realiza entre las décadas de los sesenta y noventa, ni siquiera las formas *textuales* que ha adoptado (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). El teatro posdramático es un *teatro pos-brechtiano*, que se sitúa en un espacio abierto, primero, por las averiguaciones brechtianas sobre la presencia y la consciencia del proceso de representaci3n en lo representado (arte de mostrar) y, segundo, por su pregunta sobre un nuevo *arte del espectador*. Al mismo tiempo, deja tras de sí el estilo político, la tendencia hacia el dogmatismo y el énfasis en lo racional presentes en el teatro brechtiano, posicionándose en una época posterior a la de la validez del concepto de teatro *autorizado* de Brecht. Una muestra de la complejidad de estas relaciones es el hecho de que Heiner Müller haya considerado a Robert Wilson como legítimo heredero de Brecht: «Sobre este escenario el teatro de marionetas de Kleist tiene un espacio para la actuaci3n, la dramaturgia épica de Brecht un lugar para la danza»⁵.

⁵ Cita tomada de HÖRNING, Frank. *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Göttingen, 1989, p. 50.

¿Es tensa la tensión?

Teatro y drama se encuentran estrechamente unidos y son casi idénticos en la consciencia de muchas personas (incluso en la de los estudiosos de teatro). Ambos forman una pareja, por así decir, tan inextricablemente entrelazada que, pese a todas las transformaciones radicales del teatro, se ha conservado *el concepto de drama como una idea normativa latente del mismo*. Cuando el discurso cotidiano identifica de todos modos drama y teatro (el espectador, tras su visita al teatro, expresa que la *obra* le ha gustado cuando, probablemente, se refería a la realización escénica, sin hacer una distinción clara entre ambas) no dista tanto de numerosos críticos y de la bibliografía especializada. Pues también en estos casos, mediante el uso de los términos y una implícita o incluso explícita equiparación entre el teatro y el drama puesto en escena, se perpetúa la suposición (falsa al fin y al cabo) de una identificación tendenciosa entre ambos, presentada progresiva e imperceptiblemente como norma. Con ello se excluyen realidades cruciales del teatro y no solo contemporáneo; la tragedia antigua, los dramas de Racine y la dramaturgia visual de Robert Wilson son todas formas teatrales. Puede decirse, sin embargo, que la primera, asumiendo la concepción moderna del drama, es *pre-dramática*, que las piezas de Racine son indudablemente teatro dramático y que las *óperas* de Wilson deben llamarse posdramáticas. Cuando ya no se trata sencillamente de la ruptura de la ilusión dramática o de la distancia epicizante; cuando ya no son necesarias ni la trama ni el *dramatis personae* retocado plásticamente, ni una colisión dialéctico-dramática de valores, ni siquiera personajes identificables para producir *teatro* —y el nuevo teatro lo demuestra con creces—, entonces el concepto de drama, sujeto a tantas diferenciaciones y por tanto debilitado, retiene tan poca sustancia que pierde su valor de reconocimiento. Deja de ser útil para facilitar la tarea de conceptos teóricos que agudicen la percepción y obstruye el conocimiento tanto del teatro como del texto teatral.

Entre los motivos externos de por qué, a pesar de todo, el nuevo teatro debe continuar leyéndose en relación y en contraste con la cate-

goría del *drama*, cabe mencionar la tendencia de la crítica *periodística* a operar a partir de juicios de valor dominados por la contraposición entre *dramático* y *aburrido*. La necesidad de la acción, el entretenimiento, la diversión y el suspense se sirven de reglas estéticas referidas al concepto tradicional de drama, aunque en su mayoría inconscientes, para medir un teatro que rehúsa abiertamente las exigencias de estos estándares. *Por los pueblos. Poema dramático* de Peter Handke se estrenó en 1982 en la Felsenreitschule de Salzburgo. Mientras que la crítica se quejaba de que en el texto de Handke no apareciera ningún conflicto trágico-dionisiaco —«una pieza más adecuada para leer en silencio», Urs Jenny alabó la escenificación en Hamburgo de la mano de Niels-Peter Rudolph por haber revelado «en el poema» un «drama cargado de tensión». Sin embargo, la calidad de la realización escénica en Hamburgo —la única que conozco— consistió mucho más en los ritmos diferenciados que debían sostener la gran forma pretendida por Handke. En cualquier caso, para el autor no se trataba ciertamente de escribir un *drama cargado de tensión*. Es significativo que, incluso en un análisis científico de este caso, tal criterio continúe siendo indiscutible y resulte evidente su vigencia⁶. En el criterio del *suspense* persiste la concepción clásica del drama, pues es un ingrediente intrínseco a él. Exposición, acción progresiva, peripecia, catástrofe —tan anticuado como suene—, es lo que se espera de las historias de entretenimiento en el cine y en el teatro.

La idea de suspense que la estética clásica —no solo la que concierne al teatro— conocía perfectamente, no debe confundirse con el ideal de suspense en la era del entretenimiento de los medios de comunicación, el cual, pese a todas las tecnologías de simulación, es profundamente naturalista. Aquí no se trata de otra cosa que del *contenido*, allí de la lógica del suspense y del desenlace, de un suspense en un sentido musical, arquitectónico y, generalmente, composicio-

⁶ STEFANECK, P. «Lesedrama? Überlegungen zur szenischen Transformation bühnenfremder Dramaturgie». En FISCHER-LICHTE, E. (ed.), *Das drama in seine Inszenierung*. Conferencia del coloquio internacional sobre semiótica de literatura y teatro celebrado en Fráncfort en 1983. Tübingen, 1985, pp. 133-145.

nal (como cuando en pintura se habla de una tensión de la imagen). En cambio, el compuesto conceptual drama/suspense genera juicios sobre el nuevo teatro que, en realidad, son prejuicios, pues los procesos textuales y escénicos se perciben según el modelo de una trama centrada en la tensión dramática, de modo que las condiciones de percepción verdaderamente teatrales, es decir, las cualidades estéticas del teatro como tal, quedan en un segundo plano (la contemporaneidad repleta de acontecimientos, la particular semiótica del cuerpo, los gestos y movimientos del actor, las estructuras compositivas y formales del lenguaje como paisaje de sonidos, la calidad de las imágenes visuales más allá de la ilustración, el proceso rítmico y musical con su propio tiempo, etc.). No obstante, estos elementos (la forma) son precisamente los principales aspectos de muchas producciones del teatro contemporáneo, no solo de las más extremas, y no se emplean como meros recursos para ilustrar una acción cargada de tensión.

¡Vaya drama!

También el lenguaje coloquial crea expectativas que condicionan la recepción. Las palabras *drama* y *dramático* se utilizan en gran cantidad de frases hechas. La gente afirma «¡Aquello fue un drama!» cuando se refiere a una *situación* y/o un acontecimiento de la vida diaria que fue atípico. *Expresión* y *acontecimiento* están connotados por esta palabra. «El dramático secuestro terminó sin derramamiento de sangre», dijo el presentador del telediario; lo cual quiere decir que el desenlace de los acontecimientos fue incierto durante mucho tiempo, dando lugar a un suspense *dramático* respecto a su desarrollo y su *final*. Esto es lo que significa el epíteto *dramático* aplicado a un suceso, una acción o un modo de acción. Cuando una madre habla acerca del padecimiento de su hijo cuando se le prohibió ir al cine y señala «¡Menudo drama!», la palabra distancia el acontecimiento y hace resonar con ironía que el motivo fue insignificante; sin embargo, hay una similitud respecto al drama: sufrimiento, al menos decepción, así como una *manifestación de los sensimientos*—probablemente bastante expresiva— como reacción ante la prohibición. Hay

dos aspectos destacables en este uso cotidiano del lenguaje: por un lado, se concentra en la faceta más seria de la actuación dramática, cuyo modelo permanece en un segundo plano. Se comenta que algo es *dramático* y se quiere decir que una situación es grave. La gente no habla de embrollos en la vida real del mismo modo que en los dramas (posiblemente debido a que desde el siglo XVIII el uso corriente de *drame* y *drama* se aplicaba a una puesta en escena burguesa de tono grave). En segundo lugar, es interesante que el uso cotidiano de la palabra carezca prácticamente de toda referencia al patrón básico del drama, lo que Hegel denomina *colisión dramática* y que, de un modo u otro, se encuentra en el centro de casi toda teoría del drama. El drama es, por lo tanto, un conflicto entre posiciones representadas por personas mediante las cuales el personaje dramático está completamente identificado con un *pathos* fundado objetivamente; es decir, busca asegurar apasionadamente posiciones éticas a expensas del prestigio y la imposición de la persona. Este modelo del antagonismo dramático difícilmente se resalta en el uso cotidiano de la palabra ya que, por ejemplo, se llama *drama* también a la larga búsqueda de un animal doméstico desaparecido, en la que no aparecen oposiciones, posiciones enemigas, etc. Por lo visto, en el lenguaje cotidiano las palabras *drama* y *dramático* están más asociadas a una atmósfera, a una intensificación de la emoción, al miedo y a la incertidumbre que a una determinada estructura de los acontecimientos.

Teatro formalista e imitación

Ante las imágenes de Jackson Pollock, Barnett Newman o Cy Twombly todo observador entiende que difícilmente puede hablarse de la imitación de una realidad pre-existente. Hubo ciertamente construcciones aventuradas—hacia el siglo XVIII— para salvar el principio de imitación incluso en la música, entendiéndola, por ejemplo, como imitación de las emociones. Los teóricos marxistas intentaron proteger el *principio del reflejo* para la pintura no representacional, pero las emociones o los estados anímicos no son plásticos ni sonoros, y su relación con las imágenes es más compleja: una suerte de *alusión*.

Obviamente, la pintura, que desde los inicios de la modernidad a menudo evita la representación, puede entenderse como un nuevo posicionamiento propio: el modo en que se coagula y se manifiesta una innervación y un gesto; la reafirmación de la exigencia de una realidad propia; un trazo que no es menos concreto o real que una mancha de sangre o una pared recién pintada. En estos casos la experiencia estética requiere —y posibilita— el placer visual reflejado, la vivencia consciente de una percepción pura o visualmente dominante, independientemente del reconocimiento de realidades reproducidas. Mientras que este cambio de actitud en las artes plásticas puede considerarse como algo establecido desde hace tiempo, en la acción escénica, con la presencia de los actores, resulta obviamente más difícil la inspección de la realidad y la legitimidad de lo abstracto. En el teatro la referencia al comportamiento humano *real* parece demasiado directa. Por este motivo, la *acción abstracta* debe considerarse únicamente como un *extremo*⁷ que es irrelevante para la definición de teatro. Pero ha hecho falta esperar a los años ochenta para que el teatro obligue —por retomar las palabras de Michael Kirby— a tener en cuenta que una *acción abstracta* (*abstract action*), un *teatro formalista* donde el proceso real del *performance* reemplaza a la actuación mimética (*mimetic acting*) —aquel teatro basado en textos poéticos en los cuales no se ilustra casi ningún argumento—, ya no define solamente un extremo sino una dimensión primordial de la nueva realidad teatral. Esto es resultado de una intención distinta a la de pretender la reproducción y el doble —aunque diferenciada, condensada y artísticamente formada— de otra realidad. Este desplazamiento de las fronteras entre los medios provoca que el drama y la acción dramática ya no sean el centro estético del teatro (aunque obviamente lo continúe siendo institucionalmente).

Mimesis de acción

La *Poética* de Aristóteles empareja *imitación* y *acción* en la conocida fórmula de que la tragedia es una imitación de las acciones

⁷ ESSLIN, M. *An Anatomy of Drama*. T. Smith: Nueva York, 1979, p. 14.

humanas, *mimesis praxeos*. La palabra *drama* deriva del griego δράω [hacer]. Si se entiende el teatro como drama y como imitación, la acción se presenta como objeto auténtico y núcleo de dicha imitación. De hecho, antes de la emergencia del cine ninguna otra práctica artística podía monopolizar de forma tan plausible como el teatro esta dimensión: la mimesis de las acciones humanas (representada por actores reales). Precisamente la fijación en la acción parece implicar una cierta necesidad de concebir la forma estética del teatro como una variable dependiente de *otra* realidad —la vida, el comportamiento humano, la realidad, etc.— que precede al doble del teatro como su original. Centrada en el programa cognitivo acción/imitación, la mirada soslaya la textura del drama escrito, y también aquello que muestra a los sentidos como acción representada, con el fin de asegurarse únicamente lo representado, el *contenido* (asumido), el significado y, finalmente, el sentido.

Mientras que, por buenos motivos, ninguna poética del drama ha abandonado hasta ahora el concepto de acción como objeto de la mimesis, la realidad del nuevo teatro se inicia precisamente con la supresión de esta tríada de drama, acción e imitación, en la cual el teatro suele sacrificarse al drama, el drama a lo dramatizado y, finalmente, lo dramatizado —lo real en su incesante retirada— a su concepto. Si no nos liberamos de este modelo, nos resultará imposible reconocer hasta qué punto aquello que registramos y sentimos en la vida está estructurado y moldeado por el arte: por un modo de ver, de sentir y de pensar, un *modo de significar* articulado solo mediante el arte —tanto es así que tendríamos que admitir que el componente real de nuestros mundos experienciales estaría principalmente creado por el arte—. Basta con recordar que la formulación estética, en sentido transversal al entramado conceptual, *inventa* imágenes perceptivas y mundos de afectos o sentimientos diferenciados que no existen al margen de su representación artística en el texto, el sonido, la imagen o la escena. Los gestos que detecte un oyente en una sinfonía de Beethoven como desafiantes, agitados, triunfales y arrebatados no existen externamente a esta *invención* estética de organizaciones de

sonidos específica y única. Los sentimientos humanos imitan el arte, del mismo modo que, a la inversa, el arte imita la vida. Victor Turner hizo la importante distinción entre el *drama social*, que acontece en la realidad social, y lo que llamó *drama estético*, principalmente para evidenciar el modo en que este último *refleja* las estructuras ocultas del primero. Sin embargo, remarcó que, a la inversa, la formulación estética de los conflictos sociales facilita modelos de su percepción y, en parte, es responsable de las formas y modos de ritualización de la vida real y social, y que el drama configurado estéticamente produce mundos imaginarios, formas de desarrollo y patrones ideológicos que estructuran lo social, su organización y su percepción⁹.

Teatro energético

Jean-François Lyotard cita un bello ejemplo de Hans Bellmer en el cual la representación se convierte en un problema: «Siento un intenso dolor en un diente, aprieto el puño, las uñas se clavan fuertemente en la palma de mi mano. Dos posibilidades. ¿Quiere esto decir que el gesto de la mano representa el sufrimiento del diente? Y, ¿a qué remite el signo?»⁹. Lyotard habla aquí de una idea modificada del teatro, de la cual debemos partir si queremos pensar en un teatro más allá del drama. Lo llama *teatro energético*¹⁰. Este no sería un teatro del significado, sino de las «fuerzas, intensidades, afectos presentes»¹¹. Quien no se percata de lo *energético* en, por ejemplo, los coros cantantes y danzantes avanzando en dirección al público del teatro de Einar Schleeff, sino que solo busca signos y *representación*, aprisiona lo escénico en el modelo de la imitación y de la acción y, por tanto,

⁹ TURNER, V. *On the Edge of the Bush: Anthropology as experience*. Arizona: University of Arizona Press, 1985, pp. 300 y ss.

¹⁰ LYOTARD, J. F. «The Tooth, the Palm». En MURRAY, T. (ed.). *Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of the Theatricality in Contemporary French Thought*. Michigan: University of Michigan Press, 1997, pp. 282-288, esp. p. 282 [ed. cast., «El diente, la palma de la mano». En *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 89-97].

¹¹ *Ibidem*, p. 21.

¹² *Ibidem*.

del *drama*. Estos coros se comportan con esa realidad más bien como el puño apretado por el dolor de un diente en Bellmer. Obviamente, Lyotard ya hubiera podido encontrar en Artaud imágenes y conceptos que muestran que en teatro son posibles gestos, figuraciones y encadenamientos que en cuanto signos icónicos, indexicales o simbólicos refieren a *otro* lugar, aluden o apuntan a él y, al mismo tiempo, se presentan a sí mismos como efecto de una corriente, una inervación, un furor. El teatro energético estaría más allá de la representación; esto no quiere decir, sin embargo, que carezca de representación, pero sí que su lógica queda al margen. Para el teatro posdramático podría postularse un tipo de producción de signos a partir de lo que Artaud menciona al final de *El teatro y la cultura* cuando reclama «ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras»¹². No se debe asumir, sin más la dominante trágica de esta representación, a pesar de que aporta ideas decisivas para el nuevo teatro, a saber: la señalización compuesta por gestos vocales y corporales reactivos. Esta idea tiene mucho más que ver con el concepto de mimesis de Adorno—quien la entiende en el sentido del *mimétisme* de Roger Caillois: como un *hacerse a semejanza* preconceptual y afectivo—, más que en el sentido restrictivo de mimesis como copia.

Tanto los *signos de fuego* de Artaud como el concepto de *mimesis* de Adorno incluyen el horror y el dolor como elementos constitutivos del teatro. Estos elementos tampoco omiten la idea de Lyotard de un teatro energético de intensidades (dolor de un diente, puño apretado). Artaud y Adorno, sin embargo, insisten también en el hecho de que el espasmo se organiza igualmente mediante *signos* o, siguiendo a Adorno, de que la mimesis se realiza a través de un proceso de racionalidad y construcción estéticas. Esta obtiene su lógica, así como su material sonoro, a través de la organización musical. No reproducirá una lógica (por ejemplo, una trama) (pre)existente a los signos teatrales. Curiosamente, el ejemplo de Lyotard se asemeja a una formulación de Adorno sobre este tema:

¹² ARTAUD, A. *Le théâtre et son double*. París: Folio, 1964, p. 13 [ed. cast., *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1996, p. 16].

El arte no es ni copia ni conocimiento de algo objetual; de lo contrario, degeneraría en esa duplicación cuya crítica Husserl llevó a cabo con todo rigor en el ámbito del conocimiento discursivo. Más bien, el arte acude gestualmente a la realidad para retroceder ante el contacto con ella. Sus letras son marcas de este movimiento¹³.

En las explicaciones siguientes se evidenciará cómo el concepto de teatro posdramático está relacionado con el de teatro energético, pero es preferible continuar avanzando para no perder de vista la disputa con la tradición teatral y el discurso sobre el teatro, así como las múltiples mezclas de los géneros teatrales y los procedimientos de la representación.

Drama y dialéctica

Drama, historia, sentido

En la estética clásica el tema central era la dialéctica de la forma del drama con sus implicaciones filosóficas. Por eso fue necesario cerciorarse de lo que realmente quedaba atrás con el abandono del drama. Drama y tragedia funcionaron como la forma máxima, o una de las máximas de la manifestación del espíritu. La esencia dialéctica del género (diálogo, conflicto, solución/desenlace, la extrema abstracción de la forma dramática, la exposición del sujeto en su conflictividad) permitió al drama un distinguido papel en el canon de las artes. Como forma artística por antonomasia de lo procesual se identificó —y así sigue siendo hasta el día de hoy— con el movimiento dialéctico de extrañamiento y superación. Así pues, Szondi atribuye la dialéctica al género del drama y de la tragedia, y diversos teóricos marxistas confirmaron el drama como una encarnación de la dialéctica de la historia. Algunos historiadores han recurrido frecuentemente a las metáforas del drama, la tragedia y la comedia para describir el sentido y la unidad interna de los procesos históricos. Esta tendencia

¹³ ADORNO, Th. W. *Ästhetische Theorie*. Fráncfort, 1970, p. 425 [ed. cast. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal, 2004, p. 378].

se ha visto favorecida por el carácter teatral objetivo de la historia en sí misma. Así, especialmente la Revolución francesa, con sus grandes puestas en escena, sus discursos, sus gestos y sus exteriorizaciones, ha sido concebida repetidamente como un teatro con sus conflictos, sus tramas/desenlaces, sus papeles heroicos y sus espectadores. Sin embargo, entender la historia como drama comporta casi inevitablemente la aparición de la teleología y la orientación del drama hacia una perspectiva finalísticamente significativa: la reconciliación en la estética idealista y el progreso histórico en la concepción marxista de la historia. *El drama promete dialéctica*¹⁴. Algunos estudiosos entusiasmados por esta carga estética significativa de la historia pudieron atreverse incluso a formular que la historia en sí misma poseía una belleza dramática objetiva¹⁵. Autores como Samuel Beckett o Heiner Müller, por el contrario, han rehuido la forma dramática precisamente debido a sus implicaciones teleológico-históricas.

Se ha observado a menudo la estrecha imbricación entre drama y dialéctica y, de un modo más general, entre *drama* y *abstracción*. La abstracción es inherente al drama. Goethe y Schiller fueron conscientes de esto y, consecuentemente, plantearon en sus reflexiones la pregunta acerca de la correcta selección de la materia (apropiada a la forma del drama): ¿qué materia es más apta para sacar a la luz la coherencia mental del ser interpretado, sin accesorios excesivos de información innecesaria que enturbien la mirada sobre la estructura abstracta del destino, la *colisión trágica*, la dialéctica en el conflicto dramático y la reconciliación? Esto marcaba una diferencia con respecto a las gestas de los escritores épicos, que precisamente enfatizaban aquellos detalles secundarios (que en el drama aparecen como prolijidad excesiva) para evocar la sensación de abundancia y credibilidad de las realidades fingidas. El drama, en cambio, se basa en un trabajo de abstracción que esboza un modelo de mundo en el cual la

¹⁴ LEHMANN, H. Th. «Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners *Dantons Tod* und Heiner Müllers *Der Auftrag*». En VON BECKER, P. (ed.). *Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen*. Fráncfort: Syndikat, 1980, pp. 106-121, esp. 107.

¹⁵ SCHUMACHER, E., cit. de H.-T. Lehmann, *ibidem*, p. 109.

abundancia, no de la realidad en general sino del comportamiento humano en estado experimental, se hace visible. Mucho antes de la invención del teatro de la época científica llevada a cabo por Brecht, la forma dramática tendía a lo conceptual mediante la abstracción y a la condensación intensa y abreviada. En esto se basa también la similitud frecuentemente destacada entre novela y drama.

Aristóteles: el ideal de la conmensurabilidad

La *Poética* de Aristóteles concibe la belleza y el orden de la tragedia de acuerdo a una analogía con la lógica. Las normas dictan que la tragedia debe ser un *todo* con planteamiento, nudo y desenlace, unido al requisito de que la *magnitud* (la extensión temporal) debería bastar para el movimiento que implica una peripecia y de ahí a la catástrofe concluyente, concebida según el patrón de la lógica. En la *Poética* el drama funciona como una estructura que otorga una lógica (concretamente dramática) al caos desconcertante y a la plenitud del ser. Este orden interno, sostenido por las célebres unidades, sella la estructura de sentido que representa el artefacto de la tragedia frente a la realidad externa y, al mismo tiempo, la constituye internamente como una unidad y una totalidad íntegras. El *todo* de la trama —una ficción teórica— funda el logos en una totalidad en la cual la belleza se concibe esencialmente como un progreso temporal controlable. El drama implica un transcurso temporal controlado y conmensurable. Al igual que la peripecia, el drama puede considerarse como una categoría eminentemente *lógica*, algo que también sucede con una de las ideas más profundas de la *Poética*: el extraordinario efecto emocional de la *anagnórisis* (reconocimiento), un motivo relacionado con la *cognición*. Pero de un modo particular: pues el *shock* de la *anagnórisis* («¡Eres mi hermano Orestes!», «¡Yo mismo soy el hijo y el asesino de Layo!») manifiesta en la tragedia la conjunción de la comprensión y la pérdida del sentido. La luz hiriente del reconocimiento ilumina el todo y, al mismo tiempo, lo convierte en un enigma indescifrable en lo concerniente a las leyes que regulan la constelación recién revelada. Así pues, el instante del reconocimiento es la cesura, la *interrupción*

del reconocimiento. Esto consta implícitamente en la *Poética*, porque Aristóteles trata sobre lo filosófico en la tragedia. Concibe la mimesis como una especie de *mathesis*: como un aprendizaje que deviene más placentero mediante el goce en el reconocimiento del objeto de la mimesis; un placer que solamente es necesario para las masas, no para el filósofo: el «aprender es algo sumamente grato no solo para los filósofos, sino igualmente para los demás hombres, si bien participan de ello en escasa medida. Por ello se complacen en ver las imágenes, porque al contemplarlas resulta que aprenden y deducen qué es cada cosa...»¹⁶.

La tragedia surge como un orden para-lógico. El criterio de la *visión abarcadora* sirve también como un procedimiento intelectual no perturbado por la confusión. Lo bello, según los argumentos de la *Poética*, no puede entenderse sin una cierta magnitud (extensión):

[...] por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible) ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero esta deber ser fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente¹⁷.

El drama es un modelo: lo sensorial debe ajustarse a las leyes de lo comprensible y lo retenible (por la memoria). La prioridad del dibujo (logos) sobre el color (sentidos), posteriormente significativa para la teoría de la pintura, está ya evocada aquí mediante comparación; la estructura ordenadora del logos-fábula está por encima de todo: «[...] algo semejante sucede en la pintura: porque si alguien pintase con los más bellos colores pero mezclados sin orden ni concierto,

¹⁶ ARISTÓTELES. *Poetik*. Stuttgart, 1982, pp. 11-12 [ed. cast., *Poética*. Madrid: Gredos, 1999, cap. 7, 1450b-1450a].

¹⁷ *Ibidem*.

no complacería tanto como quien bosqueja una imagen en blanco y negro¹⁸. Según Aristóteles, el hecho de que la tragedia, debido a su estructura lógico-dramática, pudiera pasar sin escenificación real, de que no necesitara del teatro para desplegar su efecto completo, es solo el punto sobre la *i* de la *logificación*.

El teatro en sí mismo, la realización escénica visible (*opsis*), es ya para Aristóteles el reino de lo incidental, los efectos meramente sensoriales —notablemente efímeros y transitorios—; después resulta también progresivamente el lugar de la *ilusión*, del fraude y la traición. En cambio, el logos dramático desde Aristóteles se atribuyó al avance de la lógica detrás de la ilusión fraudulenta. Su dramaturgia revela las *leyes* tras las apariencias. No en vano Aristóteles considera la tragedia *más filosófica* que la historiografía: demuestra una lógica de otro modo oculta, de acuerdo con una *necesidad* conceptual y una *probabilidad* igualmente analítica y comprensible. Cuando se esfumó la creencia en la posibilidad de una *modelabilidad*, estrictamente separada y separable de la realidad cotidiana, salió a la luz la propia realidad o *mundialidad** del proceso teatral, disolviendo la seguridad de las *fronteras* establecidas entre el mundo y el modelo. Con ello se suprimió, sin embargo, un fundamento esencial del teatro dramático que era axiomático para la estética occidental: la totalidad del logos.

Casi imperturbable, la complicidad entre drama y lógica, entonces drama y dialéctica, domina la tradición *aristotélica* europea, que se confirma todavía muy presente en el *drama no aristotélico* de Brecht. Según el modelo de la lógica lo bello se concibe como su variante. La estética de Hegel representa el apogeo de esta tradición al desarrollar, bajo la fórmula general del ideal de belleza como *aparición sensible de la idea*, una compleja teoría sobre la actualización del espíritu en la sensorialidad del material artístico correspondiente, hasta el lenguaje poético. Gracias a ella es posible comprender por qué la idea del drama ha podido ejercer un impacto tan extraordinario: nunca podría

haber desplegado una efectividad de tanto alcance si no se hubiera concebido tan profunda y rica en contradicciones como su reducción en el resultado dramático; lo cual permite que se manifieste el esquema del género dramático. Por esta razón, la compleja línea de la especulativa teoría del drama de Hegel debe esbozarse en algunos aspectos siguiendo las disquisiciones de Christoph Menke¹⁹.

Hegel 1: la exclusión de lo real

El drama, como género esencialmente dialéctico, es al mismo tiempo el lugar exquisito de lo trágico, de modo que podría deducirse que un teatro después del drama sería un teatro sin lo trágico. Esta suposición se alimenta de la localización hegeliana de la tragedia en la pre-modernidad. Del mismo modo que el arte, según Hegel, llega a su final cuando la materialización sensorial deja de ser la máxima necesidad del espíritu y este se aviene con el reino de la abstracción conceptual, existe también un *pasado de lo trágico*²⁰ que Hegel, por su parte, vincula a la *poesía dramática*. Lo más elevado y lo más bello no coinciden en el arte. El ensamblaje ideal entre lo sensible y lo espiritual alcanzó su culminación en la escultura clásica de los dioses, de la cual Hegel puede decir, no sin *pathos*, pero en una lógica estrictamente dialéctica: «Nada puede ser ni llegar alguna vez a ser más bello». La argumentación hegeliana sobre la insuficiencia existente no obstante en la escultura antigua —insuficiencia que exige un progreso del arte y del espíritu—, insiste en la falta de *subjetividad interior* y de alma (que se puede encontrar en la *forma artística romántica* como, por ejemplo, en la imagen de la Virgen María). De ahí la conocida observación sobre las esculturas antiguas según la cual estas estaban teñidas por una sombra de luto; el punto álgido de la belleza, la perfecta fusión entre lo sensible y lo espiritual mediante el progreso del *Espíritu* tras la Antigüedad, debe, por tanto, ser superado debido al progreso del espíritu a favor de una abstracción *intelectual* progresiva, la cual lleva

¹⁸ *Ibidem*, p. 47.

* El concepto de *mundialidad* procede de *La novela histórica*, de Georg Lukács, publicada en 1937 [N. del E.].

¹⁹ MENKE, Ch. *Tragödie im Städtlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996, p. 42.

²⁰ *Ibidem*, p. 42.

a creaciones cada vez más elevadas, aunque ya no bellas, hasta alcanzar un estado del ser en el Espíritu absoluto, que debe ser entendido, en último término, como más allá de cualquier forma.

Mientras que en la escultura antigua de los dioses, es decir, en el arte plástico, se alcanzó el absoluto de belleza, Hegel considera, en cambio, la *Antígona* de Sófocles como la obra de arte más satisfactoria tanto del mundo antiguo como del moderno, aunque solo en un cierto aspecto: a saber, como representación ideal de la división y la reconciliación de la forma objetiva y subjetiva del espíritu ético. La tragedia clásica, como forma del conflicto ético, trasciende la mera belleza perfecta, ¡incluso dentro del ámbito de la forma artística clásica! Es más que bella, se encuentra ya en camino-hacia el concepto puro y la subjetividad. Por esto Menke propone reconciliar la representación hegeliana de la disolución de la forma clásica con su teorema del final del arte en la Modernidad, de tal modo que realmente solo la concepción de esta disolución da sentido a este teorema. «Para Hegel el drama, también en su forma griega, se encamina hacia un arte "que ya no es bello". En el drama comienza el fin del arte, dentro del arte»²¹. De ello resulta, en cierto modo dentro de una lógica extraoficial de la representación histórico-teleológica —y, en cualquier caso, desde la *Fenomenología del espíritu*—, una estética marginalización del drama, en la medida en que, en el ámbito del arte (de lo bello), la belleza en sí misma puede cuestionarse en su pretensión de reconciliación. Si Hegel entiende la belleza artística como una reconciliación de opuestos integrada por muchas capas, especialmente entre lo bello y lo ético, se puede corroborar que, bajo el concepto de lo dramático, Hegel destaca aquellos rasgos de lo estético que hacen fracasar la pretensión de reconciliación. El drama no es únicamente la apariencia (poco problemática), sino, al mismo tiempo, la crisis manifiesta de lo bello ético.

La filosofía del drama presenta, en la culminación de su formulación clásica, una notable dualidad: por un lado, la afirmación de la reconciliación exitosa entre belleza y ética, sensualidad y paz del alma; pero también, por el otro lado, la conflictiva manifestación de

²¹ *Ibidem*, p. 45.

su división²². Vamos a examinar esta ruptura en la tragedia más detalladamente. Frente a la épica, Hegel considera la tragedia un lenguaje más elevado. En la forma del *epos* la divergencia abstracta de Moira (destino/necesidad) y el cantor impersonal hacen aparecer al héroe de un modo en que él «siente rota su vida en su fuerza y en su belleza, y se entristece con el anticipo de una muerte prematura»²³. La contingencia de la abundancia de elementos de la trama épica desconoce todavía la necesidad dialéctica. Por tanto, la voz del narrador épico, que permanece externa al héroe, debe ser reemplazada por la original estructura dramática del destino y, junto a ella, la auto-articulación del ser humano (mediante la encarnación/corporeización escénica). Menke muestra entonces que si se lee atentamente el argumento hegeliano, el carácter extraño del destino trágico en la tragedia (ya inherente a la épica), entendido como «un poder sin sujeto, sin sabiduría, indeterminado en sí mismo», como una «fría necesidad», no solo apunta a un poder que rompe lo bello, sino también a que la reconciliación dramática ya lleva consigo el dardo envenenado de su fracaso. Y así, efectivamente, en la propia concepción de Hegel, la experiencia del destino constituye la médula del drama. Esta es, sin embargo, una experiencia ética: algo elude el control de la voluntad ética, lanzando una contingencia muerta para el concepto ético en lo dramático y, con ello, en la actuación del espíritu. Mediante esta contingencia o pluralidad que aparece tanto en lo divino como en lo humano, se anula toda posibilidad de una reconciliación última. Lo que distingue lo dramático es una ruptura que se debe intentar recomponer provisionalmente para mantener la verdad de la reconciliación mediante una estilización que despoja al drama de realidad material. El drama como arte bello «rechaza todo lo que en la representación no responde a ello y por esta purificación produce, en primer término, el ideal»²⁴.

²² DE MAN, P. *Die Ideologie des Ästhetischen*. Fráncfort: Suhrkamp, 1993, p. 54.

²³ HEGEL, G. W. F. *Phänomenologie des Geistes*. Fráncfort: Werke Band, 1986, p. 507 [ed. cast., *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 424-425].

²⁴ *Id.*, *Ästhetik*. Fráncfort: Werke Band, 1986, pp. 205 y s. [ed. cast., *Estética*. Barcelona: Biblioteca de los Grandes Pensadores, 2002, vol. I, p. 86].

La *catharsis* de la forma dramática es la que, junto con la apariencia de la reconciliación, produce también el inicio de la destrucción de dicha apariencia. Aquello que, entendido estéticamente, motiva la necesidad interna de la *exclusión de lo real* y que, al mismo tiempo, pone en peligro la pretensión de una mediación abarcadora, no es otra cosa que el principio del drama mismo. La abstracción dialéctica posibilita el drama principalmente como forma, pero, paralelamente, lo elimina del ámbito de la reconciliación estética que acontece mediante la penetración de la materia *sensible*. En las profundidades del teatro dramático yacen tensiones ocultas bajo la forma de una experiencia indisolublemente contradictoria del problema ético y de la materialidad abyecta, que abren la posibilidad de su crisis, de su disolución y, finalmente, de un paradigma no-dramático. Si de algo carece el ideal clásico es de la posibilidad de aceptar lo impuro y ajeno al sentido. Igualmente aguda y clarificadora es la conclusión de Menke de que a partir de Hegel puede pensarse la modernidad como un mundo que «más allá de la carencia de la bella eticidad [...], debe excluir toda carencia». Más allá de una estética de la mediación con su paradigma estético central —el drama—, es imaginable una modernidad (o pos-modernidad) también para el teatro, que «no excluye la multiplicidad y la diversidad, sino que las tolera»²⁵. El teatro ha atravesado, desde la época posclásica hasta el presente, una serie de mutaciones que corroboran el derecho al disparate, lo parcial, lo absurdo y lo feo frente a los postulados de unidad, totalidad, reconciliación y sentido. Tanto en el fondo como en la forma, el teatro ha ido incorporando aquello que, con total disgusto, no se deseaba *adoptar* anteriormente. La reflexión sobre la dualidad interna de la tradición clásica confirma que este *otro* del teatro clásico ya estaba presente en su cuestionamiento filosófico: como una posibilidad de ruptura oculta bajo el marco de la labor de reconciliación tensada al máximo. En este sentido, teatro posdramático, de nuevo y más definitivamente, *no* significa un teatro que existe *más allá* del drama, totalmente desvinculado de él, sino

²⁵ MENKE, Ch. *Tragödie im Sittlichen*, op. cit., pp. 54-55.

que puede definirse de modo mucho más preciso como desarrollo y florecimiento del potencial de la desintegración, el desmontaje y la deconstrucción dentro del drama mismo. Esta virtualidad que ya estaba presente en la estética del teatro dramático, aunque era difícilmente legible, fue contemplada en su filosofía pero, en cierto modo, únicamente como una corriente bajo la superficie reflectante de su proceder dialéctico *oficial*.

Hegel 2: *performance*

Para Hegel en el drama era esencial que los *personajes* estuvieran encarnados por seres humanos reales —con voz, corporalidad y gestualidad propias— y que no fueran meros accidentes, como en Aristóteles. Con ello se da una particular *auto-reflexión performativa del drama* que apunta, como demuestra Menke, en la misma dirección que la ruptura latente en el arte bello, basada en la «deficiencia de su labor de reconciliación»²⁶. Mientras que no se pueda alcanzar la realización únicamente mediante la voz del narrador o rapsoda, sino mediante una necesaria *pluralidad* de voces, los sujetos particulares e *individuales* ganan una legitimidad tan autónoma que se vuelve imposible relativizar su derecho individual en favor de una síntesis dialéctica. Además, los actores —que Hegel ve como *estatuas puestas en movimiento* y en mutua relación entre ellas— llevan a cabo una desviación escandalosa desde el punto de vista del idealismo objetivo del filósofo. En la medida en que en el drama sean únicamente seres humanos empíricos los que contribuyan a hacer realidad el ideal (espiritual) y la belleza artística (los héroes dramáticos), estos se acercan a una *irónica consciencia performativa*. Se origina así, con otras palabras, el impensable fenómeno hegeliano de que lo particular y pre-conceptual —el mero actor individual— se sitúa por encima del contenido ético. Este depende del simple rendimiento representacional del actor, en vez de imponer su propia ley al particular. Según Menke: «en vez de ser meras herramientas que desaparecen en un rol, los acto-

²⁶ *Ibidem*, p. 51.

res experimentan una inversión de la dependencia entre la belleza, más bien, entre moral y subjetividad [...]. La principal experiencia del actor es la producción de lo moralmente válido a través de los individuos»²⁷.

El carácter performativo del drama (es decir, el teatro) abre una tensión entre lo hecho y el hacer que sale a la luz en la realización escénica, de tal modo que los *hombres reales* (los actores) *diseñan* los *personae*, las máscaras de los héroes y los representan «en un lenguaje real, que no es un lenguaje narrativo, sino el suyo propio»²⁸. Según Hegel, por este motivo puede ocurrir un *desenmascaramiento* de esta relación *invertida* entre subjetividad y sustancia ética objetiva: cuando en la parábasis cómica los actores se salen de sus papeles y actúan con la máscara. Con gran perspicacia, Hegel observa en la particularidad de la experiencia *teatral* que esta ofrece la unidad de la realidad espiritual y la ejecución material como una *hipocresía*²⁹: «el héroe, que aparece ante el espectador, se disocia en su máscara y en el actor, en la persona y en el sí mismo real»³⁰. Esto es especialmente perceptible en la parábasis cómica donde el *yo en sí* actúa por un momento en la máscara, pero al instante siguiente aparece *en su ser desnudo y cotidiano*. La actuación teatral, en general, presenta algo fundamentalmente impensable para la filosofía del espíritu: el yo subjetivo, sin esencia, del que actúa, que produce signos artificialmente; este yo individual meramente accidental, se experimenta a sí mismo como el fundador y donante de lo esencial, del contenido ético, como el creador del *dramatis personae*, es decir, de las figuras que unen ya de por sí lo bello y lo ético: «La arrogancia de la esencialidad universal se delata en el sí mismo [...]. Aquí, el sí mismo, presentándose en su significado como real, actúa con la máscara que se pone una vez para ser su persona...»³¹.

En esta realidad del teatro Hegel debe observar una «disolución universal de la esencialidad formada totalmente en su individuali-

²⁷ *Ibidem*, 178.

²⁸ Hegel, G. W. F. *Phänomenologie des Geistes*, op. cit., p. 518 [ed. cast., *Fenomenología del espíritu*, op. cit., p. 425].

²⁹ *Ibidem*, p. 431.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

dad»³². Consecuentemente, en términos de la historia del espíritu esta tendencia a la disolución debe llevar, lógicamente, a la emergencia de la abstracción y la consciencia dialéctica del *pensamiento racional*; a saber, desde el drama trágico y cómico hasta la filosofía griega. El drama está necesariamente posicionado en los márgenes del arte, en el límite fronterizo que separa el ideal del arte, la *aparición sensible de la idea*, y la abstracción filosófica carente de forma. Tiene sentido que Menke asocie su tensión interna, el carácter incompleto del drama, con la trascendencia romántica de la poesía. Y tiene sentido que entienda la teoría del drama de Hegel como una metáfora de una noción de arte que ya contiene esos motivos de argumentación en los cuales convierte el concepto *oficial* de lo ideal como *aparición sensorial de la idea* en un fantasma inalcanzable. Así pues, el *fin del arte* aparece menos como una tesis histórica y filosófico-artística que como un acabamiento de la idea *clásica* del arte, un fin del arte en el arte, que ha estado ahí desde siempre. Desde la perspectiva de un desarrollo más reciente de las formas del arte y del teatro, que intentan partir de la forma como totalidad, mimesis y modelo, la presentación de Hegel sobre el desarrollo antiguo nos proporciona un modelo para la disolución del concepto dramático de teatro.

³² *Ibidem*, p. 426.

2 Prehistoria

Sobre la prehistoria del teatro posdramático

Teatro y texto

El teatro y el drama han existido y existen en una relación de contradicciones cargadas de tensión. Destacar esta circunstancia y considerar sus implicaciones en toda su extensión es condición previa para una comprensión adecuada del teatro más reciente. El conocimiento del teatro posdramático empieza con la averiguación de hasta qué punto su existencia depende de la mutua emancipación y de la división entre drama y teatro. Por este motivo, la historia del género dramático en sí misma es de escaso interés para los estudios teatrales. Sin embargo, dado que el teatro en Europa estuvo dominado práctica y teóricamente por el drama, es aconsejable, como ya se ha explicado, relacionar mediante el concepto *posdramático* las nuevas tendencias con el pasado del teatro dramático; esto no se refiere tanto a los cambios en los *textos* teatrales, como a la transformación de sus modos de expresión. En las formas *teatrales* posdramáticas, el texto utilizado en escena (si se utiliza) es considerado como un elemento más entre otros y al mismo nivel en una composición gestual, musical, visual, etc. La escisión entre el discurso del texto y el del teatro puede abrirse hasta alcanzar una clara discrepancia e incluso una eliminación del vínculo existente.

El distanciamiento histórico del gran texto y el teatro requiere una redefinición sin prejuicio alguno sobre su relación. Esta reconsideración podría llevarnos a afirmar que el teatro existía primero: surge del ritual, toma la forma de una mimesis dancística y alcanza una práctica y un comportamiento plenamente formalizados con anterioridad a la escritura. Mientras que el teatro y el drama *primitivos** son meramente el objeto de tentativas de reconstrucción, parece bastante cierto, desde un punto de vista antropológico, que las formas teatrales rituales más tempranas representaban procesos con una carga afectiva elevada (caza, fecundidad), realizados con ayuda de máscaras, disfraces y accesorios de un modo que combinaba danza, música y actuación de personajes¹. Aunque esta práctica motora, corporal y semiótica previa a la escritura represente un tipo de *texto*, resulta obvia la distinción respecto a la formación del teatro *literario* moderno. El texto escrito, la literatura, tomó una discutible posición de líder en la jerarquía cultural. Así, la relación todavía presente en el teatro representacional barroco entre el texto y las formas del discurso musicalizadas, los gestos dancísticos y la decoración ostentosa y arquitectónica desapareció en el teatro literario burgués: el texto impuso su dominio como dador de sentido, al cual debían servir los otros recursos teatrales controlados por la cautelosa autoridad de la razón.

Ha habido intentos de considerar la conciencia precisa de la autonomía de los elementos no literarios del teatro mediante amplias definiciones de lo que sería el drama. Así lo formula Georg Fuchs en *La revolución del teatro*: «El drama en su forma más simple es movimiento rítmico del cuerpo en el espacio»². *Drama* quiere decir aquí acción escénica y, en último término, teatro. Todo lo que pueda tener lugar en la *variété*, ya sea danza, acrobacia, juegos malabares, funambulismo, boiteo, doma de animales, opereta, baile de máscaras o cualquier

* En alemán *Ur-theater* y *Ur-dramatik*, que tiene también el sentido de *originario* y no solo *primitivo* [N. del E.].

¹ EBERLE, O. *Cenalaria. Leben, Glauben Tanz und Theater der Urvölker*. Olten: First Edition, 1954.

² FUCHS, G. «La revolución del teatro (1909)». En SÁNCHEZ, J. A. (ed.). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, 1999, pp. 211-216, esp. 214.

otra cosa, son para Fuchs simples formas del drama³. En las utopías teatrales de la primera mitad del siglo XX nos encontramos ocasionalmente una forma expresiva —de las más inspiradas de entonces— que identifica el teatro como acción *de culto* con el *drama* e interpreta esta acción simbólica y de culto del *mimo* como imitación de la realidad. Esta identificación terminológica del drama con todos los niveles de lo teatral suprime las productivas diferenciaciones históricas y tipológicas entre las distintas artes, en las cuales el teatro y la literatura dramática se unieron y se separaron en la Modernidad. Por eso tiene sentido delimitar el drama de un modo más restringido, y ponerse de acuerdo en que hipótesis como la de Fuchs confunden indistintamente las dimensiones de lo agonal, lo teatral y el drama, aspectos que permanecen diferenciados —y con razón— en la conciencia de la gente del teatro, de los lectores y de los teóricos. Lo mismo puede aplicarse a observaciones enunciadas por Heiner Müller, según las cuales el elemento fundamental del teatro y del drama sería la *transformación* y que el teatro ha tenido siempre que ver con un tipo de muerte simbólica: «Lo esencial en teatro es la transformación. Morir. Y el temor a esta última transformación es general, en ella se puede confiar, con ella se puede contar»⁴.

Walter Benjamin, al discutir sobre la aparente reconciliación en las *Afinidades electivas* de Goethe, escribe:

El misterio es en lo dramático el momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio a uno que es sin duda superior y, además, para este inalcanzable. Y por eso jamás puede cobrar expresión en palabras, sino ya única y exclusivamente en la representación, en lo *dramático* en cuanto a su acepción más estricta⁵.

³ Cit. Tomada de JELAVICH, Peter. «Populäre Theatralik, Massenkultur und Avantgarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende». En SCHMIDT, Herta y STRIEDTER, Jurij (ed.). *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters*. Tübingen: Gunter Narr, 1992, p. 257.

⁴ KLUGE, A. y MÜLLER, H. *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche, Neue Folge*. Hamburg: Rotbuch, 1996, p. 95.

⁵ BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*, I, 1. Frankfurt, 1974, p. 200 [ed. cast., «Las afinidades electivas de Goethe». En *Obras*. Libro I/vol.1. Madrid: Abada Editores, 2007, p. 215].

En este sentido, lo *dramático* no mantiene ninguna relación con todo lo que de él se entiende en la discusión de los estudios teatrales. La formulación de Benjamin relaciona lo que él llama *lo dramático* con la competición física enraizada en el culto, el *agón* mudo. Se trata de la superación (cristiana), a través de la Gracia y la Redención o, en cualquier caso, más allá del *Lenguaje*, del límite del lenguaje humano. Indudablemente se evidencia la pertinencia de la identificación entre teatro y drama allí donde la concepción de lo dramático acentúa su gran proximidad respecto a la pantomima y al mutismo, en cierto modo, solo enmarcados por el lenguaje. Precisamente por ello sería de utilidad considerar lo *dramático* benjaminiano como perteneciente al *teatro*: como rito y ceremonia, *poesía* en la escena y semiosis extra-lingüística o, en cualquier caso, lingüísticamente limítrofe. Esta noción de lo dramático implica una inconmensurable experiencia de metamorfosis en la que no hay arresto del delirio utópico y angustioso de las transformaciones que manifiesta el teatro; en la cual no existe la determinación que debe proteger del vértigo y en cuyo lugar queda el festejo. De hecho, lo significativo aquí es una realidad de superación de la muerte mediante su escenificación (aunque reste siempre en la penumbra). Como ha puesto de relieve Patrick Primavesi, «lo *dramático*, aferrándose a la *physis* muda, solo puede garantizar la redención del mito de la culpa y la belleza allí donde el cuerpo —como en el teatro— queda excluido de la comprensión»⁶.

El siglo XX

Hacia finales del siglo XIX el teatro dramático había alcanzado la madurez de un largo florecimiento como formación discursiva elaborada, incluyendo a Shakespeare, Racine, Schiller, Lenz, Büchner, Hebbel, Ibsen y Strindberg como variantes de dicha forma discursiva, a pesar de sus diferencias. Dentro de este marco también se presentaron los distintos tipos —altamente divergentes entre sí— y las aparien-

⁶ PRIMAVESI, P. *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Fráncfort: Stroemfeld/Nexus, 1998, p. 291; así como la presentación completa pp. 270 y ss. de las complejas relaciones que no pueden ser explicadas aquí.

cias individuales como variaciones de una formación discursiva que es esencial para la fusión entre drama y teatro. Su desarrollo hacia lo posdramático se tratará, por ahora, brevemente. La *carrera* para la formación del discurso posdramático en el teatro puede describirse como una serie de etapas de *auto-reflexión*, *descomposición* y *división* de los elementos del teatro dramático. La trayectoria va desde el gran teatro de finales del siglo XIX, pasando por la diversidad de las formas teatrales modernas en las vanguardias históricas y la neovanguardia de los años cincuenta y sesenta, hasta las formas teatrales posdramáticas de finales del siglo XX.

Primera etapa: drama puro e *impuro*

La situación de partida es la hegemonía todavía intacta de un drama cuyos aspectos esenciales se acunan en el ideal y, en parte, en la práctica de un *drama puro*. El drama no es solo un modelo estético, sino que acarrea implicaciones esencialmente teórico-cognitivas y sociales: el significado objetivo del héroe, del individuo, la posibilidad de representar la realidad humana mediante el lenguaje, mediante la forma del diálogo escénico y la relevancia del comportamiento del ser humano individual en la sociedad. Paralelamente, y antes del *drama puro*, existen (ya en la Edad Media, en Shakespeare y en el Barroco) desviaciones considerables respecto al modelo. A grandes rasgos estas pueden considerarse elementos *épico*s del drama y su abundancia podría entenderse, para nuestro propósito, como *drama impuro*. La forma semántica esencial del drama se confirma en cada aspecto de estas formas: encarnación de personajes o figuras alegóricas llevadas a cabo a través de los actores, representación de un conflicto en *colisión dramática*, una elevada abstracción en comparación con la novela y la épica en la imitación del mundo, la representación de contenidos políticos, morales y religiosos de la vida social a través de una dramatización de su colisión, una acción progresiva mediante una amplia desdramatización y la representación de un mundo a través incluso de una acción real mínima.

Segunda etapa: crisis del drama, el camino propio del teatro

Bajo la premisa de un teatro que aún no se ha transformado en un sentido revolucionario, se llega en 1880 a la crisis del drama. Lo que se ve sacudido por dicha crisis —y, en consecuencia, desaparece— son ciertos elementos constitutivos del drama que no habían sido cuestionados hasta ese momento. La forma textual del diálogo cargado de tensión y repleto de decisiones, el sujeto, cuya realidad puede expresarse esencialmente en discursos interpersonales, o la acción, que se desarrolla prioritariamente en un presente absoluto. Szondi distingue entre los conocidos *intentos de solución* o *intentos de salvación* alcanzados por los autores bajo la impresión de un entorno vital y una imagen del ser humano rápidamente cambiante: dramaturgia del yo, estatismo, pieza de conversación, drama lírico, existencialismo y tensión, entre otros. No obstante, paralela y análogamente a la crisis del drama como forma textual referida al teatro surge el escepticismo respecto a la compatibilidad entre drama y teatro. Pirandello, por ejemplo, estaba convencido de esta incompatibilidad⁷. Por su parte, Edward Gordon Craig expone en su primer diálogo de *El arte del teatro*⁸ que no se deberían llevar a escena (¡bajo ningún concepto!) las grandes obras de Shakespeare, ya que sería incluso peligroso porque el Hamlet actuado debilita la inagotable riqueza del Hamlet imaginado —posteriormente Craig llevó a cabo, efectivamente, la escenificación de la pieza y aclaró que su tentativa había corroborado la imposibilidad de su realización—. El teatro se concibe aquí como algo que tiene sus propias raíces y posee premisas distintas a las de la literatura dramática, incluso hostiles a ella. Según concluye consecuentemente Craig, el texto debe desistir del teatro precisamente debido a sus cualidades y a su dimensión poética.

En las primeras décadas del siglo xx se desarrollan nuevas formas textuales que desfiguran la narración tradicional y las reminiscencias de la realidad conteniéndola en fragmentos: el *Lanstage Play* de Ger-

⁷ Cfr. Dorr, Bernard. «Une écriture de la représentation». En *Théâtre en Europe*, 10, pp. 18-21.

⁸ CRAIG, Edward Gordon. *El arte del teatro. Hacia un nuevo teatro (Escritos sobre teatro I)*. Madrid: Asociación Directores de Escena, 2011 [N. del E.].

trude Stein, los textos para un *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud o el teatro de la forma pura de Witkiewicz. Estas *formas textuales deconstruidas* presentan elementos literarios de la estética *teatral* posdramática. Los textos de Gertrude Stein hallan principalmente en Robert Wilson una estética teatral congenial a ellos (Wilson ha aclarado que fue a partir de la lectura de Gertrude Stein cuando adoptó la convicción de que debía dedicarse al teatro). El de Artaud inauguró una forma de hacer teatro, al igual que la propuesta de Witkiewicz, que se adelantó al teatro del absurdo. El director francés Antoine Vitez señaló, como escenificador de textos clásicos mediante recursos teatrales económicos y funcionales, que desde finales del siglo xix todas las grandes obras que se habían escrito y se escribirían para el teatro se caracterizaban por una *total indiferencia* frente a los problemas que presentaba la textura de la realización escénica⁹. Esto demuestra que se produjo una fisura entre teatro y texto. Gertrude Stein fue considerada y, lo es todavía hoy, la creadora de un tipo de texto *imposible de realizar en escena*, lo que es cierto si se mide según los cánones y las expectativas del teatro dramático. Basta con preguntar cuánto *éxito* tuvieron sus textos en la escena teatral de su época para dejar en evidencia su fracaso como autora de teatro. En sus formas textuales se anuncia ya aquella dinámica que invalida la tradición del teatro dramático.

La autonomización del teatro no es, como cuando se la banaliza, el resultado de la auto-apreciación de directores (pos)modernos con afán de reconocimiento. El surgimiento de la figura del director de teatro ya se había intuido potencialmente en la dialéctica estética del teatro dramático que, mediante su desarrollo como *forma de presentación*, fue descubriendo los recursos que le son inherentes sin considerár su referencia al texto. Al mismo tiempo, se debe reconocer una faceta productiva en la falta de consideración de los autores del siglo xx frente a las posibilidades del teatro, ya que escribían y escriben sus textos de tal modo que el teatro siempre queda ampliamente por inventar. El reto de descubrir las nuevas potencias del arte del teatro

⁹ Véase el artículo de A. Vitez para la revista *Théâtre en Europe*, 13, 1987, p. 9.

se ha convertido en una dimensión esencial de la escritura teatral. La propuesta de Brecht en la que sugería a los autores que no *abastecieran* el aparato teatral sino que lo cambiaran, se ha realizado y ha superado con creces las previsiones del propio Brecht. A este respecto, Heiner Müller aclara que un texto teatral solo alcanzaría su objetivo si no pudiera realizarse en el teatro tal y como está escrito.

Autonomización y reteatralización

Como consecuencia de la revolución artística que se apoderó de la escena teatral alrededor de 1900 ocurre, paralelamente a la crisis del drama, una crisis de la forma discursiva del teatro en sí mismo. El rechazo de las formas teatrales tradicionales tuvo como consecuencia una nueva autonomía del teatro en tanto que práctica artística independiente. Después de este decisivo giro el teatro abandonó la orientación segura a la que estaba acostumbrado para concentrarse en la selección de sus recursos a favor de las exigencias que le proponía la realización escénica. Esta nueva orientación ha proporcionado no solo una coerción de los criterios del oficio teatral, sino también una cierta seguridad respecto a ellos, una lógica y una legitimidad en la utilización de los recursos puestos al servicio del drama. La nueva libertad adquirida por el arte del teatro se acompañó de una particular pérdida que se ha descrito, desde la faceta productiva, como la *incorporación del teatro a la era de la experimentación*. Desde la toma de conciencia acerca de su propia independencia para realizar el texto mediante el potencial de expresión artística oculto en él, el teatro se lanzó, del mismo modo que otras formas artísticas, a la difícil y arriesgada libertad de la experimentación incesante.

A medida que la *teatralización* del teatro experimenta un progresivo avance hacia su liberación de la hegemonía del drama, esta evolución se acelera, con otra *cesura* histórico-mediática: la emergencia del cine. Hasta la fecha, el dominio en el teatro de la imitación, del movimiento de personas realizando acciones, fue recogido y superado por la nueva matriz de representación tecnológica del cine. La teatralidad se comenzó a entender como una dimensión artística independiente

del texto dramático, a la vez que se empezó a reconocer —mediante el contraste con la *imagen-movimiento* (*image-mouvement*, de Deleuze) producida tecnológicamente— el proceso en vivo (a diferencia de las apariciones reproducidas o reproducibles), como una diferencia específica del teatro respecto al cine. Este redescubrimiento de que el teatro, y solo el teatro, posee un singular potencial de presentación planteó la pregunta, a partir de entonces todavía más crucial, acerca de lo que el teatro tiene de inconfundible e irremplazable frente a otros medios. En efecto, el planteamiento de esta pregunta ha acompañado desde entonces al teatro —y no solo debido a su rivalidad con otras artes—, pues evidencia una de las dos lógicas que definen el surgimiento de nuevas formas de representación artística: aquella según la cual la aparición de un nuevo medio de creación formal y de imitación del mundo lleva, casi automáticamente, a que los medios definidos de repente como *antiguos* se interroguen acerca de su especificidad *en tanto que arte* y cuáles son los elementos que deberían ser destacados, consciente y enfáticamente, tras el surgimiento de las técnicas más modernas. Bajo la aparición de los nuevos medios, los demás se vuelven *auto-reflexivos* (así ocurrió con la pintura tras la aparición de la fotografía, con el teatro tras el surgimiento del cine, y con ambos tras la emergencia de la televisión y la tecnología del vídeo). Aunque este cambio eclipsara todo lo demás ya en su fase inicial, en ella la autorreflexión conservaría su potencial y su necesidad, forzadas por la coexistencia y la competición (paragon) entre las artes. Al parecer, la otra constante del desarrollo artístico consiste en que la dinámica experimenta un crecimiento a partir de la desintegración. En las artes plásticas la dimensión de la reproducción estaría separada de la experiencia del color y de la forma (fotografía y abstracción), de modo que los elementos individuales rechazados ganen aceleración y surjan nuevas formulaciones. De la *descomposición* de un género en elementos individuales nacen los nuevos lenguajes formales de expresión. Los aspectos del lenguaje y del cuerpo en el teatro antes *pegados* se separan los unos de los otros, la representación de papeles y la apelación al público se tratan como realidades autónomas y el espacio

sonoro se separa del espacio de actuación, de modo que dan lugar a nuevas formas de representación de la autonomización del teatro según las distintas capas que lo componen.

La concentración sobre la realidad teatral frente a una representación del mundo literaria, fotográfica o filmica se puede designar como *reteatralización*, un aspecto que identifica a los movimientos de las vanguardias históricas. Los estudios de Erika Fischer-Lichte se han centrado particularmente en este concepto; en ellos se introduce por primera vez la figura de Georg Fuchs y ponen de relieve, entre otras cosas, su conexión con la productiva recepción tanto europea como extra-europea de las tradiciones teatrales no literarias de las vanguardias históricas⁹. El objetivo de esta *reteatralización* no fue únicamente el recuperar las posibilidades estéticamente puras de lo teatral. No se trataba únicamente de una teatralización inmanente al teatro, sino de la *apertura* del ámbito del teatro a otras formas de la práctica cultural tales como las políticas, las mágicas, las filosóficas, etc.; así como de la confluencia entre fiesta y ritual. Por tanto, era necesario evitar las reducciones encaminadas a una estetización de las vanguardias que podían venir sugeridas por el uso del término *reteatralización* en el contexto del modernismo clásico. El anhelo de las vanguardias de trascender las fronteras entre vida y arte (un intento cuyo fracaso naturalmente no las condena) era asimismo uno de los motivos de la *reteatralización*.

En el transcurso de este giro se forma lo que se denomina el *teatro de dirección* o *teatro de director* con fines descriptivos, de alabanza o de difamación. La autonomización del teatro y, con ella, la importancia siempre creciente de la dirección es completamente irrefutable. Sin ánimo de despreciar cualquier antipatía legítima contra personalidades mediocres del teatro—que abarcan textos significativos dentro de su horizonte artístico limitado— cabe destacar que el alboroto sobre la arbitrariedad de los directores nace en la mayoría de los casos de una mentalidad tradicional hacia el texto teatral, en el sentido en

⁹ Cfr. junto a las publicaciones alemanas, entre otras: *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*. Iowa: Iowa University Press, 1997, pp. 71 y ss., 115 y ss.

que se entendía en el siglo XIX, y/o de la negativa a mezclarse con experiencias teatrales desacostumbradas. Sin embargo, la diferenciación entre el teatro de directores y el teatro de actores o de autor concierne solo marginalmente a nuestro propósito de diferenciar entre el teatro dramático y el teatro posdramático. El teatro de director es una premisa indiscutible para el dispositivo posdramático (aún cuando un colectivo entero se ocupe de la dirección), pero no cabe olvidar que también el teatro dramático se presenta ampliamente como un teatro de director.

Respecto a la nueva insistencia en el cambio de siglo sobre el valor intrínseco del teatro hay otro contexto que resulta importante tener presente: el teatro de entretenimiento y de espectáculo de finales del siglo XIX reforzó a los artistas del teatro en la convicción de que existía un conflicto entre el texto y el teatro de experimentación. Para el teatro, la recuperación de la complejidad y la verdad fue un esfuerzo recurrente de los Craig, Chéjov, Stanislawski, Claudel y Coupeau. Aunque a grandes pasos se fue produciendo una toma de distancia respecto al modo de presentación tradicional del drama, y algunos defensores de la autonomía y *reteatralización* del teatro avanzaron en su exigencia de desterrar el texto, el teatro radical de la época no apuntaba simplemente a un mero menosprecio del mismo, sino también a su *rescate*. Lo que trataba de hacer el teatro de directores emergente era precisamente eliminar la convención de los textos y liberarlos de los ingredientes arbitrarios, irrelevantes o destructivos, propios de la «gran cocina»¹⁰ de los efectos teatrales. Todo aquel que apele al rescate del texto teatral de las atrocidades de la dirección se debería acordar de este contexto. La tradición del texto escrito se encuentra más amenazada por la convención musicística que por las formas radicales de tratarlo.

Tercera etapa: neo-vanguardia

Respecto a la genealogía del teatro posdramático, es significativo el despegue teatral de la *neo-vanguardia*. En la República Federal de

¹⁰ ROUBINE, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène 1880-1980*. Paris: Presses universitaires de France, 1980, pp. 54 y ss.

Alemania la llamada *fase de reconstitución* benefició una sospechosa restricción de la cultura y del teatro hacia un *humanismo* apolítico. Por una parte, durante el auge económico de los años cincuenta se construyeron nada menos que cien nuevos teatros; por otra, la escena alemana estuvo dominada por el conservadurismo de Gustaf Gründgens¹¹ y por el intento de olvidar el pasado político y de reflexionar sobre la *cultura*. Las tentativas experimentales se mostraron todavía titubeantes en Alemania, mientras que en los Estados Unidos se estaban abriendo nuevos caminos y John Cage, Merce Cunningham o Allan Kaprow, entre otros, tomaban la escena.

A finales de los años cincuenta comenzó el despegue internacional, no solo de la vanguardia sino también de la cultura pop que revolucionó todos los ámbitos de la vida pública y privada. Con la música rock (Chuck Berry, Elvis Presley) se produjo, por primera vez en la historia, música dirigida y pensada exclusivamente para la gente joven. Se inició así el camino que llevaría a la victoria de la cultura juvenil. Por su parte, en Alemania, donde las artes plásticas y la cultura cotidiana siguen de buena gana la influencia americana, esta llega a la esfera del teatro como reacción al fosilizado teatro de formación (*Bildungstheater*), a través de una recepción entusiasta de los textos de Beckett, Ionesco, Sartre y Camus. La confluencia de la filosofía y el teatro del absurdo con el existencialismo halla un eco también intenso, al igual que el conocimiento —tardío en Alemania— de formas artísticas como las propuestas por el surrealismo y el expresionismo abstracto. Comienza la recepción de Kafka, mientras la música serial y el arte informal se hacen notar. Al mismo tiempo que en la República Democrática Alemana la estética brechtiana —especialmente tras las exitosas giras internacionales del Berliner Ensemble— parecía llevar la batuta (aunque en realidad fue también considerada sospechosa y combatida en nombre de un llamado *realismo socialista*), se desarrolla en todo el mundo, y especialmente en la Alemania occidental alrededor de 1965, un nuevo teatro de la provocación y la protesta.

¹¹ G. Gründgens (1899-1963) fue uno de los directores y actores de teatro más famosos de Alemania.

Un emblema para la revuelta teatral fueron las realizaciones escénicas del *Marat/Sade* de Peter Weiss en Berlín y en Londres, de la mano de Konrad Swinarski y Peter Brook.

En la década de los sesenta surge un nuevo espíritu de experimentación en todas las artes que culminará en la revolución de mayo del 68. En 1963 se crea en Fráncfort *Experimenta* y el nuevo *Bremer Stil* da mucho que hablar: bajo la dirección de Kurt Hübners surge un teatro joven, político y formalmente revolucionario, marcado por Peter Zadek, Wilfried Minks y Peter Stein. En 1969, este último se traslada a Berlín y hace de la Schaubühne un teatro de referencia mundial durante décadas. Por su parte, en Estados Unidos surge una vanguardia creativa y altamente polifacética: junto a las artes plásticas, el teatro, la danza, el cine, la fotografía y la literatura formaron una *comunidad artística* (*artistic community*) cuya norma consistió en transgredir los límites entre las artes, haciendo que el teatro convencional pareciera anticuado. El nuevo arte *ambientalista* (*environment*) (anticipado ya por las *Merz-Bauten* [construcciones Merz] de Kurt Schwitters), avanza mediante la integración conceptual de la presencia real del observador (*Rauschenberg*) en el trabajo de la escena teatral. Los proyectos de embalaje de Christo interactúan como *obra* con los visitantes que acuden en masa a sus instalaciones. La *action painting* es ya un tipo de ceremonia pictórica con reminiscencias teatrales, si bien la obra, después de la acción artística, continúa existiendo como un objeto idealmente ligado al acto de creación original. Como director, Yves Klein exhibe ante los espectadores sus *antropometrías* como un espectáculo con música y en los *happening*, principalmente de la mano de los accionistas vieneses, la acción adquiere los rasgos de un ritual. En 1969 Richard Schechner escenifica *Dionysius 69*, en el que los espectadores son exhortados a contactar corporalmente con los *performers*.

Asimismo, en la década de los sesenta, el interés por el teatro del absurdo se vuelve central. Este renuncia a la visible carga significativa del desarrollo de la trama pero, de un modo desconcertante y en medio de la desintegración del sentido, se aferra con fuerza a las unida-

des clásicas del drama. Sin embargo, lo que une con la tradición clásica a Ionesco, Adamov y a los demás autores clasificados bajo formas teatrales *absurdas* o *poéticas*, es el *dominio del discurso*. Para Ionesco las palabras devienen *faroles sonoros sin sentido* (*écoutes sonores dénuées de sens*) pero, precisamente por ello, deben, como ocurre al final de *La cantante calva*, expresar una verdad del mundo bajo una nueva luz. La realidad, como escribe Ionesco, expresa «su luz verdadera, más allá de las interpretaciones y de una causalidad arbitraria» («dans sa véritable lumière, au delà des interprétations et d'une causalité arbitraire»¹²). También el teatro de la rigurosa crítica del sentido se entendió como el esbozo de un mundo y al autor como su creador. Incluso como juego del absurdo el teatro permaneció como imitación del mundo. Y, al igual que pasó con el nuevo teatro político de la provocación, el teatro del absurdo permaneció comprometido con aquella jerarquía que subordinaba el arte del teatro al texto, denominándolo como teatro dramático, cuyo entramado de características deja intacto el dominio del texto, el conflicto de personajes, la totalidad de una *trama* acción grotesca y la representación del mundo.

Revisando el teatro del absurdo según la descripción de Martin Esslin, podríamos sentirnos transportados inicialmente hacia el teatro posdramático de los años ochenta: sus piezas «no tienen historia o argumento al que referirnos», las obras «se hallan desprovistas de personajes reconocibles», más bien parecen «muñecos mecánicos»; «a menudo no tienen ni principio ni fin» y, en vez de espejo de la realidad, parecen ser «reflejos de sueños o pesadillas», y «si una obra bien hecha se basa en ingeniosas réplicas y agudos diálogos, estas no tienen más que cháchara incoherente»¹³. ¿Estaría aquí descrito el teatro de Robert Wilson? Dado que en el teatro posdramático puede constatarse

¹² IONESCO, E. *Notes et contre-notes*. París: Gallimard, 1962, p. 159. Cf. al respecto: MICHAUD, Guy. «Ionesco. De la dérision à l'anti-monde». En JACQUOT, Jean (ed.). *Le théâtre moderne II*. París: Editions du Centre de la Recherche Scientifique, 1973, pp. 37-43, esp. p. 39 [ed. cast., *El teatro moderno: hombres y tendencias*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1967].

¹³ ESSLIN, M. *Absurdes Theater*. Frankfurt, 1967, p. 12 [ed. cast., *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966, p. 13].

algo así como una ausencia de sentido (*absence de sens*), cabe la posibilidad de compararlo con el teatro del absurdo, que ya en su propio nombre anuncia una renuncia al sentido. La atmósfera que alimenta al teatro del absurdo está basada en una concreta visión del mundo (*Weltanschauung*) y sus fundamentos políticos, literarios y filosóficos: la experiencia de la barbarie en el siglo xx (el Holocausto), la posibilidad real del final de la historia (la bomba de Hiroshima), las burocracias sin sentido y la resignación política. El absurdo y el repliegue existencial sobre el individuo están estrechamente imbricados. La desesperación cómica se convierte en el humor predominante en Frisch, Dürrenmatt, Hildesheimer y otros. La fórmula *a nosotros ya solo nos llega la comedia* (*Uns kommt nur noch die Komödie bei*) expresa el fin de la posibilidad de una interpretación trágica del mundo. En el cine, junto a las películas existencialistas francesas, *Dr. Strangelove or How I learnt to stop worrying and love the Bomb* [¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú, 1964], de Stanley Kubrick, queda como la traducción connatural de esta experiencia. Sin embargo, el contexto ideológico confiere otro significado completamente distinto a todos los recursos de la discontinuidad, el collage y el montaje, la desintegración de la narración, la estupefacción y la supresión del sentido, que el teatro del absurdo comparte con el posdramático. Cuando Esslin sitúa —con razón— los elementos formales del absurdo en el contexto de temas ideológicos y realza especialmente «la angustia metafísica, originada por el absurdo de la condición humana»¹⁴, está presentando un problema fundamental que también propuso el teatro posdramático en las décadas de los ochenta y los noventa: en ese momento, sin embargo, la desintegración de certezas ideológicas no supone ya ningún problema de angustia metafísica, sino una circunstancia cultural plenamente asumida.

El teatro del absurdo se corresponde con el drama lírico porque participa de la genealogía (no del tipo) del teatro posdramático. En este sentido, el título de la segunda compilación sobre teatro de Jean Tardieu (*Poèmes à jouer* [Poemas para interpretar], 1960) marca esta nueva dirección. Una pieza como *Conversation-Sinfonietta* forma una

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

composición musical a partir de fragmentos del lenguaje cotidiano. En el *L'ABC de notre vie* (escrita en 1958 y estrenada un año más tarde) se encuentra la denominación del género *poema para la escena* con solista y coro. En el estreno se hizo uso de la música de Anton Webern. También existen piezas sin personajes en las cuales únicamente resuenan voces en un espacio vacío (*Voix sans personne*). Frente al teatro posdramático, el teatro poético —que Esslin quiso distinguir del teatro del absurdo¹⁵—, se aproxima bastante a este último. Se trata de un teatro literario dentro de la tradición del teatro dramático, que mantiene una separación abismal con el teatro posdramático. A modo de conclusión, podemos constatar que el teatro del absurdo —así como el teatro de Brecht— pertenece a la tradición dramática. Algunos de sus textos dinamitan el marco de la lógica dramática y narrativa pero, en principio, únicamente cuando los recursos teatrales van más allá del lenguaje en equidad con el texto y pueden pensarse sistemáticamente incluso sin él, se acercan al teatro posdramático. Por consiguiente, no podría hablarse de una *continuidad* del teatro del absurdo y del teatro épico en el nuevo teatro¹⁶, sino que habría que señalar la ruptura tanto con el teatro épico como con el teatro del absurdo, pues ambos se aferran con recursos distintos a la presentación de un cosmos textual ficticio y simulado, mientras que el teatro posdramático ya no lo hará.

También el género del *teatro documental*, desarrollado en los años sesenta, da un paso más allá de la tradición del teatro dramático. Escenas de asuntos judiciales, de procesos, interrogatorios y declaraciones de testigos ocupan el lugar de la presentación dramática de sucesos. Podría objetarse que las escenas judiciales y el interrogatorio de testigos son también recursos del teatro tradicional para generar tensión dramática. Aunque esto sea cierto en muchos dramas, no es pertinente aquí en la medida en que aquello de lo que trata el teatro documental (culpa política o moral en la investigación de armas atómicas, la guerra de Vietnam, el imperialismo, la responsabilidad de

¹⁵ *Ibidem*, pp. 15 y ss.

¹⁶ POSCHMANN, G. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, op. cit., p. 183.

las atrocidades cometidas en los campos de concentración) ha sido decidido histórica y políticamente al margen del teatro. En este sentido, el teatro documental se enfrenta a una dificultad similar a cualquier drama histórico que pretenda intentar lo imposible: representar como inciertos sucesos históricamente ya conocidos y cuya conclusión dependa del curso del procedimiento dramático. El suspense no se localiza en el transcurso de los acontecimientos, sino que es algo objetivo, mental y, en su mayoría, ético-moral: no se trata de un mundo narrado y comentado de forma dramática¹⁷. Por otro lado, autores menos consecuentes, como Rolf Hochhuth, no pueden rehuir la tentación de convertir de nuevo el material documental en moneda de cambio dramática, lo cual provoca la mordaz crítica de Adorno.

Es cuestionable si la pretensión política repetidamente implorada del teatro documental puede cumplirse mediante su adaptación formal a la norma dramática. Peter Iden opinaba en 1980 que *El Vicario*, de Rolf Hochhuths, permaneció demasiado «despreocupado respecto a su propia forma dramática» y, por ello, no fue un teatro realmente político, a diferencia de la famosa realización escénica de Peter Stein para *Tasso*¹⁸. Se hizo evidente que el tratamiento de los clásicos en el teatro tradujo cada vez más «el carácter dramático del material como drama del derrumbamiento de todos los medios tradicionales» (aunque no es apropiada la metáfora del drama para aludir a la pérdida de los recursos de representación tradicionales). El conflicto fundamental de la materia del drama «se había desplazado al modo de tratarlo»¹⁹. Esta observación llama la atención sobre la oposición más tajante que se plantea entre el tradicionalismo dramático y los enfoques que miran hacia una nueva práctica teatral que ya se empieza a entrever en el *Tasso* de Peter Stein. (De hecho, el propio Stein decidió no llevar adelante este desmantelamiento del teatro. Apoyado incondicionalmente por Dieter Sturm, pronto desarrolló la con razón famosa, y más bien neoclásica, estética de la *Schaubühne* y, en

¹⁷ WEINRICH, H. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: C.H. Beck, 1971.

¹⁸ IDEN, P. «Am Ende der Neuigkeiten. Am Anfang des Neuen?». En *Theater 1980. Jahrbuch Theater Heute*, p. 126.

¹⁹ *Ibidem*, p. 127.

ciertos momentos, una de las más brillantes realizaciones del teatro dramático en la época de su puesta en cuestión).

El aspecto más vanguardista del teatro documental no es tanto su voluntad de efecto directamente político o su dramaturgia convencional como aquel rasgo que empuja persistentemente al rechazo y a la crítica: aunque *dramatice* documentos, muestra una clara tendencia hacia las formas de tipo oratorio —a los *rituales*—, tal y como se presentan a sí mismos también los interrogatorios, los informes y los veredictos. Esto se evidencia con contundencia en *Die Ermittlung [La indagación]*, de Peter Weiss, que no por casualidad surgió de su lectura de Dante y su proyecto de escribir él mismo sobre una suerte de infierno. El horror de los campos de exterminio se muestra en himnos que intensifican el material de las declaraciones hasta alcanzar un canto recitativo tendente a la liturgia.

Puede decirse que en los *textos* sobresalientes de aquellos años se cuestiona el modelo de comunicación dramático más claramente que en la práctica de la dirección. De ahí que pertenezcan a la genealogía del teatro posdramático las *piezas habladas (Sprechstücke)* de Peter Handke. El teatro se desdobra citando su propio discurso. Principalmente, mediante la erosión interna de los signos teatrales y el uso de la autorreferencialidad surge el *mensaje* indirecto, la referencia a lo real. La problematización de la *realidad* como realidad de los signos teatrales deviene metáfora de la pérdida y la circularidad que se da en el interior de las figuras de la lengua más comunes. Si los signos ya no se dejan leer como referencia a un significado determinado, entonces el público se encuentra desconcertado entre la alternativa de no pensar en nada frente a esta ausencia y la de leer las formas mismas, los juegos lingüísticos y a los actores tal y como se presentan aquí y ahora; o dicho en palabras de Heidegger: en su *ser-ahí (sosein)*. En cierto modo, un texto como *Insultos al público* permanece atrapado en esta tradición «como metadrama o metateatro»²⁰ —como afirma,

²⁰ PFISTER, M. *Das Drama. Theorie und Analyse*. Múnich, 1980, p. 330. Existe también una edición inglesa: *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 249.

con su característica vacilación, Pfister—, en tanto en cuanto convierte en *tema* negativo todos los criterios del teatro dramático. Sin embargo, al mismo tiempo, señala hacia el futuro del teatro después del drama.

Los modos del teatro neovanguardista sacrifican, cada uno a su manera, ciertas partes de la representación dramática, si bien al final preservan el nexo decisivo y unificador entre el texto de una acción, un informe, un proceso y la representación teatral orientada íntegramente a ellos. Este nexo se rompe en el teatro posdramático de las últimas décadas. Intermedialidad, civilización de imágenes, escepticismo frente a las grandes teorías y las metanarraciones disuelven la jerarquía que había garantizado no solo la subordinación del teatro al texto, sino también la coherencia entre ellos. Ya no se trata solamente de la afirmación y el reconocimiento del rendimiento individual de la escenificación como borrador artístico-teatral, sino que se invierten las relaciones constitutivas del teatro dramático, primero de modo subterráneo y después abiertamente: la pregunta que se sitúa en primer plano ya no es si y cómo el teatro *se corresponde* adecuadamente con un texto que eclipsa todo lo demás. Más bien se cuestiona si y cómo los textos pueden ser un material idóneo para la realización de un proyecto teatral. Ya no se aspira a la totalidad de una composición teatral estética de palabras, significados, sonidos, gestos, etc., que se ofrece como construcción holística de la percepción, sino que el teatro adopta su carácter de fragmento y de parcialidad. Renuncia a los criterios largo tiempo intocados de unidad y síntesis y se abandona a la oportunidad (y al riesgo) de confiar en los impulsos individuales, fragmentos de partes y microestructuras de textos, con el propósito de devenir un nuevo tipo de práctica. Se descubre con ello un nuevo continente de la actuación, una presencia novedosa del *performer* (hacia cuya figura mutan los *actores*), y se establece un panorama teatral multiforme más allá de las formas basadas en el drama.

Un breve vistazo retrospectivo a las vanguardias históricas

Una discusión sobre las formas teatrales más innovadoras debe recurrir a las vanguardias históricas, porque en ellas fue donde primero se

efectuó la disolución de la unidad dramaturgica clásica y convencional. Naturalmente, no se trata ahora de complementar la abundante bibliografía sobre esta época o de elaborar sin más el inventario de las múltiples influencias de las vanguardias históricas sobre el teatro posdramático, sino solo de poner de relieve algunas de las posiciones y los desarrollos especialmente notables que son de particular interés para el teatro posdramático.

Drama lírico y simbolismo

En el análisis del teatro denominado *formalista* por el propio Michael Kirby, este propone diferenciar entre un modelo de vanguardia *antagonista* y otro *hermético*. Observa con razón que el convencimiento habitual según el cual el teatro vanguardista comenzó con el escándalo de la representación del *Ubu rey* de Albred Jarry, en 1896 en París, es, como mínimo, parcial. Solo la línea que Kirby designa como *antagonista* empieza aquí y lidera, mediante el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, las nuevas estéticas de la provocación (en aquel momento la palabra *mensure* pronunciada al comienzo de una representación escénica todavía podía *épater le bourgeois!*). Sin embargo, como señala Kirby, el teatro posdramático tuvo sus inicios en el simbolismo, en lo que denomina como vanguardia *hermética*, que se desarrolla de un modo paralelo, si no anterior, a estas estéticas de la provocación:

El teatro de las vanguardias comenzó —antes de aquella primera realización de *Ubu rey*— como muy tarde con los simbolistas. La estética simbolista propone un giro hacia el interior, lejos del mundo burgués y sus estándares, hacia un mundo más personal, privado y extraordinario. La realización escénica simbolista se hacía en teatros pequeños. Era indiferente, distante y estática, implicando poca energía física. La iluminación era a menudo tenue. Los actores acostumbraban a actuar detrás de cortinas. [...] El arte era contenido, aislado, completo en sí mismo. Podemos llamarlo el modelo *hermético* del teatro de las vanguardias²¹.

²¹ KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987, p. 99.

El teatro de los simbolistas marcó un importante paso en el camino hacia el teatro posdramático con su estatismo anti-dramático y su tendencia a las formas monológicas. En este sentido, Stéphane Mallarmé se centra en una idea de *Hamlet* según la cual dicha obra solo reconoce realmente a un héroe mientras que relega a todos los demás personajes al rango de *comparsas*. Desde ahí se puede trazar una línea hasta el modo en el que Klaus-Michael Grüber escenificó su *Fausto* o Robert Wilson su *Hamlet*: como teatro neo-lírico que entiende la escena como lugar de una *escritura (écriture)* en la cual todos los integrantes del teatro devienen caracteres de un *texto* poético. Cabe mencionar una observación de Maeterlinck al respecto: «La pièce de théâtre doit être avant tout un poème» [«la pieza de teatro debe ser ante todo un poema»]. A continuación explica que debido a la molesta presión que ejercen todas las circunstancias que cuentan como realidad dentro de nuestras convenciones, el poeta hace una pequeña trampa e introduce alusiones a la vida cotidiana aquí y allá (*ça et là*). Sin embargo, Maeterlinck se lamenta de que el público tome estos elementos ocasionales como lo único verdaderamente importante, mientras que para el poeta (y también para el poeta teatral) son meros compromisos, concesiones superficiales realizadas a petición del público²², en cuya representación se busca lo que se entiende por realidad reconocible. Lo mismo sirve, como dice expresamente Maeterlinck, también para lo que se llama el *étude des caracteres* [el estudio de los caracteres]. En este teatro se abandona la construcción del suspense, del drama, la acción e imitación y, como pone de manifiesto el nombre *drame statique* [drama estático], se rechaza asimismo la idea clásica de un tiempo inexorable que avanza hacia adelante y de modo lineal en beneficio de una *imagen-tiempo* plana.

Estática y fantasmas

Es de sobra conocido que, por aquel entonces, el teatro asiático, especialmente el teatro *Nô*²³, sirvió de fuente de inspiración para el teatro en

²² SZONDI, P. *Das lyrische Drama*, op. cit., p. 360 [ed. cast., *Teoría del drama moderno*, op. cit.].

²³ El teatro *Nô* o *Noh* es una de las manifestaciones más destacadas del drama lírico japonés. Tuvo su apogeo en el siglo XVII, época en que datan los primeros textos

Europa. Paul Claudel, fascinado por su oposición al drama, formuló: «Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive»²³ [«el drama es algo que acontece, el Nô es alguien que llega»]. Hacen falta pocas explicaciones para encontrar en esta formulación la oposición esencial entre el teatro dramático y el posdramático: apariencia frente a trama, actuación no mimética (*performance*) frente a representación. El teatro Nô es para Claudel una especie de drama para una sola persona y muestra la misma estructura que la de un sueño²⁴. En la búsqueda de lo que Mallarmé denomina un *nouveau cérémonial théâtral* [nuevo ceremonial teatral] se encuentra el teatro japonés, un modo de representación total con un horizonte metafísico. Del mismo modo que la oda en el simbolismo de Mallarmé, también la misa católica podría avanzar hacia una forma de teatro. En este sentido, parece obvio que el carácter ceremonial del teatro asiático ofrecía un estímulo a tales visiones. Si bien no tiene casi nada en común con el *drama* realista europeo, el teatro asiático abre un espacio a los modos de percepción rituales que permiten establecer un puente hasta Wilson, pasando por Maeterlinck y Mallarmé.

En la concentración sobre el ritual se manifiesta una experiencia que difícilmente puede designarse de otro modo que mediante la desfasada palabra *destino*. En el caso de Maeterlinck el tema es explícito y central. El teatro no debe articular la causalidad trivial de la experiencia cotidiana sino, por el contrario, la rendición fatal del ser humano a una ley que permanece desconocida. Sería inadecuado descartar

impresos, atribuidos a Kwanami y a su hijo Zeami (ambos de comienzos del siglo xiv). El Nô procede de las danzas rituales de los templos, de los escritos budistas y de la poesía, mitología y leyendas populares japonesas y chinas. En oposición al teatro *kabuki*, se trata de un drama aristocrático que se representa en un cuadrilátero elevado, rodeado de público por dos de sus lados. La temática de los dramas Nô es solemne y trágica; y siempre alude a algún tipo de redención a través del simbolismo aparente de alguna leyenda o hecho histórico. El lenguaje utilizado es aristocrático y elevado, y en él abundan los arcaísmos [N. del E.].

²³ Cfr. WATANABE, Moriaki. «Quelqu'un arrive». En *Théâtre en Europe*, 13, 1987, pp. 26-30; así como MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris, 1970, p. 1167.

²⁴ «Drame monopersonnel, offrant la même structure que le rêve». Cfr. WATANABE, Moriaki. «Quelqu'un arrive», *op. cit.*, p. 30.

tales concepciones, ciertamente problemáticas, sencillamente por miedo a una crítica ideológica. Aunque, posteriormente, el llamado *theatre of images* [teatro de imágenes] de Wilson produce una peculiar aura de fatalidad en la que las figuras parecen rendirse a una magia misteriosa, esta forma de actuación teatral no puede identificarse con una tesis centrada en una ideología del destino, tal y como afirma el propio Wilson. La dramaturgia *estática* de Maeterlinck consistía en compartir una experiencia de entrega, que en el Nô se halla en la inclusión de la vida humana dentro del mundo de los fantasmas regresados del inframundo. No es casualidad que tanto en Wilson como en Maeterlinck los maniqués, los autómatas en movimiento y las marionetas se asienten en lo más íntimo de su idea de teatro. En el escrito temprano *Un théâtre d'androides* [Un teatro de androides], Maeterlinck explica: «Da la impresión de que todo ser que posee la apariencia de la vida sin tenerla hace pensar en poderes extraordinarios [...] son muertos que parecen hablarnos, en consecuencia, voces superiores...»²⁵. El teatro posdramático de Tadeusz Kantor, con sus objetos y aparatos enigmáticos y animados, así como los espíritus y fantasmas históricos en los textos posdramáticos de Heiner Müller, se sitúan en esta tradición teatral del *destino* y de los espíritus que, como ha mostrado Monique Borie, son cruciales para la comprensión del teatro²⁶.

Poesía escénica

Sin embargo, queda por resaltar una distinción fundamental entre el nuevo teatro y el teatro simbolista: los espectáculos teatrales realizados en las últimas décadas del siglo xix estaban encaminados, contrariamente a los que predominaban con anterioridad, al dominio del *lenguaje* poético sobre la escena. En esos años se deja de considerar que la esencia del teatro sea el *texto de personajes* —como en el teatro dramático— y pasa a serlo el *texto de poesía* que, a su vez, se debería

²⁵ PLASSARD, D. *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avantgardes historiques. Allemagne, France, Italie*. Lausanne: L'Age d'homme, 1992, p. 38.

²⁶ BORIE, M. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris: Actes Sud, 1997.

corresponder con la propia *poesía* del teatro. También Maeterlinck afirmó (como Craig) que las grandes obras de Shakespeare no se podían realizar en escena, pues no serían *escénicas* e implicarían una realización peligrosa²⁷. Con ello, se materializó la disolución de la fusión tradicional entre texto y escena, pero también se logró asentar la perspectiva de una nueva conexión entre ellos. Al considerar el texto teatral como una dimensión poética independiente y concebir, al mismo tiempo, la *poesía* de la escena desligada del texto como una poesía de espacio y de luz atmosféricamente independientes, se hizo posible un nuevo dispositivo teatral cuya unidad automática se reemplazó por la división —y la consecuente combinatoria libre (liberada)— entre texto y escena, entre todos los signos teatrales.

Desde el punto de vista del teatro posdramático el interés histórico por el drama lírico y simbolista del *fin de siècle* se desplaza de la periferia al centro y, con el fin de lograr una nueva poesía teatral, rehúsa los axiomas dramáticos tradicionales de la trama. Según Bayerdörfer:

la exigencia de un *théâtre statique* [teatro estático] por parte de Maeterlinck es la primera dramaturgia antiaristotélica de la Modernidad europea, más radical que muchas dramaturgias posteriores pues abandona el factor clave de la definición aristotélica, a saber, la acción (*pragma*). Maeterlinck afirma, por cierto, que los rasgos más importantes de su *teatro estático* ya habían sido realizados esencialmente antes de Aristóteles, en la antigua tragedia griega, especialmente en Esquilo²⁸.

Ciertamente, podrían mencionarse otras formas históricas más tempranas que ya rehusaron las máximas dramáticas. El monodrama, el duodrama y el melodrama a finales del siglo XVIII, por ejemplo, representan una especie de tragedia breve que restringe una situación en la escena y que, por aquel entonces, se llamó ocasionalmente *dra-*

ma lírico. «La denominación de drama lírico indica que en él no tiene lugar el desarrollo paulatino de una acción, con impactos, intrigas ni empresas que se entrecruzan, como en el drama elaborado para la actuación», dice Sulzer en *Theorie der schönen Künste* [Teoría de las bellas artes] de 1775²⁹. No obstante, este género poético del que habla Szondi es muy distinto del drama lírico que plantean Mallarmé, Maeterlinck, Yeats o Hofmannsthal. En ellos esta forma se convierte en «signo de la imposibilidad histórica de la tragedia en cinco actos»³⁰. Todavía Szondi considera la obra temprana de Hofmannsthal, *Ayer*, como un *drama en miniatura* que ajusta el principio básico del género dramático del *proverbio* (el reverso de la tesis de partida del héroe) a la ley de la peripecia dramática³¹. Con *La muerte de Tiziano* comenzó la serie de sus dramas líricos reales, «cuya base no es la acción, sino la situación, la escena, como en las *Herodías* de Mallarmé, como en *La Gardienne* [La Guardia] de Régner y como en las dos piezas de Maeterlinck, *La intrusa* y *Los ciegos*, aparecidas en 1890». El carácter «estático, unidireccional, exento de intriga del drama lírico» manifiesta una «reacción frente al drama o la dificultad del drama de su tiempo»³², que se encaminaría hacia las formas del drama moderno y una práctica teatral distinta. Revelador es el comentario de Szondi acerca de la práctica escénica simbolista, por ejemplo, del drama lírico *La Gardienne* de Henri de Régner. El poema se leyó ante el público por actores que se encontraban en el foso de la orquesta —por tanto, eran invisibles—, mientras que sobre la escena, y tras un velo de gasa, tenía lugar la acción a modo de pantomima. Por un lado, se trataba de la idea osada e innovadora de «escindir movimiento y lenguaje», a través de esta «disociación entre la acción escénica y la palabra», abandonar la «concepción tradicional de los *dramatis personae* en tanto que figuras concretas, formando ellos mismos un todo»³³. Por otro

²⁷ Cit. de SZONDI, P. *Das lyrische Drama Des Fin De Siècle*, op. cit., p. 19 [ed. cast., *Teoría del drama moderno*, op. cit.].

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 352.

³⁰ *Ibidem*, pp. 143 y ss.

³¹ *Ibidem*, p. 144.

²⁷ PLASSARD, D. *L'acteur en effigie*, op. cit., p. 35.

²⁸ BAYERDÖRFER, H. P. «Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie». En KAPITZ, Dieter (ed.). *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Tübingen: Francke, 1991, p. 125.

lado, esta descomposición del modelo dramático únicamente se pudo realizar cuando, en consecuencia, se renunció a la ilusión de una realidad representada; hecho que solo ocurriría en las formas posdramáticas tardías. Szondi podría haber acertado cuando atribuye el fracaso del nuevo estilo escénico a la «contradicción entre el antiilusionismo de la escisión de la actuación muda y la voz, por una parte, y los medios ilusionistas, por la otra, con los cuales la actuación y la voz deberían cobrar un aura de misterio». Sin embargo, al mirar hacia atrás desde la era del *high tech theatre* se abriga la sospecha de que la existencia meramente episódica del drama lírico pudo deberse también al hecho de que los profesionales aún carecían de los recursos técnicos necesarios para otorgarle a la poesía escénica una densidad suficiente como para evitar la ruptura entre la palabra poética y la realidad escénica.

Actos y acciones

Otra pregunta que se nos presenta en este contexto es qué relación mantiene el teatro posdramático con aquellos movimientos de las vanguardias que proclamaron en sus pancartas la desarticulación de la coherencia y privilegiaron el sinsentido y la acción en el aquí y el ahora (dadaísmo); es decir, que abandonaron la idea del teatro como *obra* y su concepto significativo en beneficio de un impulso agresivo, un acontecimiento que implicara al público en acciones (futurismo), o sacrificara el nexo causal narrativo en beneficio de otros ritmos de presentación, especialmente ligados a la lógica del sueño (surrealismo). Esta es la línea *antagonista*, en el sentido que plantea Kirby, de la vanguardia. Dadaísmo, futurismo y surrealismo pretendieron lanzar ataques mentales, nervioso-anímicos y también físicos al espectador. Para la estética teatral fue de gran importancia el traslado *de la obra al acontecimiento*. El acto de observar las reacciones y las *respuestas* latentes o manifestadas intensamente por parte de los espectadores ha sido siempre un factor esencial de la realidad teatral. Ahora, sin embargo, se convierte en un *componente* del acontecimiento, quedando obsoleta la idea de la construcción que estructuraba coherentemente una obra: el teatro, que incluye las acciones y expresiones del público como elemen-

to de su propia constitución, no puede, ni en la práctica ni en la teoría, encerrarse en un todo. Así, el acontecimiento teatral explicita su intrínseca naturaleza procesual mediante su implícita impredecibilidad. Análogamente a la diferenciación entre la *clôture* [clausura] —elevada, a través de Derrida, a concepto teórico—, el libro *cerrado en sí mismo* y la abierta naturaleza procesual del texto, la obra de teatro —encerrada en sí misma aunque extendida en el tiempo— se convierte, a través de los actos y procesos expuestos, en una comunicación teatral agresiva, esotéricamente enigmática o comunal. En este giro hacia el *acto* performativo se puede vislumbrar, en vez del *mensaje* perfectamente construido, una continuación de las especulaciones artísticas del Romanticismo temprano, en las cuales se buscaba una *simpoesía* entre lector y autor. Esta búsqueda no puede conciliarse con la idea de una totalidad estética de la *obra* de teatro. Si alentamos una imagen antigua del símbolo —un fragmento de poesía se parte en dos y una de las partes se identifica ante su portador como la *auténtica* cuando encaja con la otra mitad—, se diría que el teatro representa solo una de las dos mitades y espera, en cierto modo, la presencia y los gestos del espectador desconocido que representa, a su vez, la otra mitad mediante su intuición, su modo de comprender y su fantasía.

Velocidad y números

El teatro moderno estuvo radicalmente influido por formas populares de entretenimiento, entre las cuales llama especialmente la atención el *principio del número*. Se realizaba en el cabaret y la *variété*, el club nocturno, el circo, el cine grotesco o en las actuaciones de sombras que emergieron en París alrededor de 1880. La nueva técnica del cine convirtió pronto en su principio el formato del número, episódico y calcidoscópico. La *variété*, por su parte, principalmente visitada por las clases sociales más bajas, se convirtió también en un fino deleite para la alta sociedad (por ejemplo, en el Berliner Wintergarten). La fascinación por la danza y el placer por la perfección del cabaret lo empujaron hacia la vanguardia. Tanto el cabaret como la *variété* vivían del principio de la parábasis, de la improvisación del

actor y de la apelación directa al público. El cabaret se basaba en alusiones a la realidad cotidiana compartida entre los actores y el público y, por ello, poseía un *momento-performance* inseparable de la vida urbana: de una misma cultura en la cual la información y las bromas se entienden inmediatamente. Todo esto contribuyó a la crisis de la torre de marfil del arte y, al mismo tiempo, inspiró el deseo de un teatro que fuera, del mismo modo, un acontecimiento en el aquí y el ahora, llevado a cabo por todos los participantes. Debido a su sensorialidad, su valor de entretenimiento y su desconsideración frente al *buen gusto*, se prefirió muy pronto, tal y como predijo Oskar Panizza en 1896, la *variété* al teatro³⁴.

El principio de desintegración de la coherencia va ligado a la transformación de una experiencia cotidiana que parece imposibilitar un teatro de la comodidad. En 1900 Otto Julius Bierbaum observó: «El ciudadano de hoy en día tiene [...] deseo de *variété*; raramente tiene la capacidad de seguir grandes conexiones dramáticas, de armonizar su vida emocional durante tres horas de teatro en un solo tono; quiere cambio, quiere *variété*»³⁵. Aquí queda claro que el principio formal de una serie de números está directamente relacionado con la estructura temporal de la realización escénica. La percepción impaciente que generan las grandes ciudades exige una aceleración de las formas del teatro. El *tempo* del vodevil —con su técnica de instantes rápidos, brevedad y humor— acabó teniendo efecto sobre las formas teatrales *más elevadas*. La música tuvo una gran importancia como acompañamiento y entreacto; las canciones ofrecieron entonces lo que ofrecían los *Lieder* (cantos con acompañamiento musical) en las *Volkstüch* (obras populares) y las piezas de un acto ganaron terreno dentro de la estructura dramática. La división del tiempo teatral en piezas aún más diminutas se vio influida asimismo por la nueva aceleración. El teatro posdramático también llevará esta ruptura de la continuidad al drama clásico. Mientras que, por un lado, el ritmo

³⁴ PANIZZA, O. «Der Klassizismus und das Eindringen des Variété». En *Die Gesellschaft*, oct. 1896, pp. 1252-1274.

³⁵ Cit. de Jelavich, *op. cit.*, p. 255.

dramático se disuelve en el estatismo y, posteriormente, en la *estética de la duración*, por otro lado, el teatro acelera el ritmo de modo que el drama se desmorona. En muchas escenificaciones de los años ochenta y noventa —pensemos, por ejemplo, en las obras dirigidas por Leander Haussmann— se acentúa el fraccionamiento de las acciones y del tiempo en números individuales. La coherencia dialéctica entre ambas distorsiones del tiempo se manifestará tan pronto como nos concentremos, más adelante, en el desarrollo de la estética temporal propia del teatro posdramático³⁶.

Landscape play

Dos antecesores del teatro de hoy, junto a Craig, Brecht, Artaud o Meyerhold, son Gertrude Stein y Stanislaw Ignacy Witkiewicz. La prehistoria del teatro posdramático incluye esbozos que conciben el teatro, la escena y el texto como un paisaje (Stein), o como una realidad de construcción deformada (Witkiewicz). Sin embargo, ambas concepciones se quedaron en la teoría, al menos en el caso del teatro. Los textos producidos por Stein presentan una estrecha relación con el cubismo —un hecho que resulta revelador— pero solo en contadas ocasiones se llevaron a escena y, por lo general, desplegaron su efecto como una provocación productiva. Por su parte, Witkiewicz formuló una teoría que se correspondía solo parcialmente con sus propias obras. Ambas concepciones se enfrentan con el aspecto temporal y dinámico del arte del teatro, pero su potencial innovador no queda patente sino de forma retrospectiva: después de que el aspecto estático surja paulatinamente como una posibilidad para el teatro dentro de la sociedad mediática.

Gertrude Stein plantea su idea del *landscape play* (obra paisajística) como una reacción frente a su propia experiencia teatral que —según afirma— consigue ponerla terriblemente *nervous*, porque siempre se remite a otro tiempo (futuro o pasado) y le exige un esfuerzo de ob-

³⁶ Cfr. para todo el apartado SEGEL, Harold B. *Turn of the Century Cabaret*. Nueva York: Columbia University Press, 1987 y *Du Cirque au Theatre. L'Age d'Homme*. Lausanne: Centre Nationale Recherches Scientifiques, 1983.

servación continuo. En definitiva, de lo que habla es de los modos de percepción. En vez de una tensión más nerviosa —que entendemos como más dramática—, Stein aboga por poder observar aquello que ocurre en escena tal y como se contempla un parque o un paisaje. Thornton Wilder lo explica del siguiente modo: «un mito no es una historia leída de izquierda a derecha, de principio a fin, sino algo que se tiene a la vista todo el tiempo. Quizás esto es a lo que se refirió Gertrude Stein cuando dijo que, de ahora en adelante, la pieza es un paisaje»³⁷.

En los textos de Stein las explicaciones —hasta cierto punto— de su concepto de teatro están constantemente relacionadas con imágenes de paisajes. Aunque pueda resultar convincente la tesis según la cual en el nuevo teatro se ha creado una versión de la vieja idea formal de la *Pastorale*, parece sin embargo muy discutible, a la vista de la estética teatral del presente, cada vez más orientada hacia lo urbano. La *de-focalización* e igualación de las partes, el abandono del tiempo teleológico lineal y el dominio de una *atmósfera* sobre las formas de progresión dramáticas y narrativas son rasgos ya anticipados por Stein en su concepción del teatro paisajístico, que caracterizan al nuevo teatro. Sin embargo, más que como pastorales, es característica la interpretación del nuevo teatro como un poema escénico global. En este sentido, Elinor Fuchs observa con acierto que es el modo lírico, esencialmente estático y reflexivo, la llave para unir, de manera retrospectiva, a Foreman con Gertrude Stein y Maeterlinck y, de modo horizontal, con Wilson y otros contemporáneos que crean paisajes sobre la escena³⁸. Gertrude Stein no hace otra cosa que transportar la lógica artística de sus textos al teatro: el principio de un *continuous present* [presente continuo], de encadenamientos sintácticos y verbales que parecen *estáticos*, de modo semejante a la *minimal music* [música minimalista] posterior, pero que, en realidad, se acentúan repetidamente en sutiles variaciones y *loops*. El texto escrito por Stein es ya, en cierto

³⁷ Cit. de FUCHS, Elinor. *The Death of Character. Perspectives on Theatre after Modernism*. Indiana: Indiana University Press, 1996, p. 93.

³⁸ *Ibidem*, p. 120.

sentido, el paisaje. Emancipa, de un modo hasta entonces inusitado, el fragmento de la frase frente a la frase misma, la palabra frente al fragmento de la frase, el potencial fonético frente al semántico, el sonido frente a la coherencia de sentido. Del mismo modo, renuncia en sus textos a la reproducción de la realidad en beneficio del juego de palabras; en definitiva, no existe el drama en el *teatro de Stein*, ni siquiera sucede una historia, no se puede distinguir ningún protagonista y faltan incluso papeles y personajes identificables. Para el teatro posdramático la estética de Stein tiene una enorme importancia, aunque esto no quede tan claro fuera de Estados Unidos. En este sentido, Bonnie Marranca subraya su influencia en las obras de vanguardia y el *performance art*³⁹. Tras la realización escénica de *Ladies Voices* en el Living Theatre, en 1951(!), grupos como el Judson Poets Theatre, La Mama y el Performance Group, entre otros, llevaron a escena desde los años sesenta piezas de Gertrude Stein, y fueron Richard Foreman (en Alemania se hizo famoso, sobre todo, por su *Doctor Faustus Lights the Lights*, en 1982, en la Freie Volksbühne Berlin) y Robert Wilson los que, desde los años setenta, llevaron al teatro un uso del lenguaje inspirado en su trabajo.

Forma pura

Las ideas de Gertrude Stein mantienen puntos de contacto con la *teoría de la forma pura* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, también llamado Witkacy. Su idea fundamental consiste en el abandono de la mimesis; la pieza debe seguir solamente la ley de su composición interna. Desde Cézanne en la pintura y desde la poesía francesa moderna en la literatura se observó una *autonomización del significante*, cuya presencia deviene un aspecto preponderante en la práctica estética. La pintura acentúa la exigencia de percepción para poner de manifiesto lo inexpressable de las imágenes con la misma intensidad que para realizar aquello que es reproducido y expresado por las propias imágenes. La poesía exige un lector que siga por sí mismo la

³⁹ MARRANCA, B. *Ecologies of Theater. Essays at the Century Turning*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 18.

actuación de los signos lingüísticos. La caligrafía y el sonido del lenguaje como tales, su realidad material sonora, su grafismo, su ritmo —la famosa *musique dans les lettres* de Mallarmé—, se deben percibir al mismo tiempo que el significado. En todos estos elementos está ya anunciada, de forma latente, la teatralización de las artes: leer y ver se convierten en escenificación más que en interpretación. Sin embargo, el teatro en sí mismo solo recupera teorías como las de Stein y Witkiewicz con posterioridad a los desarrollos de otras artes. Witkiewicz es un precursor del teatro del absurdo, pero anticipa también algunas de las tesis de Artaud con una desconcertante semejanza entre sus formulaciones. En su texto *Las nuevas formas de la pintura*⁴⁰ explica que el teatro de la *forma pura* puede concebirse como una *construcción absoluta* de elementos formales que no representan ninguna imitación de la realidad. De este modo —y únicamente de este modo— es posible representar una metafísica. El pensamiento de Witkiewicz es pesimista. Según su convencimiento, el sentido de la unidad metafísica se extingue pero, hasta entonces, solo son posibles manifestaciones individuales de esta coherencia; algo que ocurre también en el teatro. Su tarea consiste en transmitir un sentimiento de *unidad* del mundo mediante la diversidad. Ejemplos de ello son la tragedia antigua, los misterios de la Edad Media y el teatro del Extremo Oriente. Witkiewicz atribuye a las artes *complejas* —como la pintura— la cualidad de alcanzar la forma pura, mientras que el teatro muestra ciertamente la desventaja de existir a partir de elementos heterogéneos, por lo que la forma pura será para él únicamente alcanzable en pequeños grados. Sin embargo, este tipo de teatro no puede ser aquel que trata los conflictos de seres humanos *normales*; sino aquel que obedece al lema de *distanciarse de la vida*. En vez de la mimesis de la realidad, presupone una construcción externa estrictamente pura —una tesis que Witkiewicz comparte con el surrealismo y con el posterior teatro del absurdo—; construcción que presenta una metódica *deformación de la psicología y de la acción*. En un teatro así podría unirse una completa

⁴⁰ VAN CRUGTEN, A. y WITKIEWICZ, S. J. *Aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausana: Age d'Homme, 1971, pp. 114 y ss.

arbitrariedad de los elementos respecto a la vida real con la extrema precisión y perfección de la realización escénica.

Estos pensamientos, lejos de la realidad habitual del teatro⁴¹, han sido sobre todo tomados de la pintura, de la cual Witkiewicz selecciona siempre sus ejemplos. Esta orientación hacia la pintura confiere a su teoría —como también a sus obras y personajes— un carácter estático⁴² y sus ideas han encontrado realización con posterioridad en nuevas formas teatrales en las que, precisamente, se confirma su distanciamiento respecto de la norma del teatro dramático dinámico. En su teoría de la *forma pura* solo encontramos un ejemplo que pudiera imaginarse. Lo que él describe en este caso podría ser una escenificación real de Robert Wilson: tres figuras, vestidas completamente de rojo, salen a escena, hacen una reverencia ante no se sabe quién y una de ellas declama un poema. Un dulce anciano aparece y guía a un gato con una cuerda. Todo esto sucede ante un telón negro que se abre para mostrar un paisaje italiano. Después cae un vaso de una pequeña mesa, todos se inclinan de rodillas y lloran. El dulce anciano se transforma en un asesino furioso y mata a una niña pequeña que ha salido a escena desde la izquierda. Witkiewicz termina su descripción —aquí solo referida en fragmentos— con la siguiente observación: «Al salir del teatro uno debe tener la impresión de despertarse de un sueño bizarro, en el cual las cosas más ordinarias tenían el encanto extraño, impenetrable y característico del sueño, imposible de comparar con cualquier otra cosa»⁴³.

Expresionismo

El expresionismo también contiene motivos que encuentran un lugar en el teatro posdramático. Su relación con el cabaret y el *dream play* [la obra onírica], mediante innovaciones lingüísticas como el estilo telegráfico y la sintaxis quebrada, socava la perspectiva uniforme sobre la lógica de la acción humana y prevé que el sonido transporte emociones

⁴¹ *Ibidem*, p. 281.

⁴² *Ibidem*, pp. 290 y 357.

⁴³ *Ibidem*, p. 116.

más que mensajes. Pretende ir más allá del drama como una dramaturgia del conflicto que surge entre seres humanos y enfatiza las formas del monólogo y del coro como recursos inmanentes a él, así como una sucesión de escenas más líricas que dramáticas, ya presente en la *dramaturgia del yo* de August Strindberg y en el *drama de estaciones*.

El expresionismo busca posibilidades que representen el inconsciente, cuyas pesadillas e imágenes de deseo no están subyugadas a ninguna lógica dramática. Mientras el drama *Lulu* de Wedekind evidencia el deseo en un proceso dramático, *El asesino, esperanza de las mujeres* de Oskar Kokoschka ofrece, por su parte, un montaje de imágenes individuales sin una lógica narrativa clara. En la realización escénica, en el marco de la Wiener Kunstschau, se reforzó el tema del ser humano como un ser de impulsos a través de contorsiones extremas, superficies de cuerpos pintadas, máscaras y muecas⁴⁴. El modelo a-causal y caleidoscópico de la sucesión de imágenes y escenas propio del sueño gana poder. En la dramaturgia de estaciones episódicas lo arcaico y lo primitivo se vuelven formulaciones en cuanto realidad social. En Barlach la redención, en Kaiser el *pathos*, en Toller el idealismo, todas ellas son formas de elevación y de abstracción, menos mimesis de acciones reales que de acciones simbólico-anítmicas. Pero tan pronto como *el inconsciente* y la fantasía son reconocidos como realidades con su legitimidad propia, la estructura del drama —que podría reclamar haber ofrecido una forma adecuada de representar lo que sucede entre los seres humanos en la realidad *de la consciencia*— queda obsoleta. Por el contrario, se comprueba que la superficie lógica del drama y la sucesión externa de acciones puede entorpecer la articulación de las estructuras inconscientes del deseo. Esto brinda el contexto para la futura *Ausdrucksanz*: [danza expresiva], uno de los aspectos teatrales esenciales del expresionismo. Los gestos simbólicos de la bailarina Mary Wigman se incluyen en una línea que va desde la narración de la danza dramática hasta la enfatización de los gestos corporales y lingüísticos. En el expresionismo es interesante la conciliación de dos tendencias divergen-

⁴⁴ ALMHOFER, E. *Performance Art. Die Kunst zu leben*. Viena: H. Bohlau, 1986, p. 15.

tes: la tensa voluntad de forma que conduce hacia la construcción (las obras pueden entenderse como efectos contruidos de formas altamente conscientes) y el intento de contribuir a la expresión de emociones subjetivas. Escindida la mayoría de las veces, esta dualidad se prolonga en la historia de las nuevas estéticas teatrales.

Surrealismo

El cine y el expresionismo coinciden con el surrealismo en privilegiar una articulación basada en una técnica de edición y un *collage* montaje que exige y explota la *versatilidad* de la capacidad asociativa de los receptores. Mientras que el espectador del teatro moderno practica una habilidad en continuo crecimiento para relacionar lo heterogéneo, la propagación paulatina de relaciones deviene cada vez más irrelevante y el ojo cada vez más impaciente se contenta con alusiones cada vez más escasas. Mientras que los movimientos futurista y dadaísta experimentaron un florecimiento breve, el movimiento surrealista tuvo una duración más prolongada, probablemente debido a que su estética pura de la aceleración y la negación, la novedosa exploración del sueño, los fantasmas y el inconsciente abren un sinnúmero de nuevos materiales, mientras que otros movimientos no pudieron constituir un canon. A pesar de que el surrealismo produjo manifestaciones más literarias, poéticas y fílmicas que teatrales, en la lógica de su revolucionaria tendencia social y cultural (*changer la vie*) subyacía claramente la búsqueda del acontecimiento teatral casi político. Una transición hacia este acontecimiento teatral se establece en la forma de la exposición; así, la *Exposition internationale du surréalisme* de 1938, en París, fue bautizada por André Breton como *une oeuvre d'art événement* [una obra de arte acontecimiento]. No solo se pudo reunir (bajo la dirección de Marcel Duchamp) una amplia selección de objetos surrealistas famosos (son conocidos la muñeca de Bellmer, la taza de café forrada de piel de Meret Oppenheim o la plancha provista de clavos de Man Ray), sino también descubrimientos como el taxi de Dalí —cuyos ocupantes, maniqués grótescos, se empapaban periódicamente con gotas de agua— y una calle surrealista

como instalación en el espacio, que transportó al visitante a un *environmental theatre* [teatro ambientalista] (Schechner).

En su época, los surrealistas produjeron escasas piezas teatrales dignas de mención, aunque sus ideas y textos de teatro ejercieron indirectamente una gran influencia en el nuevo teatro. Apuntaron a un teatro de imágenes mágicas y a un gesto político de revuelta contra los *marcos* de la práctica teatral. Las ideas surrealistas, que supusieron una inspiración recíproca cuando sus fantasías elaboradas en el inconsciente alcanzaban a los receptores, enfatizaban un rasgo que sería de suma importancia para el nuevo *teatro de situación* (inspiración entre escena y público) y el *teatro ambientalista*; la libertad de sátira y de humor propuesta por el surrealismo permite pensar en el *cool fun* de ciertos grupos teatrales contemporáneos. Finalmente, el surrealismo contiene la exigencia de un tipo de *performance art*. *Les mystères de l'amour* [Los misterios del amor, 1913], de Roger Vitrac, debía activar al público mediante su provocación. El propio autor (representado por un actor) apareció en la escena. Los actores se encontraban entre el público, los intérpretes aparecieron como ellos mismos y como los personajes representados a la vez, sin que estuvieran claras las fronteras entre ficción y realidad. Se llegó a una supresión parcial de la distinción entre el cosmos ficticio de un *drama* y la realidad de la realización escénica. Hubo también actuación y voces en el espacio de los espectadores y la agresión abierta se intensificó hasta incluir un disparo realizado desde el público. La realización escénica, probablemente el punto culminante de la labor teatral del surrealismo de aquel momento, es el *Aktionkunst* [arte de acción], la comunión y la agresión, el teatro onírico y la manifestación que, renovados en distinta forma desde los años sesenta, impulsaron el teatro con nuevas perspectivas. En el surrealismo esta práctica se concebía como una provocación ante los cambios inminentes de la sociedad y la cultura. Hoy esta idea ha perdido su crédito. Quizá todavía el *Marat/Sade* de Peter Brook y otras acciones teatrales de los años sesenta pueden entenderse desde tal perspectiva, pero ha dejado de ser cierto (como el llamado neo-surrealismo de Zinder) para la trilogía de la Antigüedad

de Andrei Serban (1972; presentada en Europa a mitad de los años setenta). El teatro renuncia a cualquier intento de querer anticipar o acelerar directamente la revolución de las relaciones sociales, y no lo hace, como se supone frívolamente, a causa de su cinismo apolítico, sino debido a un cambio en la valoración de su posible eficacia.

Como ya aclaró Lautréamont, la poesía fue creada por todos, no por individuos, ya que, de acuerdo con la tesis surrealista, el inconsciente de cada persona brinda la posibilidad de la creación poética. Labor del arte fue crear también una *vía negativa* (Grotowski): la ruptura de los procesos racionales y conscientes para encontrar un acceso a las imágenes del inconsciente. El hecho de que, de ese modo, lo comunicado deba permanecer idiosincrático y personal (cada inconsciente posee un discurso propio), condujo hacia la tesis según la cual la verdadera *comunicación no se efectúa en el entendimiento, sino mediante impulsos de la propia creatividad del receptor*; impulsos cuyo valor comunicativo está fundado en las predisposiciones ampliamente universales del inconsciente. Esta actitud se encuentra frecuentemente en artistas actuales: Wilson es un impresionante ejemplo de ella. Sus escenas no pretenden ser interpretadas ni comprendidas racionalmente, sino que intentan desencadenar asociaciones, una productividad propia en el *campo magnético* entre la escena y los espectadores. Tras presenciar *Deafman Glance* [La mirada del sordo] (una carta dirigida a su *compagnon de route* en asuntos surrealistas, André Breton), Louis Aragon elaboró un famoso texto en el cual aclaraba que este espectáculo era sencillamente el más bello que había visto nunca, considerándolo el cumplimiento de las esperanzas que los surrealistas habían llevado al teatro.

3 Panorama del teatro posdramático

Más allá de la acción: ceremonia, voces en el espacio y paisaje

Con motivo de la producción de *Veraneantes* (Gorki) en la Schaubühne de Berlín, el dramaturgo Botho Strauss opinó —acerca de la decisión de la dirección (Peter Stein) de reorganizar el material de diálogo de Gorki en el primer y segundo actos, y mostrar todos los personajes simultáneamente en escena— que el mismo Gorki no había llamado a su obra ni *drama*, ni *tragedia* ni *comedia*, sino *escenas*. El teatro mostró en esta ocasión «más que una sucesión o el desarrollo de una fábula, una implicación de estados internos y externos». Esta formulación es útil. Como es sabido, son los pintores los que hablan de estados: los estados de las imágenes en las que cristaliza la dinámica de su propia creación y en las que se eliminan los momentos del proceso de la pintura, volviéndose invisibles para el observador. En efecto, la categoría apropiada para el nuevo teatro no es la de acción, sino la de *estados*. Sin embargo, el teatro niega deliberadamente, o al menos la relega a un segundo plano, su propia posibilidad como arte temporal a favor del *desarrollo de una fábula*. Esto no excluye una dinámica particular dentro del *marco* del estado; en este sentido, se la podría llamar, como contraposición a la dinámica dramática, *dinámica escénica*. También la pintura aparentemente *estática* es solo

el estado provisionalmente definitivo del trabajo pictórico coagulado, en el cual el ojo del observador que pretende acceder a la imagen debe apereibirse y reconstruir su dinámica y su proceso. Asimismo, la teoría textual nos enseña a desentrañar el movimiento dinámico del devenir, el genotexto en el (feno-)texto coagulado, ahora *inerte*. El estado es una figuración estética del teatro que muestra una *figura* más que una historia, aunque actúen en ella actores vivos. No es casualidad que muchos artistas del teatro posdramático provengan de las artes plásticas. Así, el posdramático es un teatro de estados y de formaciones escénicamente dinámicas.

Sin embargo, resulta inimaginable un teatro dramático en el cual no se presente, de un modo u otro, una *acción*. Cuando Aristóteles considera el *mito* —que en la *Poética* equivale a la trama— como el *alma* de la tragedia, deja claro que el drama significa un desarrollo de la acción/trama construido y compuesto artificialmente. Brecht mantiene la misma postura cuando escribe en su *Pequeño Organon*: «[...] de acuerdo con Aristóteles —y nosotros pensamos lo mismo— la fábula es el alma del drama». Incluso en la inmovilidad de la acción en las obras de Chéjov, el espectador sigue fascinado por una acción *interna*, desarrollada bajo el diálogo cotidiano en apariencia irrelevante, que avanza inevitablemente hacia una acción externa (un duelo, una muerte, una despedida para siempre, etc.). De modo distinto, esta categoría medular del drama retrocede en el teatro posdramático y en él es posible constatar una especie de gradación escalonada desde un teatro *todavía casi dramático* hasta uno en el cual deja de presentarse el planteamiento de procesos ficticios. Todo parece indicar que se suprimen los motivos mediante los cuales la acción era central para el teatro anterior; esto es, la descripción narrativa y fabuladora del mundo mediante la mimesis; la formulación de una intelectual y significativa colisión de causas; el proceso de una acción como imagen de la dialéctica de la experiencia humana y el valor de entretenimiento de una *tensión*, en donde una situación prepara y encamina hacia una situación nueva y distinta. Como Lessing ya había señalado, se entiende que no solo los actos vehementes y

enérgicos constituyen una acción. En este sentido, y en el contexto de la discusión sobre la teoría de la fábula de Charles Batteux, Lessing observa que muchos juicios artísticos «asocian un concepto material a la palabra *acción*» y que «toda lucha interna de pasiones, toda sucesión de pensamientos diversos, donde uno anula al otro, también es una acción»¹.

A diferencia de la diégesis, que constituye el modo épico-narrativo de la narración, la mimesis constituye desde la Antigüedad la representación encarnada de la realidad imitada. Sin embargo, la palabra *mimēsthai* significa originariamente «representación mediante la danza», no *imitación*. En referencia a E. Utitz, Mukařovský destaca en la *función estética* otra cualidad del arte distinta a la imitativa, a saber: «la capacidad para *aislar* el objeto tocado por la función estética». La posibilidad distintiva de lo estético es producir una «máxima concentración de la atención sobre el objeto dado». En el contexto de esta argumentación, Mukařovský introduce un ejemplo que se corresponde directamente con nuestra reflexión: la relevancia de la función estética en cualquier tipo de *ceremonia*, el momento *aislado* estéticamente que es inherente a toda *festividad*². Es evidente, pues, que a la práctica del teatro le es siempre consustancial la dimensión de lo ceremonial. Esta dimensión se incluye en el teatro como un acontecimiento social derivado de sus raíces religiosas y de culto que, en su mayoría, pasan desaparecidas para la conciencia. El teatro posdramático desvincula el momento formalmente ostentoso de la ceremonia de su mera función de acrecentar la atención y lo valora *en sí mismo*, como una cualidad estética, desprendido de toda referencia religiosa y de culto; se concentra en la sustitución de la acción dramática por medio de la ceremonia, a la cual estaba en sus inicios inextricablemente unida³. Como un aspecto fundamental de este teatro se entiende, pues, por ceremonia todo el conjunto de movimientos y procesos que carecen

¹ Cit. en MÜLLER, Wolfgang G. *Das Ich im Dialog mit sich selbst*, op. cit., p. 333.

² MUKAŘOVSKÝ, J. *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970, pp. 32 ss. [ed. cast., *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Colombia: Plaza & Janés, 2000, p. 143].

³ SCHECHNER, R. *Performance Theory*, op. cit.

de referente pero que son presentados con una elevada precisión; eventos de una peculiar comunidad formalizada; construcciones de desarrollo rítmico-musicales o arquitectónico-visuales; formas para-rituales así como (a menudo oscuras) celebraciones del cuerpo y de la presencia; la empática o monumental ostentación acentuada de la presentación, etc.

Jean Genet entendió expresamente el teatro como ceremonia y, consecuentemente, declaró: «La misa es la forma más elevada del teatro moderno»⁴. Ya sus temas —el doble, el espejo, el triunfo del sueño y de la muerte sobre la realidad— señalan y se presentan en esta dirección. De manera significativa, cayó en la cuenta de que el lugar verdadero del teatro serían los cementerios, la idea de que el teatro era, en esencia, una ceremonia para la muerte⁵. Genet, que fue de especial importancia para Heiner Müller, coincide con este autor posdramático en la idea de que el teatro sería un *diálogo con los muertos*. Monique Borie constata que es precisamente en el diálogo con los muertos donde, para Genet, se le otorga a la obra de arte su verdadera dimensión⁶. La obra de arte no se dirige a las generaciones futuras, como comúnmente se cree. En realidad, según Genet, Giacometti crea un conjunto de estatuas cuya labor es la de hechizar a los muertos («des statues qui ravissent enfin les morts»). Más adelante dice: «La obra de arte no va dirigida a las generaciones futuras. Se ofrece a la innumerable multitud de los muertos»⁷. Si Müller pudo entender el teatro antiguo como evocación de la muerte, como una ceremonia que, al contrario de las fábulas, presenta en el fondo un momento decisivo; si el teatro *Nô*, con un mínimo de mimesis, gira alrededor del regreso de los muertos, resulta necesaria la reflexión acerca de esta posibilidad para entender el teatro de un modo distinto y cuestionar la tradición del teatro dramático en la Europa de la modernidad. El tema de la misa, ceremonia o ritual fue virulento ya

⁴ JACQUOT, Jean (ed.). *Le théâtre moderne II, op. cit.*, p. 78 [ed. cast., *El teatro moderno: hombres y tendencias, op. cit.*].

⁵ GENET, Jean. «L'étrange mot d'urbanisme». En *Oeuvres complètes*, París, 1968, vol. 4, pp. 9 y ss.

⁶ BORIE, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute, op. cit.*, p. 272.

⁷ *Ibidem*.

en la modernidad temprana. En este sentido, Mallarmé trata el tema de un teatro de la ceremonia y es conocida la declaración de T. S. Eliot: «La única satisfacción dramática que encuentro ahora es en una misa solemne bien hecha»⁸. El teatro, volviendo a Genet, debe ser *la fête, una* festividad dirigida a los muertos. En una ocasión consideró que sería suficiente una única realización escénica de *Les Paravents* [*Los biombo*], es decir, una sola ceremonia festiva. (Originariamente, y dicho sea de paso, la idea de *Festspiel* de Wagner se asemejaba a esto: en el campo se debería construir un teatro que invitara al público y en el que la actuación incendiara la partitura...).

En Robert Wilson es notorio el rasgo ceremonial. Los primeros críticos que se enfrentaron a este tipo de teatro compararon la sensación experimentada con aquella que sienten los extranjeros que presencian las acciones enigmáticas y de culto de un pueblo desconocido para ellos. También Einar Schleef deja reconocer su intención artística de incorporar escenas casi rituales a su teatro, pues construye ceremonias a lo grande —meticulosas y totalmente independientes de cualquier relación con el desarrollo de la trama principal (como ocurre, por ejemplo, en *Urgöte*, que incorpora un desfile de la corte que parece interminable)— o introduce procesos como la alimentación simbólica del público. Sería tentador investigar las formas menos obvias de construcción ceremonial en muchas producciones del teatro posdramático. En relación con sus elucubraciones sobre el *Lehrstück* (*obra didáctica*), Brecht observó en una ocasión el modo en que —en su terminología épica y de extrañamiento— flotaban acróbatas: «eran personas en petos blancos de trabajo —ahora tres, ahora dos— todas muy serias, como lo son los acróbatas, y sus modelos no serían los *clowns*, de modo que los procedimientos podían ser realizados simplemente como ceremonias de la ira y el arrepentimiento, como maniobras en las que lo terrible no puede ser de ningún modo un personaje sino yo u otro...»⁹.

⁸ ELIOT, T. S. «A Dialogue on Dramatic Poetry». En *Selected Essays*. Londres, 1932, p. 35.

⁹ STEINWEG, Reiner. *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Fráncfort: Suhrkamp, 1976, p. 105.

Aquí se comprueba la conexión entre la tendencia a lo ceremonial y la negativa a la concepción clásica de un sujeto que reprime la corporalidad de sus intenciones, aparentemente solo mentales.

Cómo formas ejemplares del teatro posdramático, entendido y elaborado artísticamente como *ceremonia, voz en el espacio y paisaje*, examinaremos el teatro de Tadeusz Kantor, Robert Wilson y Klaus-Michael Grüber.

Kantor o la ceremonia

Lejos del teatro dramático se desarrolla la obra del artista polaco Tadeusz Kantor: un rico cosmos de formas artísticas entre el teatro, el *happening*, el arte de acción, la pintura, la escultura, el arte de objetos y espacios y, finalmente, aunque no en último término, la incesante reflexión sobre textos teóricos, escritos poéticos y manifiestos. Su obra gira de modo obsesivo alrededor de sus recuerdos de infancia y, por ello, de una estructura temporal fundamentada sobre la memoria, la repetición y la confrontación con la pérdida y la muerte. Es pertinente ocuparse especialmente de la última fase de la creación teatral de Kantor: en los años ochenta su *teatro de la muerte* se hizo famoso en todo el mundo, aunque existían numerosos aspectos que lo anticipaban en sus creaciones más tempranas. Kantor pretende «alcanzar una absoluta autonomía del teatro con el fin de que lo que sucede sobre la escena se convierta en un acontecimiento»¹⁰, liberado de todo «engaño ingenuo» y de toda «ILUSIÓN irresponsable»¹¹ (sic). Se trata de la búsqueda de un «estado de la no-actuación»¹² y de la cancelación de la continuidad de acción, siempre con densas escenas expresionistas, ligadas a una forma casi ritual de evocación del pasado.

Las reminiscencias de la historia polaca se unen con la repetida, pero siempre variable, temática religiosa (el rabino, la persecución de los judíos, el sacerdote católico). Como motivo recurrente

¹⁰ KANTOR, Tadeusz. *Ein Reisender - seine Texte und Manifeste*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1989, p. 81.

¹¹ *Ibidem*, p. 81.

¹² *Ibidem*, p. 80.

se forman escenas altamente grotescas referidas al último ritual: ejecución, despedida, muerte, funeral. Todas las figuras aparecen ya como *revenants* (aparecidos, fantasmas visibles). Poco después de la Segunda Guerra Mundial, Kantor situó a Ulises en el centro de su obra: una figura simbólica que regresaba del reino de los muertos y que, como el propio escenógrafo polaco admitió, sería el modelo para todas sus figuras teatrales posteriores. Este teatro está especialmente caracterizado por el horror pasado y, al mismo tiempo, por el regreso fantasmal. Se trata de un teatro cuyo tema, como afirma Monique Borie, son los restos¹³ de un teatro *tras* la catástrofe (como los textos de Beckett y Heiner Müller), que proviene de la muerte y se dirige hacia «un paisaje más allá de la muerte» (Müller). En esto se distingue del drama, que no sitúa la muerte como precedente, como base de la experiencia, sino que muestra la vida que corre hacia ella. En Kantor la muerte no se escenifica de modo dramático, sino que se repite ceremonialmente. Por consiguiente, tampoco hay en él preguntas dramatizadas sobre la muerte como el momento en el cual tiene lugar la decisión sobre el sentido de la existencia, según ocurre, por ejemplo, en *Jedermann [Cada cual]* de Hofmannsthal. En realidad, se trata de que toda ceremonia se convierta en una ceremonia de la muerte y consista tanto en la trágica destrucción del sentido como en el mostrarse de dicha destrucción, que, de algún modo, la cancela de nuevo como, por ejemplo, la figura que representa explícitamente la muerte en *Wielopole, Wielopole* o *La clase muerta*. En ella se desempolvan los viejos libros, se *denignan* y se destrozan cruelmente, pero transmiten, al mismo tiempo, una paradójica ansia de vivir desde su perspectiva cómica.

La forma ceremonial que ocupa el lugar del drama es, en el caso de Kantor, *la danza de la muerte*. El propio autor destaca: «El misterio de la muerte, una *dance macabre* medieval, tiene lugar en un aula de escuela». Las figuras que aparecen en esta danza de la muerte son *cifras ópticas* —tomadas de la novela *Habitación compartida* de Zbigniew Unilowski—: «la falsa religiosa que empuja un reclinatorio frente a sí; el jugador que lanza mecánicamente cartas sobre la mesa con ruedas;

¹³ BORIE, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, op. cit., p. 258.

un hombre con una tina en la que se lava los pies constantemente»¹⁴, etc. Al final de *¿Qué revienten los artistas!* (estrenada en Nüremberg, en 1985), los soldados marchan al son del eterno tango de la guerra yuxtapuesto a la marcha militar *Nosotros, la primera brigada*. Hay un esqueleto de caballo —quisiéramos decir con Heiner Müller «la historia cabalga hacia su destino sobre rocines muertos»— y delante un niño cubierto con un abrigo militar demasiado largo para él (¿quizás el propio Kantor de niño?). Una muchacha lasciva y bonita agita una bandera negra de la anarquía sobre esta imagen final, un *ángel de la desesperación*, de la muerte o de la melancolía y, como si al mismo tiempo corrigiera a Delacroix —según ha observado Hensel—, con el atractivo de su cuerpo, el ángel de la libertad y de la tormenta de las barricadas deviene la figura de la futilidad, el eros melancólico y el luto. Las escenas de Kantor manifiestan el abandono que realiza la representación dramática de todos los procesos *dramáticos* que son objeto de su teatro —tortura, prisión, guerra y muerte— en beneficio de una poesía de imágenes puestas en escena. Las «secuencias de imágenes, de comicidad anticuada y, al mismo tiempo, infinitamente tristes»¹⁵ afluyen hacia escenas que podrían suceder en un drama grotesco, pero lo dramático se pierde a favor de *imágenes en movimiento* mediante la realización de un ritmo repetitivo, ajustes de *tableau* y una cierta desrealización de las figuras, que, a través de sus movimientos entrecortados y bruscos, se asemejan a autómatas. El tema de *hacer imágenes* aparece también explícitamente cuando en *Wielopole, Wielopole* la fotógrafa obesa transforma repentinamente su cámara en un fusil y, burlona, acribilla a un grupo de jóvenes soldados que posaban para la foto; momento que se transforma, simultáneamente, en un emblema tragicómico del homicidio a través de una fijación de las imágenes y en una denuncia surrealista de la guerra.

El artista visual Kantor, cuyo trabajo teatral comenzó con provocativas acciones performativas y *happenings* contra las autoridades es-

¹⁴ Cita de Georg Hensel en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 de junio de 1995.

¹⁵ *Ibidem*.

tatales, manifiesta una intención reconocible en muchas formas teatrales posdramáticas: valorar los objetos y, sobre todo, los elementos materiales de los acontecimientos escénicos en su conjunto. Madera, hierro, tela, libros, vestidos y objetos extravagantes cobran una intensidad y una cualidad táctiles sorprendentes y difíciles de explicar. Un factor esencial al respecto es el sentido que Kantor otorga a lo que él mismo denominó *el objeto pobre* o también *la realidad del rango más bajo*. Las sillas están desgastadas por el uso, las paredes llenas de agujeros, las mesas cubiertas de polvo o cal, todos los utensilios carcomidos por el óxido, podridos, gastados, desmenuzados y manchados. En este estado se hace manifiesta su vulnerabilidad y, con ella, también su *vida* en una nueva intensidad. Los vulnerables actores devienen parte de la estructura global de la escena y los objetos deteriorados son sus acompañantes. Este es también un posible efecto del gesto posdramático, pues desde una perspectiva naturalista —donde el entorno se impone sobre los seres humanos—, este funciona principalmente solo como marco y telón de fondo del drama y de la figura humana. Los actores, en cambio, aparecen en las obras de Kantor en un espacio hechizado por los objetos. La jerarquía vital para el drama desaparece, todo gira en torno a las acciones humanas; los objetos existen únicamente como requisitos, es decir, como lo estrictamente *necesario*. Se puede hablar de una temática distintiva del objeto que posteriormente desdramatiza los elementos de la acción, si es que continúan estando disponibles. Los objetos aparecen en el teatro ceremonial y lírico de Kantor como reminiscencias del espíritu épico de la memoria y su predilección por las cosas. Esto sirve como característica de diferenciación entre el modo épico y el modo dramático de representar «una acción como completamente pasada». En este sentido, el autor insiste en que «las escenas de cada acción real del espectáculo» deben aparecer «como si estuvieran ancladas en el pasado [...], como si el pasado se repitiera a sí mismo, pero en formas extrañamente cambiadas»¹⁶. A través de la dualidad de la memoria tematizada y del poder particular de la realidad de los objetos se alcanza un teatro que, como observa

¹⁶ KANTOR, Tadeusz. *Ein Reisender – seine Texte und Manifeste*, op. cit., p. 115.

Kantor sobre *Cricot 2*, consiste en «dos trayectorias paralelas»: aquí «el texto purificado de su estructura superficial y fabulosa», allí la «trayectoria de la acción escénica autónoma del teatro puro»¹⁷.

Son conocidos los maniqués de tamaño casi real que los actores acarrearán consigo. Los muñecos son para Kantor como la existencia previa y olvidada de las personas, su memoria del yo que continúan llevando consigo. Pero su significación va todavía más allá. En una especie de intercambio con los cuerpos vivos y en función de los requisitos, transforman la escena en un paisaje de muerte, en donde se lleva a cabo la transformación de las personas (que, a menudo, actúan como maniqués) en maniqués inertes (como si hubieran sido animados por niños). Casi podría decirse que el diálogo verbal del drama es sustituido por un *diálogo entre personas y objetos*. Conjuntos de aparatos técnicos surrealistas (una cuna mecánica que se parece más bien a un féretro para niños; la máquina familiar que abre las piernas de una mujer como para dar a luz, mecanismos de ejecución, etc.) se acoplan de un modo grotesco con las extremidades de los actores. Las repeticiones triviales, realizadas con un efecto poético a través de los objetos, permiten experimentar las acciones como un intercambio casi lingüístico entre personas y cosas. En Kantor las figuras actúan sobre todo mediante una pantomima y una *gestualidad* que no parecen originarse por azar, como en los antiguos bufones grotescos. El drama se desvanece en procesos diminutos escénicamente mudos. La jerarquía entre el ser humano y el objeto se relativiza en la percepción.

Pero este autor distancia claramente su gusto por los maniqués del de Craig¹⁸. No polemiza, como este, en contra de los actores (ante lo cual debería hacerse la advertencia de que la *Übermarionette* [supermarioneta] de ningún modo expulsa a los actores humanos de la escena, sino que debe mostrar la presencia de los actores de una manera distinta). Por el contrario, para Kantor el *primer actor* imaginado cumple un papel de significación *revolucionaria* y

¹⁷ *Ibidem*, pp. 114 y ss.

¹⁸ *Ibidem*, p. 253.

realmente espiritual. En algún momento alguien se atrevió, intrépido, a desprenderse del culto a la comunidad. No era ningún fanfarrón, sino un hereje que, mediante este enfrentamiento, trazó una peligrosa frontera entre sí mismo y el *público*, una frontera que le permitió comunicarse con los vivos desde el reino de los muertos¹⁹. El teatro de Kantor, mediante sus motivos y formas, tiene correspondencias, de un modo particular, con rasgos arcaicos del teatro primitivo. A este respecto, Monique Borie advierte con razón que en el teatro de Kantor el sentimiento abrumador de la derrota y del fracaso recuerdan a la tragedia antigua. Cuando Kantor habla de un «concienciarse de nuestra derrota» que puede interpretarse en sentido religioso y debe estar en el teatro, menciona precisamente el motivo por el cual se debilitó la tragedia griega²⁰. Esta correspondencia que, en cierto modo, traza un arco inmenso desde el reino del teatro antiguo previo a la modernidad hasta el teatro posdramático en el umbral hacia el tercer milenio —hasta cierto punto alrededor de la época del teatro dramático europeo—, se observará también, aunque por medio de una manifestación diferente, en el teatro de Grüber y de Wilson.

Grüber o la reverberación del sonido en el espacio

Cuando se habla de un teatro *más allá* del drama se incluye también la observación de que hay directores que, a pesar de todo, escenifican textos dramáticos tradicionales, aunque emplean para ello recursos teatrales que provocan una *desdramatización*. Pero cuando en los textos escenificados la acción contenida en ellos retrocede a un segundo plano, según la lógica de la estética teatral, las características *temporalidad y espacialidad del proceso escénico* se destacan en sí mismas cada vez con más intensidad y, de este modo, el teatro se convierte en la presentación de una *atmósfera* y de un *estado*. Se trata de una *écriture* escénica que capta la atención y que deviene secundaria frente a la acción dramática verdadera. En este sentido, Klaus Michael Grüber puede servir como ejemplo de uno de los *autores escénicos* que

¹⁹ *Ibidem*, pp. 253 y ss.

²⁰ *Ibidem*, p. 257.

han desarrollado un lenguaje teatral propio. Cuando, en agosto de 1989, Georg Hensel terminó su prolija labor de crítica teatral de más de quince años para el periódico *Frankfurter Allgemeine*, categorizó las grandes tendencias del teatro desde mediados de los años setenta en cuatro tipos: interpretación, reinterpretación, reconstrucción y postmodernismo²¹. Si Hensel considera a Rudolf Noelte como «el director ejemplar de la interpretación», Claus Peymann —que, en 1975 junto a Achim Freyer, desmontó satíricamente *Los ladrones* de Schiller— es representativo de la reinterpretación. Klaus Michael Grüber aparece en este panorama no solo como exponente del *método de dirección posmoderno* (con *Empedokles. Hölderlin lesen*), sino también como representante de la reconstrucción histórica, especialmente por su versión casi íntegra de *Hamlet* en 1982. Este último aspecto —la práctica de la escenificación histórica— cae fuera de nuestro campo de discusión, pero parece apropiado apuntar que, paralelamente a la práctica posdramática de Grüber, Peter Stein concibió el teatro en la Schaubühne de Berlín, de un modo ascético, realmente casto frente al *Zeitgeist* del momento, como un lugar de la memoria escenificada en la historia (del teatro). Así, en las escenificaciones de obras de Chéjov se citaba con precisión las realizaciones escénicas del histórico Teatro del Arte de Moscú, mientras que en *El mono peludo* de O'Neill se copiaron disposiciones de una escenificación de Tairov. También la escenificación de *Fedra*, en 1987, sigue esta tendencia historicista y clásica, aunque Stein fue sumiendo a la Schaubühne de Berlín en una cierta rigidez a lo largo de los años, en una perfección a menudo *fría* en la que el teatro no parecía ser ya más que una suerte de autocelebración del oficio de la puesta en escena. Por otro lado, la decisión consciente contra todo ingrediente subjetivo exige respeto y debe apreciarse como una cualidad peculiar de la auto-reflexión teatral.

El estatismo y la economía clásica de los recursos confluyen en el estilo de la des-dramatización de Grüber. Generalmente, puede decirse que elimina de las obras el recurso del suspense y lo hace de un modo

²¹ FAZ del 21 de agosto de 1989.

extremo. Este procedimiento de una isotonía posdramática, que evita la agudización y los momentos álgidos, permite el surgimiento de la escena como un *tableau*, cuyo efecto se intensifica mediante la *carga eléctrica* de la palabra hablada que despliega su función expresiva lírico-anímica (la dimensión *emotiva* del lenguaje de Jakobson). El drama moderno era un mundo de discusión mientras que, en la tragedia antigua, el diálogo —a pesar de la apariencia de un duelo discursivo antagonico— no era fundamentalmente una discusión: cada protagonista permanecía inalcanzable en su mundo y los oponentes hablaban de forma entrecruzada. El diálogo no era tanto un conflicto o un enfrentamiento en el espacio del intercambio lingüístico, sino que aparecía más bien como una *competición hablada*; es decir, como una carrera de palabras, imitación de la pelea muda del agón. De este modo, los discursos de los antagonistas no se tocaban²². En Grüber todo sucede —como los actores refrenados en un evento organizado por Georges Banu en París²³— en una atmósfera que podría titularse *Nach allen Diskussionen? [¿Tras todas las discusiones?]*. No hay nada más que debatir; lo que es ejecutado y hablado tiene el carácter de un rito necesario y realizado casi ceremonialmente.

El drama —forma ejemplar de discusión— establece un *tempo*, una dialéctica, un debate y una solución (o desenlace), pero lleva mintiendo desde hace tiempo. Su espíritu, o mejor, su fantasma, ha migrado desde el teatro al cine y, cada vez más, a la televisión. En este último medio las posibilidades de simular la realidad son mucho mayores; en él la historia cuenta porque lo importante no es que veamos algo dos veces, sino que consumamos el siguiente producto. Teniendo en cuenta que la industria del entretenimiento no permite que nada sea percibido en su contradicción, su escisión

²² Cfr. ASMAN, Caric. «Theater und Agon/Agon und Theater: Walter Benjamin und Florens Christian Rang». En *Modern Language Notes*, 107/3, 1992, pp. 606-624; así como para una visión de conjunto de la discusión sobre el agón: PRIMAVESI, Patrik. *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, op. cit., pp. 254 y ss.

²³ Cfr. BANU, Georges. *Klaus Michael Grüber: ... il faut que le théâtre passe a travers les larmes...* Paris: Editions du Regard, 1993.

y desdoblamiento, o en su alienación, pasamos de un efecto de distanciamiento brechtiano (*V-Effekt*) a un efecto televisivo (*TV-Effekt*). Muy pocos profesionales del teatro —en el marco del teatro establecido— se arriesgan abiertamente a *practicar la diferencia entre drama y teatro* (en Alemania, aparte de Grüber, podríamos citar a Einar Schleef y algunos trabajos de Hans Jürgen Syberberg). Su dirección se percibe como violentamente anárquica, como en el caso de Schleef, o anacrónicamente clásica, como en el caso de Syberberg. Grüber no fue (ni es), a pesar del reconocimiento de su genio excepcional, un creador teatral del gusto de la crítica hegemónica en Alemania. Cuando sus trabajos eran complejos y se alejaban de la norma fueron considerados como esotéricos; cuando eran hiperbólicamente fieles al texto se malentendían como convencionales y otros, desde *Hamlet* hasta *Ifigenia en Táuride*, a pesar de lecturas que ponían en alto riesgo la fidelidad al texto, también fueron considerados convencionales.

Mientras que la *colisión dramática* determina el sistema del drama, en Grüber el teatro se define como *escena y situación*. El espectador está ahí para testimoniar el dolor del cual hablan los actores. Así Grüber traza de nuevo un arco retrospectivo hacia la realidad esencial de la escena, en la cual el *instante de lo hablado* lo es todo; ni la línea temporal de la acción, ni el drama, sino el instante en el que se erige la voz humana. Un cuerpo se expone, sufre. El gemido que sale de él [del cuerpo sufriente] se propaga más allá y encuentra al espectador como onda sonora, tangencialmente, con una fuerza incorpórea. Terror y compasión; no necesita más. En las escenificaciones de Grüber lo que cuenta es el valioso instante en el cual un cuerpo, bajo amenaza, empieza a hablar en el espacio de una escena. Incidentalmente es esta constelación, no la narración (que proviene de la épica), la que emerge también en el teatro antiguo²⁴. En el teatro de Grüber el murmullo, la voz beckettiana interminable cantada de forma antigua, un modo de hablar que también existe en la disputa más allá del debate, expresa la experiencia de una impotencia infinita; sin una dinámica traicionera

²⁴ Cfr. LEHMANN, Hans-Thies. «Antiquité et modernité par delà le drame». En BANU, Georges. *Klaus Michael Grüber, op. cit.*, pp. 201-206.

ni un *seudotempo*. La melancolía posdramática reconcilia a Esquilo y a Beckett, a Kleist y a Labiche en un *Trauerspiel* [drama barroco] abandonado a la contemplación del espectador. En la *Ifigenia en Táuride* de Grüber, estrenada en la Schaubühne de Berlín (1998), el testimonio del terror del mito se convirtió en una contemplación escénica silenciosa de lo insostenible. El conflicto dramático retrocedió tras esta meditación, tras el acto de la articulación precisa. El tema posdramático que resalta aquí se concentra en un teatro de la voz, la voz de la *reverberación* de lo ocurrido.

La condición para la materialización de este teatro de la voz es un espacio arquitectónico que, a través de sus dimensiones, entra en relación con el discurso humano individual, con el espacio imaginario de dicha voz. El espacio se percibe principalmente mediante extremos, como, por ejemplo, un vacío de enormes dimensiones como el estadio Olimpia de Berlín, una arquitectura dominante según el modelo del estadio antiguo. Esta construcción nazi fue el lugar para la representación de *Winterreise* [*Viaje de invierno*], que el público contempló reunido en una pequeña parte de las gradas y en el que tuvo que unir textos como el *Hiperión* de Hölderlin con escenas deportivas, imágenes de cementerio, campamentos y puestos de comida. Para el *Fausto* el escenario elegido fue la vasta iglesia de Salpêtrière, mientras que un ábside refrigerado tipo claustro de la Schaubühne de Berlín sirvió como espacio para su representación de *Hamlet* o la gran Deutschlandhalle, en Berlín, que se prestó como espacio para la versión que realizó del *Prometeo* de Esquilo, a partir de la traducción de Peter Handke. De este modo, el espacio que ocupan las obras de Grüber se transforma en un co-actor, como un lugar minúsculo, opresivo o desbordante. El espacio trabajado de este modo puede entenderse como la onda irónicamente murmurante y diminuta que divide la escena de *Ifigenia* del público; o el espacio repleto de plantas para *La última cinta de Krapp* con Bernhard Minetti; o el pequeño teatro de ensayo en la Curvystrasse de Berlín, iluminado con tonos mate mediante colores al estilo de Chagall, repleta de los cuerpos de los viajantes desesperados en *En el camino real* de Chéjov. En

Grüber no existen los espacios neutrales. Al evitar el espacio mediano e inventar un espacio demasiado grande o demasiado pequeño, el eje voz/espacio se transforma en una característica determinante de su propuesta. Intriga, fábula y drama se encuentran apenas presentes; en cambio, se convierten en protagonistas con plena autonomía aspectos como la distancia, el vacío y el espacio intermedio. El diálogo real se encuentra entre el sonido y el espacio sonoro, no entre los que intervienen en la conversación. Cada uno habla solo para sí mismo. En este sentido, cabe citar la escenificación realizada por Grüber, en 1979, en el antiguo y lujoso Hotel Esplanade en Berlín, en la que el visitante se encontraba un ambiente de voces, proyecciones y escenas individuales todas ellas conectadas mediante la lectura de una versión abreviada de la novela *Rudi* (1933), de Bernhard von Brentano, en la cual se hablaba sobre un niño proletario de Berlín. Otra forma de trabajar con la memoria escénica y espacial lo constituyó la acción que presentó Grüber en el cementerio de Weimar, en el otoño de 1985: entre las tumbas se representó *Madre pálida, sierna hermana*, de Jorge Semprún, un texto formado por muchas capas que oscilaban entre los versos de Goethe, Buchenwald y León Blum, la persecución política bajo el mando de Stalin, los textos de Brecht y Carola Neher y la limpieza étnica en Bosnia. De nuevo el director abandonaba la esfera del drama escenificado a favor de la creación de una situación teatral (para la cual el atípico lugar fue concebido por el pintor y escenógrafo Eduardo Arroyo²⁵).

Wilson o el paisaje

De acuerdo con Richard Schechner²⁶, la acción de un drama se puede resumir al hacer un listado de las modificaciones que ocurren en los *dramatis personae* al inicio y al final del proceso dramático. Dichas transformaciones pueden producirse a través de procedimientos mágicos, disfraces o máscaras; pueden suceder mediante un nuevo

conocimiento (anagnórisis); a través de procesos físicos, o bien pueden convertirse en metamorfosis recurrentes análogas a procesos naturales y pertenecer a una forma temporal cíclico-simbólica. En la médula de la actuación (actoral) no existe tanto la transmisión de significados, como el arcaico *placet/temor a actuar*, a la transformación como tal. Los niños disfrutaban disfrazándose. El placer de esconderse tras la máscara se equipara con otro entretenimiento no menos inquietante: el modo en que se transforma el mundo a través de la mirada que se esconde bajo la máscara; de pronto todo se vuelve extraño visto desde el otro lado. Aquel que mira a través de las hendiduras de una máscara, transforma su mirada en la de un animal, una cámara, se transforma en un ser desconocido para sí mismo y para el mundo. El teatro es una transformación, una *metamorfosis* a todos los niveles. En este sentido, debemos tomar en consideración la indicación de la antropología teatral según la cual, bajo el esquema convencional de la *acción*, subyace la generalidad de la *transformación*. Así se puede comprender mejor que el abandono del modelo de la *mimesis de acción* de ningún modo comporta el final del teatro. Más bien al contrario, la atención a los procesos de la metamorfosis conduce a otro modo de percepción en el cual el reconocimiento es incesantemente superado por una actuación que no puede ser sobrepasada por ningún orden de percepción. «La marcha del cangrejo de la visión repetitiva queda interrumpida por otro modo de ver (*Anderssehen*), que merodea en torno a los modos de ver ya reconocibles y continuamente los obliga a apartarse del camino acostumbrado»²⁷.

Difícilmente otro artista en los últimos treinta años ha cambiado tanto el teatro y el ámbito de sus recursos y, al mismo tiempo, ha influido de modo tan decisivo en las posibilidades de su reformulación como Robert Wilson. Ciertamente, a él no le afecta el destino común de sus últimos trabajos en los que cada recurso que, en su frescura, ofrecía un sueño teatral de la época, posteriormente perdía

²⁵ Cfr. WILLE, E. en *Theater Heute* 9/95, pp. 4-7; «Textabdruck». En ibídem, pp. 50-55.

²⁶ SCHECHNER, R. *Performance theory*, op. cit., p. 185.

²⁷ WALDENFELS, B. *Sinneschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3. Frankfurt: Suhrkamp, 1999, p. 138.

mucho de su hechizo porque se volvía predecible y, a veces, también artísticamente convencional. Esto, como decimos, no debilita la convicción de que fue Wilson quien, en muchos sentidos, ofreció la *respuesta* más contundente a la pregunta acerca de hacia dónde iba el teatro en la época de los medios de comunicación y, al mismo tiempo, quien *ensanchó radicalmente* el espacio para la incorporación de concepciones distintas sobre lo que el teatro puede llegar a ser. La influencia —recóndita y, al mismo tiempo, más obvia— de su estética ha calado hondo y se puede afirmar que el teatro de finales del siglo xx le debe más a él que a cualquier otro dramaturgo o director de escena. El teatro de Wilson es un teatro de la metamorfosis; secuestra al observador y lo transporta hacia una tierra de ensueño donde dominan las transiciones, las ambigüedades y las correspondencias: una columna de humo puede ser la imagen de un continente; de un árbol puede surgir una columna corintia que, posteriormente, se transforma en la columna de una fábrica de chimeneas; tres esquinas mutan en una vela, después en carpas o en montañas. En el teatro de Wilson todo puede cambiar de tamaño, como en *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, al cual recurre repetidamente. Su lema podría ser: *de la acción a la transformación*.

Como la máquina deleuziana, la metamorfosis conecta con realidades heterogéneas, cientos de escenarios y múltiples corrientes de energía. En la estética de Wilson el movimiento ralentizado de los actores, como a cámara lenta (*slow motion*), crea una experiencia peculiar que mina el fundamento mismo de la idea de acción. Con este recurso da la impresión de que los actores no actúan por su propia voluntad y decisión sobre el escenario. Si Karl Georg Büchner pudo escribir que los seres humanos somos como marionetas que cuelgan de hilos invisibles sujetos por fuerzas desconocidas, y Antonin Artaud habló de *automate personnel*, estos motivos se corresponden con aquella impresión de que en el teatro de Wilson actúan fuerzas secretas que parecen mover a las figuras de modo mágico, sin motivaciones aparentes, ni rumbo ni conexiones. Las figuras permanecen solitarias sujetas a un cosmos en una red

de líneas de fuerza y —muy concretamente mediante la dirección de la luz— caminos *prescritos*. Las figuras (o figurines) habitan una fantasmagoría mágica que imita aquel camino del destino enigmático de los antiguos héroes marcado por el oráculo. Como en la mudez de Grüber o en los círculos de Kantor, así hay que entender las mágicas líneas de luz en Wilson: el teatro dramático, asociado a la autonomía del ser humano considerada como pregunta y como problema (lo que resulta estéticamente sintomático), se desmorona en una *energética posdramática* en el sentido en el que Lyotard habla de un teatro *energético*, en lugar de uno representacional. Prescribe un patrón de movimiento enigmático, procesos e historias de luz, pero casi nunca de acción.

Aunque es necesario distinguir entre formas pictóricas y teatrales y tomar en consideración sus respectivas leyes, en la peculiar *transformación del espacio escénico en paisaje* (en este sentido, Wilson denomina *audio landscapes* [audiopaisajes] a sus ambientes), se impone el recuerdo en un proceso inverso al del siglo xix, cuando la pintura se aproximó al acontecimiento teatral. Se trata aquí del panorama o de las enormes transparencias de Louis Daguerre que, mediante distintas técnicas de iluminación, parecían poner en movimiento decorados, arquitecturas y paisajes; por ejemplo, el interior de una iglesia que al principio parece vacía y en la que (con ayuda de cambios de luz) se aprecia más tarde la presencia del visitante. La música suena y finalmente regresa la oscuridad²⁸. Este tipo de procesos recuerda a la metamorfosis en los escenarios de Wilson. Se puede divisar en ello una anticipación al cine, una satisfacción del placer de mirar de un modo que se experimenta entonces como sensacional. Para nuestro discurso es importante la confirmación de que, evidentemente, la necesidad *teatral* de ningún modo está sujeta a una acción. El paisaje iluminado artificialmente, la *acción* de amanecer y la alternancia de la iluminación también lo confirman.

²⁸ VERWIEBE, B. "Wo die Kunst endigt und die Wahrheit beginnt": Lichtmagie und Verwandlung im 19. Jahrhundert. En BRANDES, U. (ed.). *Sehnsucht: Über die Veränderung visueller Wahrnehmung*. Göttingen: Steidl, 1995, p. 90.

En relación con las pinturas transparentes repletas de efectos de Karl Friedrich Schinkel se ha hablado de un *teatro sin literatura*²⁹. Y las advertencias de que precisamente la detención del tiempo debería evocar la fascinante simulación de la realidad en imágenes panorámicas y el deseo de movimiento y narración, que después desempeñaría el cine, pueden también interpretarse en el sentido de que esto era un punto de partida para una experiencia teatral dominada, *en paralelo, por el efecto de la imagen y el lenguaje*³⁰.

En Wilson se da una *desjerarquización* de los recursos teatrales que existe gracias a la ausencia de acción. En gran medida no hay ni personajes psicológicamente elaborados ni individualizados en un contexto escénico coherente (como en Kantor), sino figuras que parecen ser emblemas incomprensibles: el modo ostentoso de su aparición impone la pregunta sobre su significado sin que esta encuentre una respuesta definitiva. El hecho de que los actores aparezcan *conjuntamente* en la escena a menudo no sucede en el contexto de una interacción. En este teatro el espacio es también discontinuo: la luz y los colores, los signos dispares y los objetos crean una escena que no designa un espacio homogéneo. A menudo el espacio de Wilson es, en cierto sentido, *azorayas* distribuidas de forma paralela al foso de la escena, de modo que las acciones pueden ser leídas por el espectador en distintas profundidades: sintetizadas o, por así decir, como *paralelogramos*. Por tanto, se deja a la fantasía del observador entender si las distintas figuras sobre la escena se encuentran en un contexto o solamente se presentan sincrónicamente. Es obvio que, con ello, la posibilidad de interpretación del contexto global tiende a anularse. A través del montaje de los espacios virtuales yuxtapuestos o imbricados, que permanecen independientes los unos de los otros —y esto es un aspecto crucial—, emerge una esfera poética de *connotaciones* que no ofrece ninguna posibilidad de síntesis.

En este teatro falta la orientación dramática que se consigue mediante las líneas de una historia y que en la pintura se corresponde

con el orden de lo visible marcado a través de la perspectiva. La importancia de la perspectiva es que posibilita la percepción de la totalidad precisamente mediante la posición del espectador —es decir, mediante el punto de vista— que queda excluido del mundo visible, de modo que el acto constitutivo de la representación se pierde en lo representado. Esto se corresponde con la forma que adopta la narración dramática, incluso cuando integra en ella a un narrador épico. En Wilson esta narración es reemplazada por una suerte de historia universal que emerge como un *caleidoscopio* multicultural, etnológico y arqueológico. Sin escrúpulos, sus *tableaux* teatrales mezclan tiempos, culturas y espacios. En *The Forest* [El bosque, 1988] queda reflejada la historia industrial del siglo XIX en un mito babilónico; al final de *Ka Mountain and Gardenia Terrace: a story about family and some people changing* (1972) [Ka Mountain y Gardenia Terrace: una historia sobre la familia y las personas que cambian, 1972] un modelo del *skyline* neoyorquino arde en llamas, tras él emerge la silueta de una pagoda, una gran estatua de un mono blanco cuyo rostro está ardiendo, los tres sabios de Oriente, un fuego apocalíptico y un dinosaurio: historia y prehistoria no en el sentido de una comprensión histórico-dialéctica, sino como un coro de imágenes. Son numerosas las imágenes que en Wilson trabajan directa o indirectamente conjugando antiguos mitos y una abundancia abrumadora de motivos y figuras más recientes con referencias históricas, religiosas y literarias. Para Wilson todas ellas pertenecen al cosmos imaginario y resultan míticas en un sentido amplio: Freud, Einstein, Edison y Stalin; la reina Victoria y Lohengrin; Salomé, Fausto y los hermanos de la épica de Gilgamesh; la versión de Parsifal de Tankred Dorst en Hamburgo; San Sebastián en Bobigny; el rey Lear en Fráncfort, etc. Una lista incompleta de elementos míticos y pseudo-míticos de su teatro ofrece, al mismo tiempo, una idea del placer que le suscita citar el acopio humano de imágenes, que no se deja limitar por ninguna lógica centrípeta. En este sentido, salen a escena el Arca de Noé, el libro de Jonás, el Leviatán, textos indios antiguos y modernos, un barco vikingo, objetos de culto africano,

²⁹ *Ibidem*, p. 85.

³⁰ OETTERMANN, S. «Das Panorama: Ein Massenmedium». En BRANDES, U. (ed.), *Schnucht, op. cit.*, pp. 80 y s.

la Atlántida, la ballena blanca, Stonehenge, Micenas, las pirámides, el hombre con la máscara de cocodrilo egipcia, seres enigmáticos como la Madre Tierra, la mujer-pájaro y el ave blanca de la muerte, santa Juana, don Quijote, Tarzán, el capitán Nemo, el rey Erl de Goethe, los indios de Hopi, el ruiseñor/*nightingale* de Florencia, Mata Hari, Madame Curie y un largo etcétera.

El teatro de Wilson es *neomítico*, pero los mitos utilizados como imágenes únicamente portan en ellos la acción como fantasía virtual. Como narraciones con un sentido alegórico profundo, Prometeo y Heracles, Fedra y Medea, la esfinge y el dragón continúan perviviendo como imaginario artístico a través de los siglos; lo mismo ocurre con las figuras míticas posteriores a la Antigüedad como Don Juan, Fausto o Parsifal. Sin embargo, al mismo tiempo todas ellas existen como meras imágenes familiares también para aquellos que carecen de *formación*, como figuras que operan en el inconsciente del discurso cultural *compartido* por todo el mundo, consciente o inconscientemente. En una época en que la narración ordenada *de forma normal* difícilmente alcanza ya la densidad de lo mítico, el teatro de Wilson busca aproximarse a la lógica pre-racional de mundos de imágenes míticas. Existe, sin embargo, una objeción en relacionar *seriamente* el arte del teatro de Wilson con el mito: las imágenes míticas sustituyen aquí a la acción, satisfaciendo así la afición *posmoderna* de recurrir a la citación de mundos imaginarios cuyo tiempo ha pasado. Por otro lado, una mirada a la historia del teatro muestra que, también en épocas precedentes, el mito y el entretenimiento no necesariamente debían contradecirse. Wilson se sitúa en una larga tradición del teatro de efecto barroco que se inicia en la *máquina* del siglo XVII y continúa en las *máscaras* jacobinas del teatro de espectáculo de época victoriana hasta llegar al *show* y la función de circo de la modernidad, que siempre se apropiaron en su repertorio, irrespetuosa y efectivamente, del sentido profundo y la atracción del cliché mítico.

En Wilson el fenómeno tiene prioridad sobre la narración, el efecto de la imagen prima frente al actor individual, la contemplación se

encuentra por encima de la interpretación, con lo que se crea un *teatro del tiempo de la mirada*. Este teatro carece de sentimiento trágico o de compasión, pero habla de la experiencia del tiempo como testigo del *luto*. El pintar mediante la luz de Wilson refuerza la idea de una unidad de procesos naturales y acontecimientos humanos; lo que los actores hacen, dicen y manifiestan en movimientos, pierde así también el carácter de acciones intencionadas. Sus proyectos parecen tener lugar en un sueño *and loose the name of action**, como dice Hamlet; se transforman en un acontecimiento. Los seres humanos se vuelven *esculturas gestuales*. La asociación con la pintura tridimensional hace que las cosas aparezcan como *nature morte* y los actores como retratos de una figura completa en movimiento. Wilson comparó explícitamente su teatro con los procesos naturales; por ello, la idea de su paisaje escénico toma aquí el significado adherido a la cita de Heiner Müller: «paisaje a la espera de la paulatina desaparición del ser humano»; la inserción de las acciones humanas en un contexto de *historia natural*. Como en el mito, la vida aparece como un momento del cosmos. El ser humano no se encuentra separado del paisaje, el animal y la roca. Una roca puede caer a cámara lenta y los animales y plantas son, asimismo, agentes del acontecimiento al igual que las figuras humanas. Si se disuelve el concepto de acción en beneficio de un acontecimiento en continua metamorfosis, el espacio de la acción emerge como un paisaje de distintos estados de luz, de objetos y figuras apareciendo y desapareciendo en un paisaje en continua transformación.

En el funeral de Heiner Müller, Wilson intervino con una lectura de un pasaje de *Ser americanos* de Gertrude Stein, en vez de con un texto personal, y declaró que, tras la lectura de este libro, supo que podría hacer teatro. En efecto, la afinidad electiva entre el teatro de Wilson y los textos de Gertrude Stein, su *landscape play*, resulta clara. En ambos se da una progresión mínima, el *presente continuo*, la sustitución aparente, sin identidades identificables, como si un ritmo peculiar venciera por encima de toda semántica, en la cual todo lo

* En inglés en el original: «y ya no pueden denominarse acción» [N. del E.].

determinable se convirtiera en variación y sombras. Al respecto, Elinor Fuchs observa en *Another version of the Pastoral*:

Experimentalmente sugiero que ha aparecido un nuevo género de realización escénica que anima y confía en la facultad de inspección del paisaje. Sus estructuras no están dispuestas sobre la base de unas líneas de conflicto y resolución sino conforme a relaciones espaciales polivalentes, «los árboles con las colinas, con los campos [...] cada fragmento de ellos con cada cielo—como dijo Stein—, “cada detalle con cada otro detalle”»³¹.

Aunque el acoplamiento entre la nueva pastoral y el teatro se debe quizás a una perspectiva específicamente americana (la experiencia de los grandiosos y salvajes paisajes de los Estados Unidos), arroja luz para nuestro análisis cuando se constata que el teatro posdramático del tejano Robert Wilson «crea, dentro de una cultura avanzada, un frágil banco de memoria de la imaginación de la naturaleza. De este modo, y de varios otros, los artistas del teatro posmoderno insinúan la posibilidad de una escena pos-antropocéntrica»³². *Teatro pos-antropocéntrico* sería entonces un nombre adecuado para una forma destacada, aunque no la única, que puede adoptar el teatro posdramático. Bajo este nombre se pueden englobar tanto el teatro de objetos, en el que no es necesaria la presencia de actores, como el teatro en el que prima la tecnología y la maquinaria (Survival Research Laboratories) y aquel teatro que integra la figura humana como elemento de una estructura espacial semejante a la de un paisaje. Existen figuraciones estéticas que apuntan al ideal antropocéntrico de la sujeción de la naturaleza. Cuando el cuerpo humano se sitúa a la misma altura que las cosas, los animales y las líneas de energía en una única realidad (como parece ser el caso del circo por la profundidad del placer que causa), el teatro hace imaginable otra realidad distinta a la dominada por los seres humanos.

³¹ FUCHS, Elinor. *The Death of Character*, op. cit., pp. 106 y ss.

³² *Ibidem*, p. 107.

Signos teatrales posdramáticos

El abandono de la síntesis

En la visión general sobre los rasgos estilísticos del teatro posdramático o, formulado de un modo más técnico, sobre su tratamiento de los signos teatrales, se deben proponer criterios de descripción y categorías que contribuyan a una mejor comprensión del mismo (no en el sentido de una *lista descriptiva*, sino en el de un acompañamiento a la *mirada*). En este contexto, el término *signos teatrales* debe abarcar todas las dimensiones de significación y no únicamente los signos que portan la información determinable; es decir, no solo los significantes que denotan o connotan inequívocamente un significado identificable, sino virtualmente todos los elementos del teatro. En efecto, una corporalidad llamativa, un estilo gestual o una disposición de los elementos en la escena que, sin *significar*, están presentes (o se presentan) con un cierto énfasis, pueden ser recibidos como *signos* en el sentido de una muy evidente *manifestación o gesticulación que reclama atención* y que *siente sentido* gracias al marco de intensidad de la realización escénica, sin que por ello puedan ser fijados conceptualmente. Ciertamente, la tradición también ha entendido esto como un distintivo de lo bello. Así, Kant afirma en relación con la *idea estética* que es «la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible»; lo cual anima al espíritu «abriéndole la perspectiva de un campo inmenso de representaciones afines»³³. No se puede discutir aquí hasta qué punto la teoría del uso de los signos en la modernidad se ha alejado de este modo de pensar y ha disuelto la referencia de la *idea estética*, pensada por Kant, en conceptos de la razón. Es preciso que se abra a los signos teatrales la posibilidad de operar precisamente mediante el *abandono* de la significación. Si

³³ KANT, E. *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X*. Frankfurt, 1974, pp. 149 y ss. [ed. cast., *Crítica del juicio*. Madrid: Austral, 2007, pp. 257 y 259, par. 49].

bien la semiótica del teatro trabaja sobre el núcleo de la significación y, al mismo tiempo, asegura incluso en la máxima ambigüedad los remanentes de posibilidades de significación (sin la cuales perdería de hecho su atractivo el libre juego de las potencialidades), también se trata de desarrollar formas descriptivas y discursivas para aquello que, dicho toscamente, queda como carente de sentido en los significantes. Así pues, esta tentativa de descripción se une a otras perspectivas de la semiótica del teatro e intenta, simultáneamente, trascenderlas para centrarse en las figuraciones de auto-cancelación del significado.

No hay síntesis; esta se combate explícitamente ya que el teatro articula a través del modo de su semiosis una tesis que concierne a la percepción. Quizá sorprenda el hecho de que se atribuya al discurso artístico la cualidad de poseer una tesis que es propia del discurso teórico. Ciertamente el arte, sin tener en cuenta los casos excepcionales como las exitosas *obras de tesis*, conoce estudios y teoremas en principio solo de modo implícito y, por tanto, siempre necesariamente ambiguo. Precisamente por ello pertenece a la labor de la hermenéutica leer en las formas y las preferencias de configuración de la práctica estética las hipótesis expresadas indirectamente; es decir, considerar su *semántica de la forma*. En el teatro posdramático subyace claramente la demanda de que una percepción unificadora y cerrada sea reemplazada por una abierta y fragmentaria. Por un lado, se presenta así la abundancia de signos simultáneos como una duplicación de la realidad que aparentemente imita el caos de la experiencia cotidiana real. A esta, por así decir, postura *naturalista* se asocia la tesis que establece que el modo más auténtico mediante el cual el teatro podría atestiguar la vida no surge a propósito de la imposición de una macroestructura artística que construya coherencia (como lo es el drama). Se demostrará que en este cambio se oculta una *tendencia al solipsismo*. El establecimiento y la relativa durabilidad de las *grandes formas* puede deberse a que ofrecían la posibilidad de *articular experiencias colectivas*. En este sentido, se puede afirmar que la *comunalidad* es la esencia del género dramático. Sin embargo, dicha comunalidad —que se reconoce sobre la forma experimentada conjuntamente— es la que ha perdido credibilidad

en el teatro posdramático. Si el nuevo teatro pretende ir más allá de posicionamientos que carezcan de compromiso y sean totalmente privados, debe buscar otras vías para hallar puntos de contacto supra-individuales. Estos se encuentran en la realización teatral libre; una libertad que se establece respecto a la subordinación bajo jerarquías, respecto a la obligación de perfección y a la demanda de coherencia. Marianne van Kerkhoven, dramaturga reputada en el nuevo teatro de Bélgica, relaciona en su ensayo *The Burden of the Times [La carga de los tiempos]*²⁴ los nuevos lenguajes teatrales con la teoría del caos y asume que la realidad consiste más en sistemas inestables que en circuitos cerrados, que las artes responden a ello con ambigüedad, polivalencia y simultaneidad y que el teatro lo hace con una dramaturgia que fija más estructuras parciales que patrones totales. La síntesis se sacrifica para alcanzar la densidad de momentos intensos. Si, a pesar de todo, a partir de estas estructuras parciales se desarrolla algo así como la totalidad, esta deja de organizarse mediante modelos prescritos por la coherencia dramática o por referencias simbólicas abarcadoras, y no se realiza síntesis alguna. Esta tendencia es válida para todas las artes. El teatro, la forma artística más radical del acontecimiento, deviene un paradigma de lo estético. No se queda en el sector institucionalizado que fue, sino que se convierte en el denominador de una práctica artística deconstructiva multi- o inter-medial del acontecimiento instantáneo, pues la tecnología y la desintegración o división de los sentidos en los medios de comunicación son las que dirigieron la atención por primera vez hacia el potencial artístico de la disección de la percepción, hacia —en palabras de Deleuze— las *líneas de fuga* de las partículas *moleculares* frente a la estructura *molar* totalizadora.

Imágenes oníricas

Si lo consideramos desde el punto de vista de la recepción, se trata de la libertad frente a la arbitrariedad; o mejor, de una reacción idiosincráticamente involuntaria. No se constituye una *comunidad* de iguales —es decir, de aquellos espectadores hechos a semejanza

²⁴ Cfr. *TAT-Zeitung*, Fráncfort, febrero de 1991.

los unos de los otros a través de temas generalmente compartidos (lo generalmente humano)—, sino que se crea una comunidad basada en aquellos que son diferentes, que no funden sus distintas perspectivas en un todo sino que, a lo sumo, comparten y comunican puntos de vista en común a través de grupos, ya sean estos grandes o pequeños. En este sentido, la estrategia —en cierto modo desconcertante— basada en el *abandono de la síntesis* supone proponer una comunidad de fantasías distintas y singulares. Algún que otro lector probablemente solo vea en esto una tendencia socialmente peligrosa a lo arbitrario o, en cualquier caso, dudosamente artística y, como se ha observado, a una recepción solipsista, aunque quizás esta suspensión de las leyes de constitución del sentido dé lugar a una esfera más libre del compartir y del comunicar, heredada de las utopías de la modernidad. Mallarmé puntualizó que anhelaba una prensa en la cual los habitantes de París se informaran los unos a los otros acerca de sus sueños (en vez de sobre acontecimientos políticos diarios). De hecho, los discursos escénicos se asemejan con frecuencia a una estructura onírica y parecen hablar del mundo de los sueños de sus creadores. Lo esencial en el sueño es la no jerarquía entre imágenes, movimientos y palabras. Los *pensamientos oníricos* conforman una textura que se asemeja al *collage*, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados. El sueño es el modelo por excelencia de la estética teatral no jerárquica, herencia del surrealismo. Artaud, que ya la anticipó, habló de *jeroglíficos* para poner de relieve el estatus de los signos teatrales entre la letra y la imagen, entre los modos respectivamente distintos de significar y de afectar. Freud, por su parte, empleó también la comparación con jeroglíficos para caracterizar los tipos de signos que el sueño ofrece a la interpretación. Ya que el sueño hizo necesaria una concepción distinta de los signos, el nuevo teatro necesita una semiótica suspendida y una interpretación omitida.

Sinestesia

Difícilmente se puede soslayar que en el nuevo teatro resaltan algunos rasgos estilísticos que podrían atribuirse a la *tradición manierista*,

como son: la aversión a la unidad orgánica, la tendencia al extremo, la distorsión, la incertidumbre y la paradoja. La estética de la metamorfosis, realizada de modo ejemplar por Wilson, puede leerse también como un síntoma del uso manierista de los signos. Además, se añade el principio manierista de la equivalencia: en vez de contigüidad, como afirma la narración dramática (A se conecta con B, B a su vez con C, dando como resultado una serie o secuencia), se encuentra una heterogeneidad dispar en la cual cada detalle parece emerger en el lugar del otro. Como en los juegos de escritura surrealista esta circunstancia lleva continuamente a una percepción intensificada de lo individual y, al mismo tiempo, al descubrimiento de sorprendentes *correspondances* [correspondencias]. Este término se enraíza, no por casualidad, en la lírica y describe adecuadamente la nueva percepción del teatro más allá del drama como un *poema escénico*. El aparato sensorial humano no tolera fácilmente la ausencia de conexiones; privado de ellas trata de encontrarse a sí mismo, deviene *activo, fantasea salvajemente y se le ocurren similitudes, correlaciones y correspondencias*, por muy alejadas que estas se encuentren. La *búsqueda de rastros* de conexiones va acompañada de una confusa focalización en la percepción de las cosas que se muestran (quizás, en algún momento, lleguen a desvelar su secreto). Como en la episteme pre-clásica que, de acuerdo con Foucault, indaga por todas partes en un *mundo de similitudes*, el espectador del nuevo teatro busca ansioso, aburrido o desesperado, las *correspondances* de Baudelaire en el *temple* del teatro. La *sinestesia* inmanente a los procesos escénicos se convierte, desde Wagner y desde la fascinación de Baudelaire por Wagner, en uno de los temas principales de la modernidad y deja de ser un mero constituyente (1) implícito (2) del teatro, que se presenta para su contemplación como una obra escénica (3), para convertirse, por el contrario, en una propuesta (1) explícitamente marcada (2) para la actividad teatral en cuanto proceso comunicativo (3). Sería tentador discutir aquí las propuestas que ofrecen la fenomenología y la teoría de la percepción para la comprensión del proceso perceptivo global (*aisthesis*) que, sin ser homogéneo, se comunica entre los sentidos.

Sin embargo, por ahora será suficiente con poner de relieve la ya esbozada oscilación del acento. La percepción siempre ha funcionado *diálógicamente*, de modo que los sentidos *responden* a propuestas o demandas del entorno pero, al mismo tiempo, muestran primero una disposición a reunir la diversidad en una textura perceptiva, es decir, a constituir la como unidad. Cuando esto ocurre, las formas de la práctica estética ofrecen la oportunidad de intensificar esta actividad sinestésica y corporal de experiencia sensorial precisamente mediante su impedimento intencionado, haciéndola consciente como búsqueda, decepción, eliminación y redescubrimiento.

Performance text

En los distintos niveles de la realización teatral se ha establecido la distinción entre *texto lingüístico*, *texto-representacional* y *performance text*. El *material lingüístico* y la textura de la escenificación interactúan con la situación teatral que queda comprendida en el concepto de *performance text*. Aunque el término *texto* es aquí algo impreciso, expresa cada ocasión en que tiene lugar una conexión y un entrelazamiento de (al menos potencialmente) elementos portadores de significado. Mediante el desarrollo de los *performance studies* es de capital importancia el hecho de que *el acontecer de la realización escénica* como un todo sea el instante constitutivo y determinante para el teatro, para el significado y para el estatus de cada uno de los elementos individuales que lo componen*. El modo en que la realización escénica se relaciona con los espectadores, la ubicación temporal y espacial, el lugar y la función del proceso teatral en el ámbito social, es decir, todo aquello que constituye el *performance text*, determinará los otros dos niveles. Si se disecciona metódicamente la densidad de la realización escénica en niveles de significación, no se debe olvidar que una textura no está compuesta como un muro de ladrillos, sino como un tejido de hilos y, por ello, la significación de todos los elementos individuales depende de la *visión de conjunto*, en vez de estar constituida

* Al hablar del *acontecer de la realización escénica*, Lehmann está haciendo referencia al concepto en inglés de *performance* [N. del T.].

por la suma de las partes. Para el teatro posdramático, el texto escrito y/o oral pre-existente y el *texto* (en el sentido amplio de la palabra) de la escenificación (con los actores, sus adiciones *paralingüísticas*, sus reducciones o deformaciones del material lingüístico; los figurines, la luz, el espacio, una temporalidad particular, etc.) se entienden bajo una nueva luz a través de una *concepción modificada del performance text*. Aunque la modificación estructural de la situación teatral, del rol del espectador en ella y del modo de sus procesos comunicativos no se destaca en todas las variantes del teatro posdramático y no siempre con la misma nitidez, la siguiente declaración sigue siendo válida: el teatro posdramático *no es únicamente un nuevo tipo de texto representacional* (no es solamente un nuevo tipo de texto teatral), sino un nuevo tipo de uso de los signos en el teatro que socava desde los fundamentos estos dos niveles teatrales a través de la cualidad estructuralmente modificada del *performance text*. A través de él el teatro deviene presencia más que representación, experiencia compartida más que comunicada, proceso más que resultado, manifestación más que significación, energía más que información...

Las particularidades observadas, las categorías propuestas y los tipos de uso de los signos en el teatro posdramático se ilustrarán a continuación a partir de casos concretos. El carácter de estos ejemplos es alegórico: a pesar de que se puedan clasificar en un tipo, una categoría o un procedimiento de modo aparentemente poco problemático en muchos o en todos sus rasgos, en principio únicamente demuestran un rasgo más obvio que podría ser detectado también en otros trabajos teatrales, donde quizá sean menos evidentes. El *estilo* o, mejor dicho, la paleta de rasgos estilísticos del teatro posdramático permite reconocer las siguientes características: la parataxis, la simultaneidad, el juego con la densidad de los signos, la musicalidad, la dramaturgia visual, la corporalidad, la irrupción de lo real y la situación o el acontecimiento. En los márgenes de esta fenomenología del uso de los signos posdramáticos quedan el lenguaje, la voz y el texto, a los que está dedicado el capítulo 5.

1. Parataxis/no-jerarquía

Un principio universal del teatro posdramático es la des-jerarquización de los medios teatrales. Esta estructura no jerárquica contradice de modo aplastante la tradición, que ha preferido evitar la confusión y ha optado por un modo de conexión hipotáctico que gobierne la supraordenación y subordinación de los elementos para la producción de armonía e inteligibilidad. De este modo, en el teatro posdramático los elementos no se entrelazan de forma unívoca mediante la *parataxis*. En una entrevista Heiner Goebbels lo expresó del siguiente modo:

Mi colaboración con, por ejemplo, Magdalena Jetelová o con escenógrafos potentes como Michael Simon y Erich Wonder no procede solo de la necesidad de producir arte visual. A mí me interesa un teatro que no multiplique constantemente los signos. [...] Me interesa inventar un teatro en el que todos los medios que lo constituyen no solo se ilustren y se dupliquen los unos a los otros, sino en el que todos mantengan sus propias fuerzas pero actuando conjuntamente, y en el que ya no se repita la jerarquía convencional. Esto quiere decir que allí donde haya una luz, puede ser tan intensa que el espectador se centre solo en esa luz y se olvide del texto, un traje hable su propio lenguaje o haya una distancia entre el hablante y el texto, o una tensión entre música y texto. Yo experimento el teatro siempre como tenso cuando pueden sentirse distancias sobre la escena que puedo salvar como espectador. [...] Así intento inventar una especie de realidad de la escena que también tiene algo que ver con las edificaciones, con la arquitectura o con la construcción de la escena y sus propias leyes, y que en ellas encuentre una resistencia. [...] A mí me interesa, por ejemplo, que un espacio también formule un movimiento y tenga un tiempo³⁵.

De modo parecido puede constatarse repetidamente un uso de los signos no jerárquico que apunta a una percepción sinestésica y se contrapone a la jerarquía establecida, en cuya cima se hallan el

³⁵ GOEBBELS, H. y LEHMANN, H.-Th. «Gespräch». En STRICH, Wolfgang (ed.). *Das szenische Auge*. Berlín: Institut für Auslandsbeziehungen, 1996, pp. 76 y ss.

lenguaje, la dicción y la gestualidad y en la cual las cualidades visuales, como la experiencia de un espacio arquitectónico, si es que entran en juego, figuran como aspectos subordinados.

Una comparación con la pintura puede aclarar las consecuencias artísticas de la des-jerarquización. De las pinturas de Brueghel se afirma que las posiciones de las figuras representadas (campesinos, patinadores sobre hielo, luchadores...) parecen estar congeladas de un modo extraño y como detenidas (debido a una cierta tosquedad les falta la sugestión del movimiento, fijado característicamente en el *tableau*). Esta inmovilización está estrechamente relacionada con el carácter narrativo de las pinturas. Están llamativamente *desdramatizadas*: a cada detalle parece corresponderle el mismo peso; estas *bulliciosas pinturas* carecen de la acentuación y la centralización que son típicas de la representación dramática y que permiten distinguir lo principal y lo secundario, el centro y la periferia. A menudo la narrativa aparentemente esencial se relega flagrantemente hacia los márgenes, como ocurre en *Der Sturz des Ikarus [Paisaje con la caída de Ícaro]*. Esta *estética de la crónica* fascinó comprensiblemente a Brecht, quien relacionó la pintura de Brueghel con su concepción de lo épico. La epicización –negación del drama en la imagen– es, sin embargo, solo un aspecto de aquella estética que concilia la inmovilización y la congelación de las poses con la consecuente *yuxtaposición* de los signos. Lo que ocurre aquí en el marco de la pintura se encuentra de múltiples modos en la práctica teatral posdramática: géneros diversos se combinan en una misma realización escénica (danza, teatro narrativo, *performance*...) en la que todos los medios son empleados equitativamente; actuación, objetos, lenguaje apuntan paralelamente en distintas direcciones de significado y apremian a una contemplación relajada y veloz al mismo tiempo. La consecuencia es un cambio de actitud por parte del espectador. En la hermenéutica psicoanalítica se habla de una *atención sostenida equitativamente*. Freud eligió este término para caracterizar el modo en que el analista escucha lo analizado. Todo consistió aquí en *no comprender inmediatamente*. La percepción debe más bien mantenerse abierta

a las conexiones, correspondencias y pistas en los momentos más inesperados; de este modo, lo dicho anteriormente puede aparecer bajo una luz completamente nueva. Así, el significado queda, en principio, postergado. Precisamente lo secundario e insignificante es registrado de modo exacto, ya que en su no-significación inmediata puede confirmarse como significativo para el discurso del que analiza. De tal modo, el espectador del teatro posdramático no es apremiado a procesar lo percibido de modo instantáneo, sino a almacenar y aplazar las impresiones de sentido mediante una *atención sostenida equitativamente*.

2. Simultaneidad

Como acompañante del procedimiento de la parataxis se manifiesta la simultaneidad de los signos. Mientras que el teatro dramático se propone una ordenación de modo que, de entre todas las señales comunicadas en cada momento de una realización escénica solo se enfatice una que, además, se sitúa en el centro, en el teatro posdramático la valencia y ordenación paratácticas apuntan a una experiencia de la simultaneidad. A partir de ella frecuentemente —y debemos añadir: con una intención sistemática— se abruma al aparato perceptivo. Heiner Müller declara que quisiera cargar a los lectores y espectadores con tantas cosas al mismo tiempo que les resultara imposible procesarlo todo. A menudo los sonidos lingüísticos se presentan simultáneamente de modo que solo se entienden parcialmente, sobre todo cuando se emplean varios idiomas al mismo tiempo. Nadie es capaz de asimilar todos los acontecimientos simultáneos de una realización de danza de William Forsythe o de Saburo Teshigawara. En determinadas realizaciones escénicas, como por ejemplo en *Oresteia* (1995) y *Giulio Cesare* (1997) de la Societas Raffaello Sanzio, los acontecimientos visibles sobre la escena están rodeados y complementados por una segunda realidad creada sobre la base de toda clase de estructuras de sonidos, música, voces y ruidos; de tal modo que se debe hablar de la existencia simultánea de una segunda *escena auditiva* (Helene Varopoulou).

Al preguntarnos por la intención y el efecto de la simultaneidad constatamos que *la compartimentación de la percepción se convierte en una experiencia inevitable*. La comprensión encuentra difícilmente un soporte en las conexiones abarcadoras de la trama, pues incluso los procesos y los acontecimientos percibidos en un momento escapan a su sintetización cuando transcurren simultáneamente y la concentración en uno de ellos hace imposible el registro claro de los otros. Además, aquello que se presenta de modo simultáneo suele dejar abierta la pregunta de si existe alguna *conexión* en ello o meramente una *contemporaneidad externa*. Sistemáticamente tiene lugar una doble atadura (*double-bind*): se debe prestar atención a los elementos concretos y, al mismo tiempo, percibir el todo. La parataxis y la simultaneidad tienen como resultado que el ideal estético clásico basado en un entramado *orgánico* de los elementos se precipite en un artefacto. La idea de una analogía entre la obra de arte y un cuerpo orgánico vivo no fue la última que motivó la vehemente resistencia conservadora contra la tendencia moderna a la deconstrucción y al montaje. El contraste propuesto por Benjamin entre una estética alegórica y una estética simbólica *dispuesta orgánicamente* se puede entender también como una teoría para el teatro³⁶. En este sentido, el lugar de la totalidad *orgánica* aprehensible es ocupado por el ineludible y comúnmente olvidado *carácter fragmentario* de la percepción, que se vuelve explícitamente consciente en el teatro posdramático. La función compensatoria del drama de proporcionar un orden al embrollo de la realidad queda invertida, y el deseo de ser orientado por parte del espectador, desautorizado. Cuando se prescinde del principio de acción dramática, se hace por el intento de crear acontecimientos que ofrezcan al espectador una esfera de elección y de decisión propias respecto a cuáles de los acontecimientos presentados quiere seguir, unido a la frustración de percatarse del *carácter excluyente y limitado de esta libertad*. Este procedimiento discierne entre el mero caos, que abre oportunidades

³⁶ Cfr. PRIMAVESI, Patrick. *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, op. cit.

al receptor para procesar lo simultáneo mediante la propia selección, y su capacidad estructuradora. Al mismo tiempo, permanece una estética de eliminación del sentido, porque la estructuración solo es posible como acoplamiento de unas estructuras o micro-estructuras de la escenificación elegidas individualmente, en las que el todo es imposible de captar. Es fundamental que la pérdida de la totalidad se conciba no como un déficit, sino como una posibilidad liberadora de reescritura continuada, fantasía y recombinación que rechace, en palabras de Jochen Hörisch, la *furia de comprender*.

3. Juego con la densidad de los signos

En el teatro posdramático se convierte en norma violar la reglas convencionales y el axioma más o menos establecido de la *densidad de los signos*. Suele haber o bien demasiados o bien demasiado pocos. En relación con el tiempo o con el espacio o con la importancia del tema, el observador percibe una sobreabundancia o, en cambio, una considerable reducción de los signos. En estos casos se reconoce la intención estética de crear espacio para una *dialéctica entre plétora y abstinencia*, abundancia y vacío (valdría la pena analizar bajo esta perspectiva la prehistoria del espacio vacío en el teatro: los espacios de luz de Appia, el *tréteau nu** de Copeau, la predilección de Brecht por una escena vacía, el *empty space*** de Peter Brook...). No solo se hace evidente que no todos los niveles de significación del teatro pueden destacarse por sí mismos, sino que también pueden despuntar mediante la simple presencia o la ausencia de un inesperado grado de densidad de los signos en sí mismos. A este respecto el teatro reacciona, a su vez, frente a la cultura mediática. La aldea global de Marshall

* El *tréteau nu* hace referencia al teatro desnudo, es decir de aquellos elementos materiales y maquinarias que enmascaran la puesta en escena y que Jacques Copeau llevó a la práctica en su Théâtre du Vieux-Colombier [N. del E.].

** En las primeras líneas del célebre ensayo de Peter Brooks, *El espacio vacío* (1968), el propio director explica su concepto de *empty space*: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que necesita para realizar un acto teatral». En BROOKS, Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 2012 [N. del E.].

McLuhan se tuvo que convertir en una cultura de la sobreabundancia debido a motivos económicos, estéticos y, sobre todo, mediáticos. Aumentó de tal modo la densidad y la cantidad de estímulos que la plétora de las imágenes condujo progresivamente a una pérdida del mundo percibido físicamente; mientras que la *percepción instrumental*, llamada así por la teoría de los medios de comunicación para distinguirla de la percepción corporal, gana cada vez más aceptación, la pregunta acerca de una densidad *apropiada* de informaciones depende cada vez menos de los criterios de la percepción física o sensorial. Permanece abierta la pregunta sobre si el bombardeo permanente de imágenes y signos, unido a una fisura cada vez mayor entre percepción y contacto físico real y sensorial, llegará con el tiempo a entrenar los órganos para registrar los acontecimientos de un modo cada vez más superficial. Siguiendo a Freud cuando asume que las impresiones se inscriben en los distintos sistemas del aparato psíquico como rastros y *senderos*, no es del todo infundada la sospecha de que la costumbre de repetir permanentemente impresiones inconexas provoca *senderos* cada vez más superficiales que quedan abandonados en el aparato psíquico, de modo que el comportamiento emocional deviene más *plano* y la protección frente a los estímulos más impermeable. Así, el abundante mundo de imágenes podría provocar su propia muerte, en el sentido de que todas las impresiones originalmente visuales serían más o menos registradas como informaciones y las cualidades de lo verdaderamente *icónico* en las imágenes se percibirían cada vez menos.

La hipótesis de Lyotard es bien conocida: bajo la *condición posmoderna* todo el conocimiento que no sea capaz de transformarse en información desaparecerá de la circulación social. Algo similar se podría aplicar a la percepción estético-sensorial. Sin posibilidad de aportar aquí pruebas, podríamos arriesgarnos a afirmar que la experiencia visual de la televisión, en comparación con la del cine, lleva a reducir la afectividad al ámbito de la información mental y, más o menos, abstracta. La reducida profundidad y dimensión de las imágenes televisadas difícilmente permite la percepción visual intensa. Esto podría disminuir la capacidad de disponer de una

percepción visual, espacial y arquitectónica especialmente libidinosa. El teatro posdramático trabaja contra el bombardeo de signos en la vida cotidiana haciendo uso de una estrategia de rechazo. Practica una economía en el uso de los signos que se puede entender como ascetismo; enfatiza un *formalismo* que reduce la abundancia de signos mediante la repetición y la duración, y demuestra una tendencia al *grafismo* y la escritura que parece oponer resistencia contra la opulencia y redundancia ópticas. Silencio, lentitud, repetición y duración en los que *nada ocurre* pueden encontrarse no solo en los primeros trabajos minimalistas de Wilson, sino también, por ejemplo, en Jan Fabre, Saburo Teshigawara, Michel Laub y en compañías como Théâtre du Radeau, Maatschappij Discordia o Von Heyduck: menos acción, largas pausas, reducción minimalista; en definitiva, un teatro de la mudez y el silencio que incluye textos literario teatrales como *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* [La hora en que no supimos nada el uno del otro] de Peter Handke. Espacios escénicos inmensos se dejan vacíos de modo provocador; acciones y gestos se reducen al mínimo. En este camino de la elipsis se pronuncian el vacío y la ausencia, rasgos comparables a la tendencia en la literatura moderna, como en Mallarmé, Celan, Ponge, Beckett, que privilegia la privación y el vacío. El juego con la reducida densidad de los signos afecta a la propia actividad del espectador que debe volverse productivo partiendo de un material mínimo. Ausencia, reducción y vacío no se deben a una ideología minimalista, sino al motivo fundamental de activar el teatro. Especialmente consecuente ha sido John Cage en la abstinencia como requisito para una nueva experiencia y, a menudo, se cita su siguiente observación como ejemplo: «Si algo se vuelve aburrido tras dos minutos, entonces se debe alargar hasta cuatro; si sigue siendo aburrido, intentarlo con ocho y así sucesivamente». Mientras que a Picasso se le atribuye la frase: «Si puedes pintar con tres colores, utiliza dos».

4. Sobreabundancia

La transgresión de la norma, así como su desvalorización, lleva a un resultado que podríamos describir más como *figuración deformada*

que formada. La forma conoce *dos* límites y se sitúa en medio de ambos: el páramo de extensión inabarcable y la acumulación laberíntica y caótica. La renuncia a la percepción convencional de la forma (unidad, identidad propia, estructuración simétrica, coherencia formal, conmensurabilidad) y la negación de la forma normalizada de la imagen, respectivamente, se realizan con una predilección por los *extremos*. La ordenación de las imágenes, que en un doble sentido está sujeta al *medio*, al medio organizador y a la posición en el medio, se transforma a través de la proliferación desbocada de los signos. Gilles Deleuze y Félix Guattari hallaron la palabra clave, *rizoma*, para designar realidades en las cuales las ramificaciones inabarcables y los acoplamientos heterogéneos impiden la síntesis. También el teatro ha desarrollado un sinnúmero de acoplamientos rizomáticos de lo heterogéneo. La fragmentación del tiempo escénico en secuencias mínimas, casi *tomas* filmicas, multiplica indirectamente los datos percibidos, ya que, desde el punto de vista de la psicología de la percepción, la cantidad de elementos inconexos es susceptible de ser más extensa que la misma cantidad de elementos ordenados coherentemente. En la danza-teatro de Johann Kresnik, Wim Vandekeybus o La La La Human Steps es evidente esta tendencia hacia una sobreabundancia escénica. Podríamos pensar también en una sobreabundancia en el caso de los espectáculos grotescos de Reza Abdoh, que murió prematuramente de sida, así como en las realizaciones escénicas *hipernaturalistas*, como las de la compañía belga Victoria, que presentan escenas saturadas de todo tipo de objetos y muebles. En un buen y mal (arbitrario) sentido se muestran auténticas *batallas de materiales* en la práctica escénica de directores alemanes de los años ochenta y noventa. Siguiendo el ejemplo de Frank Castorf, la abundancia, el caos y la adición de pequeños *gags* se convierten en un rasgo estilístico. Una variante interesante de la estética de la plétora son los trabajos de Jürgen Kruse (*Los siete contra Tebas*, *Medea*, *Ricardo II*, *Torquato Tasso*, *Messer* [Cuchillo]), etc.). En su caso se desarrolla un *teatro del atrezo*: la escena se transforma en un terreno de juego (o montaña de basura)

saturado de objetos, inscripciones y signos; un juego de asociaciones astilladas cuya abundancia desconcertante transmite una sensación de caos, insuficiencia, desorientación, tristeza y *horror vacui*.

5. Musicalización

En una conferencia en Fráncfort en 1998 sobre la «musicalización de todos los medios teatrales»³⁷ en el nuevo teatro, Helene Varopoulou expuso:

[...] para los actores, así como para los directores, la música se ha convertido en una estructura independiente del teatro. No se trata del papel evidente de la música y del teatro musical, sino de una idea más profunda del teatro como música. Quizá sea algo ya típico que una mujer de teatro como Meredith Monk, que es conocida por sus poemas visuales y sonoros escenificados espacialmente, haya dicho en una ocasión: «Yo llegué al teatro desde la danza, pero fue el teatro el que me trajo a la música»³⁸.

En efecto, la tendencia general hacia la musicalización (no solo del lenguaje) es un capítulo significativo del uso de los signos en el teatro posdramático. Surge una *semiótica auditiva* independiente y los directores como, por ejemplo, Jürgen Kruse o Wilson, que llaman *óperas* a sus trabajos, aplican su sentido rítmico y musical a los textos clásicos, influidos en muchos casos por la música pop. Teniendo en cuenta la desintegración de la coherencia dramática del nuevo teatro se llega a la sobredeterminación musical del discurso del actor a través de sus particularidades étnicas y culturales. «Desde los años setenta ha sido una práctica deliberada y sistemática la tendencia de los directores a reunir en sus compañías a actores de culturas y/o origen étnico muy diversos, debido a su interés precisamente en las melodías lingüísticas de diversos tipos, tonos, acentos y, en general, los distintos

³⁷ VAROPOULOU, H. «Musikalisierung der Theaterzeichen». Conferencia pronunciada en la 1. *Internationalen Sommerakademie Frankfurt am Main*, en agosto de 1998. Manuscrito sin publicar.

³⁸ *Ibidem*.

hábitos culturales en el acto de hablar. Así la pronunciación del texto mediante las distintas particularidades auditivas se convierte en fuente de una musicalidad independiente. Los trabajos de Peter Brook y Ariane Mnouchkine son ejemplos al respecto internacionalmente conocidos. Algo que algunos críticos franceses consideraron un problema —por ejemplo, que actores japoneses o africanos hicieran añorar la musicalidad de la lengua francesa— interesó a Brook precisamente por el descubrimiento de una música distinta; más rica: a saber, las figuras sonoras de una polifonía intercultural de voces y gestos lingüísticos³⁹. Esto incluye también aquella música que ha emigrado al teatro gracias a la ubicua poliglosia del teatro posdramático. «Un rasgo que al principio apareció como provocación o ruptura, la emergencia de sonidos lingüísticos incomprensibles y extranjeros, cobra más allá del nivel inmediato de la semántica lingüística una cualidad propia como riqueza musical y como descubrimiento de combinaciones de sonidos desconocidas»⁴⁰. En una charla que tuvo lugar en 1996 con motivo del festival *Theater der Welt [Teatros del mundo]*, en Dresden, Paul Koek explicó: «Hollandia se sitúa en una especie de tradición similar a la de Kurt Schwitters. También analizamos la música moderna, como la de Stockhausen»⁴¹. Y sobre la escenificación que llevaron a cabo de *Los persas* señala:

Quisimos sobre todo que se aproximara a los ritmos griegos tanto como fuera posible. También los coros se desarrollaron rítmicamente, determinados por la tonalidad o la melodía... Llamé a uno de los actores a mi estudio y le pedí que hiciera su monólogo, pero como en el teatro *Bunraku* japonés: con sonidos extremos, desde los tonos más altos a los más bajos⁴².

Con la aparición de la música electrónica ha sido posible manipular a voluntad los parámetros del sonido y explorar así áreas radicalmente nuevas para la musicalización de las voces en el teatro. Si el tono indi-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Charla con Paul Koek, folleto de *Theater der Welt*, 1996.

⁴² *Ibidem*.

vidual se compone de toda una serie de cualidades (frecuencia, altura, sobretono, timbre, volumen...) que se pueden manipular con la ayuda de sintetizadores, las combinaciones de estos tonos (*sampling*) con sonidos electrónicos dan como resultado además una nueva dimensión sonora en el teatro. El *composer conceptual*, llamado así por Heiner Goebbels, combina de varias maneras la lógica de los textos y el material musical y vocal, de modo que resulta posible manipular y estructurar meticulosamente todo el espacio sonoro del teatro. El nivel musical, así como el transcurso de las acciones, dejan de constituirse de modo lineal y lo hacen, por ejemplo, a través de superposiciones simultáneas de mundos sonoros, como en la pieza de danza *Roaratorio* (1979) de John Cage y Merce Cunningham, en cuya realización escénica en Avignon, Cage leyó fragmentos de *Finnegans Wake*, de James Joyce, un texto que abrió una nueva época en la literatura por el tratamiento que otorgó al material lingüístico: transgresión de las fronteras entre idiomas nacionales, condensación y multiplicación de los posibles significados, construcción arquitectónico-musical, entre otras características. Los signos teatrales posdramáticos se sitúan en la línea de esta tradición.

Incluso cuando grandes directores emplean esbozos dramáticos en los que, sin embargo, destacan aspectos no dramáticos, es decir, puramente teatrales, es sobre todo la música la que manifiesta del modo más contundente aquello más ajeno y opuesto al teatro dramático. Como observa asertivamente Helene Varopoulou, «la escenificación de *Hamlet* (1999) del lituano Eimuntas Nekrosius muestra cómo la musicalidad, que ya destacaba en sus primeras escenificaciones (por ejemplo, en *Las tres hermanas*) alcanza aquí un punto culminante». «La música suena durante casi toda la realización escénica, el actor principal es una famosa estrella de rock lituana y, al nivel de los sonidos y los ruidos, se añade un vasto repertorio de formas musicales: el goteo regular del hielo derritiéndose — *leitmotiv* de toda la escenificación—, los ritmos de pies que pisan y patean, palmadas rítmicas, ruidos musicales de varas silbando que actúan como coro del duelo Hamlet-Laertes. Incluso la única pausa perceptible de la

música —cuando Ofelia enloquece— es interpretada como música de una danza silenciosa. En Nekrosius se manifiesta la musicalización especialmente en la relación que se crea sobre la escena entre personas y objetos. Los últimos sucumben a una perversión de su función, se usan casi como instrumentos musicales e interactúan con los cuerpos humanos para producir música»⁴³. Metodológicamente es crucial considerar tales fenómenos no como extensiones —quizá rigurosamente originales— del teatro dramático, sino de un modo tal que la mirada analítica dé, por así decir, *un salto* y reconozca, incluso en tales escenificaciones dramáticas, la novedad de algo en proceso de cambio que no reconoce ya el lenguaje teatral dramático.

6. Escenografía y dramaturgia visual

Tras la desintegración de la jerarquía logocéntrica, dentro del uso paratáctico y desjerarquizado de los signos, como muestra el ejemplo de la musicalización, el teatro posdramático presenta la posibilidad, a pesar de todo, de asignar un papel dominante a otros elementos, como el logos dramático y el lenguaje. Esto concierne más a la dimensión visual que a la auditiva. Con frecuencia, la *dramaturgia visual* usurpa el lugar ocupado por los textos y pareció alcanzar, especialmente en el teatro de finales de los setenta y de los ochenta, una preeminencia absoluta, mientras que el teatro de los noventa se caracterizó por un cierto *regreso al texto* (que, de hecho, nunca llegó a desaparecer del todo). *Dramaturgia visual* no solo significa una dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, sino una dramaturgia que no se subordina al texto y puede desplegar libremente su propia lógica. No tiene interés desde el punto de vista de la crítica teatral si el *teatro de imágenes* supone una bendición o una condena para el arte del teatro, si se trata o no del último resorte de la sabiduría; tampoco, desde el punto de vista histórico-teatral, lo es el hecho de si su tiempo ha pasado o si las formas teatrales neo-naturalistas y narrativas vuelven a reforzarse. En realidad, se trata de aquello que es sintomático para la semiosis del teatro:

⁴³ *Ibidem*.

secuencias y correspondencias, puntos nodales y de condensación de la percepción y constitución (fragmentaria hasta el grado que sea) del significado comunicado a través de ellos. Todas estas características son definidas en la dramaturgia visual mediante datos ópticos y emerge, así, un *teatro de la escenografía*. Mallarmé hizo ya de tal *grafía* escénica el objeto de su reflexión cuando concibió la danza como *écriture corporelle* [escritura corporal]:

Sabiendo que la bailarina *no es una mujer que baila*, por los motivos juxtapuestos de que ella *no es una mujer*, sino una metáfora que resume uno de los aspectos elementales de nuestra forma, espada, taza, flor etc., y que *ella no baila* sino que sugiere, por el prodigio de contracciones e impulsos, una escritura corporal, la cual necesitaría párrafos en prosa, tanto dialogada como descriptiva, para expresar la redacción: poema destituido de todo instrumento de escritura⁴⁴.

Intentemos —en lugar de una traducción especialmente problemática en el caso de Mallarmé— una interpretación de estas fórmulas. Lo que nosotros debemos ver en la escena, o más bien leer, es, de acuerdo con Mallarmé, aquello que nos hace malinterpretar el repetido error de la expresión «una mujer que baila». La que baila no funciona aquí como *una* forma humana individualizada, sino como una múltiple figuración de sus miembros corporales, de su forma en figuras que cambian de un momento a otro. Lo que realmente deberíamos ver es la invisibilidad de sus diversos aspectos, los puntos de vista del cuerpo humano en general; del mismo modo que una flor enmarcada deja de ser concreta y ofrece la visión de la flor. Así pues no se trata de *una* mujer, ni tampoco se refiere a una *mujer*. Más bien la mirada se dirige a un cuerpo ostensiblemente *invisible*, que trasciende no solo el género, sino también la esfera de lo humano como forma de la espada, la taza, la flor. En este sentido, la mirada es a su vez lectora, la escena una *grafía*, un poema sin utensilios para ser escrito. La escenografía —un teatro visualmente complejo— emerge ante

la mirada que observa como un texto, un poema escénico, en el cual el cuerpo humano es una metáfora; su flujo de movimientos es una inscripción en un sentido metafórico complejo, un *escribir* y no un *bailar*.

En el ámbito del teatro se recupera un desarrollo estético que otras artes ya habían conseguido anteriormente. No es casualidad que conceptos pertenecientes a las artes plásticas, a la música o a la literatura se empleen para caracterizar el teatro posdramático; del mismo modo que, debido a la presión que ejercieron los medios de reproducción, como la fotografía y el cine, el teatro encontró conscientemente su especificidad. A menudo artistas significativos del teatro contemporáneo mantienen algún vínculo con las artes plásticas. Sin embargo, no debe sorprender que únicamente en el teatro de las últimas décadas se hayan *detectado* rasgos como la autorreferencialidad, la no-figuración, la abstracción, la autonomización de los significantes, la serialidad y la aleatoriedad, entre otros, que caracterizan a las artes plásticas contemporáneas. Esto es así porque el teatro, como práctica estética costosa en la sociedad burguesa, tuvo que pensar necesariamente en la posibilidad de ingresos sustanciales (lo que quiere decir mantenerse con una concurrencia de público a ser posible amplia). Así pues, se han llevado a cabo innovaciones arriesgadas, cambios y modernizaciones decisivas con un retraso considerable frente a la situación de otras formas artísticas menos costosas materialmente, como la lírica o la pintura. Entretanto, no obstante, las tendencias mencionadas también provocaron en el terreno teatral una perturbación considerable que todavía perdura. Aún hoy a una gran parte del público se le hace difícil asumir que las innovaciones del llamado teatro moderno, en el cual se encuentra acomodado, siguen siendo, en cierto modo, de otro tiempo y que el arte del teatro requiere de sus espectadores actitudes que se renueven continuamente.

7. Calidez y frialdad

El aspecto más difícil de aceptar para un público que proviene de la tradición del teatro de texto es, sobre todo, el *desronamiento* de los signos lingüísticos y la des-psicologización que se deriva de él. Mediante

⁴⁴ MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 304.

la participación de personas de carne y hueso, así como mediante la fijación secular de destinos humanos en movimiento, el teatro se apropió de una cierta *calidez*. Aunque tanto las vanguardias clásicas como el teatro épico y documental ya le pusieron punto y final a dicha calidez, el formalismo del teatro posdramático constituye un nuevo salto cualitativo y todavía provoca perplejidad. Para alguien que espera la representación de un mundo de experiencias humanas, es decir, psicológicas, la nueva realización teatral puede resultar de una *frialdad* difícil de soportar. Esta se efectúa de modo especialmente alienante porque se trata de un teatro que no consiste en procesos visuales, sino en cuerpos humanos con su calidez, con los cuales la imaginación perceptiva no puede hacer otra cosa que asociar experiencias humanas. De modo que es provocador el hecho de que estas apariciones humanas sean capturadas en un entramado visual y, como sucede por ejemplo en una escena de guerra en *The civil wars [Las guerras civiles]* de Wilson, se presenten como una masa moribunda coreografiada con una frialdad (y una belleza) estremecedora. A la inversa, la independización de la dimensión visual puede conducir a un *sobrecalentamiento* y un aluvión de imágenes. Tomaz Pandur aspiró, en su adaptación de Dante, a una intensidad *infernal* y se aproximó al circo mediante un *overkill* visual. En los años ochenta actuó en Viena el Scapionstheater, que tomó el impulso de Wilson, Mnouchkine y otros, para crear una dramaturgia visual que ejerció una extraordinaria atracción. Especialmente conocido fue *Double & Paradise. Ein visuelles Gedicht, Kataphrasen zu Edgar Allan Poe und Buster Keaton von Erwin Piplits [Doble y paraiso. Un poema visual, catafrases de Erwin Piplits sobre Edgar Allan Poe y Buster Keaton]* que se mostró ciento veinte veces hasta marzo de 1983 en Viena y fue además invitado a un gran número de ciudades europeas. Consistía en una plétora de efectos visuales, crueldad y saturación de estímulos⁴⁵.

⁴⁵ KLOEFFER, R. «Das Theater der Sinn-Erfüllung: DOUBLE & PARADISE von Scapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung». En FISCHER-LICHTE, Erika (ed.). *Das Drama und seine Inszenierung*, op. cit., pp. 199-218.

8. Corporalidad

A pesar de todos los esfuerzos por atrapar el potencial expresivo del cuerpo en una lógica, una gramática y una retórica, el aura de la presencia corporal sigue siendo el punto del teatro en el cual ocurre repetidamente la desaparición, el *fading*, de toda significación en favor de una fascinación más allá del sentido, de una *presencia* actoral, del carisma o de la *irradiación*. El teatro acarrea un significado que no puede expresarse con palabras o que, en cualquier caso, de acuerdo con el uso de Lyotard, está siempre a la *espera* de ser nombrado. Esta circunstancia se debe a un desplazamiento de la comprensión de la producción de signos que opera cuando en el teatro posdramático tiene lugar la manifestación extrema de una corporalidad impuesta directamente y, a menudo, temible. El cuerpo se convierte en el centro no como portador de sentido, sino en su *physis* y gesticulación. El signo central del teatro, el cuerpo del actor, rehúsa servir como significante. En gran medida el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de la *corporalidad autosuficiente*, que se exhibe en su particular intensidad, en su potencial gestual, en su *presencia* aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia afuera. Además se agrega la presencia del *cuerpo desviado* que se aparta de la norma a través de la enfermedad, la minusvalía o la deformación y que provoca una fascinación *inmoral*, malestar o miedo. Las posibilidades de existencia, generalmente reprimidas y excluidas, se expresan con una mayor preeminencia en las formas más físicas del teatro posdramático, y rechazan la percepción del mundo ya establecida al precio de saber cuán estrecha es la esfera en la cual la vida puede acontecer dentro de un marco de *normalidad*.

El teatro posdramático sobrepasa continuamente los límites del dolor para revocar la división entre cuerpo y lenguaje, y reintroducir en el reino del espíritu —voz y lenguaje— la dolorosa y placentera corporalidad que Julia Kristeva ha denominado *lo semiótico* dentro del proceso de significación. Ya que la inmediatez y la fascinación por el cuerpo se convierten en aspectos cruciales, el cuerpo deviene ambiguo en su potencial de significación hasta el punto de volverse un

misterio indisoluble. Asimismo, la intensidad y turbulencia del teatro pueden desembocar en configuraciones *trágicas*, o también hilarantes y placenteramente extásicas. El auge persistente del *Tanztheater* [danza-teatro] —sostenido por el ritmo, la música y la corporalidad erótica, pero combinado con la semántica del teatro hablado— es, no por casualidad, una variante significativa del teatro posdramático. En la *danza moderna* se abandonó la orientación narrativa y en la *danza posmoderna* se eliminó la orientación psicológica. Así, en el teatro posdramático también tiene lugar esta evolución aunque con un cierto retraso en comparación con el desarrollo de la danza-teatro, pues el teatro hablado siempre fue, incomparablemente más que la danza, el lugar de la significación dramática. El *Tanztheater* pone al descubierto las huellas sepultadas de la corporalidad; intensifica, desvía e inventa impulsos de movimiento y gestos corporales y recuerda así posibilidades latentes, olvidadas y reprimidas del lenguaje del cuerpo. También hay directores del teatro hablado que crean frecuentemente un teatro con una coreografía pronunciada o continua de los movimientos, aun cuando no haya danza propiamente dicha. Pero a la inversa, la noción a la que hace referencia el término danza se ha extendido tanto que las diferenciaciones categóricas se vuelven cada vez más absurdas. En los trabajos del griego Theodoros Terzopoulos el movimiento teatral y el del coro se aproximan tanto a la danza que la mirada se vuelve indecisa respecto a qué parámetro debe ajustar para su percepción.

Teniendo en cuenta que el teatro posdramático se aleja de la estructura mental e inteligible hacia la exposición de la corporalidad intensa, hay que tener presente que el *cuerpo se absolutiza*. El resultado paradójico es que, a menudo, acapara todos los demás discursos y entonces tiene lugar un giro interesante: el cuerpo ya no muestra otra cosa que a sí mismo, se comprueba su alejamiento respecto de la significación y su tendencia a realizar gestos despojados de sentido (danza, ritmo, gracia, fuerza, riqueza cinética). De este modo, se carga de una significación nueva, la más extrema que uno pueda imaginar, aquella que concierne a toda la existencia social.

El cuerpo se convierte en el *tema exclusivo*. De ahora en adelante parece ser que todos los temas de lo social deben pasar por el ojal de la aguja, da la impresión que lo social debe adoptar la forma de un tema corporal. De este modo, el amor aparece como presencia sexual, la muerte como sida o la belleza como perfección física. La relación con el cuerpo se convierte en una obsesión con el *fitness*, la salud o las posibilidades —dependiendo del punto de vista, fascinante o inquietante— del *tecnocuerpo*. El cuerpo pasa a ser el alfa y el omega, aunque con el peligro de que producciones teatrales débiles centradas en él lleven meramente a exclamaciones del tipo *¡Ah!* y *¡Oh!* por parte del observador y no al eco de la reflexión, que también existe en el teatro que niega el significado.

Mientras que en otros estilos teatrales organizados visualmente la *restricción* mediante un marco y el distanciamiento de las imágenes dominan sobre la presencia física de los actores, en Einar Schleeff las imágenes teatrales se abren paso, sensorial y físicamente, en el proscenio. La forma de cruz de los escenarios y las pasarelas hacia el público contribuyen a que la dinámica del espacio afluya desde la profundidad de la escena hacia los espectadores (mientras que las formas teatrales de Wilson favorecen los movimientos paralelos al proscenio). Mediante la disposición frontal y directamente confrontada del público, la particular *frontalidad* del teatro de Schleeff provoca un efecto físico en el espectador, que a menudo debe sentir directamente el sudor, el esfuerzo, el dolor, las elevadas exigencias en las voces de los actores o el modo en que el coro peligrosamente agresivo parece abalanzarse mediante diversos ritmos; pero también experimenta la *alimentación* (té, patatas cocidas, pastillas de chocolate...), conciliadora solo irónicamente. La corporalidad del acontecimiento teatral se destaca en las duras acciones de los actores, que llegan a ser incluso físicamente peligrosas —reminiscencias de la disciplina deportiva y los ejercicios paramilitares— y cargan la trayectoria de los movimientos como recuerdo de la historia colectiva alemana: los temas de la disciplina física militar, la fuerza, el control y el auto-control, los entrenamientos colectivos y la marcha hacia una

comunidad, juegan un rol significativo. Consecuentemente, Einar Schlee fue polémico desde el principio. Algunos críticos apresurados optaron por no descubrir en él ni la cualidad artística ni la política, y relacionaron a Schlee con tendencias neofascistas. Sin embargo, este hecho dice más del nivel de los críticos en cuestión que del trabajo teatral de Schlee. Vale la pena, sin embargo, detenerse un momento en este asunto, porque de él surge la pregunta fundamental sobre la dimensión política y ética del uso estético de los signos, ya que se sustrae a la norma de la corrección política. Si uno quiere comprometerse con ella debe acarrear con la consecuencia de reducir el *mensaje* en toda representación estética. Esto es, sin embargo, una empresa claramente absurda. Cuando en el teatro de Schlee los cuerpos desnudos y bañados en sudor ponen a prueba su fuerza y resistencia, no demuestran, ni muestran o comunican, la presencia de un desastre político pasado o el posible futuro de un cuerpo irreflexivo y sin escrúpulos, viril y deportivo o militar, sino que los manifiestan. Precisamente porque Schlee sabe que la memoria histórica no solo opera en la conciencia, sino a través de la inervación corporal, sus imágenes rechazan la simple interpretación moral o política. Estas nos trastornan en lo más profundo y nos fuerzan a la reflexión: despiertan la memoria del cuerpo que se asocia a un asalto al aparato sensorial del espectador. El cuerpo físico, cuyo vocabulario gestual podía leerse e interpretarse todavía en el siglo XVIII formalmente como un texto, en el teatro posdramático es una realidad autónoma que no *narra* gestualmente esta u aquella emoción, sino que mediante su presencia se *manifiesta* como lugar de inscripción de la historia colectiva.

9. Teatro concreto

En el teatro denominado *abstracto*, en el sentido de un teatro *teatral*, la preponderancia de las estructuras formales es tan extrema que la referencia a lo real difícilmente puede distinguirse con facilidad. En este caso, deberíamos hablar de un *teatro concreto*. Las formas teatrales estructuradas formalmente, y no miméticas, o los aspectos formales del teatro posdramático pueden interpretarse como *teatro*

concreto, del mismo modo en que Theo van Doesburg y Wassily Kandinsky prefirieron el término *pintura concreta* o *arte concreto* frente al término usual de *arte abstracto* en referencia (negativa) a la figuración que acentúa el carácter concreto, directamente perceptible, de los colores, las líneas y las superficies pictóricas. Se trata de *exponer* el teatro *por sí mismo* como un arte en el espacio y en el tiempo, con cuerpos humanos y todos los medios que engloba como obra total, del mismo modo que en la pintura los colores, las superficies, las estructuras táctiles o la materialidad podrían convertirse en objetos autónomos de la experiencia estética. En este sentido, Renate Lorenz ha propuesto, en su análisis *El poder de la locura teatral*, el término *teatro concreto* para esta realización escénica, apoyándose para ello en Theo van Doesburg⁴⁶.

Cuando el teatro descubre la posibilidad de ser *simplemente* una elaboración concreta del espacio, el tiempo, la corporalidad, el color, el sonido y el movimiento, recupera con ello posibilidades que fueron ya anticipadas en la poesía concreta y en el nivel del texto por el teatro de autores del Grupo de Viena como Bayer o Rühm, así como en el *teatro de palabra* de H. C. Artmann (*tod eines leuchtturms* o *how lovecraft saved the world*). Aunque ya ha pasado el tiempo de la poesía concreta en su sentido más restringido, se pueden detectar elementos de la práctica escrita más concreta en muchas manifestaciones de la lírica contemporánea. Aquello que antes quedaba como experimento marginal del teatro se ha convertido en una posibilidad central de la estética teatral mediante las nuevas posibilidades de combinar tecnología mediática, danza-teatro, arte del espacio y actuación teatral. En el teatro entendido como lugar de la mirada se ha llegado, asimismo, a una agudización extrema del principio de la *dramaturgia visual*, que deviene realización *concreta* de las estructuras formalmente visuales de la escena. En consecuencia, inmigra al teatro un tipo de uso de los signos que desafía como pocos las ideas tradicionales. Una cosa es que los signos, como se ha explicado, no ofrezcan ya

⁴⁶ LORENZ, R. Jan Fabres «Die Macht der theatralischen Torheiten» und das Problem der Aufführungsanalyse. Trabajo de licenciatura inédito. Giessen, 1988.

una síntesis, pero otra cosa es que pueden asimilarse en referencia a una actividad asociativa de carácter laberíntico. Ahora bien, cuando estas referencias se acaban casi por completo, la recepción opone un rechazo todavía más radical: la confrontación con la *mudez*, en sentido figurado, y la presencia densa de los cuerpos, materias y formas. El signo se comunica meramente a sí mismo; de modo más preciso, con su presencia. La percepción regresa a una *percepción de estructuras*.

Así, en el caso de Jan Fabre, los elementos escénicos son introducidos de un modo similar al *arte no relacional* de Frank Stella, de acuerdo con los principios de simplicidad y secuencia no jerárquica, simetría y paralelismo. Actores, iluminación, bailarines, etc., son presentados en una observación puramente formal; la mirada no encuentra ocasión para inferir, más allá de lo presentado, una profundidad de significación simbólica, sino que queda sujeta a la actividad, ya sea placentera o aburrida, de ver la *superficie* en sí misma. Una formalización estética sin compromiso se convierte aquí en un espejo en el cual se reconoce —o podría reconocerse— el formalismo realmente vacío de la percepción cotidiana. El reto estriba en la formalización en sí misma y no en el contenido: repetición extenuante, vacío y matemática pura de los acontecimientos escénicos, que nos obliga a experimentar precisamente aquella simetría a la que tememos encubiertamente porque no conlleva otra cosa que la amenaza de la nada. Privada de la muleta habitual de comprensión del sentido, la percepción de este teatro fracasa y se ve forzada a abandonarse a un complicado modo de ver —formal y sensorialmente preciso al mismo tiempo— que, de hecho, en lo que respecta a la comprensión del sentido, podría hacer posible una posición más ligera, *desahogada*, si no fuera por la provocadora frialdad de la geometría y la insatisfecha voracidad de sentido. Ambas devienen conscientemente agudas en Fabre y los espectadores las experimentan como una dialéctica entre forma y agresión.

Lo que en el teatro de Fabre se lleva al extremo de modo ejemplar, apunta a aquello que en el teatro posdramático ha ocupado la posición central de lo dramático. En un marco que se ha vaciado

de sentido emerge una perceptividad concreta y sensorialmente intensificada. Esta noción capta lo virtual, lo que resulta imposible de completar en la percepción teatral aquí creada o pretendida. Mientras que la mimesis, en el sentido que le otorga Aristóteles, provoca el ansia del reconocimiento y, al mismo tiempo, llega siempre a un resultado, aquí los datos de los sentidos permanecen constantemente referidos a respuestas pendientes y la apropiación de lo que se ve y se oye permanece potencialmente aplazada. En este sentido, se trata de un *teatro de la perceptibilidad*. El teatro posdramático enfatiza de tal modo lo incompleto y lo incompletable que realiza su propia *fenomenología de la percepción*, la cual se distingue por la superación de los principios de la mimesis y de la ficción. La actuación, entendida como un acontecimiento concreto creado en el momento, modifica fundamentalmente la lógica de la percepción y el estatus del sujeto de la misma, que ya no puede apoyarse en un orden representativo. A este respecto y en relación con un comentario sobre la concepción de la *visión vidente* de Max Imdahl, Bernhard Waldenfels remarca lo siguiente: «En sentido estricto aquí nada se representa o se transmite, porque en tales situaciones de cambio radical no hay nada que pueda representarse o transmitirse. *La visión vidente presencia el surgimiento de lo visto y del que ve*, que está en juego en el acontecimiento de ver, de volver visible y de hacer visible»⁴⁷.

10. Irrupción de lo real

La idea tradicional del teatro parte de un cosmos ficticio cerrado, un *universo diagético*, que se puede denominar así a pesar de que se efectúa por medio de la mimesis (imitación), normalmente contrapuesta a la diégesis (narración). Aunque el teatro conoce una serie de rupturas convencionalizadas de su clausura (apartes, alocución directa al público), la actuación escénica se entiende como diégesis de una realidad aislada y *enmarcada*, en la cual dominan sus propias leyes y una conexión interna de los elementos que se desvincula del entorno como una realidad *escenificada*. Tradicionalmente se ha considerado

⁴⁷ WALDENFELS, B. *Sinnesschwellen*, op. cit., pp. 112 y ss.

que las rupturas del marco teatral podían ser consideradas un aspecto completamente real del teatro, pero descartable desde el punto de vista artístico o conceptual. Los personajes de Shakespeare, por ejemplo, se comunican a menudo vehementemente con el público; del mismo modo, las lamentaciones de las víctimas trágicas de todas las épocas se dirigen siempre al público presente y no solo a los dioses. No fue únicamente en el teatro de la época de Lessing cuando las máximas pronunciadas en la escena eran tomadas como útiles preceptos dirigidos a los espectadores, a pesar de que la labor artística consistía en integrar todo esto en el cosmos ficticio de un modo tan discreto que la apelación al público real y lo que se dirigía hacia fuera de la pieza no pudiera notarse como algo molesto. En este sentido, se puede hacer un paralelismo entre el drama en el teatro y el *marco* de un cuadro que cierra la imagen al exterior y, al mismo tiempo, crea una conexión interna. En cualquier caso, la diferencia categórica —y con ella la virtualidad sistemática de la ruptura del marco— reside en el hecho de que el teatro, a diferencia de la imagen enmarcada (o la película filmada o la narración puesta por escrito), se ejecuta *in actu*. Una pausa en el discurso especialmente larga puede ser un *quedarse en blanco* (al nivel de lo real) o algo intencionado (preparado previamente al nivel de la escenificación). Solo el último caso pertenece sistemáticamente a la condición estética del teatro (de la escenificación); el primer caso supone únicamente una *metedura de pata* casual en el marco de una realización escénica, y pertenece tan poco a ella como un error tipográfico a una novela.

Esta descripción es aplicable al teatro dramático, en el cual, a pesar de la preferencia por la falibilidad real de la actuación teatral, se debe distinguir entre el *objeto intencional* de la *puesta en escena* [*Inszenierung*] y la *representación escénica* [*Aufführung*], empíricamente casual. El teatro posdramático es el primero en convertir explícitamente el nivel fáctico de lo real [de la realización escénica] en un *co-actor* y no solo desde un punto de vista conceptual. La irrupción de lo real se convierte explícitamente en *objeto* no solo de reflexión —como en el Romanticismo—, sino también de la configuración teatral en sí misma.

Esto sucede a muchos niveles, pero de modo especialmente revelador mediante una estrategia y una *estética de la imprevisibilidad* situada en el centro de los recursos del teatro. En *The Power of Theatrical Madness* [*El poder de la locura teatral*], tras una acción agotadora (una extenuante práctica grotowskiana de los actores), las luces de la sala se encienden a mitad de la actuación y los actores, con una respiración agotada y violenta, hacen una pausa para fumar mientras observan al público. Se desconoce si su insana actividad es *realmente* necesaria o escenificada. El mismo criterio es aplicable a las tareas de barrer la escena y otras acciones en el escenario, que son necesarias y tienen un sentido totalmente pragmático, pero que, como consecuencia de la falta de referentes reales de los signos escénicos, se equiparan con los acontecimientos claramente llevados a escena.

La experiencia de lo real, la exclusión de un ilusionismo ficticio, conlleva a menudo una decepción ante la reducción, ante la *pobreza* aparente. Las objeciones frente a un teatro así están relacionadas, por un lado, con el tedio de la percepción puramente estructural. Estas quejas son tan antiguas como la modernidad misma y su causa se debe especialmente a la resistencia a aceptar los nuevos modos de percepción. Por otro lado, se critica el carácter trivial y banal de los meros juegos formales. Sin embargo, desde que los impresionistas ofrecieron praderas banales en vez de grandes temas y Van Gogh presentó simples sillas, es evidente que para la intensificación de nuevos modos de percepción, lo trivial y la reducción a lo más simple puede ser un requisito indispensable. También aquí la estética teatral va a la zaga de la literaria. Ya se ha asumido el hecho de que los acontecimientos triviales en Beckett son todo menos triviales, que mediante una reducción radical sacan a la luz lo más simple como por vez primera y que los meros *collages* de palabras y las escenas cotidianas en la literatura modernista más reciente presentan una cualidad estética propia. Frente a ello, aún cuesta aceptar que es una idea muy limitada esperar que el teatro ofrezca una representación elevada de los seres humanos, o aceptar que el teatro sea un arte tan del cuerpo, del espacio y del tiempo como lo es la escultura y la arquitectura.

Más grave es la objeción de que cada estrategia de una irrupción de lo real en la actuación no solo la priva de su cualidad artística *más elevada*, sino que sería, moralmente reprobable y una falacia desde el punto de vista de la lógica de la percepción. Schechner pone a un mismo nivel el caso extremo de las autoagresiones de los artistas de *performance* y los vituperados *smuff films* o las luchas de gladiadores, ya que en todos estos casos, afirma: «los seres humanos son cosificados en agentes simbólicos. Esta cosificación es monstruosa y la condeno sin excepción»⁴⁸. Cabe hablar todavía de la cosificación del cuerpo como material signifiante en el arte de acción. Aquí continúa nuestra reflexión considerando que el teatro posdramático de lo real no se apoya en la afirmación de lo real en sí mismo (como en los productos sensacionalistas de la industria porno), sino en la incertidumbre que plantea la *indecibilidad* sobre si se trata de realidad o de ficción. De esta ambigüedad parte el efecto teatral y el efecto sobre la conciencia.

En el teatro lo real ha sido siempre excluido estética y conceptualmente, pero se encuentra inevitablemente adherido a él. Normalmente, se manifiesta solo en los contratiempos. Esta imagen temida y deseada del teatro, la irrupción de lo real en la realización escénica, solo se comenta a propósito de los fallos más embarazosos, de los cuales se cuentan las anécdotas y las bromas, y cuyo análisis sería tentador abordar. El teatro es una práctica que fuerza más que otras a considerar «que no hay límites fijos entre la esfera estética y la extraestética»⁴⁹. El arte contiene siempre, en mayor o menor medida, adiciones extra-artísticas procedentes de lo real, del mismo modo que, a la inversa, los factores estéticos existen en los ámbitos no artísticos (por ejemplo, en la artesanía). Aquí se destaca de un modo nuevo una peculiar cualidad de lo estético: la constatación realmente *inesperada* de que, en una inspección más exhaustiva, la obra de arte —cualquier obra de arte, pero de modo especialmente drástico el arte del teatro— se presenta, sobre todo, como un constructo alcanzado a partir de materiales no estéticos. Mukařovský constata a este respecto:

⁴⁸ SCHECHNER, R. *Performance Theory*, op. cit., p. 170.

⁴⁹ MUKAŘOVSKÝ, J. *Kapitel aus der Ästhetik*, op. cit. [ed. cast., *Signo, función y valor*, op. cit., p. 127].

La obra de arte se muestra, en última instancia, como un verdadero conjunto de valores extraestéticos y como nada más que justamente dicho conjunto. Los componentes materiales del artefacto artístico y el modo en que se utilizan como elementos constructivos, cumplen el papel de meros conductores de las energías representadas por los valores extraestéticos. Si preguntamos ahora dónde ha quedado el valor estético, veremos que se ha disuelto en los diferentes valores extraestéticos y que no es realmente nada más que una denominación global para la unidad dinámica de las relaciones recíprocas de aquellos⁵⁰.

En este sentido, lo *real* está tan incrustado en lo estético que este únicamente se introduce *como tal* en la percepción a través de un proceso de abstracción incesante; de modo que no es trivial la constatación de que el proceso *estético* del teatro no puede desprenderse de su materialidad real extra-estética, del mismo modo que el *ideatum* estético de un texto literario no es dissociable de la materialidad del papel ni de la tinta impresa (no dejamos de tener en cuenta la materialidad de la escritura, ni *Un coup de dés* de Mallarmé, ni el necesario *espacement* de todos los signos, pero no cabe tratar aquí la diferenciación entre la materialidad de los signos del teatro y los de la escritura). Una silla descrita es, en efecto, un signo material, pero no una silla material. Por el contrario —esta drástica constatación debe bastar aquí—, el teatro es *a la vez* un proceso material —andar, levantarse, sentarse, hablar, toser, tropezar, cantar— y un *signo para* andar, levantarse..., etc. De modo simultáneo el teatro tiene lugar como una práctica completamente signifiante y completamente real. Todos los signos teatrales son, al mismo tiempo, cosas físicamente reales: un árbol es un modelo de papel, a veces incluso un árbol real sobre la escena; una silla en la casa Alving de Ibsen es una silla real sobre la escena que el espectador ubica no solo en el cosmos ficticio del drama, sino también en su situación real espacio-temporal.

La potenciada abstracción del signo teatral, su particularidad de ser, como señala Erika Fischer-Lichte, *un signo de un signo* —aunque

⁵⁰ *Ibidem*, p. 197.

a menudo se olvida demasiado fácilmente— tiene dos consecuencias igualmente interesantes: el hecho de que el teatro, mediante su tendencia a lo abstracto, a la preeminencia de los signos, implica la preferencia estética y señala, al mismo tiempo, de manera más compleja, el proceso de *constitución* de significado. Pues:

[...] el teatro utiliza las creaciones materiales de la cultura como sus propios signos, como signos estéticos, como conciencia del carácter semiótico de estas creaciones materiales y, de este modo, identifica a su vez la cultura circundante como práctica de creación de significados en todos sus sistemas heterogéneos⁵¹.

Asimismo, el teatro nos recuerda siempre el espacio que existe para crear nuevos caminos en la producción de significados que divergen de los aprobados oficialmente; no solo exhorta a los actos performativos que proponen nuevos significados, sino también a aquellos que, de un modo nuevo, introducen el significado en la escena, o mejor: lo ponen en juego.

Este potencial de significación del teatro se corresponde con su carácter concreto, no menos *ininterpretable*, que hace posible la estética de la irrupción de lo real. Es inherente a la constitución del teatro el hecho de que lo real, literalmente enmascarado en la apariencia teatral, pueda emerger de nuevo a cada instante: sin lo real no puede haber escenificación. Representación y presencia, actuación mimética y *performance*, lo representado y el proceso de representación: desde este desdoblamiento el teatro contemporáneo ha adquirido un elemento central para el paradigma posdramático, tematizándolo radicalmente y equiparando lo real con lo ficticio. Lo que caracteriza a la estética del teatro posdramático no es que suceda algo *real* como tal, sino su uso *auto-reflexivo*. Esta auto-referencialidad permite considerar el valor, el lugar y el significado de lo extra-estético en lo estético y, con ello, la desviación de este concepto. Lo estético no se puede comprender mediante una determinación de contenido (belleza, verdad,

⁵¹ FISCHER-LICHTE, Erika (ed.). *Semiotik des Theaters*. Tübingen, 1988, p. 277 [ed. cast., *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1999].

sentimiento, reflejo antropomorfizante, etc.), sino, como lo muestra el teatro de lo real, únicamente como un traspaso de la frontera, como un transbordo incesante no de forma y contenido, sino de lo *real* (conexión con la realidad) y *escenificado* uno dentro del otro. En este sentido, el teatro posdramático se denomina teatro de lo real porque trata del desarrollo de una percepción que trabaja por cuenta propia en el vaivén entre la percepción de una estructura y lo real sensorial.

Llegados a este punto se observa un desplazamiento de todas las preguntas sobre la moral y las normas de comportamiento a través de tales estéticas teatrales, en las cuales se suspende deliberadamente la clara frontera entre *realidad* (donde la observación de la violencia lleva a la responsabilidad y al compromiso de intervenir) y *acontecimiento teatral*. Pues, si es cierto que únicamente el *tipo de situación* decide sobre la significación de las acciones y, por otra parte, el hecho de que el espectador defina *por sí mismo* su situación se convierte en un aspecto esencial de la experiencia teatral, entonces el espectador debe también hacerse cargo de la responsabilidad de definir el modo en el que participa estructuralmente en el teatro. A la inversa, en cambio, la *definición* previa de la situación como *teatro* (o no) no puede definir la naturaleza de las acciones. Los estudiosos del teatro han intentado, en este sentido, definirlo de antemano como un *acontecimiento espectadorio*, según lo cual solo sería válido el criterio de que tenga lugar ante y para el público. Sin embargo, con razón se ha objetado en contra de este intento demasiado normativo de clasificar el teatro como un acontecimiento *para mirar* ya que esto es así si se considera el mirar como algo «social y moralmente no problemático»⁵². Precisamente para el teatro posdramático es decisivo que se rechace esta seguridad y, con ello, también la certeza de su definición. Cuando en el musical sobre *Vietnam US* que escenificó Peter Brook fue quemada una mariposa, el hecho causó un gran impacto. Entretanto, el juego con lo real se ha convertido en una práctica extendida del nuevo teatro —en

⁵² BÖHNISCH, S. «Gewalt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas». En BERG, Jan; HÜGEL, Hans-Otto y KURZENBERGER, Hajo (eds.). *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universität, 1997, pp. 122-131, esp. p. 127.

su mayoría ya no como provocación directamente política, sino como tematización teatral del teatro— y, por tanto, también lo ha hecho el rol que desempeña la ética.

Cuando mueren peces en escena o se aplastan (aparentemente) ranas o se mantiene deliberadamente la incertidumbre sobre si un actor es torturado con descargas eléctricas ante el público (como fue el caso de *¿Quién dice mis pensamientos?* de Fabre), este reacciona de la misma manera que lo haría si se encontrara ante un suceso real y moralmente inaceptable. Formulado de otro modo: cuando sobre la escena se impone lo real contra lo escenificado este hecho se refleja en la platea como un espejo. Cuando el espectador se pregunta forzosamente (motivado por la práctica escenificada) si debe reaccionar ante el acontecimiento escénico como ficción (estética) o como realidad (es decir, moralmente, por ejemplo), esta naturaleza fronteriza del teatro con lo real confunde precisamente su crucial predisposición: la ingenua seguridad y la certeza con las cuales experimenta su condición de espectador como un modo de comportamiento social poco comprometido. En el teatro posdramático, la pregunta por el lugar donde se sitúa en el curso de un evento la oscilante frontera entre *teatro* y *cotidianidad*, lejos de constituir una magnitud segura para la definición del teatro, puede aparecer a menudo como *problema* y, por ello, como objeto mismo de la creación teatral. La distancia estética del espectador (aunque perturbada) es un fenómeno común del teatro dramático que se ve modificado en las nuevas formas teatrales estructuralmente semejantes a las acciones performativas (de modo más o menos llamativo y provocador). Ocurra donde ocurra esta intranquilizadora evaporación de la frontera, se introduce en el teatro posdramático la cualidad de una *situación* en el sentido enfático de la palabra, incluso en aquellos casos en los que da la impresión de pertenecer al teatro clásico, con su clara división reafirmada entre *escena* y *théatron* (platea).

11. Acontecimiento / Situación

Mediante el análisis de un teatro que revoca su carácter de signo y tiende a un gesto mudo, a la exposición de procesos como si quisiera

dar a conocer hechos enigmáticos para un propósito desconocido, se alcanza un nuevo nivel en la pregunta acerca del uso de los signos en el teatro posdramático. Ya no se trata de preguntar acerca de su combinatoria, ni de la indecibilidad entre significante (lo real) y significado, sino de cuestionar qué tipo de metamorfosis sucede cuando el uso de los signos no puede desprenderse de su inclusión *pragmática* en el *acontecimiento* ni de la *situación* del teatro en general, cuando su ley deja de derivarse de la representación en el marco de este acontecimiento o de su carácter como realidad presentada y más bien proviene de la intención de producir o posibilitar un acontecimiento. Este teatro posdramático del acontecimiento consiste en la realización de actos aquí y ahora, actos que tienen su recompensa en el momento en que acontecen y no tienen por qué dejar rastros de sentido, de un monumento cultural, etc.

No es necesario explicar con detalle que este teatro podría convertirse en un *evento* insignificante; esta cuestión no debe ocuparnos de momento, como tampoco su afinidad con el *happening* y el *performance art*. Ambos se caracterizan por la pérdida del significado del texto y de su coherencia literaria intrínseca. Los dos elaboran la relación corporal, afectiva y espacial entre actores y espectadores, ambos exploran las posibilidades de participación e interacción y acentúan la presencia (el hacer en lo real) frente a la *re-presentación* (la mimesis de lo ficticio), así como el acto en contraposición al resultado. De este modo, el teatro se define como proceso y no como resultado acabado, como actividad de producción y acción en vez de como producto, como fuerza activa (*energeia*) y no como obra (*ergon*). En ello pervive un motivo que es propio de la modernidad; la conversión del teatro en una fiesta, un debate, una acción pública o una manifestación política —en resumidas cuentas, un acontecimiento— ya fue realizada de múltiples modos por las vanguardias clásicas. En este sentido cabe señalar que la función y el significado de procedimientos que a simple vista parecen equivalentes cambian según el contexto histórico. En la época de la Revolución rusa, cuando en el teatro tenían lugar discusiones políticas antes de la actuación y la danza,

tales ensanchamientos de las fronteras de la *experiencia teatral* fueron una consecuencia lógica de la total politización que afectó a todos los ámbitos de la vida. Del mismo modo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo estuvieron motivados por el deseo de una radical revalorización de los valores de la civilización y de una revolución de todas las condiciones sociales. El significado del mismo rasgo estilístico para el arte del acontecimiento se entiende en el teatro posdramático en el contexto de su «lógica de su ser producido» —como señala Adorno—, diferenciándolo de los procedimientos externamente similares de la estética de vanguardia de principios del siglo xx. El arte de acción en la contemporaneidad ha dejado de tener su punto fuerte en la exigencia de un cambio en el mundo que se expresa mediante la provocación social y ha pasado a centrarse en la creación de *acontecimientos*, *excepciones*, instantes de desviación.

El *happening* tampoco surgió, sobre todo en su variante americana, como un acto de protesta política, sino sencillamente, como su nombre indica, como una interrupción de la rutina cotidiana mediante el hecho de *que algo suceda*: la teatralización como interrupción y/o deconstrucción; como señala Heiner Müller en *Descripción de un cuadro*: «se busca el hueco en el proceso». En los años sesenta y setenta avanzaron en esta dirección una serie de grupos de teatro americanos, aunque en muchos casos estuvieron en juego reiteradas apelaciones políticas e intenciones de llevar a cabo una revolución cultural. Living Theatre, The Performance Group (TPG), Wooster Group, Squat Theatre y muchos otros exploraron formas teatrales del tipo *happening*, en las cuales la presencia y las oportunidades de comunicación fueron prioritarias frente a los procesos representados. Pensemos en las realizaciones escénicas de Squat Theatre, en las cuales el público estaba ubicado en una tienda con grandes escaparates; los *performers* combinaban la presentación de texto hablado con actividades manuales de todo tipo y, desde la calle, los transeúntes podían observar curiosos tanto a los actores como al público a través de los escaparates. Ciertamente en estas formas había y hay un factor de guerra contra el público, contra —como dirían los formalistas rusos— su

percepción *automatizada*. Todo arte que permitiera emerger la nueva percepción lideraba esta guerra. Pero en ella se manifestaba también la posibilidad de que el nuevo teatro se separara de aquellas formas políticas que dominaron la escena desde las vanguardias históricas hasta la experimentación de los años sesenta. La comunicación teatral deja de entenderse entonces como *confrontación* con el público y pasa a ser producción de situaciones para el *auto-cuestionamiento* y la *auto-experiencia* de los participantes. Resulta incierto, sin embargo, si mediante ello se expresa una despolitización, una resignación solo efectiva a corto plazo o un entendimiento distinto respecto a lo que puede ser político en el teatro.

A menudo se habla de un *evento* como algo que uno no se puede perder. En cambio, el término filosófico *acontecimiento* (*Ereignis*) no indica apropiación ni autoafirmación, sino el factor de lo inconmensurable. El último Heidegger capta el sentido del concepto *Ereignis* a partir de un juego de palabras con lo que en esencia era un *Ent-eignis* [des-apropiación]. El *Ereignis* destituye toda certeza y permite que surja una *indisponibilidad*. Ya que el teatro pone en juego su naturaleza de acontecimiento para y contra el público, descubre su posibilidad de no ser únicamente un acontecimiento de excepción, sino una situación provocadora para todos los participantes. Colocar la noción de *situación* junto al término *acontecimiento*, más común, tiene el sentido de introducir la tematización de la situación en la filosofía existencial (Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty). Aquí el término *situación* designa una esfera inestable de una elección posible e impuesta al mismo tiempo, así como la virtual capacidad transformadora de la situación. El teatro nos sitúa lúdicamente en una posición en la cual ya no podemos estar sencillamente *delante* de aquello que percibimos, sino que se nos exige participación y por ello aceptamos, junto a Gadamer, que ante tal situación «no podemos tener un saber objetivo de ella»³³. Además de la elaboración del

³³ GADAMER, H. G. *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1965 [ed. cast., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977, p. 372].

concepto por parte de Sartre, la noción de *situación* evoca también a los situacionistas. Estos llevaron a cabo una práctica que tiene como idea central la *construcción de situaciones* (Guy Debord). En lugar de mundos ilusorios fingidos artificialmente debería surgir, desde el material concreto de la vida cotidiana, una situación producida, creada únicamente en un lapsus de tiempo determinado bajo un entorno desafiante, en cuyo contexto los visitantes deviniesen activos por sí mismos, descubriesen su potencial creativo o pudiesen desarrollarlo. En último término, se debería alcanzar de este modo un nivel más alto de vida emocional⁵⁴. Al igual que las formas teatrales con naturaleza de acontecimiento, los situacionistas, siguiendo la estela de los surrealistas, pretendían con sus procedimientos —junto a la situación construida, la *dérive* [deriva] o el *urbanisme unitaire* [urbanismo unitario]— desafiar la propia actividad del espectador desde la perspectiva política de una revolución de la vida cotidiana.

Erving Goffman define con el término *situación social* «el ambiente espacial completo y en cualquier parte al que entra una persona, la cual se convierte en un miembro más de la agrupación que está (o por ello se hace entonces) presente. Las situaciones empiezan cuando ocurre la monitorización mutua y terminan cuando la penúltima persona se ha marchado»⁵⁵. Se trata, por lo tanto, de un teatro que deja de ser creado para *ser observado* y pasa a ser una situación social que rehúye una descripción objetiva, porque para cada uno de los participantes presenta una experiencia que no coincide con la de los demás. En este sentido, tiene lugar un viraje del acto artístico hacia el observador. Este es empujado a su propia presencia y, al mismo tiempo, forzado a una disputa virtual con el creador del proceso teatral, lo que conlleva la pregunta: ¿qué es lo que se espera de mí? Así el teatro alcanza un

⁵⁴ BERREBY, G. (ed.). *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste*. París: Éditions Allia, 1985, p. 616. Guy Debord formula en el manifiesto fundacional de los situacionistas internacionales: «Nuestra idea central es la construcción de situaciones, es decir, la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior».

⁵⁵ RITTER, Joachim y GRÜNDER, Karlfried. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basilea: Schwabe Verlag Basel, 1995, vol. 9, columna 936.

momento crucial dentro del arte moderno: la conversión de la obra en un proceso, tal y como lo definió Marcel Duchamp al otorgarle al urinario un carácter *real*. El objeto estético difícilmente posee todavía una sustancia propia, más bien funciona como desencadenante, catalizador y marco para generar un proceso en el observador. De este modo, la obra de Barnett Newman *Not there, here* [*Allí no, aquí*], que tematiza la presencia del observador frente a la imagen, entra en el teatro. Únicamente en el sentido del teatro tradicional de la *ilusión dramática* tiene razón Susanne K. Langer cuando considera la ruptura de la *cuarta pared* como *artísticamente desastrosa*, porque como ella misma señala «cada persona se percata no solo de su propia presencia, sino también de la presencia de las otras personas, y del teatro, del escenario, del entretenimiento que está aconteciendo»⁵⁶. Para el teatro posdramático es precisamente aquí donde reside la oportunidad de un cambio en la percepción.

El teatro se convierte en un *acontecimiento social* en el cual el espectador se percata de en qué medida lo que experimenta depende no solo de sí mismo, sino también de los demás. Siempre que entre en juego su propio rol, puede invertirse formalmente el modelo fundamental del teatro. El director Uwe Mengel ensaya una historia con sus actores en la que el suceso no se realiza propiamente, sino que se exhibe el *resultado* en un escaparate vacío que funciona como teatro. Tras un proceso de trabajo intenso sobre los problemas sociales de un barrio de la ciudad se inventa una *historia* referida a ellos y los actores se incorporan intensivamente a sus roles. En la ficción alguien es asesinado y se crea una gran conmoción entre los amigos y los parientes; el ejecutor y otros participantes en la historia ficticia están presentes en la tienda como testigos; un actor toma el rol de cadáver, la puerta de la tienda permanece abierta y el proceso teatral de la realización escénica en sí consiste en que los espectadores entren e *interroguen* a los actores sobre la historia, sus opiniones y sentimientos

⁵⁶ LANGER, S. K. *Feeling and Form*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1953, p. 318. Véase, asimismo, la edición española: *Sentimiento y forma: una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de filosofía*. México: Centro de Estudios Contemporáneos-Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

y se puedan involucrar así en una conversación. Lógicamente cada espectador experimenta únicamente el teatro que *se ha ganado* a través de su propia actividad y predisposición comunicativa. De este modo, y siguiendo a las artes plásticas, el teatro se vuelve hacia el observador. Si ya no se quiere llamar teatro a una práctica situada entre este, el *performance art*, las artes plásticas, la danza y la música, entonces no debemos dudar en asumir la propuesta que hizo Brecht en su momento cuando irónicamente consideró que cuando ya no se desea llamar teatro a sus nuevas formas, se las puede llamar simplemente *teatro*.

Más allá de la ilusión

Después de hablar de las peculiaridades en el uso de los signos posdramáticos —que conciernen a las combinaciones, las relaciones de dominancia y los significantes del teatro—, llegamos, mediante el análisis de la corporalidad, el teatro concreto, real y con naturaleza de acontecimiento, a una amplia desintegración de la teoría de los signos amparada en certezas estéticas tradicionales, de modo que *se desmonta en sí misma la barrera conceptual entre significante y significado*. En su lugar, es recomendable traer a colación una conceptualización que juega un papel especial en la discusión sobre el teatro de la modernidad: la ilusión y la ruptura de dicha ilusión. Sin embargo, como anticipo, quisiera señalar que es evidente que tal discusión es inútil para el entendimiento del teatro posdramático.

El traspaso de los límites entre el arte y la realidad, el teatro y otras artes, la actuación en vivo y la reproducción tecnológica, *acting* y *not acting* en la noción que propone Michael Kirby, se ha convertido en el elixir de la vida del teatro. En este sentido, el propio teatro cuestiona un motivo que ha dominado desde hace tiempo la discusión sobre sí mismo como una forma de ficcionalidad: la ilusión. El autocuestionamiento y la duda del teatro acerca de la idoneidad y el significado de la ilusión asumieron ya formas nítidas en la modernidad clásica. El teatro tenía la pretensión de ser una forma de verdad, entendida como verdad artística en el sentido de que, como realidad *mental*, no estaba afectada en absoluto por su

carácter ilusorio. De este modo, el hecho de que la escena crease ilusiones —es decir, que perteneciera al reino del engaño— funcionó como el modo de verdad que el teatro buscaba: el *ludus* de la ilusión podía ser sin problema símbolo, metáfora o parábola de verdad. Ante el telón de fondo de esta ausencia de problemática estética de lo ilusorio en el plano conceptual, en las postrimerías del siglo XIX se llegó a una autonomía de los efectos ilusionistas en la práctica teatral, por un lado, con el teatro de espectáculo y, por el otro, con la ilusión naturalista que planteó el *Théâtre Libre* de Antoine como punto culminante⁵⁷. Tal como una vez observó Jacques Robichez, las innovaciones del teatro en el siglo XIX fueron en realidad conquistas realizadas en el terreno de la técnica del ilusionismo. Sin embargo, con la revolución artística promovida por las vanguardias históricas —que requerirían aquí un análisis en particular—, *la ilusión escénica* pasó a ser vista *como problemática en sí misma*. Se desarrolló entonces el odio hacia la falsa magia y comenzaron a buscarse respuestas a los peligros que conllevaba una producción de las apariencias arbitraria y descomprometida. Una de estas respuestas fue, paradójicamente, el perfeccionamiento objetivo de la ilusión: la imitación *más efectiva, mejorada*, debe conjurar el peligro de la mera apariencia, del engañoso arte de la fachada, sin remisión a las apremiantes contradicciones sociales. Históricamente, sin embargo, nos encontramos con otra respuesta de consecuencias más ricas: *la realidad* del teatro y, sobre todo, del actor, su cuerpo, su carisma, aparece en primer plano para reemplazar el asunto ilusionista. La ilusión se debe quebrar y se debe remarcar *el teatro como teatro*. Se descarta la concepción de que la verdad podría estar oculta como una pepita en un envoltorio aparente. El teatro debe ofrecer verdad, así que tiene que darse a conocer y exponerse como ficción y debe hacerlo en su proceso de producción de ficciones, en vez de engañar sobre ello. De otro modo, no merecerá ser tomado en serio. A este respecto, Paul Claudel escribe: «Si admitimos que todos los actores de una pieza [...] están;

⁵⁷ JACQUOT, Jean (ed.). *Le théâtre moderne II*, op. cit., p. 27 [ed. cast., *El teatro moderno: hombres y tendencias*, op. cit.].

en suma, disfrazados, es cierto que, incluso en el drama más sombrío, interviene un elemento de comicidad»⁵⁸.

Distancia estética, *mémoire involontaire*

El cambio que ha ocurrido en el teatro se puede aclarar mediante la transformación que ha experimentado la forma narrativa, teniendo en cuenta «la posición del narrador en la novela contemporánea». «La novela tradicional [...] cabe compararla con el escenario de tres paredes en el teatro burgués. [...] Era una técnica de la ilusión. El narrador levanta un telón y el lector ha de participar en lo que sucede como si estuviera físicamente presente. La subjetividad del narrador se acredita en la capacidad de producir esta ilusión»⁵⁹. Por el contrario, el nuevo modo de reflexión que plantea la novela moderna es un posicionamiento «contra la mentira de la representación, propiamente hablando contra el narrador mismo, el cual, en cuanto comentarista supervisor de los acontecimientos, trata de corregir su inevitable apreciación. Atentar contra la forma se halla en el propio sentido de esta»⁶⁰. Consecuentemente, Thomas Mann sería un ejemplo de un modo de representación irónica mediante la cual «reconoce, a partir del uso del lenguaje, el carácter de espionaje que tiene el relato, la irrealidad de la ilusión». Mientras que, en el caso de Proust, «el comentario se entretiene de tal modo con la acción que desaparece la diferencia entre ambos», de modo que «el narrador está atacando un componente fundamental de la relación con el lector: la distancia estética. Esta era inamovible en la novela tradicional. Ahora varía como las posiciones de la cámara en el cine: al lector tan pronto se le deja fuera como, a través del comentario, se le lleva a la escena, tras los bastidores o a la sala de máquinas». Kafka, por su parte, radicaliza esta pérdida de distancia: «a base de *shocks* destruye el recogimiento contemplativo del lector ante lo leído».

⁵⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁹ ADORNO, Th. W. *Notas zur Literatur I*. Frankfurt, 1969, p. 67 [ed. cast., *Notas sobre literatura. Obras completas*, 11. Madrid: Akal, 2003, p. 46].

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 46-47 para todas las citas del párrafo.

Difícilmente podría designarse con mayor exactitud lo que surgió en el nuevo teatro en lugar de un contexto ficticio delimitado. Si se puede decir con fundamento que la disolución de las fronteras estéticas desposee al lector de su *protección*, con más razón el teatro, que se transforma en una situación parcialmente abierta, debe destruir la protección del espectador. Este se entrega al acontecimiento teatral mucho más desprotegido que el lector a las impresiones de la lectura. La reflexión sobre el acto de la lectura puede volverse formalmente constitutiva en la novela, pero solo de un modo limitado ya que, en efecto, se puede tematizar en el acto de este lector actual o en el *diálogo* del autor con el lector, pero el comportamiento empírico del lector yace claramente fuera del alcance del autor. Esto no cambia nada cuando en textos de Italo Calvino o de Thomas Pynchon la lectura, mediante un juego de ideas, es inserida en el texto. Mientras que el lector dispone de muchas posibilidades de elegir cómo se comporta ante el texto y su mensaje, la recepción teatral se ve en gran medida influida por el momento, el lugar, la duración, el ritmo, las circunstancias fácticas de los demás espectadores. Al lector de la novela moderna le queda, en todo su *desamparo trascendental*, mantener la autonomía confidente de la re-ejecución mental de un escrito, la disponibilidad sobre el aquí y el ahora de su lectura, pero en el teatro es arrojado fuera de su trayectoria.

La percepción del teatro se diferencia de la lectura fundamentalmente en lo siguiente: el texto puede provocar un *shock*, una excitación o una turbación, pero estas emociones se transforman, sin embargo —desde la perspectiva de la estética de la recepción—, en formas de reflexión, mientras que la corporalidad espacio-temporal del proceso teatral incluye el esquema inteligible de lo percibido en un momento vital afectivo. Este es un hecho crucial para la lógica de la significación del teatro. El sentido de la escena depende, tanto de las circunstancias materiales del escenario, como las deliciosas impresiones sensoriales que en Proust desencadenan la memoria involuntaria. Este autor explica la magia de la memoria involuntaria de modo que una cierta sensación es revivida simultáneamente en dos dimensiones:

en el pasado asentado de modo imaginado, fantaseado, como *rêves de l'imagination* —sin el molesto peso de la realidad actual— y, al mismo tiempo, a diferencia de las meras imágenes de la fantasía, en el presente real y corporal. A través de la experiencia de igual sabor y de igual aroma en la realidad solo *recordada* del momento anterior. A través de la experiencia recordada, en la que regresa la realidad de un aroma y un sabor de otro tiempo, se añade a lo recordado de modo inmaterial la idea de existencia mediante la sensación de lo material, pues el recuerdo no se produce sino en el ahora de la experiencia sensorial⁶¹. Análogamente puede añadirse lo siguiente: el teatro se efectúa, ya en el momento de su recepción, como memoria involuntaria en el sentido de Proust. Mientras que un lector percibe letras, el asistente al teatro *comparte* y concilia continuamente la participación *imaginativa* (comparable a la del lector) con la participación *real y corporal* mediante el testimonio que extrae el sentido de la existencia de las cosas. Si consideramos que para Proust cada instante bitemporal de la *mémoire involontaire* depende de lo vivido —de si para un individuo una imagen constituye o no una experiencia de su vida—, entonces se aclara que la realidad de una pieza está también más allá de la particularidad de la experiencia teatral: surge el sentimiento de experimentar un pedazo de vida en ella, transmitido a través de lo material del proceso teatral, o para ser más exactos, a través de la interconexión entre *memoria* y presente que hace posible la escena de la recepción.

El nuevo teatro extrae consecuencias del desplazamiento de lugar del espectador, arrancado de su *protección*, introducido en el momento teatral real: investiga qué posibilidades brinda el hecho de socavar o ganar la distancia estética que queda, no solo en el constructo estético, sino en el proceso real del teatro. La implicación que permanece latente en el teatro *dramático* —no sin motivo Szondi describe al espectador como si estuviera maniatado—, se manifiesta cuando la atención del espectador, en vez de derramarse únicamente en lo ilusorio, se dirige a su posición en esta sala a esta hora.

⁶¹ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. París, 1954, p. 872 [ed. cast., *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza, 2000].

Las capas de la ilusión

¿Cómo es posible entonces que el teatro renuncie a las oportunidades del ilusionismo, de las cuales parece vivir todavía, y no obstante provoque fascinación? Precisamente porque se ha transformado en un lugar común el hecho de que en la modernidad se llevara a cabo la ruptura de la ilusión, debemos poner de relieve lo poco que, en el fondo, se expresa con este término. La ilusión fue desde siempre un co-producto del teatro y de la fantasía del espectador, un coeficiente de su actividad conjunta. El análisis de la multiplicidad de capas de la ilusión explica por qué el teatro puede entenderse —incluso sin ilusionismo— sin dejar por ello de ser teatro.

Cuando se habla de ilusión la mayoría de las veces es para enfatizar que no puede romperse. Aunque naturalmente siempre fue interrumpida y la escena teatral no tuvo por qué remediarlo. En el teatro de la Atenas de la Antigüedad los miles de espectadores se sumergían en una realidad espiritual construida con una escasa técnica escénica que contribuyera a la recepción del mensaje. Incluso la escena teatral de Shakespeare estaba desnuda. La ruidosa maquinaria barroca, a pesar del retoque musical —del mismo modo que la conocida falta de atención contra la que también los grandes actores tenían que librar una dura batalla—, podía impedir cualquier ilusionismo continuo. Precisamente en la época del auge del gran arte de la ilusión, provocada por los bastidores, el teatro era un acontecimiento social, en el cual la realización escénica atraía una modesta parte de la atención. El teatro moderno no destruyó una ilusión que estaba siendo realizada y funcionaba en ese momento, sino que la trasladó a otro nivel que ya se refería —incluso en el siglo XIX tan ansioso de ilusión— a algo distinto del engaño.

En este sentido se puede afirmar que nunca hubo un ilusionismo completo. En aquello que se llama *ilusión*, tras una mirada más atenta, se pueden diferenciar como mínimo tres aspectos: (a) el *asombro* ante los posibles efectos de la realidad (un aspecto inherente a la *magia*); (b) la *identificación* estética y sensorial de los espectadores con la intensidad sensorial de los actores reales y las escenas teatrales, las formas de movimiento de la danza o las sugerencias verbales (es

decir, los aspecto del *eros*, ya sea claro u oscuro); (c) la *proyección* del contenido de la propia experiencia del mundo que tiene lugar sobre los modelos teatrales presentados, unida a los actos mentales de *llenar el espacio en blanco* y la empatía con los personajes representados, como la analiza la estética de la recepción, que, *mutatis mutandis*, se desarrolla tanto en el acto de observar como en el acto de la lectura (aspecto de la *concretización*). Solamente el tercer aspecto, que es el resultado llamativo de este análisis, concierne realmente al ámbito de la ficcionalidad. A partir de él se aclara que la ficción puede retroceder, e incluso desaparecer, sin que por ello se deba perder necesariamente la experiencia del *paso al otro lado*, del *rapto* al reino de las apariencias, que a menudo se designa precipitadamente como ilusión. Las otras capas, *magia* y *eros*, son posibles también sin la concretización de un mundo ficticio. A pesar de todo, muchos temen por la prosperidad del teatro si se llega a un deterioro del cosmos ficticio del drama y ven la fuente de energía del teatro únicamente en el mundo ficticio de la ilusión. Precisamente un experto en Wilson se preocupa, en una discusión sobre la escenificación de *The Balcony [El balcón]*, de Richard Schechner, por «la medida en que la ilusión puede ser eliminada de la representación teatral» y afirma —con el «riesgo de parecer anticuado», como él mismo señala— «que en el teatro se nos transmite la realidad del modo más insistente precisamente mediante la ilusión» y que la pregunta de «cómo podría eliminarse la ilusión de la escena» acabaría por llevar «a palpar la extinción del teatro». Sin embargo, incluso el teatro que pretende el distanciamiento puede provocar asombro e identificación sensorial; incluso sin el falseamiento de la realidad existe aquella sensación que siempre se evoca cuando se habla de ilusión. En este sentido, la oposición ilusión-ruptura de la ilusión no es un instrumento analítico sino que se desliza en la realidad más compleja de los procesos teatrales.

Mostrar y comunicar

Para comprender de un modo más preciso la *ruptura de la ilusión* que hemos analizado vamos a partir de las ideas que desarrolló Bertolt

Brecht con el fin de hacer más consciente la manera de *mostrar* que el teatro posee. A partir de las teorías del dramaturgo alemán se puede obtener la siguiente escala:

a) Primer nivel: el mostrar no llama la atención, no muestra el mostrar (por ejemplo, el naturalismo).

b) Segundo nivel: el mostrar llama la atención, reclama atención *junto a* lo mostrado (por ejemplo, el estilo de representación altamente artificial).

En estos dos casos el acto de la comunicación teatral como tal no tiene por qué ser expresamente tematizado; pero esto se modifica en el tercer nivel.

c) Tercer nivel: el mostrar aparece de modo *equitativo* junto a lo mostrado, muestra el mostrar e incide en lo mostrado (por ejemplo, el teatro épico de Brecht).

d) Cuarto nivel: el mostrar tiene *prioridad* respecto a lo mostrado. Este pierde interés frente a la intensidad y presencia del mostrar, es decir, de lo que se está mostrando; el significante se desplaza y se sitúa delante del significado (por ejemplo, en las piezas autobiográficas de Spalding Gray). Aquí el acto de la comunicación teatral se vuelve dominante.

e) Quinto nivel: el mostrar aparece *de modo no figurativo*; solo se muestra a sí mismo como acto y *gesto* sin un objeto reconocible (por ejemplo, Jan Fabre). Aquí el acto de la comunicación teatral es autorreferencial. El mostrar se torna presentar, manifestar, exhibirse como un gesto autosuficiente.

En los niveles cuarto y quinto aparece en primer plano la percepción consciente del proceso artístico en sí mismo, la fascinación en el proceso material de la actuación, la escenificación en la organización del tiempo y del espacio no de un universo ficticio, sino de la realización escénica. Una vez que la percepción no cesa de perseguir un sentido, entendido como interconexiones y asociaciones a realidades, para la percepción sensorial resulta inevitable la experiencia de adscribir, de una manera arbitraria, a los datos significaciones determinadas subjetivamente. El problema teórico de un perspectivismo radical

del pensamiento y la percepción se convierte en certeza sensorial en el sentido de una experiencia inmediata de la pérdida de certeza. La percepción que se posibilita de este modo tiene que ver, a partir de ahora, con una duplicación o una escisión particular: *presentación y re-presentación se bifurcan*. El cuerpo (hablando en términos de la diferenciación propuesta por Roland Barthes: *el sentido obtuso*⁶², *significante sin significado*) quiere ser tomado en consideración por sí mismo, del mismo modo que el *sensido obvio*, la lógica del contexto que, al mismo tiempo, perturba. Esto permite al teatro deslizarse en una esfera que oscila entre lo real y lo ilusorio; una esfera que precisamente la estética clásica del drama había abandonado.

Ejemplos

1. Una noche en casa de Jan y sus amigos

El dramaturgo belga Jan Lauwers, como muchas otras personalidades del teatro actual, no se ve a sí mismo únicamente como *director*, sino como *artista* que, entre otras cosas, también produce teatro. En 1980 fundó en Bruselas, junto al músico André Pichal, el *Epigonentheater zlv* (*zonder leiding van* o teatro sin guía). Lauwers era originariamente pintor y al grupo se unieron, además, algunos bailarines. Entre sus primeras realizaciones escénicas destacan: *Night-Illness* [*Dolencia nocturna*, 1981]; *Already hurt and not yet war* [*Ya herido y todavía no es la guerra*, 1982]; *Simonne, la puritaine* [*Simonne, la puritana*, 1982]; *Vogel Strauss* (1983); *Boulevard ZLV* (1984) e *Incidents* (1985). Un año más tarde, en 1986, creó la Needcompany, junto a la coreógrafa Grace Ellen Barkey. El primer trabajo de la recién creada compañía fue *Need to know* [*Necesidad de saber*], en 1987, que se representó en el TAT de Fráncfort y que recopilaba, en un *collage* escénico sobre el amor y la muerte, fragmentos de textos de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare. A esta primera realización le sucedieron *Ca va* y, posteriormente,

⁶² BARTHES, R. *Der entgegenkommende und der stumme Sinn. Kritische Essay III*. Fráncfort, 1990, pp. 47-66 [ed. cast., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 2009, p. 69].

para sorpresa general de la crítica, *Julio César* (1990), en el cual, en contraposición a los trabajos precedentes, el texto jugó un papel predominante. En 1991 Lauwers dirigió *Invictos* a partir de textos de Ernest Hemingway —especialmente de *Las nieves del Kilimanjaro* (una narración en la que el escritor norteamericano, por su parte, estuvo influenciado por Scott Fitzgerald)— y de la biografía *Papa Hemingway*, de Aaron Edward Hotchner. Como el propio Lauwers confirmó en una entrevista con Gerhard Fischer, en sus trabajos previos a *Julio César* realizó un teatro basado fundamentalmente en imágenes y después de esta obra buscó de nuevo un texto no dramático que él mismo pudiera *construir* en la escena, en vez de escenificar otra obra ya acabada; una tarea molesta, según Lauwers, porque definía un rol del director que solo se podía permitir el «50% del trabajo artístico». Sin embargo, Fischer se mostró muy sorprendido por la representación *convencional y lineal* de *Invictos*, y sobre lo que a él le parecía el método anticuado de un narrador⁶³. Ahora bien, en el contexto de la estética posdramática la tarea del narrador no se debe entender simplemente como una recuperación de la función épico-literaria tradicional; su narrar se manifiesta en contacto directo con el público.

Demasiado a menudo aparece en este teatro una *narración post-épica*⁶⁴ en la que la acción, ya fragmentada de todos modos y entremezclada con otros materiales, aparece únicamente en calidad de informe: narrada, reportada, como comunicada por casualidad. En el teatro de Lauwers resulta especialmente llamativo hasta qué punto desaparece lo dramático cuando la muerte se representa en escena. Uno de los momentos más intensos en este teatro tiene lugar cuando los actores que acaban de morir en la ficción son tranquilamente conducidos a la escena un instante después por sus compañeros de actuación: una vida escénica termina, pero el actor permanece unido a los demás a través de la amistad —uno de los motivos recurrentes en Lauwers—. En *Las nieves del Kilimanjaro* (1936), de Hemingway, un hombre enfermo espera

⁶³ Entrevista pública el 5 de junio de 1991 en Viena.

⁶⁴ HERKENRATH, K. *Jan Lauwers' Antonius und Cleopatra. Eine nachepische Theaterkonzeption*. Trabajo de licenciatura inédito. Giessen, 1993.

su muerte en la llanura africana sin oponer resistencia. Su pierna sufre gangrena, el avión de rescate se hace esperar y, en cualquier caso, el hombre tampoco se quiere salvar. Con la mujer que desea mantenerlo con vida mantiene un diálogo medido por el odio, el cansancio, la desesperación y el tedio. La *short story* está cargada de un *pathos* de frialdad existencialista, de una atmósfera densa; sin embargo, la realización de la *Needcompany* es relajada, amistosa y llena de humor; en ella solo se citan los filamentos cortantes de la historia. En su elaboración se omitieron todos los elementos de la acción que en Hemingway conducían a lo personal y se orientaron hacia el *dramatismo español* (irónicamente, justo al comienzo de la representación un imponente torero es llevado desde el centro hasta uno de los límites de la escena). A pesar de tratarse de una escenificación calculada y ensayada, la calma (aparente) de los actores, la ausencia de una dirección cerrada de las acciones y la interrupción del diálogo pronunciado y leído mediante la inserción de una pequeña danza provocan el quiebre continuo del aislamiento del proceso escénico. Cuando el teatro se muestra como esbozo, y no como pintura terminada, ofrece a los espectadores la oportunidad de sentir su propia presencia, de reflejarla, de contribuir a lo inacabado. El precio que el teatro paga a cambio es la disminución de la tensión dramática; el espectador se concentra más en las acciones físicas y la presencia de los actores. Como casi siempre en los trabajos de Lauriers la noche descrita habla de la muerte, de su terror, de la pérdida, pero se narra suavemente, como desde más allá de la muerte. Este tipo de teatro podría ser comparado con la siguiente situación: observamos una fiesta desde una cierta distancia, pues la puerta está entreabierta. Por ello, la contemplamos como una fiesta de conocidos lejanos pero en la que, de hecho, no participamos. Se podría decir que el espectador pasa una noche en casa de Jan y sus amigos, pero no realmente con ellos.

2. Narraciones

Un rasgo esencial del teatro posdramático es el principio de la *narración*; el teatro se convierte en el lugar en el que se produce

un acto narrativo (esporádicamente sucede también en el cine: en *My dinner with André* [*Mi cena con André*], de Louis Malle, no ocurre casi nada más que lo que André Gregory cuenta sobre su trabajo durante una comida con Jerzy Grotowski). A menudo no se cree presenciar una representación escénica, sino una narración sobre la pieza presentada. En este caso, el teatro alterna narraciones prolongadas y episodios de diálogo esparcidos aquí y allá. La descripción y el interés en el acto peculiar de la memoria/narración *personal* de los actores se convierten en los aspectos más importantes. Se narra en una forma teatral que se diferencia categorialmente de la epicización de procesos ficcionales y del teatro épico, aunque muestre similitudes con estas formas. Desde los años setenta para los artistas de *performance* y de teatro el sentido del trabajo teatral consistió en privilegiar la *presencia* por encima de la representación, ya que se trataba de la comunicación de una *experiencia personal*. En un proyecto de teatro desarrollado por estudiantes de Fráncfort bajo la dirección de Renate Lorenz y Jochen Becker, con el título *WYSIWYG* (*What you see is what you get* [*Lo que ves es lo que obtienes*], 1989), la realidad cotidiana de los participantes —hacer las compras, el camino a la universidad, la visita al dentista, un encuentro con amigos, etc.— se ofreció en todas las formas posibles de representación (una imagen, un diario, una fotografía, una película, una escena dialogada). De este modo, se lograba un efecto anti-mediático a través de la presentación multimedia y el uso plenamente consciente de los medios audiovisuales: la inmediatez de los actores aproximaba el teatro al encuentro personal, en contraposición a cualquier exhibición de *realidades* biográficas habituales en los programas públicos de la televisión. Por lo tanto, formaba parte del concepto del proyecto que la velada concluyera con una fiesta colectiva en el mismo espacio en el que se había llevado a cabo su realización.

El narrar, que se pierde en el mundo mediático, halla un nuevo lugar en el teatro. Es lógico que en el mismo proceso se redescubra la presentación de cuentos. En este sentido, cabe citar como ejemplo a Bernhard Minetti, que organizó una velada exitosa (bajo la

dirección de Alfred Kirchner) en la cual actuó solo, en la escena del teatro Schiller, como un narrador de cuentos de los hermanos Grimm. En esta misma línea, en una actuación del Performance Theater von Heiduck —que investiga en muchos de sus trabajos el eros, su naturaleza siniestra y su potencial de producir temor a través de medios dancísticos, gestuales y escénicos—, la danza se detiene de pronto y un hombre narra, con voz homogéneamente impasible y anti-dramática durante una media hora, el cuento *El jabalí de bronce* de Hans Christian Andersen. Resulta un golpe sorprendente en una representación teatral que, mediante la mezcla de música de películas de Hollywood y gestos eróticamente provocadores de autoescenificación, habla sobre la seducción y la soledad de los cuerpos anhelantes a través de la utilización de medios *mudos*. El momento de la narración regresa a la escena y se afirma en contraposición al potencial de fascinación de los cuerpos y los medios de comunicación⁶⁵.

Las producciones de la Societas Raffaello Sanzio de los hermanos Castellucci no solo hacen de la tragedia un cuento de hadas terrorífico, como en el caso de *Orestíada*, en la cual también hay lugar para motivos de *Alicia en el País de las Maravillas*, sino que para *Pulgarcito* emplazan a los espectadores en cunas desde donde escuchan atentamente la voz, intensificada por micrófonos, de una narradora que se sitúa en el centro del espacio. Por su parte, el teatro político, como el de Bread and Puppet Theatre, narra las grandes historias, las parábolas de la Biblia y sus alegorías, a partir de la tipificación de la *commedia* y el uso de marionetas. El grupo teatral toma la figura del narrador del teatro épico y se mantiene en la posición de narrar el mundo. Mientras que el teatro épico modifica la representación de los procesos ficticios representados y distancia al espectador de sí mismo con el fin de convertirlo en examinador, en especialista, en juez político, en las formas pos-épicas de la narración se trata de hacer alarde de lo *personal*; no se centran en mostrar la presencia

del narrador, sino en la intensidad autorreferencial de este contacto: proximidad en la distancia en vez de distanciamiento de lo próximo.

3. Poema escénico

En Lauwers la realidad ficticia de la pieza o de la narración se retoma en la realidad de la escena. A menudo los actores se comportan de modo aparentemente privado y espontáneo, habitan la escena; incluso cuando actúan en su papel, no crean la ilusión de personajes. Interrumpen repetidamente la actuación y dirigen su mirada directamente al público, de modo que este se siente incluido en el momento teatral. Este hecho acapara todo el proceso escénico. Como en los trabajos de Jan Fabre, el impulso performativo es atrapado en una forma teatral que esquivo la categorización narrativo/no narrativo. Lauwers trae al teatro un sentido particularmente agudizado de lo efímero y lo mortalmente caduco. El teatro es para él un momento irrecuperable de comunicación. Pero además de acentuar lo momentáneo, a sus producciones se une una estética escénica autónoma derivada de su trayectoria como artista plástico: los detalles visuales, los gestos, los colores y las estructuras de luz, la materialidad de las cosas, el vestuario y las relaciones espaciales forman con los cuerpos exhibidos una compleja red de alusiones y ecos, construyendo una *composición* en toda su aparente casualidad y asumida imperfección.

En el curso del desarrollo artístico de Lauwers se puede observar una evolución de sus trabajos, o al menos una bipolaridad: aquellos más centrados en la creación de una situación de contacto y aquellos otros en los que la realidad autónoma de la escena penetra de modo más intenso. La configuración —rica en tensión— de los elementos texto y cuerpo conforma, junto a los objetos, una multiplicidad de reflejos: luz y objeto, hielo, agua y sangre, esquirolas, heridas y lenguaje *hecho pedazos*. En este espacio escénico postdramático los cuerpos, los gestos, los movimientos, las posturas, el timbre, el volumen, el *tempo*, las alturas y las profundidades de la voz se desgarran de su habitual *continuum* espacio-temporal y se entrelazan de un modo nuevo.

⁶⁵ Cfr. la crítica de Gerald Siegmund sobre la realización escénica en junio de 1997 en el Künstlerhaus Mousonturm en Fráncfort, en *FAZ*, 8 de junio de 1997.

La escena se convierte en un todo complejo de espacios asociativos compuesto como una lírica absoluta. El teatro de Laurwers podría leerse, en el sentido de Rimbaud y Mallarmé, como un nuevo tipo de alquimia estética en la cual todos los medios escénicos se reúnen en un *lenguaje* poético. Los textos se combinan con los gestos y la corporalidad de los actores y, al mismo tiempo, la fragmentariedad y el *collage* de aspectos diversos se ocupan de que la atención, en vez de dirigirse al suspense (*épico*) sobre el desarrollo de acciones (narradas y actuadas), lo haga íntegramente hacia la presencia de los actores y los reflejos y analogías recíprocos. Así surge, en el sentido de Mallarmé, una dimensión *lírica*: en una composición poética las palabras y los sonidos se deben intensificar mediante los reflejos y las analogías recíprocas, como en un diamante que destella porque los rayos de luz se refractan una y otra vez en él.

Un ejemplo: en el contexto de escritos y escenas que remiten al *fin de siècle* en *Snakesong Trilogy III [La canción de la serpiente. Trilogía]*, de Lauwers, tiene lugar una acción muy significativa desde el punto de vista estético y temático. En el proscenio, bajo la atenta mirada del público y, eventualmente, de otros actores, una mujer joven construye, muy lenta y sistemáticamente, una pirámide hecha de finas piezas de cristal, peligrosa y frágil, de equilibrio inseguro. El riesgo de producirse una herida, el erotismo aparentemente *decadente* y la pronunciada autorreferencialidad del proceso *conciertan* temática y formalmente con los textos *esteticistas* de Mallarmé, Huysmans y Wilde empleados en la realización. El espectador cree estar ante un *texto* desconocido compuesto por jeroglíficos enigmáticos. El ser humano, el gesto corporal, la carne y el cristal, la materia y el espacio componen una figuración puramente escénica en la cual al espectador le corresponde el rol de un lector que agrupa los significantes humanos, espaciales y sonoros diseminados en la escena. Tales formaciones o procesos, situados entre la poesía, el teatro y la instalación, deben ser caracterizados con mayor rigor como *poema escénico*. Como un poeta, el director compone campos de asociación entre palabras, ruidos, cuerpos, movimientos, luz y objetos.

4. Entre las artes

En los *conciertos escénicos* creados por Heiner Goebbels y en las obras de teatro multidimensionales que él mismo lleva a cabo como compositor, director, arreglista y responsable de un *collage* de textos, tiene lugar la interacción de complejas configuraciones espaciales, de luz, vídeo y otros materiales visuales relacionados con prácticas musicales y lingüísticas como el canto, la recitación, la ejecución instrumental y la danza. A veces, esto tiene lugar en dimensiones gigantescas (como en el caso de *Surrogate Cities [Ciudades de alquiler]*), otras veces en formas pequeñas, como por ejemplo la combinación de un locutor, un músico (el mismo Goebbels) y un artista vocal en *Die Befreiung des Prometheus [La liberación de Prometeo]*, basada en Heiner Müller. En estas formas de actuación es crucial la reflexión acerca de las posibilidades de la interacción de distintos artistas en un marco de *performance*. Se podría hablar de un teatro *interdisciplinar*, aunque realmente de lo que se trata es del entrecruzamiento de lenguajes teatrales que, de otro modo, intervendrían por separado (actuar, tocar música, recitar poesía, cantar, bailar, una instalación, una iluminación particular...). El teatro de Goebbels alberga el sueño de una teatralidad distinta que se aproximaría más a formas artísticas de entretenimiento que al severo teatro de formación [*Bildungstheater*]. Su teatro es posdramático no solo por la ausencia del drama, sino sobre todo debido a la acentuada autonomía de los niveles de creación musical, espacial y teatral. Sobre la escena se despliegan, en primer lugar, el valor propio de cada uno de los niveles de creación y, después, su función en la conexión con los otros elementos. Goebbels cuenta que en *Newtons Casino* —la realización escénica llevada a cabo en colaboración con Michael Simon— gran parte del trabajo teatral partió de la idea de espacio de este último; en *Oder die glücklose Landung [O el desembarque desastroso]*, la diagonal trazada por Magdalena Jetelová se convirtió en un principio de composición constitutivo de la escenificación, en la cual las perspectivas, las líneas de fuga y el ángulo del espacio se reflejaron en el trabajo escénico. En *Schwarz und Weiss [Blanco sobre negro]*, *Die Wiederholung [La repetición]* y otras

producciones, es difícil discernir si la fuerza que empujó a Goebbels fueron los impulsos temáticos (también filosóficos), las instalaciones escénicas (Erich Wonder), el desarrollo de los movimientos escénicos o la personalidad de determinados actores, cantantes o músicos.

Otros trabajos de Goebbels están estrechamente vinculados a estas tentativas; por ejemplo, las instalaciones escénicas con texto y música de Michael Simon, como *Narrative Landscape [Paisaje narrativo]*, un título que remite doblemente al carácter no dramático del trabajo en tanto que acentúa la apertura óptica de un campo y la narración reemplaza a la representación. En este caso un cantante y un caballo con atrezzo escénico —de cristal— interactuaron en un espacio cuya extensión y estructura se hicieron casi indefinibles mediante el uso de una sofisticada iluminación. Sin embargo, mientras que en este caso la escena se parecía a una pintura, en una instalación de 1997 para Documenta X, Goebbels partió de una *escena* de arquitectura urbanística, un puente inacabado en la ciudad de Kassel (Alemania). Aquí se utilizaron dibujos, acciones, gestos, textos y música; una combinación que el público (ubicado bajo el puente) vivió con una cierta inseguridad acerca de dónde empezaba y terminaba lo escenificado: ambiente, instalación, concierto al aire libre y teatro, todo en uno. Un título como *Schauspieler, Sänger, Tänzerin [Actor, cantante, bailarina]*, de Gisela von Wysocki, para el cual Axel Manthey creó una escenificación, testimonia la exploración del *entre* en el teatro posdramático. Se trata de la interacción del *performer* y no de los principios artísticos abstractos; del *entre* como una reacción recíproca de los distintos modos de presentación, no de su adición; es decir, no se trata de sensaciones multimedia sino de una experiencia que surge de modo transversal a estos efectos y junto a ellos.

5. Ensayo escénico

Resultan sintomáticos para el paisaje del teatro posdramático aquellas obras en las que, en vez de una acción o sucesión de escenas, se ofrece una reflexión pública sobre determinados temas. Textos teóricos, filosóficos o de estética teatral se sacan de su alojamiento en

la habitación del lector, de la universidad o de la escuela de teatro y se presentan sobre la escena, con plena consciencia de que el público puede pensar que quizá los actores se dediquen a tales ocupaciones previamente a su presencia en la representación. Grupos y directores se sirven de los medios del teatro para hacer sus reflexiones en voz alta o hacer escuchar la prosa académica. En trabajos escénicos que hacen uso de textos teatrales da la impresión de que los actores parecen estar más sumergidos en un debate sobre el tema y su representación que en la propia presentación. En los trabajos de Matschapij Discordia, más que una escenificación, se presencia una autoreflexión pública de los actores sobre un tema. Tales transiciones hacia una forma que podría designarse como *ensayo escénico* o teatral representan, dicho sea de paso, el reverso de aspiraciones considerablemente intensificadas de teatralizar procesos de enseñanza en la escuela y la universidad. Nuestra prevención ante tales tentativas se atenúa si recordamos que el uso de la escena para motivos que parecen ajenos a simple vista podría ampliar también las posibilidades del teatro.

Dentro del género del ensayo escénico se puede incluir *Unterstoberst* y *Pfingstpredigt* de Bazon Brock, *Shakespeare's Memory [La memoria de Shakespeare]* de la Schaubühne de Berlín, o *Elvire Jouvet* de Giorgio Strehler. Como algo intermedio entre teatro y ensayo son interesantes los trabajos de Peter Brook, *L'homme qui*, basado en el *bestseller* de Oliver Sacks *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, y *Qui est là?* El primer ejemplo presentaba casos de alteraciones patológicas en la percepción; el segundo mostraba sentencias, anécdotas, pequeños tratados y comentarios de conocidos profesores de teatro. En ambos casos los actores actuaron en una atmósfera relajada y serena, llegaron a un acuerdo sobre determinadas escenas ante el público, conversaron y discutieron como en un seminario, se dirigieron directamente a los espectadores e introdujeron la teoría con escenas demostrativas o discursos ejemplares de personajes dramáticos. En *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden [Sobre la elaboración paulatina de los pensamientos en el discurso]* de Christof Nel, basado en Heinrich von Kleist, el teatro fue el tema

de una exploración escénica teórica y lúdica de las ideas de Kleist. La filosofía se adivinaba en realizaciones escénicas como *El banquete* y *Fredo*, en la Schaubühne de Berlín. El hecho de que en los años noventa se escenificaran los textos de Platón —concebidos pero no realizados por Edward Gordon Craig—, que Hans Jürgen Syderberg y Edith Clever realizaran, en *Die Nacht [La noche]*, un ensayo a partir de un *collage* de citas y que se llevaran a cabo proyectos de teatro con textos de Freud o Nietzsche, prueba el evidente asentamiento del género del ensayo escénico a finales del siglo xx.

Como antecedentes de este género teatral podemos citar el *Impromptu de Versailles [In promptu de Versailles]* de Molière y *Messingkauf [La compra de latón]* de Brecht, en la medida en que ambas obras giran en torno al teatro mismo. Si se destaca en ellos la ligereza, el esbozo y la provisionalidad aparentes, en vez de la laboriosidad de su comentario, se pueden mencionar también los trabajos de Jean Jourdheuil, que frecuentemente se originaron en colaboración con Jean François Peyret y contaron con la escenografía de Gilles Aillaud (que, a su vez, también creó muchos espacios para Grüber). Jourdheuil se ha ganado una gran reputación como traductor —literario y escénico— y como director de no menos mérito de las obras de Heiner Müller en francés, con las que ha creado una serie de escenificaciones elegantes, con humor y, al mismo tiempo, precisas (*Hamletmaschine/Mausen [Máquina Hamlet/Mausen]*, *Bildbeschreibung [Descripción de un cuadro]*, *La Route des Chars [El camino de los carros]*, entre otras). Debido a su carácter irónico, algunas de ellas se sitúan entre la realización escénica y el ensayo teatral sobre la obra del dramaturgo y escritor alemán; a ellas también pertenecen las *Müller-Abende [Veladas Müller]*, que Jourdheuil organizó con el autor en el teatro Odéon de París y en las cuales Müller leyó sus propios textos. Del mismo modo que en otras realizaciones escénicas de Jourdheuil (por ejemplo, *Robespierre, Shakespeare, les sonnets [Robespierre, Shakespeare, los sonetos]*), no hay en ellas ni *pathos* ni identificación ininterrumpida; la citación y la forma demostrativa identifican su teatro como posbrechtiano. Aunque su elegancia lúdica contrasta con el laconismo

duro y apodíctico de Müller, su teatro concilia asombrosamente bien esta estética teatral con aquella *écriture*, porque hace hincapié en el potencial de reflexión escénico y no dramático. Se trata de *imágenes para el pensamiento*, emblemáticas y contemporáneas en la forma teatral del ensayo escénico.

6. Teatro cinematográfico

No parece necesario explicar detalladamente por qué un significativo *formalismo* constituye uno de los rasgos estilísticos que caracterizan al teatro posdramático. Ahí están los trabajos de Wilson y Foreman, las formas de la danza-teatro influidas por el aparente estructuralismo geométrico-maquinal de la danza posmoderna de Merce Cunningham o la tendencia de jóvenes directores a jugar con estructuras formales reducidas. El lenguaje se presenta casi maquinalmente: los gestos y la *kinesis* se organizan a partir de patrones formales que van más allá del significado; los actores parecen exhibir técnicas de observación distanciada (pero no alienante), de movimiento y de estatismo que cautivan la mirada pero frustran el hambre de significado. Un ejemplo paradigmático del *teatro formalista* —como Michael Kirby ha bautizado adecuadamente a este amplio terreno de las nuevas experiencias escénicas— es el teatro concreto de Jan Fabre, caracterizado por la frialdad y la importancia que otorga a las estructuras puramente geométricas, impensables incluso en Robert Wilson. Otro ejemplo es el teatro del dramaturgo de origen puertorriqueño asentado en Nueva York John Jesurun, bautizado por la crítica como *teatro cinematográfico*. El espacio escénico creado por Jesurun se encuentra refinadamente estructurado con superficies de luz, sin bastidores, entre las que saltan rápidamente aquí y allí cada una de las secuencias. En este sentido, se puede hablar de secuencias, pues esta representación explora las relaciones entre el teatro y el cine. Los diálogos cinematográficos se trasladan al teatro ligeramente modificados y se radicaliza el principio del montaje. Difícilmente se puede seguir el hilo de una trama, a pesar de que aparezcan sin cesar y fugazmente sedimentos y fragmentos de una historia. Un modo de

hablar casi maquinal, vertiginosamente rápido, impide que emerjan los conceptos dramáticos de individualidad, personaje y fábula. En la escena se origina un caleidoscopio de aspectos visuales y verbales de una historia conocida muy parcialmente. La impresión de *collage* y montaje —videográfico, filmico, narrativo— dificulta toda percepción de la lógica dramática. Los textos que el propio Jesurun escribe como autor corresponden a este estilo; son rápidos, ricos en agudezas y con frecuencia aluden a modelos de diálogo cinematográfico. *Rider without a horse [Jinete sin caballo]* gira en torno a la absurda y desgraciada situación del miembro de una familia que se ha transformado en un lobo; en esta pieza encontramos una larga disputa sobre la agresividad de los lobos que es, de hecho, un diálogo extraído del *thriller* de Hitchcock *The birds [Los pájaros, 1963]*, en el cual una ornitóloga refuta categóricamente que los pájaros puedan atacar a las personas (mientras esto ya está ocurriendo). En el texto de Jesurun tan solo se intercambian los pájaros por los lobos.

El dramaturgo de origen puertorriqueño llegó al teatro desde la escultura y por su deseo de hacer cine. Para él, el teatro supone lo mismo que hacer una película, pero sin rodarla verdaderamente. De este modo, con la ayuda de rápidos cambios entre los *lugares de actuación*, delimitados por la iluminación y por el atrezo en un espacio mínimo, queda recogido el *tempo* de los cortes filmicos. Jesurun trabajó varios años en televisión y esta experiencia, más que el modelo del cine, marcó definitivamente su teatro ya que, en parte, modeló su modo de realización escénica a partir de las series de televisión: en 1982 realizó *Chang in a Void Moon*, una peculiar obra de teatro —inspirada en Hitchcock— que se representó en episodios semanales. Este proyecto duró varios años, constó de más de cincuenta episodios y empleó a más de treinta actores.

Del mismo modo, se acentúa la tendencia a lo filmico y a lo mediático a través de la reproducción técnica de los actores en imágenes de vídeo con las cuales parecen comunicarse. Cuando se trata de su propia imagen, a veces supra-dimensional, el hecho de hablar directamente a las imágenes tematiza inevitablemente el yo

de los actores. Estos mantienen una conversación con su imagen, consigo mismos, como si se tratase de una instancia controladora de dimensiones gigantescas. Al tener que coordinar de modo exacto su propio discurso con el texto pregrabado de la cinta de vídeo, se produce una extraña maquinización del cuerpo y, al mismo tiempo, una vivificación de la imagen tecnológica. Además, la ideología teatral clásica de la presencia y su principio constitutivo de la actuación *en vivo* queda desmontada a través del continuo entrecruzamiento de la presencia multimedia y personal. En *White water [Agua blanca]*, de 1986, Jesurun utiliza esta estructura para introducir teatralmente las dimensiones espectrales de lo virtual. Se trata de un joven que afirma haber presenciado una aparición mística. Mientras cuenta su relato se enmaña en un sinnúmero de contradicciones insostenibles pero, sin dejarse afectar por las incompatibilidades racionales de su presentación, no desiste de su *versión* de la experiencia. En los diálogos teatrales de este dramaturgo emergen situaciones completamente *dramáticas*, pero se quedan en fragmentos que el espectador debe continuar hilando por sí mismo. Los personajes aparecen como máquinas parlantes *depsicologizadas* que niegan así las convenciones tanto del teatro como del cine. Mediante el procedimiento cinematográfico este teatro sin drama se convierte, sorprendentemente, en mucho más que teatro. El *rizoma* de imágenes multimedia, equipamientos técnicos, estructuras de luz y actores no se disgrega a pesar del entrecruzamiento de tantos niveles, que se mantienen cohesionados mediante el rigor formal y el *texto hablado*. Así, aunque el lenguaje hablado se devalúa como caracterización psicológica individual, asume también el rol de un elemento constitutivo y unificador.

7. Hipernaturalismo

El poder económico e ideológico de la industria visual cinematográfica y electrónica ha conseguido hacer que prevalezca la idea más simple sobre lo que el arte puede o debería ser, a saber: reproducción o *simulación* perfecta; esto ha permitido que la atracción trivial que generan las realidades ilusorias alcance dignidad teórica. Contra esta

atrofia el arte intenta oponer resistencia —como ya puntualizó agudamente Adorno— mediante deliberadas maniobras de demarcación como el esoterismo, la provocación, el rechazo y la *negatividad*. La expansión masiva de los medios fotográficos ha promovido la aceptación de la ideología naturalista como la más obvia, mientras que ha desaparecido el interés por la estilización, el extrañamiento, el distanciamiento o la intensificación, o dicho brevemente: ha desaparecido el interés por el peso específico de las *formas* artísticas como modos de pensamiento. Las formas artísticas y los géneros difícilmente se perciben ya como una realidad propia y se reducen a meras variantes de consumo (el libro llevado al cine), a medios de transporte de lo único que parece ser interesante: la historia (*story*). En una carta a Schiller fechada a finales de 1797, Goethe hacía hincapié en el hecho de que tan pronto como la gente había leído una novela deseaba verla en el teatro (hoy sería la televisión o el cine); relatos literarios convertidos en seguida en imágenes «grabadas en cobre»⁶⁶. Goethe se lamentaba de que se hiciese tal cosa «porque los artistas, que en principio deberían crear las obras de arte dentro de sus condiciones puras, ceden al afán de los espectadores y los oyentes de *considerarlo todo completamente verdadero*. Y «como de este modo ya no queda esfuerzo alguno para su imaginación, todo debe ser verdad para los sentidos, enteramente presente; todo debe ser dramático y lo dramático en sí mismo debe situarse frente a frente con la realidad real»⁶⁷.

Existe una diferencia fundamental entre la reproducción naturalista en el cine, por un lado, y en el teatro y la literatura, por el otro. Para el teatro es crucial un rasgo que comparte con la literatura: no reproduce, designa. La imagen teatral tiene, por así decir, una *densidad* menor, presenta grandes lagunas allí donde la imagen fotográfica carece de ellas. En este sentido, se puede aplicar aquí la diferenciación entre película y texto que constata Adorno: «La menor

⁶⁶ SAFRANSKI, R., *Goethe-Schiller: Briefwechsel*. Hamburgo: Fischer Bücherei, 1961, p. 271 [ed. cast., *Goethe y Schiller: historia de una amistad*. Barcelona: Tusquets, 2011].

⁶⁷ *Ibidem*.

densidad de lo reproducido en la literatura naturalista todavía dejaba espacio a las intenciones. En la espesa trama de la duplicación de la realidad que realiza el aparato técnico del cine, toda intención, aun tratándose de la verdad, se convierte en mentira»⁶⁸. En otras palabras: «El naturalismo radical que sugiere la técnica del cine disolvería en la superficie toda conexión de sentido, incurriendo en la más extrema contradicción con la realidad familiar». El cine que se sitúa en la línea de los Lumière llegó a una contradicción con su condición naturalista cuando introdujo, por razones comerciales, el sentido, la perspectiva y la intención en su reproducción de la realidad.

En el teatro posdramático tiene lugar ahora un retorno a los rasgos estilísticos *naturalistas*, a los cuales se ha concedido, después del teatro épico, el teatro del absurdo, el teatro poético y el teatro formalista, al menos una oportunidad de futuro. (De este modo, si se quisiera seguir el radicalismo de Baudrillard, la vieja pregunta acerca de la imagen original y la imagen reproducida quedaría obsoleta. Cuando existe únicamente el *simulacro* —que puede ser entendido como una producción artificial de imágenes originales— es imposible distinguir lo real de un simulacro que posea un funcionamiento perfecto, y entonces el naturalismo deja de tener interés). El naturalismo es reconocible en las formas teatrales en las cuales en un primer momento no se ofrece otra cosa que una reproducción más o menos entretenida de la vida cotidiana en una correspondencia 1:1. Sin embargo, deben diferenciarse las nuevas formas del naturalismo intensificado y reflejado del «pseudo-realismo de la industria cultural» (Adorno). Aquello que bajo la impresión del fotorrealismo parecía naturalista en el teatro ya desde los años setenta, representa también una forma de *desrealización*, no de perfección de la reproducción. Werner Schwab escribió obras en las cuales, bajo un ambiente de depravación, la estrechez de miras y el aburguesamiento de la vida cotidiana descrita de modo caricaturesco dan a luz una violencia vacía de sentido,

⁶⁸ ADORNO, Th. W. *Minima Moralia. Gesammelte Schriften Bd. 4*. Fráncfort, 1980, p. 159 [ed. cast., *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa, 4*. Madrid: Akal, 2004, pp. 147-148].

como horror ritualizado. El gran realismo descubrió el drama en la cotidianidad aparentemente exenta de acontecimientos, en la conversación y en la vida monótona de las capas sociales más bajas. El teatro, también el realista y el naturalista, se definió no solo por reproducir aquello que descartaba la *buena sociedad*, sino por *eleva*r y *superar* la vida real mediante la forma del drama. El nuevo naturalismo de los años ochenta y noventa ofrece situaciones que muestran una decadencia grotesca y absurda. En el nuevo teatro existe sin duda una intensificación de la realidad, pero ahora dicha intensificación se produce *por abajo*; es decir: allí donde están los retretes, la escoria y todo lo que rebate el buen gusto, es donde encontramos la cabeza de turco, el *pharmakós*. Lo más bajo no es, como en el naturalismo, la verdad, lo real que está por descubrir porque ha sido enmascarado y desplazado; lo más bajo es más bien lo *nuevo sagrado*, la verdad real que dinamita la norma y la regla. Se trata del *dispendio* en las drogas, la decadencia y la ridiculez. Los delitos que acontecen en la banalidad de la cotidianidad burguesa adoptan el valor de *lo otro*, de la excepción, de lo monstruoso y lo inaudito, del éxtasis. Sin embargo, sobre la base de esta *carga* de realidad banal y trivial sería erróneo ver únicamente un nuevo naturalismo; resulta preferible elegir el término *hipernaturalismo* —en referencia al *hiperrealismo* utilizado por Baudrillard— que designa una similitud no referencial de las cosas consigo mismas, producida de forma multimedia e intensificada, y no la adecuación de las imágenes a lo real.

En la escena hipernaturalista, modelada por las secuencias cotidianas de la televisión y los medios de comunicación, puede irrumpir una *visión fantástica* exenta de comentario o interpretación. Emergen imágenes de deseo, utópicas y triviales, de una gran intensidad. La estrechez de los alojamientos del subproletariado en *Moeder en Kind [Madre e hijo]* —una realización escénica de la compañía de teatro Victoria— se transforma en algo así como un cuento de hadas y un alocado terreno de ensueño pop donde las figuras individuales expresan sus anhelos más profundos en canciones y música *rock*. Lothar Trolle escenifica en *81 Minuten [81 minutos]*

la cotidianidad de los vendedores que trabajan en los departamentos de los grandes almacenes de un modo que, a partir de sus relatos y pequeños conflictos, surge de pronto un deseo utópico. El cambio de la cotidianidad al *absurdo* aparece frecuentemente en estas formas teatrales hipernaturalistas: las vivencias o los eventos narrados se vuelven cada vez más improbables y adquieren algo de lo cómico-grotesco, como los textos de René Pollesch que se inspiran en el estilo televisivo. A partir de las escenas cotidianas se desarrollan acontecimientos bizarros, como los de Werner Schwab. Tendencias similares se pueden constatar en piezas de Wolfgang Bauer, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder (*Katzelmacher, Libertad en Bremen*), Peter Turrini, Michel Vinaver y Michael Deutsch, entre otros. En este hipernaturalismo teatral sin dramaticidad lo que subyace bajo la superficie no sale a la luz a través de una dramaturgia de la revelación, ni es interpretado socialmente, sino que se revela en éxtasis líricos y visuales de la imaginación.

Jean Pierre Sarrazac ha empleado también el término *hipernaturalismo* en otros contextos. El actor y dramaturgo francés señala, con una intención crítica, que muchas piezas de teatro cultivan un hiperrealismo más cercano a un naturalismo de *segundo grado* en el que los individuos pertenecientes a los estratos sociales más bajos se sentirían atraídos por el exotismo que ofrece el consumo⁶⁹. Sin embargo, el naturalismo, que ya fue mordazmente criticado en su momento por Brecht, se caracterizaba por ser en realidad un drama de la compasión y, por más que se cuestione este culto a la compasión como una emoción sustitutoria (puesto que se exige un cambio social verdadero y no lágrimas inconsecuentes), toda representación dramática contiene en último término la demanda implícita del *con-*: conmiseración, compasión, convivencia, conmoción por el destino fingido de la figura simulada que el actor encarna. Ahora, sin embargo, en el lugar de una dramaturgia trágica, grotesca o tragicómica —tal y como la practicaron Friedrich Dürrenmatt y Max Frisch, cuando pensaron que solo

⁶⁹ SARRAZAC, J. P. *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausana, 1981, p. 178

la comedia podía captar el mundo— surge, de un déficit asombroso de *pathos* y conmiseración, una *dépathisation*⁷⁰ en la exhibición de *la vida más baja*. Se impone la palabra *cool* para la caracterización de todo un género de formas teatrales. La tendencia al *juego con la frialdad* es un rasgo significativo en el teatro posdramático. Nos tropezamos continuamente con una tendencia a la *désinvolture* y a la distancia irónica y sarcástica. La indignación moral no tiene lugar donde se la espera y falta el acaloramiento dramático, aunque la realidad se reproduce mediante rasgos manifiestamente difíciles de soportar. En cualquier caso, sería demasiado simple moralizar esta observación y concluir que los artistas de teatro son socialmente insensibles. Sería superficial, asimismo, afirmar que la carencia de una sátira social más precisa en el teatro se deriva de la ceguera propia de todo un mundo ideológico de pensamiento y sentimiento creado por la pequeña burguesía⁷¹. El nuevo teatro se debe más bien concebir desde la perspectiva de la amplia virtualización de la realidad y de la masiva penetración de la red mediática en toda percepción. Ante el poder y la propagación masiva difícilmente evitable de la realidad mediatizada, la mayoría de los artistas no ven otra salida que probar (*injertar*) su propio trabajo en los modelos existentes, en vez de asumir el intento aparentemente desesperanzador de otras formulaciones completamente distintas o divergentes. Si tenemos en cuenta que el cliché mediatizado se cuele en cada representación, podremos entender que tampoco se puede llegar demasiado lejos con la seriedad. *Cool* resulta, por tanto, el nombre utilizado para hacer referencia a la emotividad que ha perdido su *propia* expresión; de tal modo que, a partir de ahora, todas las emociones se presentan entrecomilladas y toda emoción que antes podía mostrar el drama debe pasar por el filtro irónico de la estética del cine y de los medios de comunicación.

8. *Cool fun*

En los años ochenta y noventa la nueva generación de artistas de teatro buscó casi con violencia una cualidad *real* que provocara una

⁷⁰ *Ibidem*, p. 179.

⁷¹ *Ibidem*, p. 175 y s.

renuncia a la forma y fuera una expresión adecuada de un sentido de la vida afligido, pero también desesperadamente exultante. Este teatro imitó y reflejó los omnipresentes medios de comunicación con su sugestión de la inmediatez pero, al mismo tiempo, persiguió una forma de lo sub-público en la que se hicieran perceptibles la melancolía, la soledad y la desesperación tras la ostensible alegría. Esta llamativa variante del teatro posdramático sigue inspirándose en los patrones del entretenimiento televisivo y cinematográfico, y hace referencia, sin tener en cuenta la calidad, a las *splatter movies*, la publicidad, la música disco y el patrimonio cultural clásico; registra, al mismo tiempo, los estados de ánimo de los espectadores, especialmente los jóvenes que se caracterizan por oscilar entre la resignación, la rebelión, la tristeza y su deseo de intensidad vital y de felicidad. Estas formas teatrales, que a menudo difícilmente siguen siendo teatro, podrían responder al sentimiento básico de una carencia infinita de futuro, que ni siquiera se puede ocultar con la más forzada afirmación de la *diversión*. A pesar de los cambios políticos a nivel mundial desde 1989, parece que las artes son incapaces de oponerse frontalmente a la condición estática de lo social y solo la abordan por medio de una actitud de desviación y alejamiento. Esto crea la base para el *cool fun* como tendencia estética más virulenta. En vez de acciones dramáticas, tiene lugar aquí la imitación lúdica de escenas y constelaciones provenientes de la novela negra, las series de televisión o las películas en las que, cuando sucede la *action*, es para mostrar su indiferencia. El teatro refleja la desintegración de la experiencia en minúsculas porciones de tiempo y estímulos, así como la preponderancia de la experiencia transmitida de forma multimedial.

La *diversión (fun)* se corresponde con la propensión constante a la parodia, una tendencia que ya se podía observar en el teatro del absurdo. La parodia ha servido siempre como un medio de apertura del proceso teatral, sobre todo cuando se pretende hacer retornar el teatro desde el estatus de objeto a la experiencia de un proceso comunal, que al final no permite distancia interpretativa alguna. Se

trata de una variante de las formas de intertextualidad diferenciadas individualmente por Genette⁷². Al apelar al conocimiento de otros textos (imágenes, sonidos) y al confirmar la apropiación paródica por medio de la risa, el *público es teatralizado* (el cabaret y la comedia viven, del mismo modo que el *cool fun*, de esta forma de interacción). La risa permite entonces dejar abierto el grado de distancia respecto a lo citado. Naturalmente la referencia al mundo vital ya está inscrita en el más simple acto de la recepción (yo reconozco únicamente lo que ya encuentra un esquema análogo en mi horizonte de experiencia). No obstante, desde el punto de vista de la estética teatral lo que cuenta es si este hecho se encuentra *actualizado*, si en la intención estética y en la percepción del espectador la inclusión del propio horizonte es explícita o solo latente. El espectador persigue un recorrido de alusiones, citas y contracitas, bromas internas, motivos del cine y de la música pop, un conjunto de retazos de episodios rápidos, a menudo minúsculos: irónicamente distanciado, sarcástico, *cínico*, desilusionado y *cool* en el tono. Es preferible aceptar el retruécano más simple a la insufrible *seriedad falaz* de la retórica pública y oficial. René Pollesch, Stefan Pucher o el grupo Gob Squad son ejemplos alemanes e ingleses de este espíritu de indagar obstinadamente en las conexiones contemporáneas de la tecnología multimedia y los actores en vivo (*Live-Akteuren*). El teatro de todos ellos formula sueños en una *quietud vertiginosa*, en palabras de Paul Virilio, que, sin contexto dramático, operan de modo asociativo y *lírico-pop*, como los textos de Rolf Dieter Brinkmann que han sido varias veces llevados a escena por Stefan Pucher.

En este teatro tiene lugar un refloreamiento de la *cultura de club* (*club-culture*). Suelen ser nuevas formas teatrales escenificadas como si se tratara de una sala de estar en la que la representación se desarrolla entre amigos y conocidos y cuya distribución favorece el contacto directo con el público.

⁷² GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

En bloques de viviendas, patios interiores y parques industriales abandonados se encuentran lugares que son zonas de tránsito: a decir verdad se trata de lugares habitables pero, al mismo tiempo, de galerías, bares y salas de *happening*. Estos clubes y lugares de encuentro son instalaciones efímeras que rehúyen el *mainstream*, idilios de retiro. Se mantienen mientras la diversión perdure en ellos⁷³.

Las formas de expresión de la *cultura de club* unen «la cultura trivial de la mayoría acomodada con los productos para la masa, la publicidad gráfica socialista y las antiguallas barrocas, con Superman y la luz de las candelas». Se concilian, de este modo, el *kitsch* ostentoso, la solidaridad con el gusto de las masas, la rebelión y la sed de diversión. La mayoría de las veces no tiene lugar una acción al nivel de la realización escénica; más bien se acentúan situaciones casuales e irrelevantes: se escogen fiestas, *shows* de televisión, encuentros en la discoteca y, a partir de tales situaciones, se cuentan fantasías, experiencias, anécdotas y bromas. Mediante proyectores de diapositivas, fotografías, escenas, diálogos actuados, vídeos y grabaciones de sonido, elementos del *show* y narraciones se logra la presentación de todo tipo de elementos que van desde la trivialidad agresiva a la inteligencia marginada. El colectivo Gob Squad, procedente de Nottingham, no solo actúa en teatros, sino también en oficinas, galerías y aparcamientos de coches. Su estética joven y urbana refleja tanto la proximidad como la distancia que existe entre las personas de modos a menudo desconcertantes. En *Close Enough to Kiss [Suficientemente cerca para besarte]* los actores se encuentran *encerrados* en una habitación rectangular tras un espejo que es transparente solo de un lado, a través del cual se presentan a sí mismos de modo divertido y desesperado para el público que se encuentra fuera. Se trata, si se quiere ver así, de un teatro *radicalmente épico*, con la diferencia de que no existe un autor, sino un cierto número de *personas comunes y corrientes*, escasamente caracterizadas de

⁷³ Cfr. STREHLER, S. «Popmimen in der Bühnenburg». En *Spez*, núm. 11, 1998, pp. 80-82.

modo individual que, por medio de un *papel* en un mundo escénico ficticio, despliegan ternas y gestos alimentados y transmitidos a través de una percepción medial secundaria. La diversión implacable tiende a la exhibición sarcástica e irónica de la obscenidad, la violencia cotidiana, la soledad y los deseos sexuales, unidos con la citación irónica y manida de la cultura trivial. En este sentido, son dignos de mención los proyectos de la gente joven formada en la escuela de Estudios Teatrales Aplicados de Giessen (Hesl, Alemania), en los que confluyen la elaboración colectiva y el ambiente *cool*. Del mismo modo, esta combinación de situaciones teatrales con la joven cultura del club se da en grupos como Showcase Beat Le Mot. El teatro se excede o se rebaja a través de formas de contacto, como en *She She Pop*, donde se negocia lo que se debería actuar; en *Hautnah [Muy cerca]*, de Felix Ruckert, los espectadores inicialmente se reúnen en una atmósfera semejante a la de un bar, en la cual cada uno *elige* a un bailarín que danza esta *hautnah* [intimidad] exclusivamente para ellos, en habitaciones separadas, con lo que quedan implicados en una interacción.

Las veladas relajadas de la BAK-Truppen procedente de Bergen (Noruega) crean, por su parte, una atmósfera de participación intensa y afectuosa, porque hacen un teatro casi *invisible*. El público difícilmente puede adivinar de qué se trata, pero la apariencia personal del trabajo logra articular una situación que establece una comunicación teatral particular *entre* los niveles públicos y privados. Los momentos de un diletantismo aparentemente improvisado (por ejemplo, brincar más que bailar), el contacto visual con el espectador, las interrupciones de la actuación, la proximidad con el público producida a través de una aparente carencia de profesionalidad y la casi total ausencia de una estructura que englobe las acciones hacen surgir un *sentimiento de comunidad*. La literatura únicamente funciona como fuente de palabras clave, como en *Germania. Tod in Berlin [Germania. Muerte en Berlín]* (1989) de Heiner Müller, *Wenn wir Toten erwachen [Al despertar de nuestra muerte]* (1990) de Ibsen o *Peer, du lügst. -Ja. [Peter, estás mintiendo. -¡Sí!]* (1991), basada en

Peer Gynt. La mayoría de las veces se incorpora una lúdica auto-amenaza o una auto-transformación: todos los actores llevan lentes de contacto distanciadoras de color azul intenso (como ocurre en la realización escénica sobre el embustero Peer Gynt) o aspiran helio en los pulmones, con lo que las voces de pronto se toman grotescas, o hacen explotar en el propio cuerpo pequeños artefactos, como si fueran llevados por actores de cine, para simular impactos de bala.

Especialmente en Holanda y Bélgica se ha formado una cultura teatral de gran vitalidad compuesta por grupos que también actúan en los grandes teatros y centros culturales y son vistos al mismo nivel que los teatros convencionales. Son en su mayoría actores y espectadores jóvenes que se reúnen en grupos como Dito Dito, t'Barre Land, Toneelgezelschap Dood Pard o Theater Antigone. Las realizaciones escénicas se caracterizan por una mezcla entre atmósfera de teatro escolar, ambiente festivo y teatro popular. Los actores deambulan sosegados por la escena, se susurran entre ellos, lanzan miradas al público, se murmuran, parecen ponerse de acuerdo respecto a algo, quizá en el reparto de los roles... Bromas, dentro y fuera de la obra, conversaciones privadas y un modo de actuar que no pretende ocultar la escasa profesionalidad dan lugar a escenas que pueden ser interrumpidas de nuevo. El uso de utilería, la actitud, el modo de hablar (todos los actores *muestran* sus personajes, raramente insertan escenas estilizadas e identificatorias) evidencian que la realización escénica está dirigida al público en todo momento. El texto dramático, fragmentado y actuado con el fin de que se adapte al mundo de experiencias que perciben los jóvenes, se usa rigurosamente como material para representar las propias preocupaciones —por ejemplo, un conflicto entre rey y príncipe (una realización escénica de *Enrique IV* de Shakespeare, escogida solo a modo de ejemplo) se presenta como un conflicto entre padres e hijos. El objetivo no es la apropiación de un texto clásico, sino, más bien, un *teatro inofensivo* en cuanto acontecimiento social. Se reconocen aquí laboratorios de los cuales parte una vitalidad extraordinaria: teatro sin drama (aunque se utilice) y sin el lastre opresor de la tradición de una rica literatura dramática

(como es el caso de Alemania). Deberíamos quizá preguntarnos por qué sería una obligación discutir este tipo de fenómenos si es casi indudable el hecho de que muchos de ellos no alcanzan a satisfacer elevadas exigencias artísticas, como la profundidad y la forma. La respuesta radica en el hecho de que esta búsqueda de modos de expresión y comportamiento, más allá de los convencionalismos, es superior a la mayoría de producciones rutinarias, incluso teniendo en cuenta el mal funcionamiento de sus medios artísticos; porque estas realizaciones escénicas, junto al placer manifiesto en sus actuaciones, transmiten una intensa tristeza, conmiseración y cólera ante determinadas condiciones sociales y expresan, de otro modo, el deseo de comunicar. Así pues, aun tratándose de *arte malo*, es mejor teatro que el teatro artística y técnicamente *bueno*. En la línea teatral que va desde el pop a la seriedad, más que en la rutina cualificada de la representación de los clásicos, se pueden esperar en el futuro nuevos modos de lidiar con el teatro (y con la literatura).

Al volver la vista al teatro establecido que más se asemeja a la *escena* antes descrita —me refiero a la Volksbühne de Berlín—, se comprueba que el teatro provisto de todas las competencias artísticas tiene efectivamente la oportunidad, que no puede subestimarse, de rebajar enérgicamente los estándares críticos. A través de la provocación explícita, el teatro logra imponerse no por su nivel cultural o dramático, sino como un momento en directo del debate público. El trabajo de la Volksbühne de Berlín se rodea de una atmósfera de discusión politizada, de delimitación y formación de compañías del mismo parecer. Frank Castorf escribió en el programa que acompañaba a su escenificación *Golden fließt der Stahl* [*El acero fluye dorado*], que los artistas de la antigua República Democrática Alemana, a diferencia de los posmodernos de la Europa occidental, se consideraban a sí mismos «irónicos a pesar de todo»; se trataba, según Castorf, de «políticos fallidos» que hacían una contribución a la ideología (especial mención merece en este contexto el fenómeno de Christoph Schlingensiefel que, con sus acciones situadas en algún lugar entre el pop, el dadaísmo, el surrealismo y el teatro multimedia, alcanzó una

notable presencia mediática por tratar cuestiones políticas reflejadas, de modo poco definido, en representaciones que oscilaban entre el show, el disparate y la arenga política). Mediante una sofisticada trivialidad, las escenificaciones de Castorf relacionan el teatro con el reportaje sensacionalista y la banalidad y, de este modo, articulan una rebelión —en ocasiones ridícula— que, sin embargo, se vacía cuanto más se aleja de los *orígenes* de la antigua República Democrática Alemana. La farsa *Pension Schöller* [*La pensión Schöller*] se acopla con *Die Schlacht* [*La batalla*] de Heiner Müller; en *Golden fließt der Stahl*, una novela ligera de Karl Grünberg, se insertó material textual de *Wolokolamsk Chaussee* [*Camino de Wolokolamsk*] de Müller.

9. Teatro del espacio compartido

Una particular radicalización del principio no-mimético en el teatro posdramático se encuentra en el grupo Angelus Novus. Los trabajos perfectamente documentados⁷⁴ de esta compañía y —tras su disolución— las escenificaciones y *workshops* de Josef Szeiler (por ejemplo, en Berlín, Londres, Tokio y Argos) se llevaron a cabo con el público: habla y lectura elaboradas de modo improvisado, presencia corporal sencilla e intensa de los actores en una situación en la cual no existe diferencia entre escena y platea. En las realizaciones escénicas, entendidas como una continuación pública del trabajo de los ensayos (en principio los ensayos mismos también son públicos), los espectadores pueden salir y entrar a voluntad. Aquí el aspecto relevante es el *espacio compartido*: este se experimenta y se emplea en la misma medida tanto por parte de los actores como de los visitantes y, en este sentido, es *compartido* por todos. Mediante la palpable concentración se origina un espacio ritual sin rito; permanece abierto; nadie es excluido, los transeúntes pueden echarle un vistazo, visitantes, periodistas, interesados van y vienen. En la producción *Hamlet/Hamletmaschine* [*Hamlet/Máquina Hamlet*] en Tokio (1992), realizada en un estudio

⁷⁴ *Maske und Kostüm*, 36. Enero/1990, 1-4; HASS, Aziza. *Theater Angelus Novus. Antikenmaterial VI. Tod des Hektor*; HASS, Aziza; SZEILER, Josef y WALLBURG, Barbara (eds.). *Menschen-Material. Die Massnahme*. Berlín, 1991; HASS, Aziza (ed.). *Hamlet-Maschine. TokioMaterial*. Berlín, 1991.

de cine, la gran puerta de entrada permaneció abierta a la calle. Dado que el umbral, tanto en los ensayos como después en las realizaciones escénicas, podía ser atravesado en todo momento, se intensificó la sensación del afuera y el adentro, la entrada y el abandono de la nave se volvieron palpables como acto, incluso como decisión del espectador. La luz que llegaba al interior —diferente según la hora y el momento del día— entraba en la consciencia y colmaba el espacio con un momento de luz concreto. En este caso, nos encontramos ante un teatro abierto en el cual faltan roles, recursos escénicos y acciones, del cual no se puede decir dónde tiene lugar realmente y que, a pesar de todo, despliega una extraña intensidad. Para los actores la *acción* de hablar, de leer, de improvisar sin trama, sin papel ni drama, supone un reto ya que no gozan del amparo de la escena, pues están expuestos por todos los lados —también por la espalda— a las miradas, la desconcentración, quizá también al estorbo y la agresión por parte de visitantes impacientes o fastidiados. Sin embargo, fue asombrosa la paciencia del público japonés —totalmente sorprendido por la ausencia de la trama esperada en el teatro—, que se esforzaba por encontrar un sentido a este acontecimiento tan peculiar: gente vestida de negro, que no *actuaba*, no hacía uso de los bastidores, no tenía *papel* alguno, sino una disciplinada libertad de improvisación del texto *Hamletmaschine* [*Máquina Hamlet*] de Heiner Müller, realizado con pasajes en alemán, es decir, incomprensibles para ellos. Los fragmentos del texto fueron pronunciados individualmente, coralmente, por mujeres o por hombres, reconcentrados en ellos mismos, haciendo una apelación general o dirigiéndose a un espectador determinado, *designándolo por el espacio*. Es un teatro posdramático del habla, también de la lectura del texto, de voces, de minimalismo teatral. Contiene una anacrónica concentración en el texto, correspondiente a la atemporalidad del propio teatro, y una extraña reducción del mismo. Los mínimos motivos de la voz, del cuerpo, del espacio, de la duración del tiempo rebaten la magia de lo ilusorio y, desde este punto de vista, permiten que surja una teatralidad distinta. El amor secreto del teatro está destinado aquí a la *arquitectura*: haciendo uso de una mí-

nima exageración, el teatro de Josef Szeiler se puede entender como un elaborado dispositivo para rescatar espacios de la desaparición y del descuido por medio de voces, cuerpos, gestos y coreografía, para hacerlos resonar y conferirles una visibilidad enfática, para que sean vistos con todo el cuerpo, con las posiciones y los movimientos que se realizan en el espacio, y no solo con el aparato visual de los ojos.

La acción tiene lugar únicamente como contenido de los textos hablados y leídos: escritos épicos como la *Ilíada* de Homero, obras de Samuel Beckett y Heiner Müller, Bertolt Brecht y Esquilo. Aquello que se realiza de modo real y corporal es un repertorio de acontecimientos gestuales. No se pretende comentar un mundo escénico según lo que dice el texto, ni mucho menos reproducirlo; con tal de anular la separación entre el espacio de actuación y el de los espectadores, el teatro descarta uno tras otro aquellos juguetes que se han considerado normalmente necesarios y propios de su estructura, especialmente la acción, la actuación de papeles y el drama, en beneficio de acciones en gran medida improvisadas que apuntan a una experiencia de presencia específica: la copresencia idealmente equitativa de actores y espectadores. El carácter de una *situación*, en el sentido descrito más arriba, se pone en práctica mediante los siguientes factores: primero, el espectador debe convertirse forzosamente en parte *co-actuante* del teatro. Cada individuo deviene *espectador único* para el cual los actores y el resto del público son *su* teatro. En segundo lugar, surge una aguda consciencia de la *propia presencia*: qué ruidos hace cada uno, en qué constelación se encuentra presente para los demás, etc. En tercer lugar, la proximidad corporal de los actores conlleva que cada uno entre en *contacto directo* (miradas, intercambio de miradas, posibles contactos físicos fugaces) y en este contacto se experimente una esfera peculiarmente *subdefinida* que no es ni totalmente pública ni totalmente privada. La sensación inmediata de una comunicación *cuestionable*, motivada espacial y corporalmente, genera la reflexión sobre formas de comportamiento y comunicación interpersonal. Finalmente, queda en ellas un espacio para la participación no solo *automática* sino, también personal, dirigida a un fin: los espectadores

pueden decidir seguir a un actor en su marcha a cámara lenta, a veces hay textos que posibilitan que el público intervenga y lea, etc. Texto, cuerpo y espacio crean una constelación musical, arquitectónica y dramaturgica que resulta de la combinación de momentos predefinidos e imprevisibles. Cada uno de los que se encuentran en el teatro siente la presencia del otro, sus ruidos, su posición en el espacio, el sonido de sus pasos y sus palabras. Se incita al espectador a ser precavido, cauteloso y considerado respecto al conjunto de la situación, a prestar atención al silencio, al ritmo y al movimiento. De este modo, al entender el teatro como *situación* es cuando este da, al mismo tiempo, un paso hacia la disolución y la intensificación de la teatralidad. Esto enlaza con las tentativas desarrolladas durante los años sesenta y setenta, en las cuales empezaban a imbricarse los roles de los espectadores pasivos y de los actores activos, y radicaliza de un modo sereno la *responsabilidad* del espectador respecto al proceso teatral que contribuye a formar, pero que también puede llegar a entorpecer e incluso a destruir mediante su comportamiento. La vulnerabilidad del proceso se convierte en su razón de ser y cuestiona las normas del comportamiento cotidiano. En Fabre, la responsabilidad constitutiva de todos los participantes respecto al teatro —también de los espectadores— se queda en una dimensión virtual; uno permanece espectador y debe rendir cuentas solo consigo mismo sobre su propia participación en el acontecimiento que está sucediendo. Aquí, en cambio, el teatro ofrece prácticamente a todo espectador la posibilidad de perturbarlo sensiblemente o de imposibilitarlo mediante actos insensibles o incluso agresivos.

La distancia estética alcanzó un nuevo mínimo en las primeras realizaciones escénicas de la compañía La Fura dels Baus. Mientras que en Madrid los teatros subvencionados y privados jugaban un papel dominante, en Cataluña se podía observar, ya bajo la dictadura, una intensa vida de compañías independientes como Els Joglars, Els Comediants y la ya citada La Fura dels Baus, que fueron internacionalmente conocidas. La Fura es con seguridad un caso extremo, pero en los extremos se puede leer también la dialéctica oculta de las formas teatrales más moderadas. Este teatro incluye al

espectador no solo de modo voluntario: como un rebaño la gente se esparce continuamente a un lado y al otro cuando carros macizos ruedan a través de la multitud apilada en una carpa. Unas veces el público es empujado hacia un espacio estrecho, otras abandonado sin orientación alguna. En el teatro surge una atmósfera claustrofóbica que puede recordar a situaciones de una manifestación callejera violenta. Bruscamente, uno es apartado a un lado para hacer sitio a una acción, asediado por varios lados por los actores y los otros asistentes. Música y tambores ensordecedores, luces y ruidos estridentes, efectos pirotécnicos rodean al espectador, que llega a temer por la integridad de los actores ante sus acciones aparentemente brutales.

Sin embargo, la sensación de amenaza desaparece con el tiempo. Uno observa que también las acciones aparentemente arriesgadas y peligrosas, como la mencionada conducción de carros entre los asistentes, están meticulosamente controladas. En estas situaciones se ha abandonado la idea general del espacio teatral de tiempos anteriores; el cuerpo del espectador deviene parte constituyente de la escenificación. Es indudable que se trata de teatro, no de una manifestación o del inicio de una pelea callejera, e incluso se puede identificar una serie de temas en los acontecimientos enigmáticos de una escenificación de *La Fura*: poder, abuso de dominación y subordinación, autoridad, terror y violencia. Por ejemplo, una obra como *MTM* está estructurada de modo preciso: prólogo, cuatro escenas de poder, epílogo. En cada escena hay un punto culminante y cada uno de ellos termina en los llamados *nexos-cataclismos*, catástrofes que crean un espacio vacío para las escenas siguientes. El tema se elabora de modo mítico o poético y difícilmente es político en un sentido explícito. Muy distinto fue el caso del Living Theatre, donde la interacción con el público era directa y abiertamente política; involucraban a la gente en discusiones que, como en el caso de las bullas escenificadas por los futuristas, también llegaban a las manos. Mientras que Martin Esslin vio ya en ello una problemática *manipulation of reality*⁷³ y un *borderline case*, respecto

⁷³ ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*, op. cit., p. 93.

a si continuaba tratándose de teatro o no, desde entonces este ha convertido el límite fronterizo entre la realización escénica y la situación en una regla.

10. Solos teatrales, monólogos

En las últimas décadas, muchos directores han transformado dramas clásicos o textos narrativos en monólogos, como es el caso de Klaus-Michael Grüber (*Fausto*, monologado en 1982, coincidiendo con el Año Goethe, en colaboración con Bernhard Minetti; *El relato de la sirvienta Zerline*, de Hermann Broch, con Jeanne Moreau y Hanns Zischler como oyentes mudos en la penumbra) o de Robert Wilson (*Hamlet, un monólogo*, de 1994; *Orlando*, de Virginia Woolf, con Jurta Lampe en Berlín e Isabelle Huppert en París). Numerosos intentos de teatralización de, por ejemplo, los monólogos de los personajes como Else (*La señorita Else*, de Arthur Schnitzler) o Molly Bloom (*Ulises*, de James Joyce) testimonian el deseo de recabar textos de la tradición literaria para una forma teatral monologada. O bien se presentan actores que actúan individualmente o *recitan* todos los papeles de una misma obra, aunque en este caso no son monólogos en sentido estricto, sino teatro elaborado de forma monologada. Ejemplos al respecto son *Pentesilea*, de Edith Clever, o *La Marquesa de O*, bajo la dirección de Hans-Jürgen Syberberg; así como, Marisa Fabbri en *Las bacantes*, de Eurípides, bajo la dirección de Luca Ronconi (1976-1979), su mentor durante años. Finalmente, parece evidente que determinados innovadores del teatro como Jan Fabre, Jan Lauwers o Robert Lepage, junto a la tendencia teatral del *tableau*, buscan repetidamente la estructura monologal para escenificar *solos* pensados para intérpretes determinados. Como ejemplos podemos citar *Las agujas y el opio*, de Robert Lepage, o *Cuatro horas en Chasila*, de Jean Genet, donde la forma deviene un medio para discursos directamente políticos. En 1992 Jan Lauwers escenificó la autopresentación de su actor, Tom Jansen, bajo el título *Pena, pena*. En ella, Jansen habla al público sobre su vida y relata, con una sencillez anti-teatral, su infancia, la pérdida de su virginidad, su familia y, finalmente, la

muerte de su hermano, todo ello de pie sobre un pupitre (de hecho, escribió él mismo el texto). Un ejemplo extremo es la pieza *Cristinos violentas/Roy Cohn/Jack Smith*, de Ron Vawter, una representación descrita como un *solo de teatro* en el que el brillante actor del Wooster Group —ya marcado por el sida, a causa del cual moriría poco después— interpretó sucesivamente al reaccionario americano Roy Cohn y, después, a uno de los homosexuales más famosos de la escena de San Francisco. También salta a la vista la preferencia del Wooster Group por los textos de Eugene O'Neill, ya de por sí con tendencia al monodrama, como *El emperador Jones* o *El mono peludo*. También se podría hacer referencia a las versiones que Heiner Goebbels realizó en su día de los textos de Müller (por ejemplo, *Prometheus* o *Oder die glücklose Landlung [O el desafortunado aterrizaje]*), así como a numerosos trabajos de gente joven que se dedica actualmente al teatro en toda Europa. Para redondear la imagen bastaría, sin embargo, con advertir que el diálogo, incluso allí donde todavía está presente, a menudo se priva precisamente de aquello que el autor de teatro producía tradicionalmente con su ayuda: la tensión eléctrica dirigida hacia la respuesta y la progresión.

Uno de los trabajos más famosos de Robert Wilson, *Hamlet, un monólogo* (estrenado en 1994), es uno de los ejemplos más reveladores de la interferencia absoluta del nuevo lenguaje teatral —cerca del *performance art*— y del nivel textual del drama —convertido en estructura monologal—. La realización escénica se sitúa en una larga tradición de interpretaciones monodramáticas del drama de *Hamlet* que rematan con frecuencia el predominio del monólogo en la obra shakespiriana, relacionándolo con el carácter que refleja el protagonista. En este sentido, Mallarmé consideró *Hamlet* como una posibilidad ejemplar de un teatro lírico y monológico; *Hamletmaschine*, de Müller, desmembró el drama en monólogos. Wilson interpretó a Hamlet —y a algún otro personaje principal de la obra— con un texto reelaborado, que se iniciaba con una de las últimas expresiones del personaje, probablemente elegidas para comenzar porque caracteriza el teatro de Wilson: «Had I but time (as this fell

sergeant, death, is strict in his arrest). O, I could tell you – But let it be...»⁷⁶. El monólogo de Wilson se puede considerar como reflexión y memoria de un Hamlet al borde de la muerte, organizado a modo de *flashback*: una reconsideración épico-lírica de su propia historia que ocupa el lugar del desarrollo dramático. La meticulosa reelaboración del texto, realizada por Wolfgang Wien, evidenciaba que no se trataba realmente de la historia dramática de lo vivido y lo no vivido por Hamlet sino que, más bien, consistía en un proceso de reflexión y cuestionamiento disfrazado de narración monologada (sin embargo, no es este el lugar para discutir si se puede leer o no el drama de Hamlet precisamente bajo esta luz, o si la adaptación posdramática corresponde precisamente a su objeto). En el proceso textual se reunieron frases de Hamlet de distintas etapas del drama, y se mezclaron y combinaron con los textos de distintos personajes, de modo que se iluminaban los unos a los otros de una manera inusitada. Todo quedó unido a través de la voz de Wilson/Hamlet y de la música de Hans Peter Kuhn. La actuación de Wilson era de un extrañamiento tan desinhibido y tan explícito, su entonación de diversas voces –sobre todo femeninas– era tan preeminente, que la realización escénica podría igualmente haberse llamado *Robert Wilson. Performance en el espejo del personaje de Hamlet*. El actor hablaba en distintas alturas tonales, graznando y con artificio, gruñendo y con falsete; tampoco faltaron los momentos cómicos, el tono declamatorio hasta la parodia o la cita a los estilos de actuación de actores de generaciones anteriores, que se alternaban con un ritmo natural del habla. En cada momento el espectador era consciente de la citación fragmentaria del texto de *Hamlet*, que se utilizaba como material para el *performer* (Wilson aclaró también que esta forma de presentar *Hamlet* era para él un asunto muy personal). Obviamente, se arriesgó a ser demasiado viejo para ello; efectivamente, el *formalismo* de su teatro retrocedió en los años noventa en beneficio de una expresión emocional más personal, en la que incorporó más

⁷⁶ «[...] si yo tuviese tiempo (¡ay!, anda pronta la muerte cruel en capturar su presa). Podría yo contaros... Mas callémos». En SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Barcelona: Océano, 1999, p. 205.

psicología y poesía, pero en la que también dejó espacio para que la persona Robert Wilson pudiera mostrarse y presentarse. Pero, ¿qué significa formalismo cuando alguien se refiere a él del modo en que lo hace Wilson?: «Formalismo significa contemplar las cosas desde una distancia; como un pájaro que desde la rama de su árbol vislumbra la vastedad del universo: ante él se extiende el infinito, cuya estructura temporal y espacial puede, a pesar de todo, reconocerse»⁷⁷.

Jan Kott compara el gran monólogo en los dramas de Shakespeare, de un modo revelador y equivocado a la vez, con un primer plano cinematográfico⁷⁸. Sin embargo, lo que aparentemente cumple una función análoga, es decir, el aislamiento del protagonista, tiene en realidad un sentido casi contrapuesto. De hecho, el monólogo teatral ofrece una mirada al interior del protagonista, como a su modo hace el primer plano cinematográfico, pero lo que sobre todo ocurre en la percepción fílmica del rostro destacado en primer plano es el desmontaje de la experiencia del espacio. Como muestra Deleuze, la mirada del espectador de cine experimenta un *espace quelquonque*, un *espacio cualquiera*. El primer plano quiebra la impresión de realidad del *continuum* espacial. Mientras que el *espacio cualquiera* del primer plano nos aparta de la realidad y nos introduce más adentro del *fantasma*, en cambio, el monólogo de los personajes sobre la escena refuerza la certeza de nuestra percepción del acontecimiento dramático como una *realidad* en el espacio del ahora, certificada a través de la inclusión directa del público. Esta *transgresión de la frontera del universo imaginario dramático hacia la situación real de teatro* es lo que conduce a un interés particular de la forma textual del monólogo y la teatralidad específica que va ligada a él. No por casualidad ha surgido de aquí un rasgo del teatro posdramático cuya esencia es lo monologal. Se ofrecen monólogos del tipo más variado, se transforman textos dramáticos en monologales y se eligen también textos literarios no teatrales para presentarlos en forma de monólogo.

⁷⁷ WILSON, R., citado en KELLER, Holm. *Robert Wilson. Regie im Theater*. Frankfurt: Fischer, 1997, pp. 105 y ss.

⁷⁸ KOTT, Jan. *Shakespeare heute*. Berlin: Alexander Verlag, 1989, p. 292.

En teatro puede diferenciarse entre un eje intraescénico de comunicación y otro eje ortogonal que designa la comunicación entre la escena y el lugar (real o estructural) distintivo del espectador. Teniendo en cuenta el hecho de que la palabra griega *théatron* designaba originariamente el espacio de los espectadores y no todo el teatro, llamamos a este último el *eje del théatron*. Las distintas variantes del monólogo y el apóstrofe al público hasta el solo performativo tienen en común el *retroceso del eje intraescénico frente al eje del théatron*. La diatriba del actor se acentúa entonces por encima de todo como una alocución al espectador, como un discurso de la persona real que habla, y su expresividad se entiende más como dimensión *emotiva* del habla del actor que como expresión de la emoción del personaje ficticio representada por él. Con ello se actualiza una *escisión latente* en el teatro: el discurso teatral ha estado siempre doblemente dirigido, *intraescénicamente* (al actor compañero de actuación) y *extraescénicamente* (al *théatron*). Partiendo de este doble carácter propio de cualquier teatro, el posdramático llega a la conclusión de que, en principio, debe ser posible llevar la primera dimensión hasta el margen de la desaparición, con el fin de reforzar la segunda y, de este modo, intensificar una nueva cualidad del teatro. Si tenemos esto en cuenta, se vuelve problemática la concepción de la semiótica del teatro, según la cual el drama como texto teatral se basa siempre en la relación entre dos sistemas de comunicación. Incluso se convierte en indispensable la idea de que el teatro como *sistema de comunicación externo* puede existir casi sin la construcción de un *sistema de comunicación ficticio interno*. Con frecuencia, y demasiado precipitadamente, se suele descartar este tipo de teatro al considerar que «desde el punto de vista tipológico [...], esto solo puede hacer referencia al género dramático si es denominado *metadrama* o *metateatro*»⁷⁹; lo que, a su vez, únicamente es posible si el *drama* se concibe erróneamente como un drama escenificado. En el teatro

⁷⁹ En PFISTER, M. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 248 [ed. cast., *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA, 1991].

posdramático la situación teatral deja de agregarse meramente a la realidad autónoma de la ficción dramática para estimularla. Más bien se convierte en una matriz en cuyas líneas de energía se inscriben los elementos de las ficciones escénicas. Desde esta perspectiva, el teatro se enfatiza como situación, no como ficción.

Una versión lógica del intento de hacer retroceder el aspecto representacional del lenguaje en beneficio de su realidad teatral consiste en reforzar su carácter de *apóstrofe* en el eje del *théatron*, mediante la forma de un lamento, de una plegaria, de una confesión o, mejor, de una *autoacusación* o de unos *insultos al público*. Pero no solo el discurso y la voz se aíslan, sino que también lo hacen especialmente el cuerpo, la gestualidad y la individualidad idiosincrática del actor o *performer*, en el sentido de Mukařovský; es decir, se aíslan con su exhibición en un marco particular dentro del marco general de la escena. Ya que no se trata simplemente de una continuación del monólogo como forma textual, es preciso emplear un neologismo para esta tendencia del teatro posdramático: se trata de *monologías* que pueden servir como síntoma e índice del desplazamiento del concepto de teatro. Podemos hablar de *monología* como modelo fundamental del teatro cuando la presencia de los que actúan y su contacto con los espectadores no son accidentales, sino concebidos como determinantes del proceso escénico. En este sentido, la *monología* quedaría fuera del ámbito del drama, que Northrope Freye definió como *mímesis del diálogo*.

La mayoría de las investigaciones sobre el monólogo provienen de la polaridad diálogo-monólogo en el análisis del drama y precisamente ignoran, debido a su percepción textocéntrica, la sutileza teatral de las monologías. Distinciones como «monólogo accional versus monólogo no accional»⁸⁰ o la tesis según la cual la convención del monólogo *estiliza el caso extremo patológico* de que alguien hable consigo mismo en voz alta como una *forma normal*, se basan en el esquema de la representación más o menos realista de una acción dramática y, aun cuando pueden hacer un buen servicio al análisis del drama, llevan a error en el análisis del teatro. Además, en gran medida el monólogo

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 248-249.

parece inducir a interpretaciones formales precipitadas. Para la teoría del teatro es improductiva, por ejemplo, la tesis según la cual el monólogo, de acuerdo a la soledad que implica, expresa una fuerte incapacidad de comunicación, o mejor dicho, una *comunicación perturbada*⁸¹ o una alienación interpersonal. Desde el punto de vista teatral es más adecuado afirmar que, a la inversa, solo en el sistema dialogal es reconocible el fracaso del acto de hablar como comunicación entre personas, mientras que el monólogo como discurso, que tiene como destinatario al público, intensifica el hecho de la comunicación —teniendo lugar en el aquí y el ahora concretos del teatro—. De modo inverso se podría decir que un teatro que, en el sentido de Szondi, se retira *completamente* detrás de la cuarta pared y allí desarrolla una fluida comunicación dialogal, contrarresta la comunicación en el teatro. Desde la perspectiva teatral se destaca otro valor de lo monologal distinto del texto dramático. Obviamente, no debe inferirse de este análisis que los monólogos no puedan representar bajo ninguna circunstancia la ausencia de comunicación; pensemos, por ejemplo, en el monólogo fantasmal del viejo trillador en el lecho de muerte de su esposa, en *Gust*, de Herbert Achternbusch, estrenada en 1984 en francés en el Théâtre de l'Est de Paris (TEP) y realizada por Joseph Bierbichler en 1985 en Múnich. En la línea de su monólogo *Ella*, Achternbusch muestra, recurriendo a la soledad del monólogo, el modo en que personas cotidianas se transforman en personas *bíblicamente aserradoras* (Benjamin Henrichs).

11. Teatro coral

La teoría sobre el monólogo ha aducido adecuadamente, junto a la comunicación perturbada, otra razón para la *monologización del diálogo* en el drama: no solo un abismo infranqueable de conflicto, sino también un *consenso* mayor entre los hablantes impide lo dialogal. Los personajes ya no hablan tanto entre ellos sino que, por decirlo así, hablan todos en la misma dirección. En un lenguaje así, que no es conflictivo sino aditivo, se impone la *impresión de un coro*. Szondi

⁸¹ *Ibidem*, p. 127.

observó este aspecto, por ejemplo, en las obras de Macterlinck. Para el teatro posdramático es sintomático el hecho de que la estructura dialogal se suprime en beneficio de la monologal y coral. En un primer momento puede sorprender que se afirme que existe una dimensión coral en el teatro de la modernidad que, ya desde hace tiempo y de forma manifiesta, parece haber abandonado el coro. No obstante, su desaparición es quizás una realidad superficial que enmascara una problemática más profunda y, en cualquier caso, es innegable que el teatro posdramático lo ha recuperado como elemento estructural. Por un lado, se escenifican coros de forma muy directa: en 1995 Gerardjan Rijnders y Anatoli Vassiliev utilizaron simultáneamente el *Libro de las Lamentaciones*, del profeta Jeremías, en sus obras; para ello pusieron en escena un coro que hablaba y se movía, mientras plañía y cantaba súplicas, y que ocupaba, a menudo, el lugar del drama y del diálogo. Por otro lado, en la reelaboración de la tragedia antigua que tiene lugar dentro del teatro posdramático, desde Serban a Grüber, se destaca la dimensión coral. En este sentido, llama la atención el paralelismo entre el coro y el monólogo en la compañía Theatergroep Hollandia que, por un lado, escenificó tragedias antiguas (*Persas*, *Las Troyanas*) en las que enfatizaba el espíritu del coro y, por otro, bajo el título *Twee Stemmen*, combinó dos solos a partir de textos de Marguerite Duras y Pier Paolo Pasolini. En su teatro se relacionan claramente dos motivos paralelos: la reducción al canto de lamentación coral y monologal y la recuperación del material antiguo.

Este interés paralelo por el coro y por el monólogo que observamos en el teatro posdramático tiene un buen motivo. Desde sus inicios se observó la «tendencia del monólogo a convertirse en un habla coral»⁸². Así, podemos observar cómo, desde *Wallenstein Lager [El campamento de Wallenstein]* de Schiller hasta *Dantons Tod [La muerte de Danton]* de Büchner, se traza una línea coral a través de la dramática clásica. En este sentido, Bauer demuestra que, a diferencia del *didlogo atado* —que en presencia de más interlocutores mantiene un carácter

⁸² ANGERMEYER, H. Ch. *Zuschauer im Drama. Brecht, Dürrenmatt, Handke*. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1971, p. 119.

antiético—, en una escena como el acto IV de *Dantons Tod* (la última escena en la Conciergerie de París) se origina más una polifonía que un diálogo: los hablantes individuales contribuyen solo con estrofas a un coro colectivo de lamentación⁸³. De este modo, podemos afirmar que la monologización y el coro están emparentados: allí donde el drama emplea un gran número de personajes para describir un mundo particular, existe una tendencia a utilizar el coro en la medida en que las voces individuales se suman a un canto conjunto, aunque formalmente no exista un habla coral. Lo que la estética teatral obtiene de este reconocimiento es la tesis según la cual, en la era de los medios de comunicación, precisamente aquellas formas lingüísticas que rompen la coherencia dialogal del universo dramático, esto es, el monólogo y el coro, pasan a ser consideradas los elementos centrales del teatro.

De manera análoga a la monología, el coro (teniendo en cuenta su cualidad de multitud) puede funcionar escénicamente como espejo y compañero del público. Un coro observa a otro coro y, así, entra en juego el eje del *théátron*. Además, el coro ofrece la posibilidad de manifestar un cuerpo colectivo que actúa en relación con fantasmas sociales y deseos de fusión. Es obvio que se requieren escasos esfuerzos por parte de la dirección para hacer que, ante la salida a escena de un coro, el público piense en masas de personas reales, en clases sociales, pueblos y colectivos. El coro niega formalmente la concepción de un individuo totalmente desprendido del colectivo y desplaza, al mismo tiempo, el estatus del lenguaje: ya se digan los textos coralmente o por medio de los *dramatis personae* (que imponen sus voces no como individuos, sino como parte de un colectivo coral), la propia realidad de la palabra se experimenta de nuevo en la musicalidad de su sonido y de su ritmo. La voz coral significa la manifestación del sonido no solo individual, sino de una pluralidad de voces y, al mismo tiempo, presenta la unión de los cuerpos individuales en una multitud que actúa como una sola *fuerza*. Menos evidente es quizás el hecho de

que en el coro la unión de las voces lleva también a una alienación y a un *extravío* literal de la voz. El coro erige una voz en la cual no se pierden del todo las ondas sonoras de las voces individuales, pero estas pierden su integridad infalseable y pasan a ser un elemento sonoro más de una voz coral nueva e inquietantemente independiente, que ni es individual ni tampoco únicamente colectiva de modo abstracto. La voz individual, aunque se la pueda percibir todavía, no puede despegarse ya del espacio de resonancia del conjunto de las voces corales y, a la inversa, el coro interviene en cada uno de los hablantes. El sonido distanciado de los cuerpos individuales flota, sin embargo, como una entidad independiente sobre el coro: voz fantasmal perteneciente a una suerte de *cuerpo intermedio*. Resulta aquí un paralelismo interesante entre el coro y la *máscara*. Aquel que mira a un hablante experimenta de modo intenso la pertenencia del sonido al rostro individual. Pero, en cambio, aquel que escucha a alguien enmascarado (o se escucha a sí mismo hablando tras una máscara) tiene la impresión de que la voz parece estar desprendida de modo inusitado, separada de él, perteneciente únicamente a la *persona* (la máscara) y no a la persona que habla.

Fue Einar Schleeff quien ligó la historia del drama moderno, en general, al destino del coro: El drama clásico había desbancado al antiguo coro, especialmente al coro femenino. Para Schleeff la expulsión de la mujer y del coro, la desaparición del coro de mujeres, estaba estrechamente relacionada «con la expulsión de la consciencia trágica», que solo se podría recuperar a través de la «reintroducción de la mujer en el conflicto central», algo que en el teatro burgués quedaba excluido, pues únicamente se consideraban las relaciones entre hombres y coros de hombres⁸⁴. En efecto, da que pensar que en los textos de Heiner Müller la mujer y también el coro femenino se desplacen al centro (Electra/Ofelia/Coro; el ángel de la desesperación y la traición como mujer; Dascha; Medea, etc.). Con ello, estas figuras femeninas equilibran el yo escénico masculino, que no se constituiría sin su relación ambivalente con la mujer. Según Schleeff,

⁸³ BAUER, G. *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt, 1977, pp. 71 y ss.

⁸⁴ SCHLEEFF, E. *Droge Faust Parzival*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997, p. 10.

el drama moderno rompió con el coro antiguo porque quería olvidar la relación de intercambio que existe entre el colectivo y el individuo. El nacimiento del individuo burgués cortó el cordón umbilical de la realidad colectiva, con el fin de poder erigir al sujeto burgués en toda su grandeza. De modo que para armar una nueva forma teatral habría que ligar nuevamente los restos y las figuras desplazadas, en las que aún se conserva el modelo básico del eje coro/individuo. Así, muchos de los dramas clásicos alemanes se podrían leer en el fondo como coros: *Los soldados*, *Los tejedores*, *Los ladrones...*⁸⁵. Según Schleeff: «las piezas alemanas modifican el motivo de la Última Cena, la necesidad de la droga [...], su uso por un coro y la individualización de un miembro del coro mediante la traición»⁸⁶. Desde esta perspectiva Schleeff observa en el drama la coexistencia de una supresión evidente y la continuidad clandestina de lo coral; lee *Fausto* y *Parsifal* como obras sintomáticas en las cuales la droga funciona como catalizador (sangre de la Última Cena en *Parsifal*, bebedizos, drogas mortales y drogas afrodisíacas, entre otras, en *Fausto*). En la escenificación coral que Schleeff realizó de *El señor Puntila y su criado Matti*, de Brecht, únicamente el señor se mantiene como figura individual. Así, del mismo modo que Kantor salió a escena como director, Einer Schleeff aparece sobre la misma como director y como Puntila; mientras tanto Matti, el *héroe positivo* de Brecht, se vuelve masa coral. Como reminiscencia de uno de los temas predilectos de todas las tragedias burguesas —la complicada y ambigua relación entre padre e hija—, se preserva el eje dramático de la obra entre Puntila y su hija Eva (interpretada por Jutta Hoffmann).

Las escenificaciones corales de Schleeff han sido discutidas extensamente y han sido objeto de una gran controversia. Su teatro es el más explícitamente coral dentro del espectro posdramático; resulta muy ingenioso rítmicamente y es capaz de crear, a la vez, una unión entre el coro hablante, el coro en movimiento y el uso del espacio. De este modo, Schleeff ha creado un lenguaje teatral propio

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 10 y ss.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 7.

que exige una presentación detallada en los aspectos auditivos pero cuyo estudio atento se escaparía del marco de esta panorámica, que señala los aspectos más importantes de la estética coral sin considerar con detalle sus manifestaciones particulares.

Desde otro punto de vista, las *veladas* de Christoph Marthaler —como *Murx den Europäer* [*Murx, o una tragedia europea*] o *Stunde Null oder die Kunst des Servierens* [*La hora cero o el arte de servir*]— se pueden considerar también sintomáticas de una presencia coral de los actores exenta de drama. Sin embargo, en las obras de Marthaler además de esta ausencia de drama resulta sorprendente el principio de su propuesta teatral, que funciona como una *variété* o un circo: el interés se mantiene despierto por medio de la sorpresa continua y el cambio de enfoque. De este modo, Marthaler escenifica estructuras lírico-musicales en las cuales la lírica y las canciones escandan las salidas a escena. En su teatro no domina una dinámica de secuencia y consecuencia, sino un mosaico, un girar alrededor de un tema que resulta siempre novedoso. También es contra-dramática la fijación en los modos de comportamiento cotidianos de los seres humanos pertenecientes a la pequeña burguesía: escenas de celos inconsecuentes, deseos sexuales insatisfechos, agresiones periódicamente emergentes, reconciliaciones lacrimógenas... Se trata de un cosmos de la mediocridad, de hacer reconocible un estado mediante pequeñas acciones, que no se pueden modificar a través de colisiones dramáticas. El medio para su presentación es el *coro social*, el cual se apoya en voces individuales pero que no solo se une repetidamente en un canto coral, sino que también mantiene una cualidad coral mediante la alternancia constante de las voces. A nivel textual apenas aparecen relatos dramáticos, pero sí canciones, discursos y recitaciones. Las numerosas canciones corales que Marthaler introduce en sus obras muestran el ansia colectiva por la armonía; sin embargo, las escenas consisten en pequeñas malicias, torturas mínimas y extremas, miedos y fanfarronadas. En la predilección por las canciones populares se armonizan las tensiones y, pese a sus interrupciones, el canto coral hace audible su belleza. Así, a través del coro, la escena deviene una iluminación musical y una só-

lida crítica ideológica, a lo que contribuye en gran parte la presencia continua de todos los actores sobre la escena. El sistema de entradas y salidas era característico del teatro dramático; en cambio, en este caso se elige una presencia *coral* de todos los participantes, junto a los cuales permanecen también en escena los actores no activos, y así aparecen todos como un coro social. Esta estrategia de escenificación se puede observar también en el nuevo teatro desde, por ejemplo, las escenificaciones de Chéjov por parte de Otomar Krejca, pasando por los *Veraneantes* de Peter Stein hasta llegar a Marthaler.

12. Teatro de lo heterogéneo

En cada época el teatro se define también a través del modo en que el factor de lo *heterogéneo*, inmanente a él, se percibe explícitamente y se convierte en tema. El teatro comprende como tal toda la escala de los trabajos, las actividades y las posibilidades de expresión humanas *in nuce*, un mundo en pequeño. La técnica del sonido y la fiesta, la danza y el debate, la construcción de la escena y la filosofía se unen en la práctica teatral. De este modo, una idea escénica se puede originar a partir de la combinación de una idea teórica; una circunstancia técnica, la expresión corporal de un actor y una imagen poética pueden partir de una discusión entre un director de iluminación, un dramaturgo, un actor y un autor. Esta es la cualidad *rizomática* del teatro estructurada de un modo heterogéneo. En cada uno de sus elementos esta cualidad apunta más allá del teatro, hacia la *vida real*, pues el teatro es, al mismo tiempo, un acto artístico y una parte de la vida cotidiana de una comunidad. Su relación con la cotidianidad existe en un sinnúmero de conexiones urbanas y políticas, lo que la convierte en uno de sus temas básicos. Desde los años setenta el teatro busca espacios de la vida para encontrar puntos en donde unirse, como arte, a los rasgos de lo cotidiano e inspirarse en ellos. En los años ochenta y noventa se refuerza la tendencia, no tanto de incluir la cotidianidad en el arte teatral, sino de ocupar espacios públicos con el teatro, forzando los límites que reconocen su carácter estético y, a menudo, sobrepasándolos. Así, las piezas didácticas (*Lehrstücke*)

de Brecht se leían en una oficina de asistencia social para provocar debates. Del mismo modo, una acción como ofrecer comida gratis para centenares de necesitados, que de otro modo se reservaba para la ayuda social, se escenificaba en las catedrales como una acción de teatro. Así, el teatro se involucraba en todos los procesos posibles de la socialización, la pedagogía y la pedagogía terapéutica; el teatro se realizaba con minusválidos o con ciegos, sin que se pudiera discernir claramente si el arte se inspira en lo que le es ajeno o si se inscribe en la práctica heterogénea de otros ámbitos sociales. Efectivamente, en el transcurso de esta acción y otras similares se llegó a un serio debate entre los participantes sobre si los sucesos observados *pertenecían a él* o no. El teatro posdramático es, por su propia tendencia, *theatre at the vanishing point*, como señala Herbert Blau⁹⁷. Actualiza su carácter inherente de fiesta, de reunión y de acontecimiento destacadamente social, incluso político, pero también su constitución como acción totalmente real, elaborándola mediante recursos estético-teatrales. Así pues, la forma *teatro*, que es escenificada, dinámica y temporal, se presenta como *algo que acontece*.

⁹⁷ La expresión procede de Herbert Blau en *Take up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*. Chicago: University of Illinois Press, 1982.

4 Performance

Teatro y performance

Un campo intermedio

El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas que, como el *performance art*, aspiran a una experiencia de lo real. En este sentido, el teatro posdramático también se puede entender, en relación con la noción y el objeto del *arte conceptual* (*Concept Art*, que floreció especialmente a partir de 1970), como un intento de conceptualizar el arte y no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo); es decir, como un *teatro conceptual* (*Concept Theatre*). La inmediatez de una experiencia conjunta entre artistas y público constituye una de las características fundamentales del arte de acción; resulta obvio entonces que cuanto más se aproxime el teatro a un acontecimiento y al gesto de autopresentación de los artistas de *performance*, más probabilidades tiene de originarse un terreno fronterizo entre ambas prácticas. Asimismo, a partir de la década de los ochenta se observa en el *performance art* una tendencia a la teatralización que, como señala Rose Lee Goldberg, se empezará a mostrar en artistas como Jesurun, Fabre, LeCompte, Wilson y, entre sus sucesores, Lee Breuer

(*Gospel at Colonus*, 1984). De este modo, se llega durante estos años a una nueva confluencia entre ópera, *performance* y teatro. Goldberg menciona además a la compañía italiana Falso Movimento, La Gaia Scienza, La Fura dels Baus, Arianne Mnouchkine y otros¹.

El *performance art* se aproxima al teatro mediante la búsqueda de elaboradas estructuras visuales y auditivas, la ampliación mediática y tecnológica y el uso de prolongados espacios de tiempo. A la inversa, el teatro experimental se vuelve *más corto* bajo la influencia de los ritmos de percepción acelerados. Así, el teatro se deja de orientar al desarrollo psicológico de la acción y de los personajes y, a menudo, le basta con realizaciones escénicas de una hora o menos de duración. En lo que respecta a las artes plásticas, el *performance art* se presenta como expansión de la representación pictórica u objetual de la realidad a través de la *dimensión del tiempo*. Duración, instantaneidad, simultaneidad e irrepetibilidad devienen experiencias temporales en un arte que ya no se limita a presentar el resultado final de su creación secreta, sino que valora el proceso temporal de la elaboración de una imagen como proceso *teatral*. La tarea del espectador deja entonces de ser la reconstrucción mental, la recreación y el repaso paciente de la imagen fija, y pasa a consistir en la movilización de la propia capacidad de reacción y de vivencia, con el fin de llevar a cabo la participación que se le ofrece en el proceso teatral. El actor del teatro posdramático no suele ser intérprete de un papel, sino, más bien, un *performer* que ofrece su presencia sobre la escena. Michael Kirby ha acuñado para ello los términos *acting* y *not-acting*, junto a una interesante diferenciación entre las transiciones que se desarrollan entre los dos, desde una *full matrixed acting* hasta una *non-matrixed acting*². Su análisis es muy valioso en primer lugar porque, más allá de las diferenciaciones técnicas, permite resaltar claramente el vasto terreno que reside *bajo* la actuación clásica. El extremo del *not-acting* remite a una presencia en la cual el actor no

hace nada, con el fin de reforzar la información que surge a través de su *presencia* (por ejemplo, los auxiliares de escena en el teatro japonés). Al no estar incluido en un contexto de actuación, el *performer* se sitúa aquí en un estado de *non-matrixed acting*. Para el siguiente nivel —*symbolized matrixe*— Kirby hace referencia a un actor que cojea como Edipo. Este, sin embargo, no interpreta la cojera, sino que un bastón colocado en sus pantalones le obliga forzosamente a ello. Así, que no finge su cojera, sencillamente realiza una acción como resultado de un objeto que le conduce inevitablemente a ello. Cuando el contexto de signos se añade *desde fuera* y se intensifica sin que el actor mismo los produzca, entonces se puede hablar de *received acting* (por ejemplo, en una escena de bar hay algunos hombres en una esquina jugando a las cartas; no hacen nada más que eso, sin embargo, se perciben como actores y parecen interpretar su juego de cartas). Cuando se alcanza una clara implicación emocional y se añade una voluntad de comunicación, nos encontramos con el *simple acting* (por ejemplo, *performers* del Living Theatre avanzan entre el público y declaran comprometidos: «No estoy autorizado a viajar sin pasaporte», «No estoy autorizado a desvestirme», etc.). Las declaraciones son verdaderas, no ficticias, pero se emplea una actuación simple para ejecutarlas. Únicamente cuando se añade un componente de ficción se puede hablar de *complex acting*, de actuación en el sentido pleno de la palabra. Este nivel es aplicable al actor, mientras que el *performer*, a diferencia de aquel, se mueve fundamentalmente entre el *simple acting* y el *not-acting*. Asimismo, para el *performance art*, así como para el teatro posdramático, la presentación *en vivo* (*liveness*) se sitúa en primer plano: la presencia provocadora de los seres humanos, en lugar de la encarnación de un personaje. En este sentido, valdría la pena realizar un estudio sobre cómo ha variado el perfil de exigencia de los actores en las nuevas formas teatrales respecto al teatro dramático. En el transcurso de este libro se han ido mencionando algunos de los aspectos más destacados de esta cuestión; por ejemplo, la técnica de la presencia o la dualidad de la encarnación y la comunicación, pero no es este el lugar para desarrollarlo con detalle.

¹ GOLDBERG, R. L. *Performance Art. From Futurism to the Present*. Nueva York: Thames & Hudson, pp. 194 y ss [ed. cast., *Performance Art*. Barcelona: Destino, 2001].

² KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre*, op. cit., pp. 3 y ss.

Posicionamiento a través del *performance*

El *performance art*, en sentido amplio, ha sido definido como una «estética integradora de lo vivo»³. Una de las características fundamentales de las prácticas performativas (a las que no solo pertenecen las formas artísticas) es lo que Gumbrecht denomina una *producción de presencia*, la intensidad de una comunicación *cara a cara* que no puede ser sustituida por los más avanzados procesos de comunicación transmitidos por una interfaz. Y, del mismo modo que el *performance art* refuta los criterios de la obra, en el nuevo teatro la práctica de la realización escénica exige también una valoración estética no pre-existente: el derecho a un posicionamiento performativo sin una base sobre la cual representar. La validez del teatro no se deriva de un patrón literario, aun cuando se pueda corresponder realmente con él: Este hecho ha llevado, sin embargo, a una confusión considerable en los estudios literarios. En este sentido, Wolfgang Iser habla de un *teatro teatral* en los casos en los que el proceso de la actuación en sí mismo aparece antes que el proceso dramático representado, porque en ellos dominaría la *perspectiva teatral*; sin embargo, a pesar de escribir en 1982, solo menciona como ejemplos, junto a la farsa y la *commedia dell'arte*, el teatro del absurdo. Y certifica el peligro de que en él se produzca un «énfasis extremo en la presentación teatral» que hace que el teatro parezca «extrañamente vacío [...]». Los acontecimientos presentados se vuelven significantes sin significados, símbolos sin sentido, ya que no pueden ser llenados con un contenido emocional⁴. Sigue sin quedar aclarada la cuestión de por qué una realización escénica en su realidad propia no puede mostrar sustancia emocional alguna. Tales prejuicios, que son equivocados, hacen todavía más urgente la necesidad de analizar de modo preciso el desplazamiento de lugares y estructuras de comunicación teatral en el teatro posdramático.

³ BARCK, K. «Materiality, Materialisms, performance». En GUMBRECHT, H. U. y PFEIFFER, K. L. (eds.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 258 y ss.

⁴ MATZAT, W. *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*. München: Fink, 1982, p. 54.

La división entre presencia y representación, lo representado y el proceso de representación, introducida en las formas anti-ilusionistas y épicas del teatro, contenía nuevas propuestas de percepción pero, en el fondo, la posición del observador (*frente a la escena*) permaneció intacta, incluso si se instaba al público a sentirse provocado, sacudido, movilizado socialmente o politizado. A los ojos de la modernidad, en el antiguo teatro de la ilusión onírica el grado de *lo real* no había sido suficiente y así se llegó a las estrategias de ruptura de la ilusión. Ahora bien, este argumento que ponía el énfasis en la deficiencia de lo real podría retornar estructuralmente y situarse en contra del propio teatro moderno. Aunque siempre ha sido reconocida la realidad de la situación teatral, es decir, el proceso de relación entre escena y público, esta nunca ha sido el centro del teatro. Sin embargo, sí es nuclear en la filosofía del *performance art* y supone un gran paso adelante hacia la pérdida de los criterios artísticos que hacían referencia a una obra y que podían ser controlados y revisados con mayor facilidad. Cuando lo que tiene valor no es ya la obra apreciable *objetivamente* sino el proceso que se construye con el público, entonces aquel depende de la experiencia de los mismos participantes; es decir, de una circunstancia altamente subjetiva y efímera en comparación con la obra sólidamente fijada. También se vuelve imposible la definición de lo que debería ser *performance* y dónde se establece el límite a partir del cual se trataría de un comportamiento meramente exhibicionista y espectacular. Por el momento, la respuesta no puede ser otra que el autoconocimiento de los artistas: *performance* es aquello que definen los que la practican. El posicionamiento performativo no se mide a partir de criterios previos, sino sobre todo por su *éxito comunicativo*. No se puede pasar por alto que el público ya no es un testigo imparcial, sino un compañero implicado en el teatro: es quien decide sobre el éxito de la comunicación. De este modo, surge una inevitable *proximidad con los criterios de la comunicación de masas*. Este es el reverso de la liberación del teatro hacia el posicionamiento de lo performativo que, a la vez, abre un amplio espacio de juego para nuevos estilos de escenificación. La realización escénica, que sistemáticamente

te se inserta entre un pre-texto y una recepción, desplaza su peso hacia el último de ambos polos. Considerado como una obra de representación, como un producto objetualizado (incluso cuando es elaborado como un proceso), el teatro se debe convertir en acto y en momento de una comunicación: un intercambio que no solo reconozca la naturaleza momentánea de la *situación Teatro* —es decir, su carácter efímero, considerado tradicionalmente como deficiencia en comparación con la obra duradera—, sino que además la corrobore como indispensable y constitutiva para la práctica de una intensidad comunicativa.

Autotransformación

Este estudio debe mencionar el terreno en el que se entrecruzan el teatro y el *performance art*, puesto que este pertenece al discurso del teatro posdramático; pero no se trata de llevar a cabo un análisis extenso del arte de acción en sí mismo. La discusión sobre este entrecruzamiento se centra en el desplazamiento siguiente: el teatro consistiría en que los artistas representen, mediante materiales o gestos, una realidad que *transforman* artísticamente. En el *performance art* la acción del artista no se pone tanto al servicio de la transformación de una realidad externa a él y de poder transmitirla sobre la base de una elaboración estética, como a la voluntad de una *autotransformación*⁵. El artista —que, en el arte de acción a menudo resulta ser una mujer— organiza, ejecuta y exhibe acciones que afectan a su propio cuerpo. Si este se utiliza no como sujeto de la actuación, sino, al mismo tiempo, como objeto, como material signifiante, tal proceder anula entonces la distancia estética tanto para el propio artista como para el público. Chris Burden —quien se dejó disparar en *Shoot [Disparo, 1971]*—, Iole de Freitas o Gina Pane —que en *A hot afternoon [Una tarde calurosa, 1977]* se laceró la punta de la lengua con una cuchilla de afeitar— promueven el cuestionamiento del estatus de la diferencia estética y, sobre todo, la posición en la que se coloca al *espectador*. En el momento en que la autotransformación se convierte en el valor principal, el teatro llega a una conclusión distinta a la del arte de acción. En el teatro también se puede llegar al momento

⁵ ALMHOFER, E. *Performance Art*, op. cit., p. 44.

de la autotransformación, pero es un momento que se detiene en el umbral de su absolutización. El actor quiere realizar momentos únicos, pero también *repetirlos*. Se puede negar a ser el doble de un personaje, puede aparecer como actor *épico que hace una demostración*, como actor en sí o como *performer*, que hace uso de su propia presencia como material estético primario. Ahora bien, pretende repetir el proceso como él mismo al día siguiente. La manipulación irreversible del propio cuerpo puede suceder en alguna ocasión, pero no es el objetivo. Si el *performer* se ofrece como *víctima*, si el público —a través de la experiencia de su participación— es culpabilizado y adopta el rol de víctima⁶; si la acción pasa a ser automanipulación y sobrepasa el límite de lo soportable, se acaba llegando siempre a una analogía con los *rituales* arcaicos que no deja de ser problemática, ya que estos se llevan a cabo fuera de su antiguo trasfondo de creencia mágico-religiosa. En efecto, el concepto de la autotransformación invita a considerar el suicidio en público como el punto de fuga más radical del *performance art*, un acto que ya no estaría enturbiado por la mera *teatralidad* ni la representación y que constituiría una experiencia real, radical, presente (e irrepetible). Esta reflexión no tiene ninguna intención sarcástica ni polémica. No se está cuestionando la autenticidad personal y artística de la filosofía del *performance art* que no solo ha producido inusitados momentos en vivo, sino que también ha modificado definitivamente el pensamiento sobre el arte. Habría que señalar aquí la diferencia en el punto de partida respecto a la relación entre el arte y la vida real: ¿se mantienen, aunque radicalmente reducidos, la distancia estética y el principio de la acción estética o no? De hecho, en el trasfondo de la cuestión sobre la autotransformación radical en el *performance art* y el teatro subyace la *opción ética*. RoseLee Goldberg cita una frase de Lenin (!): «la ética es la estética del futuro»⁷, que inspiró el título de una *performance* de Laurie Anderson en 1976, *Ethics is the Aesthetics of the Future*.

⁶ ROSENTHAL, R. cit. en FISCHER-LICHTE, E. y RILEY, J. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa: University of Iowa Press, 1997, pp. 256 y ss. Véase también la discusión sobre el tema que se aborda en todo el libro.

⁷ GOLDBERG, R. L. *Performance Art*, op. cit., p. 172 [ed. cast., *Performance Art*, op. cit.].

También en el teatro el cuerpo se puede ver expuesto al riesgo. Como práctica material el arte del teatro es siempre una contaminación de las fronteras entre lo mostrado y el acto de mostrar, porque el cuerpo siempre se emplea como material. Este es el caso de la danza clásica, que requiere un entrenamiento extremadamente duro; pero también se puede observar en Schleeff, Fabre y otros como una práctica radical (y también cuestionable). La diferenciación entre *performance art* y teatro (sabemos que no existe una clara frontera entre ambos) no solo se debería encontrar allí donde la exposición del cuerpo, su laceración voluntaria, lo introduzca en una situación como material significativo en la cual es *absorbido* por un proceso de significación, sino también allí donde la situación se provoca expresamente con motivo de la autotransformación. El *performer* en el teatro no quiere, en principio, transformarse a sí mismo, sino transformar una situación y, quizá, también al público. Por decirlo con otras palabras: incluso en el trabajo teatral más orientado a la presencia, persevera una transformación y un efecto de catarsis (1) virtual, (2) voluntario y que sucede (3) en el futuro. El ideal del *performance art* es, en cambio, un proceso que emerge en un instante que es (1) real, forzosamente (2) emocional y (3) que sucede en el aquí y ahora.

Nos apartaría demasiado de nuestro discurso poner de relieve las líneas divisorias entre transformación y autotransformación en los distintos usos del ritual. La *performance* como ritual, por ejemplo en el trabajo de los accionistas vieneses (Nitsch, Mühl), pretende transformar al observador. La ética de la catarsis, agresividad civilizadamente reprimida que se retoma de nuevo en el espacio de la consciencia y la posibilidad de experiencia, exige participación, transgrede el espléndido aislamiento del espectador a través del desencadenamiento de reacciones afectivas (miedo, asco, horror). En ella, sin embargo, se mantiene la propia identidad de los actores y el proceso sigue siendo teatro, del mismo modo que las pinturas de Arnulf Rainer siguen siendo artes plásticas. Ya que aquí no se trata de hacer una investigación antropológica, nos hemos contentado con poner de relieve los aspectos rituales o cuasi-rituales en algunas formas teatrales y en

el *performance art*. Deberíamos quizás admitir que continúa siendo cuestionable trasplantar modos de comportamiento asociados a formas de imaginación mágicas y míticas a una situación altamente moderna. Resulta obvio que el recurso a lo arcaico, la reflexión sobre los límites de un comportamiento codificado civilizadamente y también la adaptación, aunque superficial, de formas de comportamiento ceremoniales se han vuelto objetivamente productivas desde el punto de vista artístico y, al mismo tiempo, han apoyado la resistencia contra las tentativas que apuntaban a comprimir el arte radical en el marco de las reglas estéticas tradicionales. Con razón Johannes Lothar Schröder se ha manifestado contra el «rechazo generalizado que evita el desafío de las acciones debido a una aversión ilustrada contra lo religioso»⁸. El ritual en la práctica contemporánea de teatro y *performance* se pregunta acerca de las posibilidades de los seres humanos al borde de su domesticación civilizadora. Parece claro que el artista —e indudablemente los artistas de *performance* particularmente marginados— no puede funcionar como un chamán; es decir, como un *outsider* socialmente reconocido y admirado que, para los demás, transgrede fronteras. En la sociedad de hoy cada artista realiza el rito totalmente por cuenta propia.

«Donde sea que miremos, no importa cuán atrás en el tiempo —escribe Schechner—, el teatro es una mezcla, un entrelazamiento de ritual y entretenimiento. Un momento el ritual parece ser la fuente, al instante siguiente, lo es el entretenimiento. Acróbatas gemelos haciendo volteretas uno sobre otro, sin que ninguno se sitúe por encima del otro, sin que ninguno sea siempre el primero»⁹. Sería incorrecto restringir la infiltración del impulso ritual al teatro de los años sesenta y setenta, ya que aquello que se desarrolló entonces se estableció de múltiples formas en el teatro de los ochenta y los noventa. En el teatro de lo real, así como en los estilos de escenificación orientados agresivamente al público, en el *performance art* y en un sinnúmero de

⁸ SCHRÖDER, J. L. *Identität. Überschreitung. Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstler*. Münster: LIT Verlag, 1990, pp. 210 y ss.

⁹ SCHECHNER, R. *Between Theatre and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 146.

actividades parateatrales, se lleva a cabo una actividad que se sitúa en un ámbito intermedio entre el teatro y lo ritual. La tesis antropológico-teatral indica que la base de la verdadera polaridad no se halla entre ritual y teatro (*performance art*), sino en el parámetro de la *eficacia* (que funciona en el ritual) y el *entretenimiento* (en el arte)¹⁰. Falta saber cuán lejos nos lleva esta diferenciación en el análisis del nuevo teatro, que es central desde el punto de vista antropológico y cultural. La dificultad consiste en el hecho de que el comportamiento estético, en general, como sugiere la imagen de los gemelos de Schechner, consiste verdaderamente en una *interdependencia* de ambos motivos. Así, el teatro puede aspirar a una variación de la *eficacia* que tiene poco que ver con los procedimientos rituales en, por ejemplo, sociedades africanas y que, a pesar de todo, representa mucho más que un mero entretenimiento.

Agresión, responsabilidad

Las *performances* centradas en el cuerpo y en la persona son, con una frecuencia sorprendente, *cosa de mujeres**. Entre las artistas de *performance* más conocidas se encuentran Rachel Rosenthal, Carolee Schneemann, Joan Jonas y Laurie Anderson. Era obvio que el cuerpo femenino como superficie de proyección socialmente codificada de ideales, anhelos, deseos y discriminaciones llegaría a ser un asunto importante dentro del teatro posdramático; no obstante, la crítica feminista ha dado a conocer una imagen de la mujer codificada mediante parámetros masculinos y ha destacado progresivamente una identidad de *género* entendida como construcción, erigiendo en la consciencia las proyecciones de la mirada masculina. Cabe mencionar, por ejemplo, actos como los *Kitchen Shows* de la pintora Bobby Baker, que invitó regularmente a dos docenas de espectadores a su amplia cocina privada y allí, desde la más estrecha proximidad, presentó un monólogo extremadamente surrealista sobre la esclavitud de la

¹⁰ Ibidem, pp. 68 y ss.

* Desde sus primeros tiempos, el *performance art* ha demostrado su potencialidad como medio para la articulación política de temas relacionados con el género y el cuerpo (*queer*, lésbico, cuerpo alienado, cuerpo envejecido, *posthuman*) [N. del E.].

mujer en estos espacios domésticos. En otros *performances* la realidad del cuerpo amenazado prevalece por encima de cualquier otro tema. Cuando Marina Abramovicz propuso las reglas de un juego mediante el cual el público podía hacer todo lo que quisiera con ella a través de un conjunto de objetos dispuestos sobre una mesa, la percepción se convirtió en la experiencia de una responsabilidad. En efecto, en la pieza mencionada se evidenció una gran agresividad por parte de los visitantes, que se sintieron provocados por la ausencia de límites establecidos hasta el punto de que la acción tuvo que ser interrumpida en el momento en que alguien apuntó a la sien de la artista con un revólver cargado. En estos casos el peligro y el dolor son resultado de una pasividad deliberada. Todo lo que sucede en ellos es imprevisible porque los modos de comportamiento se dejan al criterio de los visitantes.

Los artistas de *performance* de los años sesenta y setenta buscaron la transgresión de normas sociales opresivas por medio de la experiencia del dolor y del peligro corporal. En el caso de Chris Burden la asunción del riesgo, la autoagresión, el dolor e incluso el peligro de muerte real se derivaron de una acción externa, pero iniciada por el artista. También aquí la imprevisibilidad y el propio control de cada uno formaban parte del juego. El rol de víctima es claro en los dos casos citados, pero parte de una *voluntad* subjetiva individual. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando salta a la vista que la *propia* voluntad se encuentra ya condicionada y es víctima y resultado de estructuras sociales? Se alcanza entonces un nuevo grado de lo siniestro, o de lo *extrañamente familiar* [*Unheimlichkeit*]; un grado que podemos encontrar en Orlan, cuyas cirugías plásticas, escenificadas públicamente de acuerdo con los prototipos de la cultura occidental (la frente de la Mona Lisa, la nariz de Nefertiti, etc.), embellecen, deforman y modulan su cuerpo, especialmente el rostro que se considera tradicionalmente como la expresión de la individualidad inconfundible y que aquí, por el contrario, sufre repetidas modificaciones y se exhibe no como identidad sin precedentes, sino como resultado de una elección por voluntad *propia*. La voluntad subjetiva parece entonces más reforzada en comparación con el *autosacrificio* de los artistas de *performance* antes mencionados. Pero, al mismo tiempo,

se puede palpar un nuevo problema: en tanto que el sujeto dispone voluntariamente de su cuerpo, tiene lugar una apoteosis del individuo *con voluntad propia*, que no se conforma con ninguna realidad preconcebida y predeterminada como, por ejemplo, su apatencia externa. Orlan demuestra su apuesta por la libertad absoluta de escogerse *a sí misma*, lo que supondría una premonición de una *sociedad multiopcional* futura, en la cual ya nada se consideraría *dado por la naturaleza* y el individuo tendría que acarrearse con el lastre y la responsabilidad de la propia elección. Por otro lado, las *performances* de Orlan revelan con una claridad estremecedora el hecho de que la *voluntad*, allí donde parece más poderosa y valiente, en el fondo ya ha abdicado puesto que se encuentra continuamente condicionada por normas culturales, ideales de belleza y patrones ideológicos. En las *performances* de Orlan las estilizaciones corporales escogidas por voluntad propia y orientadas al arte se convierten en una mutilación en nombre de la *belleza*, una materialización abismal y temeraria de la nulidad del yo; la transformación no solo del propio yo, sino de la imagen del ser humano. El lugar de la responsabilidad se vuelve incierto hasta un extremo difícilmente soportable, especialmente desde que Orlan evitó hacer de sus *performances* algo útil para las tesis críticas e ideológicas (como, por ejemplo, para las críticas feministas contra la cirugía plástica, entre otras).

El presente del *performance art*

Hans Ulrich Gumbrecht ha explicado hasta qué punto «el gesto elemental [de una] producción de presencia [que] parece haber tomado mucho de las formas, géneros y rituales de representación»¹¹, es responsable de nuestra fascinación por el deporte (como acontecimiento real). En este gesto se trata de «poner las cosas al alcance de la mano, de modo que puedan tocarse». Esta propuesta podría ser una reformulación de la tesis de Benjamin, según la cual el deseo indomable de las masas de atraer las cosas hacia sí constituiría la base

¹¹ GUMBRECHT, H. U. «American Football – im Stadion und im Fernsehen». En VATTIMO, Gianni y WELSCH, Wolfgang (eds.). *Medien-Welten Wirklichkeiten*. Múnich: Fink Verlag, 1998, p. 208.

de la pérdida del aura en las artes. Como referente para entender la hermenéutica profunda que caracteriza a la producción de presencia, Gumbrecht alude nada menos que a la Eucaristía, en la cual el pan y el vino no son significantes del cuerpo y la sangre de Cristo, sino presencia real en el acto de la comunicación. La sangre y el cuerpo de Cristo no son algo designado, sino substancia, modelo de una *presencia* que remite a sí misma y que une a la comunidad reunida en una ceremonia ritual. En este sentido, Gumbrecht compara el acontecimiento deportivo con la escena medieval: en ninguno de ambos casos se pide un enfoque hermenéutico, los actores sobre la escena no hacen como si no se percataran del público, como –según Gumbrecht– ocurre en el teatro *moderno*, sino que interactúan con él.

Resulta iluminadora la tesis según la cual el deporte tiene que ver con el fenómeno de un tipo de *performance* sintomático para el desarrollo de tendencias culturales que no funcionan a partir del registro, la representación o la interpretación hermenéutica. Realmente parece «que la creciente importancia de los eventos deportivos posiblemente forma parte de un movimiento mayor dentro de la cultura actual»¹², en la cual resulta clave el hecho de que el fenómeno cultural de la *producción de presencia* no se puede entender esencialmente ni como mimesis ni como representación. Sin embargo, no podemos debatir aquí la cuestión de si en el deporte la dimensión *realista* de victoria y de derrota, de ganancia y de pérdida (económica), reprimiría la epifanía de la presencia, diferenciándose así totalmente de los rituales teatrales. En todo caso, para el teatro posdramático es iluminadora la combinación entre ejecución *naïf* o blasfema de una ceremonia mágica, *performance* interactiva y producción de presencia. Tal combinación aclara su insistencia en la presencia, las tendencias ceremoniales y rituales y la inclinación a situarlas al mismo nivel que los rituales extendidos interculturalmente. Gumbrecht es consciente de que tal presencia no puede nunca estar *allí* y ser *colmada* en sentido pleno, pues siempre conserva el carácter de lo anhelado, de lo únicamente aludido y ya desaparecido cuando se torna experiencia reflexiva. Recurre

¹² *Ibidem*, p. 211.

a la idea de Schiller de una referencia que no es *naïf*, sino meramente *sentimental*, con el fin de concebirla, en palabras de Nancy, como «nacimiento de la presencia», como llegada y advenimiento, como una presencia meramente *imaginable*¹³.

Entretanto, para el teatro no solo resulta esencial la consideración del modo de ser meramente virtual de la presencia, sino su cualidad éticamente determinada de la *copresencia*; es decir, exigencia recíproca. Si existe una paradoja del actor, esta es principalmente la paradoja de su presencia. Se trata de los gestos y el sonido que recibimos de él, pero no sencillamente desde él, desde la plenitud de su realidad, sino como elementos de una situación compleja que, a su vez, no se puede resumir en un todo. Lo que sale al encuentro es una presencia evidente, pero distinta a la presencia de una fotografía, de un sonido o de una construcción arquitectónica; se trata de una copresencia objetiva —aun cuando no sea su intención— referida a nosotros. De ahí que no sepamos con seguridad si esta presencia se nos regala o si somos nosotros, los espectadores, los que la producimos en primer lugar. La presencia del actor no es un objeto, una inmediatez objetivable, sino copresencia en el sentido de una implicación inevitable del espectador en el acontecimiento. La experiencia estética del teatro —y la presencia del actor resulta paradigmática en ella porque contiene todas las confusiones y ambigüedades ligadas al límite de lo estético como tal— es, únicamente en un sentido subordinado, reflexión. Esta tiene lugar más bien *ex post* y no tendría motivación alguna si no fuera a través de la experiencia previa de un acontecer, sobre el cual *no* hay que pensar o reflexionar y, en este sentido, adquiere un carácter de *shock*. Toda experiencia estética conoce esta bipolaridad: 1) la confrontación con una presencia *repentina* que se ubica más acá (o más allá) de la reflexión que deriva de ella y que genera la escisión; 2) a continuación, la asimilación de esta experiencia por medio de un recuerdo, una contemplación y una reflexión retroactivas.

La *Ästhetik des Schreckens* (*Estética del horror*), de Karl Heinz Bohrer, resulta muy útil para analizar de modo más exacto la presencia que se

da en el *performance art* y en aquellas formas teatrales que dejan atrás el paradigma del teatro dramático. Según Bohrer, «el tiempo estético no es tiempo histórico trasladado metafóricamente. El acontecimiento dentro del tiempo estético no hace referencia a los acontecimientos del tiempo real»¹⁴. Lo que nosotros entendemos bajo la temporalidad específica del *performance* en sí mismo —a diferencia del tiempo representado—, es para Bohrer un aspecto del *shock* y el horror. A la inversa, abordaremos la pregunta acerca del horror como un factor de la estética del teatro. Merece la pena echar un vistazo a la explicación de Bohrer sobre el horror. Al observar la *Medusa* de Caravaggio sugiere que el horror estético se distingue del real a través de una estilización que convierte lo aterrador en una forma ornamental; con ello se llega únicamente a una «identificación imaginaria»¹⁵. La segunda cualidad es todavía más importante: «El rostro de esta Medusa no causa en sí mismo un horror real, sino que él mismo parece estar viendo algo terrible (quizá su propio destino mágico)...»¹⁶. El aparecer estético, temblando en sí mismo, se sitúa más allá de la representación del horror real empírico; no representa nada verdaderamente aterrador. Como realidad estética el *aparecer* presente no invita a la explicación, la investigación o la interpretación (por ejemplo, *trágica*) de lo aterrador, sino a la experiencia *mimética* de sentirse horrorizado. El observador de una pintura padece la realización de lo aterrador que está *puesta* en la imagen. Bohrer deduce de este modelo, las cualidades de la *intensidad* y del *enigma*, que le sirven como factores constitutivos de la *experiencia estética* que, por su parte, puede ser descrita con las fórmulas equivalentes de un *aparecer súbito* y una *epifanía autorreferencial*¹⁷. Escapa a nuestra consideración en qué medida la temporalidad estética de esta epifanía es propia de la modernidad de modo exclusivo o prioritario. Bohrer constata la existencia de una «estética del horror griega y moderna»¹⁸ y considera la epifanía del horror como una «estructura estética [...] que

¹⁴ BOHRER, K. H. *Das absolute Präsenz*. Fráncfort: Suhrkamp, 1994, p. 7.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 40 y ss.

¹⁶ *Ibidem*, p. 41.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 62.

¹³ *Ibidem*, p. 214.

se repite en distintas fases de la literatura europea y la historia del arte». Bohrer ve en la Atenas del siglo V a.C., en el Renacimiento tardío y en la época que se desarrolla alrededor de 1900, sustratos propicios para el fenomenalismo del horror, fundamentado en sí mismo no de modo histórico, sino intraestético.

Sin embargo, llegados a este punto es preciso modificar la reflexión de Bohrer y relacionarla con el teatro. Se podría decir que quizá la cabeza de la Medusa ve menos su propio destino que el horror de una realidad que no puede ser nombrada. Precisamente por este motivo y de acuerdo con la lógica de la pintura, el objeto del horror debe permanecer consecuentemente *fuera* del mundo representado (representable); es algo informe. La mirada pintada de la cabeza cercenada no mira, sino que, en la lógica de la imagen pintada, *expresa* precisamente la mirada de la Medusa muerta, es decir un *no ver*. Lo que se quiere transmitir es que su horror es la muerte de la mirada, su vacío, su interrupción. Un motivo fundamental del pensamiento reciente sobre el arte y el teatro, que oscila particularmente entre la categoría estructural psicológica y estética, aparece así en nuestro contexto: la idea del *shock* (Benjamin), de lo *súbito* (Bohrer), del *ser asaltado* (*überfallenwerden*, Adorno), del horror *necesario para el reconocimiento* (Brecht), la idea del horror como *primer aparecer de lo nuevo* (Müller) y la *amenaza de que nada ocurra* (Lyotard). Tanto en las formas desdramatizadas del teatro, que transmiten una especie de contemplación vacía, como también en las formas directamente aterradoras y siniestras de las acciones radicales de autoagresión, se comprueba que no basta con una interpretación psicológica del horror de la experiencia de presencia, lo cual tampoco interesa a Bohrer y con razón. En ella el horror sería siempre desencadenado por un objeto o una circunstancia representable. La dimensión teatral es la estructura de un *shock* cuya excitación no está sujeta a un objeto, un horror que no es ocasionado ni por la historia, ni por una circunstancia, sino por el horror mismo. La experiencia psicológica del *sobresalto* (*Aufschreckens*) aparecería cuando nos sucede algo que no sabemos qué es, lo ignoramos, carecemos de ello, y ese no saber o no tener aparece *súbitamente* como una experiencia de vacío, como una

señal que no puede interpretarse pero que nos acomete. De este modo, el presente, como experiencia no interrumpida o interrumpible, es *experiencia de la carencia*. Esta experiencia de la carencia tiene lugar en la *límite del tiempo*.

En oposición a la sospecha de esteticismo, en el teatro la *estética del horror* podría ser otra forma de denominar a la estética de la responsabilidad. El *performance* se dirige fundamentalmente a la implicación del espectador; partiendo de su propia responsabilidad para la síntesis mental del acontecimiento, debe permanecer atento a todo aquello que no se puede convertir en objeto del entendimiento: desde la sensación de la participación en lo que sucede, hasta el percatarse de la problemática situación del observar en sí mismo. El teatro posdramático es un *teatro del presente*. Reformular la presencia en alusión al concepto de Bohrer del *presente absoluto* como presente del teatro implica, sobre todo, pensarla como proceso, como verbo. No puede ser objeto o substancia ni tampoco objeto de un conocimiento en el sentido de una síntesis realizada por medio de la imaginación y la razón. Nos basta con entender esta presencia como algo *que acontece*, es decir: una categoría teórico-cognitiva (e incluso ética) distinguida para el ámbito estético. La fórmula de Bohrer del *presente absoluto* es inconmensurable según todas las concepciones que consideran la experiencia estética como un mediador, un médium, una metáfora, el sustituto de otra realidad. El arte no es mediador de lo real, de lo humano, lo divino o lo absoluto. El arte no es *presencia real* en el sentido de Georg Steiner. Es, en cambio, lo *otro*, lo que estrictamente se encuentra vacío de contenido y es «creado en este instante no como un Pentecostés estético, sino como una epifanía *sui generis*» en la presencia de la obra de arte¹⁹. Las variantes de tal *epifanía* se pueden deducir de modo sistemático, pero solo se pueden analizar y desarticular en sus respectivas formas concretas. Este presente no es un punto del ahora que pueda objetivarse en una línea del tiempo, sino una desaparición incesante de este punto, una transición y, al mismo tiempo, una cesura entre lo pasado y lo venidero. *Presente es necesariamente erosión y escurrimiento de la presencia. Se des-*

¹⁹ *Ibidem*, p. 181.

cribe un acontecimiento que vacía el ahora y en este vacío permite en sí mismo que fulguren la memoria y la anticipación. El presente no se deja atrapar conceptualmente, sino solo como un proceso interminable de autofraccionamiento del ahora en astillas siempre nuevas del *aún ahora* y el *ahora mismo*. Tiene más que ver con la muerte que con la tan mencionada *vida* del teatro. Heiner Müller señala que «lo específico del teatro no es precisamente la presencia del espectador vivo, sino la presencia del potencialmente muerto»²⁰. El presente, en el sentido de presencia flotante, huidiza, se experimenta, al mismo tiempo, como *ya pasado* (ausente) que elimina la representación dramática del teatro posdramático. Quizás el teatro posdramático haya sido solo un momento en el cual la exploración del más allá de la representación pudo efectuarse a todos los niveles. Quizá dé paso a un nuevo teatro en el cual las figuraciones dramáticas, después de que el drama y el teatro se hayan separado tanto, se encuentren nuevamente. Las formas narrativas podrían ser un puente de la simple apropiación, también trivial, de las historias antiguas y no, en último término, la necesidad de un retorno a la estilización más consciente y artificial, con el fin de escapar de la espuma de las imágenes naturalistas. Algo nuevo está por llegar y como escribió Brecht:

Esta chusma superficial, ansiosa de novedades/
que nunca llega a gastar las suelas de sus zapatos/
nunca termina sus libros/
olvida sus pensamientos/
es la esperanza natural del mundo./
Y si no lo es/ todo lo nuevo/
es mejor que todo lo viejo²¹.

²⁰ KLUGE, A. y MÜLLER, H. *Ich bin ein Landvermesser*, op. cit., p. 95.

²¹ BRECHT, B. *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin-Weimar-Fráncofort, 1993, vol. 14, p. 47.

5 Texto

Texto, lenguaje, habla

Habla y escena en el *agón**

Hasta este punto y a primera vista, parece que el teatro posdramático valora menos el papel del texto que el teatro clásico de fábula. Sin embargo, ¿no fue Stanislavski (que no se autoclasificaría precisamente como enemigo de la literatura) quien constató que para el teatro carecía de valor el texto como tal; que las palabras solo cobran significado mediante el *subtexto* de la dramaturgia y los papeles? También para el teatro antiguo resulta evidente y válida la diferencia (y la competencia) fundamental que se establece entre la perspectiva del texto —que en el caso de cualquier gran drama se cumplía ya como obra lingüística perfecta— y la otra perspectiva, tan distinta, del teatro, para la cual el texto representa un material. El nuevo teatro

* *Agón* en griego significa disputa, contienda o desafío. En el teatro clásico hace referencia a un debate formal que tiene lugar entre dos personajes y el coro, que normalmente actúa como juez. En el antiguo teatro griego, particularmente en la comedia del siglo V a.C., el *agón* se refería a una conversación formal en virtud de la cual la lucha entre los personajes se debía planificar de tal modo que proporcionase la base de la acción. Sin embargo, el significado del término ha escapado de la circunscripción de sus orígenes clásicos para significar, de manera más genérica, el conflicto alrededor del cual gira una obra literaria [N. del E.].

hace más evidente algo que se conocía desde tiempo atrás: que entre el texto y la escena nunca existió una relación armónica, sino más bien un conflicto constante. Bernard Dort escribió que la unión entre el texto y la escena nunca llega a materializarse realmente: siempre queda entre ellos una relación de subordinación y compromiso¹. Ya que, de todos modos, esta circunstancia es un conflicto estructural latente en cualquier práctica de teatro, ahora se puede convertir conscientemente en un principio de escenificación intencionado. En él deja de ser decisiva la oposición verbal-averbal y la tan apreciada como irreflexiva confrontación entre el teatro *vanguardista* y el teatro *textual*, que se escucha con tanta frecuencia. La danza muda puede ser aburrida y didáctica; la palabra significativa, una danza de gestos lingüísticos.

En el teatro posdramático, por encima del logos, tienen preferencia la respiración, el ritmo y el ahora de la presencia carnal del cuerpo. Se llega a una apertura y a una dispersión del logos tales que ya no se comunica necesariamente un significado desde A (escena) hacia B (espectador), sino que tienen lugar más bien una transmisión y una conexión específicamente teatrales, *mágicas*, por medio del lenguaje. El primer teórico que estableció esta premisa fue Artaud, ya que para él no se trataba de la simple alternativa *a favor o en contra del texto*, sino de un desplazamiento de la jerarquía; de la apertura del texto, de su lógica y de su arquitectura forzadas, con el fin de que el teatro recuperara, en palabras de Derrida, su *dimension événementielle*, es decir, su dimensión de acontecimiento. Un claro ejemplo de esta última propuesta se puede encontrar en el segundo manifiesto del *teatro de la crueldad*: «se dará a las palabras su sentido verdaderamente mágico, de encantamiento; las palabras tendrán forma, serán emanaciones sensibles y no solo significado»². A este respecto, Julia Kristeva indica que Platón desarrolló en el *Timeo* la idea de un *espacio* en el que debería ser posible pensar *intuitivamente* una paradoja

indisoluble desde el punto de vista lógico: pensar el ser al mismo tiempo como devenir. Por lo tanto, en el origen había un *espacio* (de connotación maternal), receptivo, acogedor e incomprensible desde el punto de vista lógico, en cuyo seno se diferenciaría en primer lugar el logos con sus oposiciones de significado y significante, oír y ver, espacio y tiempo, etc. Este espacio se denomina *chora*. La *chora* es una suerte de antesala al mismo tiempo que una especie de sótano oculto y el fundamento del logos del lenguaje. Persiste como antagónico al logos, pero en cuanto ritmo y goce de la sonoridad, sigue siendo *lo poético* presente en todo lenguaje. Kristeva define esta dimensión de la *chora* en todos los procesos de significación como lo *semiótico* (diferenciándolo de lo simbólico).

Aquello que se perfila en el nuevo teatro, así como en las tentativas radicales de la *langage poétique* de la modernidad, se puede entender consiguientemente como un intento de *restitución de la chora*: un espacio y un discurso sin *thelos*, sin jerarquía, sin causalidad, sin sentido fijable y sin unidad. Su articulación, sin embargo, no está exenta de mezcla (esto corresponde únicamente al lenguaje de la locura). Pero como en la danza, en la rítmica de los gestos o en la disposición de los colores, también en la voz, el timbre o la vocalización se articula una negatividad entendida como rechazo del imperativo lógico-lingüístico de la identidad, que es constitutiva del discurso poético de la modernidad³. En el teatro radical no se afirma ni se desestima esta u otra posición conceptual, sino que se deja pendiente en sí misma, lo *tético* se pone en suspenso. Así, la palabra resurgirá en toda su extensión y volumen como sonoridad y como un *dirigirse a*, como significado y *apelación* (*Zu-Sprache*, según Heidegger). En un proceso de significación como el descrito, que pasa a través de todas las posiciones del logos, lo que ocurre no es su destrucción, sino su deconstrucción poética (para nuestro objetivo, teatral). En este sentido, se puede decir que el teatro deviene *chora-grafia*: deconstrucción del discurso centrado en el sentido e invención

¹ DORT, B. *La Représentation émancipée*. Arles: Actes Sud, 1988, p. 173.

² En ARTAUD, A. «Zweites Manifest des Theaters der Grausamkeit». En *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 189 [ed. cast., *El teatro y su doble*, op. cit., p. 142].

³ Cf. KRISTEVA, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1978.

de un espacio que rehúye la ley del *shelos* y de la unidad. Por tanto, el estatus del texto en el nuevo teatro puede describirse mediante los conceptos de deconstrucción y *polilogía*: el lenguaje experimenta, como todos los elementos del teatro, una *desemantización*. No se aspira al diálogo, sino a la multiplicidad de voces; es decir, a la *polilogía*⁴. La desintegración del sentido no implica, por su parte, una carencia de sentido. Parodia, por ejemplo, la violencia de los lenguajes mediáticos que, como la versión moderna del lenguaje *encrático*⁵, confirma el lenguaje del poder y la ideología.

Poética de la perturbación

Una historia del nuevo teatro, e incluso del teatro moderno, se debería escribir como una historia de la *perturbación recíproca entre el texto y la escena*: la presencia del lenguaje detiene el torbellino de los elementos visuales. Como director, Heiner Müller trabajó con una presencia del texto que resultaba incorpórea solo en apariencia y que se establecía conscientemente como contrapunto a la escena teatral. En los ensayos de *Hamletmaschine* Wilson afirmó que el texto de Müller debía *perturbar* sus imágenes. Del mismo modo, Pina Bausch sacudió la percepción de la danza mediante autopresentaciones verbales de los bailarines o la mención de los procesos que estaban teniendo lugar sobre la escena. La admisión de modos de hablar al parecer *inapropiados*, aparentemente poco profesionales e incluso molestos, se convirtió en regla general de las compañías independientes, pero también de directores como Peter Zadek y Einar Schlee. La coherencia estética del *tableau* se sacrificó en beneficio de un *shock* de percepción lingüística. Las tentativas de naturalizar la escritura y la lectura en el teatro son, en realidad, el resultado de la búsqueda de la exhibición autónoma de las voces, pero operan también en el sentido de esta *poética teatral de la perturbación*. Esta tendencia la observamos ya en El Lissitzky, que experimentó con la equiparación del espacio de la escritura y el espacio del teatro. Desde

⁴ KRISTEVA, Julia. *Polylogue*. París: Seuil, 1977.

⁵ BARTHES, R. *Die Lust am Text*. Frankfurt, 1974, p. 62 [ed. cast., *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI, 2007].

esta perspectiva las tesis de Brecht sobre la *literalización* del teatro, que desarrolló en los años veinte, también aparecen bajo una nueva luz; en ellas Brecht señalaba, asimismo, aunque con otras intenciones, la presencia del texto escrito como interrupción de las imágenes escénicas autosuficientes.

Un ejemplo interesante de la elaboración teatral de textos literarios lo ofrece la larga dedicación de Giorgio Barberio Corsetti, uno de los pensadores más destacados del teatro italiano de vanguardia, a la obra de Kafka. Su tesis también plantea que el teatro requiere del *texto como cuerpo ajeno*, como un *mundo externo a la escena*. Para Corsetti, el teatro no se puede perder en la continua *autosematización* de la *opsis*⁶—precisamente porque amplía cada vez más sus límites con ayuda de trucos ópticos y la combinación de vídeos, proyecciones y la presencia en vivo—, sino que se debe referir al texto como una cualidad de resistencia. Corsetti no pretende de ninguna manera ilustrar meramente el texto de un modo *moderno*, sino desarrollar un lenguaje gestual paralelo al texto. La forma de trabajo que resulta de ello tiene una estructura generalizable: parte de improvisaciones para desarrollar gestos personales que buscan un eco en el texto. Asimismo, los actores responden a algunas partes del texto según sus patrones de reacción individuales. En esta práctica Corsetti hace referencia expresa a las tradiciones de Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski y el Living Theatre, en las que los actores no encarnan a ningún personaje determinado. Un crítico describe la versión realizada por Corsetti de *Descripción de una batalla* del siguiente modo: «A veces ellos [los actores] son una y la misma persona entre tres; a veces monstruos de varias cabezas y varios brazos [...]; a veces solo un elemento, una "pieza de engranaje" en una complicada maquinaria de cuerpos; a veces la "sombra" proyectada de una persona cobra una surreal vida propia»⁶. El espacio irreal evocado en el texto de Kafka halla correspondencias escénicas en cajas volcadas, paredes giratorias,

⁶ *Opsis* es la palabra griega que, en el mundo del teatro y el *performance art*, se utiliza para hacer referencia al espectáculo [N. del E.].

⁶ Cita de D. Polaczek tomada de *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, del 3 de febrero de 1992, sobre *Descripción de una batalla* de Corsetti.

escaleras empinadas por las cuales tienen que esforzarse los actores y la alternancia entre actuación de sombras y presencia corporal. Espacio interior y exterior se engranan del mismo modo que en el texto de Kafka. A pesar de que en la escenificación solo aparecen algunos fragmentos del texto, esta estética presentó, según el parecer de varios críticos, una atmósfera inequívocamente *kafkiana*. En una charla con Monika Meister, en junio de 1980 en Viena, Corsetti explicó cómo fue persiguiendo en los textos de Kafka los temas de la lucha interna, de la fuga del individuo en dirección a los otros y, finalmente, en un trabajo internacional, el motivo de un *delirio geográfico* entre naciones y lenguajes. El teatro no interpreta aquí personajes ni hilos de la trama de un texto, sino que articula su lenguaje como realidad ajena, perturbadora, sobre una escena que se deja inspirar por su propia singularidad.

El lenguaje como objeto de exposición

Junto al cuerpo, la gestualidad y la voz, el principio de la *exposición* se apodera del material lingüístico y ataca la función representativa del lenguaje. En vez de la *re-presentación* lingüística de hechos, se impone la *posición* de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidos por un *sentido*, sino por la composición escénica, por una dramaturgia visual no orientada al texto. La ruptura entre ser y significado plantea una consecuencia singular: se expone con la urgencia de una significatividad sugerida, pero no permite reconocer el significado esperado.

La idea de una exposición del lenguaje parece paradójica. No obstante, desde los textos teatrales de Gertrude Stein —si no antes—, tenemos ejemplos de cómo el lenguaje pierde su orientación al sentido y su temporalidad teleológica inmanentes, y deviene equiparable a un *objeto expuesto* mediante técnicas como la variación repetitiva, el desacoplamiento de interconexiones semánticas inmediatamente obvias o el privilegio otorgado a ciertos ajustes formales a partir de principios sintácticos o musicales (similitud de tonos, aliteración y analogías rítmicas).

La *autonomización* del lenguaje y del habla puede adoptar diversas configuraciones y, con frecuencia, se desintegra toda coherencia estilística y lógica. A menudo, el desgaste y la devaluación del lenguaje cotidiano se contraponen al sinsentido lingüístico de una *estética del material de la palabra* propiamente *abstracta*. Esto se podría considerar como un *objet trouvé*, de modo parecido a los objetos cotidianos de Marcel Duchamp. En esta línea se sitúan las realizaciones escénicas de Wilson, en las que fragmentos de conversaciones y fórmulas cotidianas descontextualizadas se unen en series de palabras colocadas de modo puramente formalista:

Estaba sentado en mi patio cuando este tipo apareció. Pensé que estaba alucinando / Estaba hablando en un callejón / Empieza a parecerme un poco extraño / Voy a reunirme con él fuera / ¿Vives por aquí desde hace tiempo? / No, solo desde hace unos días / ¿Te gustaría entrar? / Claro [...] ¿Qué dirías que fue? / 1 2 5 / Muy bien / Pasa desapercibido?

En estas líneas observamos cómo se aíslan los elementos del lenguaje y cómo la construcción lingüística se desmonta, un hecho que también sucede en los *Sprechstücke* de Peter Handke.

Asimismo, en el teatro se llevan a cabo importantes investigaciones sobre la llamada *nueva pieza radiofónica*. En textos sonoros —piezas radiofónicas de Samuel Beckett, John Cage, Henry Chopin, Friederike Mayröcker y otros—, se discute la diversidad de las formas en las cuales la voz, la sonoridad y el ritmo adoptan una cualidad autónoma por medio de la radiodifusión, que aísla el sonido de los cuerpos visibles. Resulta sorprendente la constatación de que el aislamiento y la autonomización técnica de las voces —voces, en cierto modo, *desnudas*— prestan también a estas una nueva inmediatez sensorial. P. M. Meyer lo destaca del siguiente modo: «precisamente el alejamiento de las voces respecto de los cuerpos por medio de la técnica puede acercar al oyente a los cuerpos y viceversa. Esto es lo que hace la recuperación técnica tan indecente, la voz —separada de

⁷ Cfr. *Performing Arts Journal*, núm. 11/12, 1979, IV, p. 210.

los cuerpos— parece más desnuda que nunca»¹. Otra variante de la exposición de estructuras lingüísticas es el efecto de extrañamiento que alcanzó Ernst Jandl en su ópera hablada *Aus der Fremde* [*Desde lo ajeno*], cuando trasladó las expresiones de las *dramatis personae* al discurso indirecto, produciendo así una peculiar forma mixta de narración, discurso dramático y autodistanciamiento. «Te pido que me alcances el periódico» se convierte en la escena en: «él le pide que le alcance el periódico», causando un efecto en principio solamente gracioso. Sin embargo, como el espectador se habitúa rápidamente a esta circunstancia, la percepción duradera consiste en que la *realidad del lenguaje se separa de los que hablan*².

Música multilingüe

Junto al *collage* y al montaje, el principio de la *poliglosia* se confirma como omnipresente en el teatro posdramático; textos teatrales multilingües desmontan la unidad de los idiomas nacionales. En *Römische Hunde* [*Perros romanos*, 1991], por ejemplo, Heiner Goebbels creó un *collage* a partir de textos espirituales, textos de Heiner Müller en lengua alemana, de William Faulkner en lengua inglesa (*The Sanctuary* [*El santuario*]) y un pasaje del *Horacio* de Corneille, recitado en francés por la actriz Cathérine Jaumiaux, donde los versos alejandrinos eran más cantados que recitados y donde el habla se tambaleaba continuamente entre una maravillosa perfección, el tartamudeo entrecortado y el ruido. En *Ou le débarquement désastreux* [*O el desembarco desastroso*], también de Goebbels, el texto pronunciado en alemán o francés se combinó, entre otras cosas, con música africana (hubo también una versión con Ernst Stötzner y otra con el actor francés André Wilms).

El teatro afirma una *poliglosia* de varios niveles que, líricamente, hace visibles las lagunas, las rupturas y los contrastes irresueltos, así como la torpeza y la pérdida de control. Ciertamente, el uso de

varios lenguajes en el marco de una misma escenificación tiene a menudo que ver con sus condiciones de producción. Muchos de los trabajos teatrales más aclamados solo pueden ser financiados a través de coproducciones internacionales, de modo que es de suponer que a partir de consideraciones pragmáticas se otorgue importancia a las lenguas de los países participantes. Pero la *poliglosia* también se debe a razones artísticas immanentes. Al respecto, Rudi Laermans ha indicado que, por ejemplo, en el caso de Jan Lauwers no basta con señalar que su teatro es multilingüe, pues este hecho no aclara por qué sus actores deben emplear algunas veces su propia lengua y otras una extranjera; de modo que el tema de la *dificultad de la comunicación lingüística* no solo repercute en los espectadores. Lauwers establece un *espacio conjunto de problemas lingüísticos* en el cual tanto los actores como los espectadores experimentan los bloqueos de la comprensión lingüística. Teniendo en cuenta la ingeniosa observación de que los poetas son personas que tienen dificultades con el lenguaje, el teatro posdramático consiste en una experiencia poética de los impedimentos lingüísticos que afectan a todos.

El acto de hablar como acontecimiento

A menudo el acto físico, motor, de la dicción o la lectura de un texto se hace consciente en sí mismo como un proceso *nada evidente*. A partir de este principio que entiende el *acto de hablar como acción*, se destaca una escisión que resulta de suma importancia para el teatro posdramático: la manifestación de que la palabra no pertenece al hablante; no habita orgánicamente en el interior de su cuerpo, sino que sigue siendo parte de un cuerpo ajeno. En las lagunas del lenguaje hace aparición su temido adversario: el tartamudeo, el fallo, el acento o la pronunciación incorrecta que escanden el conflicto entre cuerpo y palabra. Así abrió Einar Schleef su *Fausto* en Fráncfort, con una *dedicatoria* recitada en un acento claramente extranjero. Algunos grupos de vanguardia renunciaron a la perfección del discurso y realizaron trabajos teatrales con actores aficionados que proponían

¹ Cf. MEYER, P. M. *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*. Düsseldorf/Bonn: Parerga, 1997, pp. 120 y ss.

² Cf. al respecto el artículo de Helga Finter para *Theater heute* 1/1982, p. 49.

la presencia de modos de hablar no profesionales y destacaban así la realidad concreta de los acentos y los dialectos.

En el teatro posdramático se permite la diversidad de las competencias lingüísticas de los actores. En ello pervive el impulso anti-profesional de las vanguardias —que Brecht ya incentivó— de buscar caminos para que los actores aficionados y diletantes participen en el trabajo teatral. De la resistencia contra la perfección artesanal también se deriva el propósito, implícita o explícitamente político, no únicamente estético-teatral, de proteger al teatro de la permanente amenaza de un entumecimiento causado por una estéril perfección profesional.

Texto, voz, sujeto

En la medida en que se transmite una experiencia de escisión a través de la lectura o la dición de un texto que provoca extrañamiento respecto al cuerpo, se hace consciente la *mediación* que ejerce la persona que lee/habla. Henry M. Sayre ha observado que, en las piezas de lectura de Kathy Acker, la actriz se convertía en una médium de los ideogramas y mitos sociales que resonaban a través de su cuerpo¹⁰. Se podría continuar esta idea con la sugerencia de que aquí, de modo similar a ciertas acciones feministas, los *performers* son *víctimas* de sí mismos: articulan y padecen literalmente textos que les son hostiles, manifestando así el dilema cultural que separa dolorosamente sus deseos subjetivos de los sistemas lingüísticos e ideológicos de su sociedad. Otro ejemplo de cómo la escisión entre la *physis* y el significado fuerza una percepción modificada se encuentra en el teatro de la Societas Raffaello Sanzio, en el que un actor operado de la laringe y que únicamente dispone de una voz reforzada mecánicamente —que, en consecuencia, suena maquina y metálica—, hace que lo hablado y la voz se despeguen de modo inquietante. El acto de hablar se desnaturaliza al máximo y, al mismo tiempo, connota la terrible amenaza de su propio fracaso. En las lecturas de *La Iliada* que realizó el teatro Angelus Novus, la duración

¹⁰ Cit. de TABERT, Nils. *Szenisches Schreiben. Theatralität in den Texten von Kathy Acker*. Trabajo de licenciatura inédito. Giessen, 1992, pp. 46 y ss.

del acontecimiento (22 horas) acarrió que, tras un cierto tiempo, el mundo sonoro sensorial y vocal de lo hablado pareciera *desprenderse* de las personas que leían. De este modo, las palabras flotaban en el espacio como si un cuerpo sonoro autónomo estuviera *suspendido* en el aire, similar al sonido de ciertos cuencos de los monjes tibetanos cuando se pasa la mano por sus bordes. En este sentido, cabe destacar la tesis defendida por Jacques Lacan según la cual la voz (junto con la mirada) se cuenta entre los objetos fetichistas del deseo, a los que designó *objet a*. Efectivamente, el teatro presenta la voz como objeto de exposición de una percepción erótica, lo que produce una enorme tensión si esta percepción contrasta de modo tan drástico con los horrores del contenido de la descripción de una batalla, como en el caso de la lectura de Homero. Con todo, la relación entre escritura y texto leído en la escena del nuevo teatro sería tema de una investigación a parte.

Mallarmé quiso hacer del texto un objeto que desplegara su propio *espacement*, su *espaciamento* y, por lo tanto, su corporalidad. *Un coup de dés* da a la página la apariencia de un escenario de las palabras. A principios de los años ochenta se extendió la tendencia de separar radicalmente el texto de la situación del actor, haciendo de cada uno de ellos una experiencia teatral autónoma. En Bélgica Jan Decorte escenificó textos de Heiner Müller y del *Tasso* de Goethe como lecturas escénicas. Desde entonces el regreso a textos completos se extendió tanto que uno de los revolucionarios del teatro de ese tiempo, Luk Perceval, realizó a finales de los noventa una escenificación de *Las Historias* de Shakespeare de muchas horas de duración. Aquí también se evitó una relación naturalista entre el texto y la escenificación, a través de traducciones que provocaban extrañamiento. De este modo, en el teatro posdramático el texto se recita y se presenta más como material lingüístico expuesto de modo ajeno y alienante, que como texto-para la interpretación de papeles.

Paisaje textual

Un término que abarcara las nuevas variantes de uso del texto debería designar el *espacement* entendido en el sentido de Derrida:

la materialidad fonética, el curso temporal, la propagación en el espacio y la pérdida de la teleología y de la identidad propia. Nosotros escogemos el término *paisaje textual* (*Textlandschaft*) porque nombra, al mismo tiempo, la interconexión de los lenguajes teatrales posdramáticos con las nuevas dramaturgias de lo visual y mantiene el punto de referencia en la *obra paisajística* (*landscape play*). De este modo, texto, voz y ruido se fusionan en la idea de un *paisaje sonoro* (naturalmente en un sentido distinto al que era usual en el realismo escénico clásico). Es conocida la versión naturalista de los paisajes acústicos en las escenificaciones de las obras de Chéjov por parte de Stanislavski que, con efectos de sonido perfeccionados (ruidos de grillos, ranas, pájaros, etc.), intensificaba la realidad del espacio ficticio delimitado por una escena *auditiva*, si bien recibió por ello una sarcástica crítica del autor. En este contexto, Roubine utiliza los términos *paysage auditive* y *paysage sonore*, paisaje auditivo y paisaje sonoro¹¹.

Teatro = cine mudo + obra radiofónica

En contraposición a la idea de Roubine, el *audio-landscape* posdramático —del cual Wilson es un ejemplo— no reproduce miméticamente una realidad, sino que produce un espacio de asociaciones en la consciencia del espectador. La *escena auditiva* en torno a la imagen teatral abre referencias *intertextuales* en todas direcciones o complementa el material escénico a través de motivos sonoros musicales o ruidos *concretos*. En este contexto resulta reveladora la declaración de Wilson en la cual manifiesta que su ideal de teatro sería una fusión entre cine mudo y pieza radiofónica pues, de este modo, tiene lugar una apertura del marco. Para cada uno de nuestros sentidos, con el ver imaginario en las piezas radiofónicas y el oír imaginario en el cine mudo, se abre un espacio ilimitado. Cuando se ve cine mudo y cuando se oye una pieza radiofónica, el espacio auditivo y el visual, respectivamente, carecen de límites. En el cine mudo se fantasean voces de las cuales solo se ve su realización

¹¹ ROUBINE, J. J. *Théâtre et mise-en-scène 1880-1980*, op. cit., pp. 166 y 168.

física: bocas, rostros, expresiones faciales de los oyentes, etc. En la pieza radiofónica se imaginan rostros, formas y cuerpos para voces incorpóreas. Se trata de que el espacio escénico y el espacio sonoro circundante, ligado completamente a él, creen un tercer espacio que abarque tanto la escena como el *théatron*. A diferencia del exceso de material prefabricado en las nuevas formas teatrales, el *play back* juega, por lo tanto, un papel insignificante para Wilson. Para él lo importante es un actor que, aun inserto en un dispositivo audiovisual, habla *aquí y ahora*. El *espacio de la imaginación*, que ocupa el lugar del espacio visual, debe eliminar el enfrentamiento entre platea y escena en beneficio de un espacio onírico de asociaciones que englobe a ambos a partir de la dramaturgia visual y el paisaje sonoro.

Teatro de voces

Friedrich Kittler ha conectado ingeniosamente las categorías de la teoría lacaniana con los *sistemas de registro* técnico de la modernidad: lo simbólico (respecto al encadenamiento discontinuo de significantes individuales) con la letra impresa, lo imaginario (respecto a su estatus presemántico) con la fonografía¹². Lo real —es decir, la corporalidad—, siempre y cuando no esté codificado por el deseo (estructurado a través de lo imaginario) o por el significado (organizado simbólicamente), entra en juego mediante la presencia del cuerpo liberada de sentido, una vez que la presencia física ha socavado todo orden (verbal o no verbal) y significación. La realidad corporal crea un déficit de sentido: lo que quiera que aparezca en la escena en términos de significado es siempre llevado un paso más allá de su consistencia a través de la sensorialidad del cuerpo; el sentido es desgajado del torbellino preconceptual de la *certeza sensorial* que, a partir de cada posicionamiento estable (tesis) de un texto, destaca su lado *performativo*, su carácter despreocupado de toda verdad, su profunda inconsistencia. El desplazamiento *del sentido a la sensorialidad*

¹² KITTLER, F. *Grammophon Film Typewriter*. Berlín: Brinkmann U. Bosc, 1986, pp. 27 y ss. Cfr. LACAN, Jacques. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim/Berlín: Quadriga, 1987, p. 204 [ed. cast., *Los cuatro conceptos fundamentales de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1987].

es inherente al proceso teatral en cuanto tal, y es el fenómeno de la *voz en vivo* el que, de un modo más directo, manifiesta la presencia y el posible dominio de lo sensorial en el sentido y es, al mismo tiempo, el corazón de la situación teatral, pues la *copresencia de actores vivos* imprime el sentimiento. Debido a una ilusión constitutiva de la cultura europea, la voz parece llegar directamente desde el alma. Es sentida como carisma espiritual, físico y mental de la *persona* que nos llega, por así decir, sin filtros. La persona que habla es la *persona presente* por excelencia, metáfora del *otro* (en el sentido de Emmanuel Lévinas) que apela a una *responsabilidad/respuesta* del espectador, no a una hermenéutica. El espectador se encuentra expuesto a la presencia *liberada de sentido* del que habla como una pregunta dirigida a él, a su mirada como ser corporal. Ya no puede reducir su voz a una materialización de un *logos* pasado, *ausente*, ni a la mera voz de la figura encarnada como sucede en los papeles dramáticos. Mientras que la estética clásica promete (incluso en el efímero teatro) la duración ideal de la apariencia (el drama conserva, hace perdurar el sentido del discurso), el nuevo teatro asume su *desvanecimiento* en un desplazamiento de la noción de teatro desde la obra al acontecimiento, que se convierte en multidimensional, espacio-temporal y audiovisual. Consecuentemente, pueden diferenciarse varios modelos en la estética posdramática de la voz:

1. *Physis de la voz*. El teatro recuerda uno de sus elementos básicos, la pura *physis de la voz* en su esfuerzo, jadeo, ritmo, sonido arcaico y grito.

2. *La voz monologada*. El teatro redescubre la *voz monologada* que se anuda en el diálogo de discursos diseminados; de este modo, la riqueza del teatro se erige a partir de esa sola voz y la modulación y graduación de sus posibilidades. Es lo que ocurre, por ejemplo, en los monólogos de Jutta Lampe, Edith Clever o Jeanne Moreau.

3. *La voz electrónica*. Como en la vida cotidiana, la voz grabada-intensificada, descompensada, reproducida y artificialmente modificada por micrófonos— también juega un papel significativo sobre la escena; convierte en una rareza la voz viva de los seres humanos.

Cabe recordar que algunos grupos de música hacen buena propaganda con la indicación *unplugged*, desdeñando de este modo las posibilidades electrónicas que ofrece la industria para reforzar los efectos de la música.

El teatro posdramático no pretende tanto hacer audible la voz única de un sujeto, como realizar una *diseminación* de voces que de ningún modo se limita exclusivamente a fragmentaciones efectuadas de forma electrónica o técnica. Así, podemos hallar unión *coral* y *desacralización* de la palabra; exposición de la *physis* de la voz en grito, gemido, ruidos animales y *espacialización* arquitectónica. Si se piensa en las piezas realizadas por Schleeff, Fabre y Lauwers, en Maatschappij Discordia, el Theatergroep Hollandia, La Fura dels Baus o el Théâtre du Radeau, se observa cómo la simultaneidad, la poliglosia, el coro y, en palabras de Wilson, las *arias de gritos*, contribuyen a que el texto se convierta, a menudo, en un libreto semánticamente irrelevante y en un espacio sonoro sin fronteras sólidas. Se difuminan los límites entre el lenguaje como expresión de una presencia viva y el lenguaje como material lingüístico prefabricado. La realidad de la voz se convierte en un tema en sí mismo: se ajusta y se ritmifica a partir de patrones formales, musicales o arquitectónicos, mediante el uso de la repetición, la distorsión electrónica o la superposición hasta hacerla ininteligible, o a través del uso de voces tratadas como ruido, gritos, etc. Exhausta por la mezcla, se desprende de los personajes como una voz incorpórea y *fuera de lugar*.

Sujeto / diseminación

La presencia de un cuerpo humano sobre la escena estructura el espacio visual. Análogamente, en el teatro la voz humana domina el universo de los ruidos desde el lugar más alto de una jerarquía (también en el cine se eliminan artificialmente los demás ruidos para destacar la voz portadora de significado como objeto fetiche). De hecho, el lugar privilegiado de la voz humana estuvo siempre asegurado en el teatro; a ello contribuía el *cordón sanitario* de silencio y quietud que se desplegó alrededor del recinto del templo sagrado

en que se convirtió la escena: los amortiguadores de sonido, las luces rojas indicando la advertencia «Silencio durante la función», el comportamiento parsimonioso del público (que, sin embargo, solo se estableció regularmente hacia el siglo XVIII), etc.

Tradicionalmente, el sonido vocal como aura en torno a un cuerpo cuya verdad es su palabra prometía no menos que la identidad del ser humano, determinada subjetivamente. De ahí que el juego de las nuevas tecnologías multimedia que descomponen la presencia del actor y, especialmente, la unidad de voz y cuerpo, no pueda ser tomado como un juego de niños. La voz sustraída electrónicamente termina con el privilegio de la identidad y, en ese momento, tiene lugar un doble desplazamiento: la división de una semiótica propiamente auditiva más allá de los significantes lingüísticos, por un lado, y la modificación inmanente de lo auditivo en sí mismo, por otro. Clásicamente la voz se definía como el instrumento más importante del actor; sin embargo, ahora el cuerpo entero *se convierte en voz*. El escándalo del cuerpo hablante se transforma en la disolución de los límites corporales; el volumen del cuerpo que respira se expande, disuelve los límites de su propio espacio sonoro. De este modo, en el proceso que se inicia con la respiración (inspiración y expiración) el cuerpo se vuelve vibración e instrumento sonoro, y continúa con la voz. El sonido crea alrededor del cuerpo un ámbito fronterizo, un paisaje sonoro liminar: todavía cuerpo y ya espacio del terreno escénico, rociado y nuevamente abandonado rítmicamente por ondas sonoras y de energía. El teatro vive de este *entre*, de este entorno del cuerpo a partir de la respiración, el ruido y la voz. Se manifiesta una experiencia explícita de lo auditivo cuando se descompone el todo denso y cohesionado del acontecimiento teatral, cuando el sonido y la voz se organizan por separado y se reconocen en una lógica propia; cuando el espacio del cuerpo, el espacio escénico y el espacio de los espectadores se escinden, diseminan y reunifican de modo distinto a través del sonido y la voz, de la palabra y el ruido. Entre el cuerpo y la geometría de la escena, el espacio sonoro de la voz es el elemento inconsciente del teatro hablado.

El teatro de drama y de la *mise en scène* de significado textual no permiten que se destaque con propiedad una semiótica auditiva. Reducida al transporte de sentido, la palabra pierde su posibilidad de esbozar un horizonte sonoro realizable únicamente de modo teatral. En cambio, el dispositivo electrónico y corpo-sensorial del teatro posdramático redescubre la voz. La presencia de esta base de una semiótica auditiva, se escinde del significado y concibe la formación de signos como *gesticulación de la voz*, agudizando el oído ante los ecos en el sótano abovedado de los suntuosos edificios literarios. Se trata de un *sono-análisis* del inconsciente teatral: tras las consignas, el grito de los cuerpos; tras los sujetos, las vocales significantes gracias a las cuales logran caminar. La deshumanización aquí implícita libera nuevas líneas de fuga y corrientes de energía y, con ello, desempeña lo que pudo haber imaginado Antonin Artaud en 1947, en su ya legendaria emisión radiofónica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, una especie de modelo en miniatura del *teatro de la crueldad*. Mediante la distorsión en los timbres y frecuencias más altos, posteriormente en la profundidad codificada como *masculina* y a través de la reproducción de voces corporales individuales y su combinación con ruidos y otras voces, Artaud pretendía llegar hasta el punto de que la pluralidad, sin un centro fijo, se percibiera como un destronamiento del yo, *el sujeto como objeto*, como víctima de los impulsos que lo inundan, dejando a un lado su identidad personal¹³. Cuando la voz hace audibles sus articulaciones sonoras de modo transversal a la expresión de sentido individualizada, se revela cada capa en la que, de acuerdo con Roland Barthes, «se investiga cómo trabaja el lenguaje y se identifica con este trabajo. Se trata de una palabra muy simple que, no obstante, debe ser tomada muy en serio: la *dicción* del lenguaje»¹⁴.

¹³ Cfr. FINTER, Helga. *Der subjektive Raum*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 127 y ss.

¹⁴ BARTHES, R. *Das Raube der Stimme*. Berlin, 1979, pp. 19 y ss. [ed. cast., *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Madrid: Siglo XXI, 2005].

Locus agendi, locus parlandi, semiótica auditiva

La relación entre el cuerpo y la voz también ha sido un terreno de juego propicio para la estética teatral *electrónica*: el *doblaje*, como en la sincronización en el cine, concilia una voz oculta con la imagen corporal; el *playback*, en el cual el cuerpo se ajusta por mimetismo a una voz pre-existente que, al mismo tiempo, es *absorbida* por él. Se produce entonces un *espacio sonoro* en el cual el *locus agendi* y el *locus parlandi se escinden*; el *audio-landscape* y las voces sin cuerpos, frecuentemente en *off*, se inmiscuyen e interfieren en otras (en directo) que habitan los cuerpos y en voces grabadas de los propios actores. Robert Wilson, por ejemplo, fue especialmente conocido por escindir el *locus agendi* y el *locus parlandi*, con lo que conseguía minar la percepción de un personaje unitario.

La técnica del micrófono inalámbrico posibilita que la voz del actor visto sobre la escena parezca provenir de cualquier parte del espacio del teatro. De este modo, el inalámbrico ubica la voz como elemento en el espacio y esta ya no queda determinada por un sujeto autónomo y dueño de su propia dicción. El espacio sonoro y la estructura auditiva exclaman por encima de todo: yo no soy el que habla, sino *eso* y lo hace a través de un complejo, en palabras de Deleuze, *agencement* maquinizado. En su teatro *cinematográfico* John Jesurun desarrolla una variante del nuevo tratamiento de la voz y el sonido. La oportunidad de definir el sonido, la imagen, el espacio y la escena a través de líneas de fuerza se inscribe en el espacio escénico organizado ópticamente. La propagación y dirección de los sonidos forman un *agencement* con las estructuras visuales, como componentes de una máquina que acopla cuerpos, imágenes y sonidos. Su trabajo puede describirse en el contexto del paradigma del cual habla Helga Finter:

La lucha frontal contra el lenguaje cede a un juego astuto con los lenguajes, cuyos elementos son reorganizados como piezas móviles. En la era de la electrónica y de los medios de comunicación se escapan de las ebrias sombras de las glosolalias de Artaud, voces grotescas y tragicómicas que emanan de la experiencia de la pluralidad de los lenguajes y de la relatividad

de los discursos, tal y como se transmiten, por ejemplo, en la ciudad de Nueva York¹³.

En el teatro del neoyorquino Jesurun la escena se convierte en un ambiente (*environment*) de estructuras de luz y texturas auditivas. En un *tempo* vertiginoso, con réplicas y contrarréplicas veloces como un rayo, prácticamente sin pausas, desde el primer momento se pone en funcionamiento una máquina textual de voces, palabras y asociaciones en la que solo se vislumbran fragmentos de una trama. En un campo de indeterminación se manifiestan diálogos particulares, disputas, declaraciones de amor; lo político y lo privado se entremezclan. El tema de Jesurun, la comunicación, la naturaleza siniestra del lenguaje, se concentra más sobre la forma que sobre el contenido. En su teatro a menudo las voces también se sustraen mediante micrófonos invisibles y resuenan desde otra parte. Las frases vuelan de aquí para allá, trazan caminos, crean campos que forman interferencias con los elementos ópticos. La rapidez maquina del que habla y de sus réplicas hace que las palabras funcionen como flechas o balones disparados entre las personas y las imágenes con tanta rapidez como en una *screwball-comedy*, de modo que trazan líneas de fuerza a través de la escena vista por el espectador, en la cual anidan sobredeterminando lo visual. ¿Quién habla, quién responde? La mirada busca. ¿Quién es el que ahora habla? Se descubren los labios que se mueven, se asocia la voz con la imagen, se integra lo apedazado y se pierde de nuevo la cohesión. Del mismo modo que la mirada vaga de un lado para otro entre cuerpos e imágenes de vídeo, se refleja a sí misma para percatarse del lugar donde residen la fascinación, el erotismo y el interés. La mirada se percibe como mirada de vídeo, mientras que el oído construye otro espacio dentro del óptico: campos de referencia, líneas que traspasan las barreras. Mientras las imágenes escinden la presencia, en tanto combinan el presente de lo que acontece en escena con otros tiempos e imágenes probablemente muy distintos, el lenguaje aglutina nuevamente, en

¹³ Véase el artículo de H. Finter para *Theater heute* 1/82, p. 49.

un juego de preguntas y respuestas, la imagen despedazada en la imaginación presente.

La voz que proviene de un altavoz carece del timbre físico, lo que la distingue de la voz humana natural. Sin embargo, la voz del espacio electrónico se convierte, al mismo tiempo, en lugar de lo *transubjetivamente* impensado, no pintado, con lo que activa la imaginación. De este modo, la imagen se encuentra sobrepintada/sobrescrita por las palabras; a partir de los pedazos del sentido la recepción fantasea constructos imaginarios. Más allá del sentimiento perdido, precisamente en el maquinismo, se formula de pronto, en un punto de fractura, el ansia de comunicación; el sufrimiento en su imposibilidad (dificultad, esperanza) de derribar el muro, la muralla del lenguaje intraducible. Destella, sin embargo, un instante *más humano*: el sujeto íntegro se encuentra momentáneamente cuando la mirada localiza la voz y la devuelve al cuerpo, factor del ser humano, hasta que el mecanismo integrado por sonidos, reacciones, partículas eléctricas, rastros visuales y sonoros toma el mando de nuevo.

Desde que la voz pudo desprenderse del hablante por medio del gramófono y del teléfono —y, de modo más eficaz, con la tecnología electrónica—, surge una realidad de voces *desubicadas* que se podría designar mediante el término voces *en souffrance*, empleado por Derrida en *La tarjeta postal**, cuyo destinatario es imposible de ubicar. Las voces no pueden ya localizar las figuras y, a través de la arquitectónica musical, se desprenden todavía más de los caracteres hablantes. Benjamin habló de ver sin oír y, en su ensayo sobre la obra de arte, analizó la desarticulación y la división de las percepciones sensoriales¹⁶. El oír sin ver, en cambio, se convierte en una experiencia normal¹⁷. ¿Qué sucede cuando la sonoridad corporal de la voz aparece

cada vez más desprendida de toda corporalidad? Entre otras cosas la impresión de que cada voz desprendida proviene del Hades, recuerda la caída en la muerte. A este respecto, resulta relevante el pasaje de Proust en el que Marcel escucha la voz de la abuela al teléfono:

[Es ella], es su voz la que nos habla, que está ahí. Pero, ¡qué lejos está! ¡Cuántas veces no he podido menos de escucharla con angustia, como si ante esta imposibilidad de ver antes de largas horas de viaje a aquella cuya voz estaba tan cerca de mi oído sintiese mejor lo que hay de falaz en la apariencia de la más dulce aproximación y a qué distancia podemos estar de las personas queridas en el momento en que parece que no tendríamos más que alargar la mano para retenerlas! ¡Presencia real de esta voz tan próxima, en la separación efectiva! ¡Pero, también, anticipaciones de una separación eterna! A menudo, escuchando así, sin ver a la que me hablaba de tan lejos, me ha parecido que aquella voz clamaba desde las profundidades la imposibilidad de que no se volver a subir, y he conocido la ansiedad que habría de estrangularme un día, cuando una voz volviese así (soía, sin depender ya de un cuerpo que jamás había de volver a ver yo) a murmurar a mi oído palabras que hubiera querido besar a su paso por unos labios para siempre reducidos a polvo¹⁸.

* DERRIDA, Jacques. *La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá*. Barcelona: Siglo XXI, 2001 [N. del E.].

¹⁶ BENJAMIN, W. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». En *Gesammelte Schriften*, vols. 1-2. Fráncfort, 1974 [ed. cast., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Obras, t. 1, vol. 2. Madrid: Abada, 2008].

¹⁷ Cfr. DERRIDA, J. *Spectres de Marx*. París, 1993 [ed. cast., *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 2008].

¹⁸ PROUST, M. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Die Welt der Guermantes 1*. Fráncfort, 1967, p. 175 [ed. cast., *En busca del tiempo perdido. Tomo 3. El mundo de Guermantes, op. cit.*, p. 165].

6 Espacio

Espacio dramático y posdramático

Espacio dramático, centrípeto y centrífugo

Generalmente se puede decir que el teatro dramático prefiere un espacio *mediano*; los espacios inmensos y los muy íntimos son tendencialmente peligrosos para el drama. En ambos casos, se suprime o se pone en peligro la estructura del *reflejo* (*Spiegelung*), en la medida en que el marco de la escena funciona como un espejo que permite que el mundo homogéneo del observador se reconozca en el mundo igualmente cerrado del drama. Para que tengan lugar estas equivalencias y estos reflejos, aunque sean también ilusorios o ideológicos, resultan necesarios el aislamiento, la independencia y la identidad propia de ambos mundos. Todos ellos posibilitan la *seguridad de las fronteras*, indispensable para el proceso de identificación entre emisión y recepción de los signos, que transmite un emisor idéntico a sí mismo a un receptor idéntico a sí mismo. Un teatro en el cual la percepción no se encuentre dominada por la transmisión de signos y señales, sino por lo que Jerzy Grotowski llamó «la cercanía del organismo vivo»¹, se contrapone a

¹ ROUBINE, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, op. cit., p. 107 [cf. para la cita en castellano: GROTOWSKI, J. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI, 2009, p. 24].

las distancias y abstracciones esenciales del drama. La distancia entre actores y espectadores llega a reducirse tanto que la proximidad física y fisiológica (respiración, sudor, jadeos, movimiento muscular, espasmos, miradas) se superpone a la significación mental, de modo que se origina un espacio de una tensa dinámica *centrípeta* en la que el teatro se vuelve un momento de energías vividas conjuntamente, en vez de un conjunto de signos transmitidos. Así, por ejemplo, en las escenificaciones de Grotowski (*El príncipe constante*, 1965-1968; *Acropolis*, 1962-1964-1967; *Apocalipsis cum figuris*, etc.) el teatro se convierte en un grupo de escenas casi rituales en las que la participación emocional de los espectadores se produce para el acontecimiento. Los actores son observados desde una cercanía (*close up*) tan asediante que el espectador no puede evitar ser consciente de su proximidad corporal y de su mirada de *voyeur*, y cae en la esfera de la vivencia orgánica conjunta, si bien esto sigue siendo algo muy distinto a una participación real, que no se produce en las piezas de Grotowski.

La otra amenaza para el teatro dramático es el espacio de grandes proporciones, que tiene un efecto *centrífugo*. Se puede tratar simplemente de un espacio que, por sus enormes dimensiones, suplante o sobredetermine la percepción de todos los demás elementos (como, por ejemplo, el estadio olímpico de Berlín en *Winterreise [Viaje de invierno]*, de Grüber); o un espacio que eluda el dominio de la mirada mediante acciones que tienen lugar simultáneamente pero en distintas ubicaciones, como en el teatro *integrado* o en el famoso *Orlando furioso* de Luca Ronconi a partir de una adaptación de Tasso realizada por Eduardo Sanguinetti, puesta en escena por primera vez en 1969 en el Festival dei due mondi en Spoleto y uno de los primeros grandes acontecimientos de lo que poco después se llamaría *teatro total*. Aquí los espectadores tuvieron que padecer la tortura de decidir cómo querían montar su representación en vista de varias opciones posibles. También fueron utilizados como *decoración*, cuando de pronto pasaban a hacer de árboles de un bosque que atravesaban los actores. Tanto aquí como en otros ejemplos del teatro total se puede considerar que, pese al rechazo de una configuración escéni-

ca ilusionista, se celebra un verdadero triunfo de la *ilusión teatral*². Como ejemplo podemos citar el excepcional espectáculo 1789 del Théâtre du Soleil, en el cual la impresión de una animada feria anual, con montones de personas, tenderetes iluminados, bullicio y sorpresas, se combinaba con las escenas actuadas. Las plataformas de madera, unidas unas a otras mediante pasarelas, y las multitudes de espectadores que iban y venían entre ellas, aglomerándose o dispersándose, confirieron al teatro una atmósfera semejante a la de un circo y, al mismo tiempo, lo hicieron equivalente, escénica y espacialmente, a las calles y plazas del París revolucionario.

Espacio metonímico

En todas las formas espaciales abiertas más allá de la ficción de la escena dramática el espectador se transforma en un coactor más o menos activo, más o menos voluntario. La realización escénica de Kama Ginkas, *K.I. from Crime*, preparada para la actriz Okzana Mysina y que pudo verse en 1997 en Avignon, hizo del espacio, provisto apenas de algunos elementos fragmentarios, una escena de apelación real a los espectadores presentes, que fueron tomados de la mano individualmente, requiriéndoles su ayuda y su implicación en la histeria lúdica de la actriz, que interpretaba a Katerina Ivanova, personaje de la novela de Dostoievski. La difuminación extrema de la frontera entre vivencia real y ficticia tiene consecuencias de gran alcance para la comprensión del espacio teatral: este pasa de ser un espacio metafórico y simbólico a convertirse en un *espacio metonímico*. La figura retórica de la metonimia produce la relación y la equivalencia entre dos medidas, no del modo en que lo hace la metáfora, que acentúa su similitud (por ejemplo, entre la navegación y la vida en un *viaje vital* con salida/nacimiento, camino, quizá tempestades y descarríos, llegada/muerte), sino que permite tomar una parte como el todo (*pars pro toto*: por ejemplo, *una cabeza* [inteligente]) o hace uso de una conexión externa (*Washington desmiente que...*). En el sentido de esta relación de contigüidad podemos llamar metonímico

² *Ibidem*, p. 114.

a un espacio escénico que no se determine principalmente como soporte simbólico de otro mundo ficticio, sino que sea enfatizado y ocupado como parte y continuación del espacio real del teatro.

El teatro dramático, en el que las tablas del escenario significan el mundo, se podría comparar con la *perspectiva*: el espacio se encuentra aquí, tanto en sentido técnico como mental, ventana y símbolo, análogo a la realidad que *hay detrás*. Por medio de la abstracción y del énfasis, ofrece una suerte de equivalente metafórico del mundo a escala, al modo de una pintura renacentista pensada como *finestra aperta*. El teatro dramático simboliza una ventana en perspectiva en la medida en que sus tablas siempre significan el mundo; es secundario si el drama se representa en distintos compartimentos de un *escenario simultáneo*, como en la Edad Media, en la decoración múltiple (*décor multiple*) del Renacimiento o en el tipificado palacio de espacio unitario (*palais à volonté*) del Clasicismo. Lo mismo ocurre si tiene lugar ante el trasfondo del escenario barroco o en el campo de fuerza de un *milieu* naturalista que parece determinar de antemano las acciones de las personas.

El espacio dramático es siempre el símbolo de un mundo entendido como totalidad, por más que sea mostrado de modo fragmentario. Por el contrario, en el teatro posdramático, el espacio deviene una parte del mundo ciertamente destacada, pero entendida como algo que permanece en un *continuum* de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio-temporales pero, al mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida. El trayecto que en el teatro clásico recorre la intérprete sobre la escena significa, como metáfora o símbolo, un trayecto ficticio, quizá la distancia que recorre Grucha a través del Cáucaso. En un espacio que funciona metonímicamente el camino recorrido por un actor representa principalmente una referencia espacial de la situación de teatro, referido, como *pars pro toto*, al espacio real del terreno de actuación y, *a fortiori*, del teatro y del espacio circundante en su conjunto.

Drama y otros marcos

El drama ha sido desde siempre más bien un marco en sí mismo que algo enmarcado. Así como en la pintura el fondo es imprescindible para la figura de modo que esta pueda ser destacada, la trama y la acción dramática constituyen el marco y el fondo irrenunciables a partir de los cuales los gestos individuales del lenguaje y del cuerpo conservan su sentido. Por lo tanto, en teatro coexisten el marco espacial del proscenio, el marco mental de la escenificación y, dentro de ellos, a su vez, el marco del proceso dramático. A ellos se añade la disposición formal que funciona, asimismo, como marco. Con el primer verso, la primera frase, la primera salida a escena, el público se prepara para una determinada expectativa de lenguaje, una forma estilística elemental y una estética. De este modo, los acontecimientos se encuentran también enmarcados por la forma. Por un lado, lo enmarcado se constituye como contexto *interno* y, por otro, se aísla por la realidad *externa* como algo especial, significativo, elevado e intensificado. Cada estética teatral emplea esta capacidad del marco cuando saca a la luz elementos simples y poco significativos. El marco intensifica y concentra la predisposición para la percepción de un modo en que también lo cotidiano deviene interesante. En su diario Max Frisch anotó:

¿Por qué se enmarcan los cuadros? [...] El marco, cuando lo hay, desprende [las imágenes] de la naturaleza, es una ventana a otro espacio totalmente distinto, una ventana al espíritu, donde la flor, la pintada, ya no es una flor que se marchita, sino una interpretación de todas las flores. El marco la sitúa fuera del tiempo. [...] ¿Qué nos dice el marco? Dice: mira hacia aquí, aquí encuentras algo digno de verse, algo que está fuera del azar y la transitoriedad; aquí encuentras el sentido que dura, no las flores que se marchitan, sino la imagen de las flores, o, como ya se ha dicho: la imagen-sentido³.

Estas frases caracterizan también el rendimiento del marco en el teatro dramático. En el teatro posdramático, en cambio, resulta

³ FRISCH, M. *Tagebücher 1946-1949*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970, p. 65.

evidente que el marco difícilmente puede tener una aplicación pues, al final, acaba conduciendo a una *imagen-sentido*. En lugar de ello se privilegian algunas estrategias, como la de la *enmarcación múltiple*. Cabría pensar hasta qué punto la idea de la imagen-sentido ya contiene en sí misma la contradicción de una mirada del sinsentido y, sobre todo, si hace referencia a la complicada problemática de la visión y del ver⁴. La multiplicación de los marcos, sin embargo, neutraliza verdaderamente la función de un solo marco; así, lo individual es extraído del terreno unitario que constituye el marco, en tanto que lo cerca. En vez de adquirir sentido por medio de la totalidad que lo enmarca, lo individual ve cortado su vínculo con el todo que hace que lo sensorial resulte significativo. En vez de ello, la multiplicación de los marcos provoca que lo individual se reconduzca a sí mismo como *ser aquí y ser así* de su naturaleza sensible, o, visto desde otra perspectiva, como perceptibilidad intensificada.

Estética posdramática del espacio: panorámica

El giro en 1980

La emancipación de la semiótica visual del teatro, ligada a la retórica política y en competencia con ella, permaneció restringida a la neovanguardia de los años sesenta. La interpretación teatral podía ser *lectura* radical, pero todavía continuaba siendo más o menos válida la primacía del texto y la transmisión de significado. En la tradición del teatro dramático lo visual continuó sirviendo a esta transmisión de significado —a pesar de su propio despliegue de estímulos ópticos y arquitectónicos—. Para el libre desarrollo de un *theatre of images*⁵ [teatro de imágenes], como habitualmente se denomina a Wilson y

⁴ Cfr. MANFRED, Frank. «Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher». En *Neue Hefte für Philosophie*, núms. 18/19. Göttingen, 1980, pp. 58-78.

⁵ *Theatre of images* es el título de un libro publicado en 1977, por Bonnie Marranca, en el que se analiza la obra de Robert Wilson, Richard Foreman y Lee Breuer y en el que se propone un marco teórico-crítico para el estudio de sus producciones. MARRANCA, Bonnie. *The Theatre of Images*. Indiana: Indiana University Press, 1977. [N. del E.]

sus seguidores, era necesario un mayor impulso del distanciamiento del mensaje político, en sentido estricto, y de la literatura dramática, en sentido amplio. A principios de los años ochenta llamó la atención el hecho de que una serie de escenificaciones importantes —las de Klaus-Michael Grüber, Ariane Mnouchkine o Peter Stein— realizaran grandes *tableaux*, cada una a su modo. En ese momento irrumpió un énfasis en el desarrollo de la configuración escénica, un interés por un espacio teatral formalmente estilizado, que pronto se reflejó en el prestigio de artistas radicales como Jan Fabre. Se puso fin así a una idea de teatro orientado al contacto con el público, propia de la época *activista* de los años sesenta y setenta; ahora se trataba de sumergir al espectador en un aspecto concreto, en detalles y en estructuras formales y significantes. Las consecuencias de esta tendencia fueron una precisión clasicista, también fría, y unos entornos escénicos que producían una prolongada sensación de retardo. El efecto intenso de la imagen y del espacio se asoció frecuentemente con una duración aumentada de la realización escénica. Esto condujo, en primer lugar, a la vivencia del espacio característica del teatro posdramático en la cual la impresión visual, en cierto modo, se sobrecarga con palabras y gestos en el transcurso de la realización. El espacio posdramático no sirve al drama, tampoco a una actualización politizada; el proceso teatral se convierte, a la inversa, en una experiencia esencialmente espacio-visual.

La siguiente panorámica toma en consideración tanto los escenarios con una clara separación respecto al espacio de los espectadores, como también espacios interactivos e integrados, aquellos que, en sentido amplio, pueden entenderse como espacios *heterogéneos* que tienden un puente hacia situaciones cotidianas. Se mencionan aquí espacios completamente al servicio de la semántica textual y espacios que se convierten, en palabras de Achim Freyer, en una *libre composición paralela* de música o texto. En este caso, no se trata de valorar la obra de algunos escenógrafos significativos del teatro contemporáneo. Desde Erich Wonder hasta Anna Viebrock, desde Axel Manthey hasta Achim Freyer, los espacios escénicos del presente

y su correspondiente dialéctica artística deben ser comentados en su inmensa variedad a la luz del paradigma del teatro posdramático, así como del dramático (ya que en el teatro a la italiana, propio del teatro dramático, se encuentran también importantes innovaciones espaciales).

Tableaux (enmarcaciones)

A simple vista, el espacio escénico en cuanto *tableau* se cierra programáticamente frente al *théâtron*: la clausura de su organización interna se hace muy evidente. En este sentido, el teatro de Robert Wilson resulta ejemplar y no por casualidad se le ha comparado repetidamente con la tradición del *tableau vivant*². Como es sabido, en el siglo XVIII estaba de moda que las damas y los caballeros de la alta sociedad se divirtieran reproduciendo cuadros pictóricos e imitaran las poses y las vestimentas correspondientes (normalmente con acompañamiento musical), hasta que volvía a caer el telón³. De esta comparación se desprende una observación correcta: el teatro de la lentitud orienta inevitablemente la percepción hacia la posición con la que se contempla un cuadro. Pero también una incorrecta, pues el objetivo de la ralentización ceremonial no es el feliz *reconocimiento* de una pintura famosa (lo cual entraría en contradicción inmediatamente con el motivo de la presencia del teatro), sino el reconocimiento de los gestos humanos y las formas dinámicas en el presente vivo del teatro.

El marco es algo propio de la pintura y el teatro de Wilson es, de hecho, un teatro del marco ejemplar; todo empieza y todo termina —un poco como en el arte del Barroco— con los marcos. Incluso allí donde Wilson abandona los encuadres escénicos clásicos, crea inmediatamente marcos de luz, de espacio y de sonido. Por ejemplo, en *Persephone*, representada a cielo descubierto en el antiguo estadio de Delfos, dividió el espacio en áreas y líneas de luz y lo hizo aparecer

² El autor se refiere a la tradición pictórica de los cuadros vivientes (*tableaux vivants*) en las que se pretendía presentar un relato histórico tipo friso. La fotografía vino a remplazar a esta particular forma de entretenimiento y arte [N. del T.].

³ Cfr. HOLMSTRÖM, Kirsten G. *Monodrama Attitudes Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1967.

como un sistema de cuadros. En una realización escénica de *T.S.E* (previamente estrenada en 1993 en Gibellina) en el Hetzerhallen de Weimar durante el Kunstfest de 1996, se practicó también una división de la superficie de actuación mediante áreas de luz en torno a las cuales el público se situaba, con el único límite de las marcas lumínicas. De este modo, la estrategia de multiplicar los medios de enmarcación teatral practicada por Wilson proporcionó a cada detalle su propio valor de exhibición, si bien una vez más a costa de su aislamiento estético. La creación de marcos se producía mediante la iluminación especial de los cuerpos, la definición de sus lugares sobre el suelo por medio de campos de luz geométricos, la precisión escultural de los gestos y la elevada concentración de los actores que, por su eficacia ceremonial, producían también marcos en torno a ellos.

Tanto el modo de andar como el movimiento de una mano o la rotación del cuerpo se distinguen como fenómenos en una nueva visibilidad. Así, dichos fenómenos se suceden en una serie no jerárquica, con precisión absoluta y encuadres remarcados. Sería tentador describir ahora las tradiciones del clasicismo, de la nueva objetividad y del surrealismo, así como los rasgos que proceden de la estética barroca, en la cual, por ejemplo, también se dan los marcos encadenados tanto en pintura como en arquitectura.

Juego con el espacio y la superficie

En el teatro dramático se trataba de crear un marco adecuado para la experiencia de lo dramático; un espacio, al mismo tiempo, real y espiritual, una imagen de fondo, una imagen alegórica; esto es, la constelación escénica misma *en cuanto* imagen en sí misma. Con la autonomización de la experiencia visual pictórica en la Modernidad se dio la condición previa para que la escena se aproximara en su concepción a la lógica de la imagen pictórica y, en consecuencia, se apropiara, hasta cierto punto, del modo de recepción característico de la pintura. No obstante, no faltaron quejas a esta postura porque se creía que, a través de este giro hacia lo visual, la percepción, orientada de modo dramático-literario, sería expulsada del palco real; un rechazo

que, sin embargo, permanecía ciego frente al beneficio que aquella ofrecía. Así, el enfoque de la imagen como tal se convierte en una percepción dinámica de la *opsis* (Aristóteles) y en una *visión vidente*, en el sentido que le da Max Imdahl como *contrabando* para el caso de la vivencia teatral.

En las escenografías de Achim Freyer o Axel Manthey los cuadros escénicos funcionan como niveles de imagen idealmente definidos. Ambos conciben los marcos escénicos como una *superficie pictórica* que permite entender el ejercicio teatral como *pintura escénica*. De este modo, Manthey ofreció una acentuación de lo pictórico sobre la escena en la escenografía que diseñó para *Der Ring [El anillo de los Nibelungos]*, de Ruth Berghaus (puesta en escena entre 1985 y 1987, en Fráncfort), o a inicios de los años ochenta en Colonia para Jürgen Gosch. Tanto las líneas, a menudo frías y tendentes a resaltar las grafías de la escritura, como los emblemas de Manthey crean imágenes autónomas en las cuales se sitúa en primer plano la relación de las figuras escénicas respecto a la superficie. Cuando emergen elementos primarios (tales como la esfera o el cubo), los signos simbólicos (como la mano y la flecha) o motivos naturales sencillos, el garabato y la escritura conscientemente infantil, recuerdan siempre a algo pintado. Haciendo uso de la tradición intelectual del constructivismo y de la Bauhaus, Manthey dispone un opulento lenguaje de imágenes visualmente penetrantes, pero no autocomplacientes, que también creó para el mundo de la danza (como las que diseñó para William Forsythe); aunque la mayoría de las veces se concentró en el teatro dramático como, por ejemplo, las escaleras gigantescas que saturaban la escena para *Menschenfeind [El misántropo]*, de Gosch (escenificada en Colonia, en 1982) o, dos años después, el curioso palacio semejante a una tienda de campaña para *Edipo*.

Así, el espacio escénico se convierte en un tema de discusión recurrente porque muchos directores provienen de la pintura, la escultura y el diseño; un encuentro conjunto que, ya a inicios del siglo XX, influyó en el teatro de forma altamente productiva⁶. En el Wooster Group, en Jan

⁶ Cfr. entre otros: *Raumkonzepte. Ausstellungskatalog. Konzepte: Hannelore Kersting, Bernd Vogelwang, Helmut Grasse*. Fráncfort, 1986.

Lauwers y en más de una producción de Jürgen Kruse salta a la vista el procedimiento de situar a los actores casi al borde de la escena; por así decir, como en una superficie pictórica, adheridos a la *cuarta pared*. De este modo, en ocasiones, como en la escenificación de *Ricardo II* de Kruse en Stuttgart, surge un efecto de composición que hace que la disposición de los actores parezca claramente una pintura en la parte delantera del proscenio.

Montaje escénico

En los trabajos de Jan Lauwers podemos encontrar otra forma del espacio posdramático. En ellos los cuerpos, los gestos, las posturas, las voces y los movimientos se arrancan de su *continuum* espacio-temporal y se reconectan, aíslan y *montan* a modo de *tableaux*. Las jerarquías habituales del espacio dramático (ubicación del rostro, de los gestos significativos, de la confrontación de los antagonistas) se vuelven obsoletas y, con ellas, también el espacio *subjetivado*, dispuesto por un yo-sujeto. La escena no se configura como un terreno homogéneo, sino que consiste en *áreas* alternantes, demarcadas mediante la luz y los objetos, en las que se actúa sincrónicamente. De este modo, el espacio de actuación se define momento a momento en el transcurso de la realización escénica. A diferencia de las acciones paralelas, a menudo percibidas como inconexas en el caso de Wilson, en Lauwers las conexiones objetivas son más claras y el espacio es *más literario*. Se trata, pese a la fragmentación, de *espacios definidos temáticamente*. El caleidoscopio de estructuras espaciales, el atrezo y los espacios de luz corresponden a un trabajo de montaje y desmontaje. En las obras de Shakespeare, que Lauwers ha escenificado repetidamente, la tradicional continuidad de la fábula es deconstruida, pero sus temas —como la muerte, la amistad, el poder y la soledad— siguen organizando la lógica de los montajes escénicos y, por lo tanto, se mantienen como tales. Pese a la fragmentación, la abreviación y los cortes, las fábulas se narran en sus rasgos fundamentales.

De modo diferente a lo que ocurre en el teatro épico, los acontecimientos que suceden en diferentes lugares del escenario no

se enlazan por medio de un marco de continuidad narrativa. Antes bien, al ocupar desde el principio posiciones bien visibles (una mesa, un podio, un par de asientos, un fondo abstracto, quizá la sugerencia de la disposición escénica de algunos elementos), entran en juego debido a un *cambio de foco* dramaturgico y, así, adoptan un aspecto similar al de la experiencia cinematográfica. Frente a un campo de actuación fragmentado mediante cortes en unidades definidas y heterogéneas, el espectador tiene la sensación de ser llevado de acá para allá, como en una película de secuencias paralelas. Así, el procedimiento del *montaje escénico* provoca una percepción que recuerda al *trabajo del montaje cinematográfico*. Pero, además, en él cabe destacar un principio de organización que también es inherente a la pintura. Sobre la escena, los actores se comportan continuamente como *espectadores* respecto a ellos mismos: según lo que hacen los demás surge una focalización peculiar en la acción así observada. Este hecho funciona de forma análoga a la *dirección de la mirada* que presentan las pinturas clásicas; es decir, a través de las direcciones de la mirada de las figuras representadas se bosqueja el *camino de la mirada* del observador, al que se le sugiere una determinada *lectura* secuencial y una jerarquía de las escenas representadas. Algo similar ocurre en el caso de Lauwers:

La observación de las escenas, el observar del espectador, es un elemento constitutivo de la actuación: las miradas de los actores estructuran lo narrado escénicamente. Un fragmento del acontecimiento escénico (un actor/constelación de figuras, un lugar, un campo visual) es *recorrido*, se convierte en una unidad del montaje. Un desvío de la mirada hace resaltar el *foco*⁷.

Los actores parecen *salirse* momentáneamente de su carácter de intérpretes y actuar como espectadores conjuntamente con los otros espectadores; de este modo, el marco de este teatro se mantiene como un *sableau* dinámico, sistemáticamente incierto. Para la recepción esto significa que los espectadores tienen la posibilidad de dejarse

⁷ Cfr. HERKENRATH, K. *Jan Lauwers Antonius und Cleopatra*, op. cit., pp. 65 y ss.

guiar por la *dirección de la mirada*, o bien de desviarse y captar el detalle externo al foco o, como mínimo, de verlo al mismo tiempo. Al final, *el espectador (co)realiza el montaje* y decide si y de qué modo quiere focalizar la mirada. Sin embargo, aunque sea perfectamente adecuada la denominación ocasional de *montaje abierto* para este procedimiento, puede confundir debido a su similitud con la construcción filmica. La libertad del espectador se puede entender aquí más como un paso del teatro hacia la *libertad de la lectura* que como una aproximación al cine. Se dice que en el cine la mirada del espectador es la que fundamentalmente une los fragmentos, los sintetiza con su consciencia, junto a la poderosa sensación de *hacer* la película él mismo. Pero la *mirada de la cámara* se identifica con el espectador de cine, así que no se trata únicamente de una omnipotencia de la fantasía, sino de una mirada cautivada que, abúlica y rendida, se entrega a la mirada de la cámara, a la dirección. La actividad y la afirmación se posicionan frente al hecho de que la densidad de los signos filmicos (imagen fotográfica, movimiento, música, lenguaje, sonido, la reproducción del mundo real) difícilmente permite la liberación de la reflexión, *la transformación del sentido*, probar y desechar. En el teatro posdramático, por el contrario, el montaje escénico abierto sí ofrece tal liberación y ello no implica que los ojos del observador se conviertan en ojos de cámara filmica. Otras formas del espacio múltiple son posibles a través de la técnica multimedia; por ejemplo, el acontecimiento se puede atribuir a otros espacios que se encuentran en relación con la escena. En casos extremos los espectadores no ven directamente a ningún actor, sino que únicamente reciben imágenes de vídeo de otros espacios.

Los espacios de John Jesurun y algunas realizaciones escénicas experimentales se podrían analizar según las barreras de visibilidad y la transmisión de imágenes. Es importante el detalle de que no todas estas formas teatrales consisten precisamente en una adaptación a los hábitos de la percepción multimedia, al fantasma del decreto y la transferencia electrónica sin fronteras de espacios temporales y tiempos espaciales. Más bien, el teatro posdramático simula

interconexiones y conexiones de la percepción que son imprevisibles. Quiere leer y fantasear más, ser registrado y memorizado como dato de información, formar un nuevo *arte de la espectación*, del mirar como un construir libre y activo, como un acoplamiento rizomático.

Espacios temporales

Al teatro posdramático pertenecen la producción y la utilización de ambientes (*environments*) a partir del modelo de las artes plásticas. En 1979, Grüber realizó en el antiguo hotel de lujo Esplanade de Berlín, una acción teatral (o una instalación) en la cual los visitantes escucharon, entre las paredes del deteriorado edificio, entre proyecciones y pequeñas escenas, una versión reducida de la novela *Rudy* de Bernard von Brentano, de 1933. Se trataba de un espacio de la memoria⁸. En una producción teatral en Berlín, Heiner Goebbels colocó al público de tal modo que, por la noche, justo al pie del Muro de Berlín, iluminado fantasmagóricamente, observara la lenta aproximación por el canal de una barcaza y, sobre ella, una figura a duras penas reconocible (acompañada de un perro), mientras David Bennent recitaba el texto *Maelstrom Südpol* [*Maelstrom Polo Sur*] de Heiner Müller (basado en Poe). Otro ejemplo lo encontramos en la instalación realizada por Michael Simon, en 1996, a partir de *Bildbeschreibung* [*Descripción de un cuadro*] de Müller en la cantera de Ehringsdorf en Weimar. En este caso se guió al público a través de una secuencia de escenas y sucesos, imágenes, situaciones y paneles de texto breves distribuidos sobre el terreno. En muchos de estos espacios se evidencia la intención de posibilitar una *experiencia especial* del tiempo por medio de conceptos específicos, la elección de lugares históricamente significativos o instalaciones especialmente construidas para ellos. Esto es aplicable, por ejemplo, a uno de los trabajos más impresionantes de la tempranamente fallecida Elke Lang, que montó *Die andere Uhr* [*La otra hora*] en 1989 en el Theater am Turm (TAT) de Fráncfort, un ambiente sonoro y musical

⁸ HENSEL, G. *Das Theater der siebziger Jahre. Kommentar, Kritik, Polemik*. Múnich: DTV Deutscher Taschenbuch, 1983, pp. 328 y ss.

con textos de Rolf Dieter Brinkmann, Wolf Wondratschek, Djuna Barnes y otros. El espacio teatral creado para tal ocasión por Xenia Hausner consistió en una serie laberíntica de ángulos, pasillos, lugares entrevistados y espacialidades que los espectadores atravesaron, cada uno a su ritmo, y en el que se fueron tropezando con un abundante material de recuerdos (fotos, ruidos de niños jugando, música, objetos de todo tipo). Esta *dramaturgia del espacio* permitió que el tema de la reflexión que planteaba la obra se efectuara teatralmente durante el transcurso temporal de la realización como un tiempo propio del espectador en su movimiento.

En el caso de Pina Bausch el espacio es un compañero de actuación independiente de los bailarines y parece marcar el tiempo de su danza mientras acompaña el curso de las acciones corporales. En *Café Müller* las sillas volcadas en el suelo testimonian los movimientos enérgicos y apasionados que se están llevando a cabo en ese momento. Danza y espacio presentan una dinámica coherente. El campo cubierto por miles de claveles en la obra homónima (*Nelken*) es arrasado en el transcurso de la representación, a pesar de que los bailarines, en principio, evitan cuidadosamente pisotear las flores. Así, el espacio funciona *cronométricamente* y, al mismo tiempo, se convierte en un *lugar de huellas*: las acciones permanecen a través de sus rastros, después de que ya hayan ocurrido y hayan pasado; de este modo, el tiempo se densifica. En las propuestas de Bausch, otra posibilidad de dotar de vida al espacio escénico se basa en la utilización de micrófonos y amplificadores para crear un entorno sonoro que espacializa auditivamente las acciones corporales. Colmado por los ruidos producidos por los cuerpos humanos —las sillas volcadas, el crujido obstinado de las flores aplastadas sobre las que los cuerpos se deslizan, se arrastran, se revuelcan (*Bluebart*)— o la vida orgánica interna, el espacio escénico en su conjunto parece convertirse él mismo en un cuerpo. Así, un amplificador cardíaco hace audible el latir del corazón de los bailarines y el sonido de su respiración que, amplificado mediante un micrófono, resuena en todo el espacio. Un *tiempo-cuerpo* directamente espacializado, cargado de *physis*, busca

una transferencia nerviosa directa, y no informativa, al espectador. El público no observa sino que se percibe a sí mismo en el interior de un espacio-tiempo.

En los años noventa llamaron la atención por su obstinación estilística los trabajos de Christoph Marthaler y Anna Viebrock. Encontramos en ellos una especie de *espacio del trauma*: una sala, un reloj y todo el equipamiento forman un *collage*. En estos espacios de la memoria se lleva a escena la historia —generalmente alemana—, pero el tema esencial son los traumas de la niñez. Se trata de espacios atterradoramente vastos, esquivos e inmensos, en los cuales el individuo se siente perdido, en su encierro, en el temor y la disciplina de los dormitorios y las clases de la escuela. De este modo, el recuerdo de la niñez se convierte en un medio de expresión histórico-político. En este sentido, se ha hablado oportunamente de una *mitología de lo profano* respecto a la cualidad espacial *interior/sin exterior*⁹. Frecuentemente, Viebrock y Marthaler favorecen la inserción en escena de la realidad de los autores o compositores: en la *Luisa Miller* representada en Fráncfort, la escena estaba dominada por el propio mobiliario de Verdi y la vista lateral de un bar italiano. Se trataba del bar que habitualmente visitaba el compositor tal y como se puede ver actualmente. El espacio del teatro no clausura la realidad escénica en forma de construcción surgida de la nada, sino que se abre a sus antecedentes; en el caso antes citado: la vida de Verdi, la realidad histórica del origen de la obra, el tiempo de la producción, el trabajo de escenificación en sí mismo (el teatro concreto, real, se mantiene visible y no desaparece en una creación ilusoria), el diálogo de los productores con la obra y sus circunstancias vitales. Los espacios temporales del teatro posdramático abren un tiempo de muchas capas, que no es únicamente el tiempo de lo representado o de la representación, sino también el tiempo de los artistas creadores de teatro y de su biografía. Así, el espacio-tiempo antiguamente homogéneo del teatro dramático se astilla en aspectos heterogéneos.

⁹ Véase Stefanie Carp sobre Anna Viebrock en PFÜLLER, V. y RUCKHÄBERLE, H.-J., *Das Bild der Bühne*. Berlín: Theater der Zeit, pp. 120 y ss.

La cuestión que se plantea a la mirada del espectador es la de ver entre ellos, alternando el recuerdo y la reflexión, sin sintetizarlos violentamente.

Espacios de conflicto

En el teatro de Einar Schlee el espacio de actuación se extiende, de un modo agresivo, hacia el espacio que ocupa el espectador, abriéndose paso físicamente por encima del proscenio. Aun cuando muchos puedan relacionar su nombre principalmente con lo auditivo (el lenguaje a pedazos, la violencia rítmica de las voces del coro) y con la violencia ejercida en el cuerpo de los actores (su presión física y la opresión de la acción escénica, el trabajo corporal enérgico, a veces arriesgado), el teatro de Schlee pertenece también a la dramaturgia visual: su propuesta escénica es inimaginable sin el agudizado sentido de las estructuras visuales que su formación como pintor le ofrece. Escenarios en forma de cruz y pasarelas a través del público contribuyen a que la dinámica del espacio se deslice desde la profundidad de la escena hacia el público. La serie de las producciones de Fráncfort (*La madre*, *Antes del amanecer*, *Los actores*, 1918, *Urgötz*, *Fausto*) y las escenificaciones en Berlín se caracterizan por espacios visuales y de acción que incluyen la ubicación y la perspectiva de los espectadores, haciendo imposible una distancia contemplativa. En ocasiones, la configuración del espacio impide que se pueda oír, ver y entender completamente el *todo* (por ejemplo, en el caso de los setenta metros de largo de las estrechas pasarelas de la escena de *Urgötz*, donde el público solo podía seguir claramente lo que tenía lugar sobre y debajo de la pasarela al lado del propio asiento). En *Fausto* la dinámica óptica de la escenografía, un vasto triángulo esquivo en la profundidad de la escena de altas paredes negras, se abalanzaba sobre el observador. En *Antes del amanecer* había una rampa que, desde la mitad de la escena, atravesaba la platea hasta la pared del fondo del teatro, donde, detrás de los espectadores, había actores que se hacían oír al golpear botellas de cerveza sobre mesas de madera con las que creaban coros rítmicamente agresivos. Estas pasarelas, que parten del escenario

y se dirigen al público, son recurrentes en las obras realizadas por Schleeff. En la escenificación de *La señorita Julia*, de 1974, en la Berliner Ensemble con B. K. Tragelehn, la *partida* de Julia, siguiendo la descripción de Wolfgang Storch, se mostró del siguiente modo:

Cuando finalmente se amaron en la noche del solsticio de verano, asaltaron la escena desde afuera dieciséis jóvenes, bailaron *rock'n roll* con la música de una conocida banda de la República Democrática Alemana y se marcharon de nuevo. Tras esto todo cambió. Profanación. Julia, decidida a suicidarse, abandona la escena, apoya el pie sobre el respaldo de la primera fila de espectadores y les pide a estos que, por favor, la ayuden, y camina así sostenida por ellos, a través de sus cabezas y hombros sobre las filas de asientos hacia fuera de la vida; fuera de la vida en esta sociedad...¹⁰

Lugar de excepción

En el cuestionamiento reflexivo de la situación *Teatro* el espacio posdramático puede ser algo así como un lugar de excepción. La circunstancia espacial se aprovecha para una tematización de la comunicación (no solo) en el proceso teatral. El teatro se confirma como *situación de excepción*, como una toma de distancia respecto a lo cotidiano. En el trabajo del grupo vienés Angelus Novus este tipo de utilización del espacio se convirtió en un acto político, sin que ello implicara una declaración política, pues este exigía simplemente un tiempo utópico *distinto*, otra forma de comunidad. Esta realización escénica concreta ya ha sido expuesta en páginas anteriores; ahora se trata de destacar en ella la demanda de un *espacio comunitario*, repetidamente formulada desde la Antigüedad: en la *polis* ateniense, en la Edad Media o en las primeras ideas de Richard Wagner sobre el *teatro como festividad*. En este sentido, cabe destacar que ha sido el propio desarrollo del teatro lo que ha hecho posible su recuperación como espacio de comunidad. La insistencia en la integración y la

¹⁰ Véase el artículo de W. Storch en PFÜLLER, V. y RUCKHÄBERLE, H.-J., *Das Bild der Bühne*, op. cit., p. 99; así como, «Theater des Konflikts. Ein Versuch über Einar Schleeff». En *Neue Rundschau*, núm. 3, 1990.

comunicación, el redescubrimiento de la relación entre ritual y teatro y los modos de actuación abiertos sugirieron insuflarle nueva vida al ritual comunitario en el teatro. Probablemente no obedezca solo a razones pragmáticas el hecho de que algunos grupos teatrales prefieran iglesias, fábricas y naves industriales para llevar a escena sus representaciones ya que pueden recordar la imponente espacialidad de las catedrales y que, al desprenderse de su habitual función mundana de producción material, ganan, gracias al teatro que tiene lugar ahí, una nueva aura. En el libro de Theodor Lessing sobre Nietzsche se afirma:

Ya no es posible para los filósofos modernos transitar los espacios contemplativos del pasado: las iglesias y los monasterios. La moderna *vita contemplativa* se ha desprendido de la *vita religiosa*. Las iglesias y los monasterios son *petrificaciones* de otro espíritu que se impone poderosamente a aquellos que deambulan por ellos. Así pues, lo que falta es el espacio contemplativo del futuro, cuyas características define Nietzsche: «Sería necesario entender un día —y probablemente ese día esté cerca— qué falta ante todo en nuestras ciudades: lugares silenciosos, espaciosos y vastos, dedicados a la meditación, provistos de altas y largas galerías para evitar la intemperie o el sol demasiado ardiente, donde no penetre rumor alguno de coches ni de gritos [...] edificios y jardines que expresen en conjunto el carácter sublime de la reflexión y de la vida retirada»¹¹.

Theatre on location

Además del espacio teatral habitual existen posibilidades denominadas a partir del *site specific theatre* [teatro de un lugar específico], tomado de las artes plásticas. El teatro busca un particular tipo de arquitectura o una localidad —el campo raso, por ejemplo, en los trabajos más antiguos del grupo Hollandia—. Pero esto no se debe a que, como sugiere el término *site specific*, el lugar mantenga una correspondencia especialmente adecuada con un texto determinado.

¹¹ LESSING, Th. *Nietzsche*. Berlín: Im Verlag Ullstein, 1925. Lessing cita aquí el aforismo 280 de *La Gaya Ciencia* de Nietzsche.

El término se ha hecho habitual en la jerga teatral; sin embargo, la expresión *theatre on location* resulta más adecuada para referirse a este asunto.

Al menos se pueden distinguir dos variantes en el *theatre on location*. Por un lado, el lugar específico de actuación puede ser utilizado tal cual: los actores actúan simplemente entre las máquinas de una fábrica y ante los utensilios con los que se encuentran; actúan en naves de reparación del ferrocarril y el público se encuentra asimismo situado *simplemente* en el lugar —puede haber sillas o palcos a su disposición, sin que se altere el carácter básico de la espacialidad *como* escena—. Por otro lado, la segunda variante es la instalación de una escena propia con decoraciones y atrezzo en el lugar (*site*). En este caso, se origina otra escena dentro de la escena y se crea una relación entre ambas que puede presentar, de modo más o menos evidente, un conjunto de contradicciones, reflejos y correspondencias. Cuando la producción (*Stallerhof*) de Hollandia se presentó en una iglesia en medio del campo y el público tomó asiento en una tribuna hecha de tablas y cajas de heno, se persiguió destacar los motivos campesinos y religiosos de la obra; mientras que cuando ésta se mostró posteriormente en una fábrica abandonada, se prefirió llevar al primer plano el tema de la desigualdad y las relaciones capitalistas.

Una razón esencial para las actuaciones *on location* deriva de la atmósfera política de los años setenta. Se trataba de dirigirse al público local mediante la expansión del teatro a lugares no habituales. Pero Hollandia, el grupo más importante de *site specific theatre* en Holanda, a la razón política sumó otra más pragmática: las subvenciones de la región de Nordholland establecían la obligación de actuar en diversos lugares. Ante esto, el grupo no siguió el modelo habitual que caracteriza a los teatros regionales (*LandesBühnen*) en Alemania, ni construyó un montaje que pudiera ser fácilmente transportable, sino que prefirió elegir para cada ocasión un lugar particular en la región como espacio de actuación e invitar a los habitantes de los alrededores.

Site specific theatre significa que el *site* en sí mismo se muestra bajo una *nueva luz*. Cuando se actúa en una nave industrial, una central

eléctrica o un vertedero se origina una nueva mirada *estética* en la que el espacio se presenta a sí mismo; deviene coactor (*Mitspieler*) sin estar comprometido con una significación determinada. No se enmascara, sino que se hace visible. En una situación así, los espectadores también son coactores. De este modo, mediante el *site specific theatre* se pone en escena un nivel de *comunalidad* entre actores y espectadores. Todos son simultáneamente *invitados del lugar*, todos son forasteros en el universo de una fábrica, una central eléctrica o una nave de montaje. Viven la misma experiencia no cotidiana de un espacio inmenso, de humedad inhabitable, quizás en decadencia o en un estado ruinoso, en la cual pueden sentirse las huellas de su producción y de su historia. En esta situación espacial comunitaria se precipita de nuevo el motivo del teatro entendido como tiempo compartido, como experiencia conjunta.

Espacios heterogéneos

Mientras que las recién mencionadas formas teatrales que utilizan espacios no convencionales siguen ligadas a la presentación de una obra escénica, existe otra práctica aún más alejada de lo que comúnmente se denomina *Teatro*. Del mismo modo que en las artes plásticas, y sobre todo en el *performance art*, se han dado y se siguen dando proyectos teatrales que encuentran su razón de ser en la *activación de espacios públicos*, la compañía Station House Opera de Julian Maynard Smith busca con sus acciones una conexión con lo cotidiano en tanto concibe el teatro como una toma de conciencia de los procesos arquitectónicos. Con sus grandes construcciones de módulos de cristal el grupo representa los procesos de construcción, reconstrucción y demolición asociados a un edificio que existe realmente. Así, se erige un espacio teatral definido *urbanística* y arquitectónicamente en el cual puede aparecer la historia de la construcción como a cámara rápida. De este modo, por medio de diferentes escenas, música y exhibición del proceso mismo de *trabajo*, consiguieron hacer aparecer bajo una nueva luz las ruinas de la Frauenkirche en el Festival Theater der Welt en Dresden.

Otro ejemplo de intervención del teatro en un espacio público se pudo ver en un proyecto titulado *Aufbrechen Amerika [Reventar América]*, que Christof Nel realizó junto con Wolfgang Storch y Eberhard Kloke en 1992 (para el 500 Aniversario del Descubrimiento de América). La realización consistió en una mezcla de tres días de viajes extravagantes en autobuses, trenes y barcos a través de la heterogénea diversidad del paisaje industrial entre Bochum, Duisburg, Gelsenkirchen y Mülheim. En el transcurso de estos viajes el entorno de la región se transformó en una escena; las acciones se ubicaron en varios lugares y muchas de ellas fueron principalmente acontecimientos percibidos lentamente desde el tren (como el instante en que un cantante apareció de pronto en un prado). El tiempo del viaje, de la música y de la propia vivencia se unieron; la frontera entre lo escenificado y lo cotidiano no siempre estuvo definida durante este viaje que exigía la total atención por parte de los espectadores. Incluyó el camino y el recorrido de almacenes, puertos industriales y estaciones, lugares de trabajo que de otro modo no eran accesibles; pero también la parada en un hipódromo, donde los participantes se desperdigaron a lo largo de la extensión del césped, y una cena en mesas interminables a la orilla de un canal, en donde se congregaron todos los espectadores. ¿Todavía se puede hablar aquí de teatro? Los directores sencillamente dieron al acontecimiento el nombre de *Eine Reise an drei Tagen [Un viaje de tres días]*. Sin embargo, se puede sostener que un teatro que ya desde hace tiempo dejó de girar alrededor de la escenificación de un mundo dramático ficticio también incluye esto: el espacio heterogéneo, el espacio cotidiano y el extenso tiempo que se abre entre el teatro enmarcado y la realidad cotidiana *desenmarcada*, siempre y cuando dichos lugares participen en cierto tipo de distinciones, acentuaciones, extrañamientos y reconfiguraciones realizados escénicamente.

7 Tiempo

Cuestiones acerca del tiempo en el teatro

Capas de tiempo

Para el teatro lo más importante es el tiempo vivido, la vivencia del tiempo que comparten los actores y los espectadores y que, evidentemente, no se puede medir con exactitud, pues se da solo como experiencia. El análisis y la reflexión del tiempo teatral se vale de esta experiencia y se sirve de la distinción que Henri Bergson estableció entre el tiempo objetivable y mensurable (*temps*) y la *durée* (*durée*). Dado que el tiempo no se puede medir objetivamente, resulta recomendable al menos hacer algunas distinciones conceptuales. El propósito del análisis del tiempo no consiste en establecer los sistemas objetivables de la descripción, sino en diferenciar los niveles de la experiencia del tiempo en el teatro posdramático de modo que contribuyan a la comprensión de las *temporalidades* en las artes¹.

Desde la estrechez de miras que conlleva la ignorancia de la diferenciación entre el teatro y el drama, se resiente particularmente la comprensión y, sobre todo la percepción, de la dramaturgia del

¹ Cfr. BIRKENHAUER, Theresia y STORR, Anette (eds.). *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie*. Berlín: Malerei, Literatur, 1998.

tiempo inherente al *performance text* y al texto representacional. En esta dificultad se refleja también la frontera institucional entre los estudios teatrales y los estudios de literatura. No es aconsejable en principio partir de los análisis del tiempo en el drama si se quiere comprender la dramaturgia del tiempo en el teatro. La amalgama específica de tiempos es constitutiva de todo teatro; en él el tiempo simulado y representado según unos patrones textuales es solamente un factor entre muchos otros. En general, se pueden distinguir las siguientes *capas temporales*:

1.- El *tiempo del texto*; es decir, la extensión totalmente pragmática o duración de la lectura. La brevedad de un cuento o de un drama, así como la extensión de, por ejemplo, una novela o una epopeya, condicionan de modo pragmático la percepción del lector y del espectador. Esta es una capa evidente y, por ello, generalmente aceptada de todo texto literario escrito, pero también de cualquier texto teatral. Junto al criterio externo de la extensión del texto, el modo de estructuración de las frases, el ritmo, la extensión o su brevedad, la complejidad sintáctica y las pausas mediante signos de puntuación crean un *tempo* propio del texto, un ritmo que surge a partir de la ralentización y la aceleración. De hecho, se pueden mezclar y superponer diversos ritmos en el mismo texto. En cuanto al contenido, a menudo con una sola palabra, pueden pulverizarse épocas y tiempos. Una posibilidad adicional, sobre todo en la modernidad, es la autorreferencialidad, que hace entrar en juego al acto de la escritura (o de la lectura) en sí mismo. Esta puede ir unida a una deliberada desorientación lúdica recogida en el tiempo de la escritura o de la realización teatral.

2.- El *tiempo del drama*; que remite a lo que Aristóteles llama *mito*. Aquí se refiere a la disposición particular de las acciones y los acontecimientos presentados en el marco de una dramaturgia. La duración y la sucesión de cada una de las escenas no son idénticas a la duración y el orden de los acontecimientos en la ficción, sino que constituyen su propio espacio temporal, de importancia decisiva para los textos teatrales. La organización del tiempo del texto dramático

consiste en una secuencia de acontecimientos y escenas escogidas que complican a menudo la estructura temporal a través de un conjunto de anticipaciones, *flashbacks*, secuencias paralelas y saltos temporales que, por lo general, se encuentran al servicio de la comprensión del tiempo. Esta estructuración se puede designar como tiempo del drama, aunque dominen en ella formas narrativas y *collages* de representaciones. Para *Pre-Paradise Sorry Now*, por ejemplo, Rainer W. Fassbinder indica que las partes individuales pueden ser actuadas en un orden distinto. La elección de una determinada dramaturgia depende de cada caso concreto, aunque se trate de una aleatoria.

3.- El *tiempo de la acción ficticia* (con sus posibles dislocaciones temporales y rupturas internas: cruce y desdoblamiento de hilos de la trama, períodos temporales intermitentes, etc.) es concebible independientemente del tiempo de su representación en el texto del drama y es independiente también del tiempo teatral real de la realización escénica. Pueden transcurrir largos períodos temporales en el mundo imaginativo, *posible*, de la ficción y ser muy breves en la representación escénica. El tiempo de la acción dramática ficticia y el tiempo del drama son análogos a la diferenciación habitual entre *tiempo narrado* y *tiempo de la narración*. Duración y ritmo, sucesión temporal y estratificación temporal de la narración se deben diferenciar analíticamente de la duración, el ritmo, la sucesión temporal y la estratificación temporal de lo narrado. Ambos niveles se pueden combinar de múltiples maneras y en el teatro no puede ser de otro modo. El teatro *tradicional* dispone de numerosas posibilidades de hacer transcurrir grandes lapsos temporales, ya sea mediante las vestimentas (por ejemplo, el uso de pelucas blancas en *La larga cena de Navidad*, de Thornton Wilder), cambios de luz, superposición de imágenes con música o pasajes épico-líricos. No es el tiempo *real* de la ficción, sino la compleja estructuración de la representación la que decide sobre el tiempo realizado estéticamente. El inicio de *Hamlet* (acto I, escena 1), por ejemplo, dura desde la medianoche hasta la aurora; sin embargo, este amplio lapso de tiempo no se puede realizar escénicamente en veinte minutos sin un problema de verosimilitud.

Aquello que en el teatro aparece como ilusión de un transcurso de tiempo es mucho más independiente del realismo y la lógica de la sucesión de lo que se podría pensar. En este sentido, existe una rica bibliografía de análisis del drama que se ocupa de la pregunta sobre cómo la temporalidad de la acción ficticia se transmite en el texto teatral. El tiempo de la acción también ha centrado los debates poéticos sobre la regla de las tres unidades en el teatro. A nosotros, sin embargo, nos ocupa solo secundariamente la pregunta de los recursos que pueden ser utilizados para crear la ilusión de lapsos temporales.

En cambio, una estructura temporal habitual en el drama merece nuestra atención y una mención especial: el tiempo *escaso*. Pensemos en la temática filosófica y social de las *prisas* en el *Woyzeck* de Georg Büchner; en la presión temporal de la *intriga* de muchas obras; en el uso del motivo del tiempo que se agota o del *ultimátum* en el cine (suspense bajo el lema «en cinco minutos explotará la bomba») y en el esquema del *last minute rescue* del *western*. Nada es más evidente que la producción de tensión mediante el drama de la escasez de tiempo. Este falta siempre; incluso cuando un drama tiene como tema la inercia tediosa del aburrimiento (el *mal du siècle* del *Lorenzaccio*, de Musset, o *La muerte de Danton*, de Büchner), la escasez de tiempo, la expiración de un plazo establecido se convierte en principio organizador del drama. Podemos entonces afirmar que *la falta de tiempo es un modelo fundamental de la dramatización*. A su término se encuentra el límite de la vida. Un bello ejemplo de la *traducción* teatral del motivo temporal lo encontramos en *La medida*, de Brecht. Cuando los cuatro agitadores llegan al momento de su informe en el que relatan cómo, ya amenazados y perseguidos en su fuga, tomaron la determinación de liquidar al joven camarada y lanzarlo a la fosa de cal, en el texto se dice:

EL CORO DE CONTROL

¿No encontraron otra solución?

LOS CUATRO AGITADORES

En tan poco tiempo no encontramos otra solución.

Como un animal ayuda a otro animal

También quisimos ayudar a quien

luchó con nosotros por nuestra causa.

Cinco minutos, a la vista de los perseguidores

pensamos, buscando

una solución mejor.

También ustedes piensan buscando

una solución mejor.

Pausa.

Entonces decidimos: tenemos

que cortarnos nuestro propio pie².

En el drama también es habitual el manido tema del *demasiado pronto* o *demasiado tarde*, del instante pasado o perdido: *Kairós*, el momento oportuno, irrepetible; *Tyche*, la imprevisible, fortuita, fatal conjunción de circunstancias en un determinado momento. Estos aspectos de una experiencia del tiempo, en la que todo depende de no dejar pasar el momento, se pueden expresar idealmente en la intriga dramática clásica. Cuando el modelo de la intriga desapareció del teatro, el tiempo escaso también perdió interés, emigró a otros medios como el cine. Simultáneamente, el tiempo escaso es la expresión de una economía más profunda de la estética dramática del tiempo. En ella se trata generalmente de una *compresión* del curso del tiempo que tiende a una *desmaterialización* del mismo y que pretende llevar el conflicto —independientemente del tiempo y del espacio— al concepto, abstraído anímica y espiritualmente en su pureza. Hasta donde sea posible esta espiritualización, la palabra dicha se transforma en el acto del discurso puro, que no depende en absoluto de condiciones externas³.

4-. Al teatro le es inherente una *dimensión temporal de la escenificación*. Con esta idea no se trata de distinguir la escenificación en cuanto realidad escénica intencionalmente idealizada respecto a su

² BRECHT, B. «Werke». En *Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlín-Weimar, 1993, pp. 96 y s. [ed. cast., «La medida». En *Teatro completo 4*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 37].

³ PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, 1987, p. 388.

realización escénica, siempre concreta y siempre distinta. Parece claro que esta última, como particular *atmósfera* de una velada teatral, ofrece una realidad particular en función de los errores o el rendimiento especialmente satisfactorio de los actores y, por lo tanto, posee también un ritmo temporal único. Debido a las diferencias en el *tempo* del habla, las pausas y los enlaces, la *misma* escenificación puede tener en dos noches una duración de realización asombrosamente distinta. Entre la suposición idealizada de una identidad (escenificación) y lo que acontece en la práctica (realización escénica), en el proceso material del teatro lo *azaroso* sigue siendo un elemento *constitutivo* de su realidad artística, a diferencia de lo que ocurre en el sustrato ideal del texto. Mientras que el texto deja al lector la elección de llevar a cabo su lectura más despacio o más deprisa, de repetir o de hacer pausas, el tiempo específico de la realización escénica, con su ritmo particular y su propia dramaturgia (velocidad del discurso y de la actuación, duración, pausas al hablar, etc.) viene determinado por la *obra*. En relación con esto, un fenómeno interesante lo presenta la lectura en voz alta, que en la perspectiva aquí escogida se ha considerado como teatro mínimo. Los espectadores, así como los actores, se encuentran entregados a este tiempo (también los últimos dependen del ritmo temporal de los cóactores). Ya no se trata del tiempo de un sujeto (lector), sino del tiempo común de muchos sujetos (que pasan juntos el tiempo), de modo que se hallan inextricablemente unidas una realidad física y sensorial de la experiencia del tiempo y una realidad mental. Se trata aquí de la *concreción* estética de lo *pautado* en la escenificación, como afirma Pavis siguiendo a Ingarden.

En *L'Age d'Or* del Théâtre du Soleil (1975), un hito en la historia del teatro de posguerra, se narra en estaciones individuales la vida de un inmigrante argelino (escenas de familia, conflictos laborales, etc.) en el estilo de representación de la *commedia dell'arte*. La inmensa nave de la Cartoucherie en Vincennes estaba dividida en cuatro hondonadas sobre las cuales se colocó una alfombra de un tono ocre cálido, en cuyas *pendientes* se sentaba el público y desde allí contemplaba la actuación que se desarrollaba en el *valle*. Entre escena y escena el público era

conducido hacia otra hondonada, una transición de la cual resultaban continuamente grupos distintos y una redistribución de asientos para los espectadores. La intensidad y la densidad ficticia de la actuación, a pesar de y debido a sus técnicas épicas, transportaba al público hacia *otro tiempo*, logrado gracias a numerosas invenciones deslumbrantes. Un ejemplo de lo anterior: el trabajador, que a pesar de las fuertes tormentas debe trabajar en un alto andamio, cae y muere. Fue uno de los momentos de mayor magia teatral cuando el actor sencillamente allí de pie, abriendo las piernas y con mirada horrorizada, se las arregló para hacer *visible* la posición de su cuerpo cayendo desde una gran altura hacia la profundidad del abismo. Resultó asombroso el modo en que mostró la tormenta sacudiendo rítmicamente sus pantalones de tal manera que parecían ondear terriblemente al fuerte viento, así como el modo en que tuvo lugar su caída en las profundidades mediante una gran carrera con los brazos desplegados a través de la nave. Al final de la realización escénica se llegó a un instante digno de mención: cuando se cerraron las cortinas penetró desde afuera una luz muy clara. Se trataba de una excelente imitación de la luz del día; la pérdida de la noción del tiempo hizo que numerosos espectadores miraran instintivamente sus relojes (como si pudiera ser realmente ya el amanecer, sin que se hubieran percatado del transcurrir de tantas horas). En un precioso momento de perplejidad, uno podía llegar a creer posible lo increíble: el *otro tiempo* de la escenificación se había impuesto al realismo del reloj interno⁴.

La acción ficticia y la escenificación tienen aún otra dimensión que atraviesa las capas temporales aquí expuestas: el *tiempo histórico*. Este resulta especialmente significativo para el teatro dramático que trabaja con textos antiguos y vive de la actualización de personajes e historias pasadas. La cartelera teatral que se publica en el periódico es un desfile de fantasmas: Antígona, el rey Lear, Hamlet, Pentesilea, el tío Vania, Galileo... Palabras extinguidas hace ya tiempo y cosmovisiones en estado de descomposición devienen participantes de una *séance*

⁴ Otros detalles de esta realización escénica los ofrece Simone Seym en *Das Théâtre du Soleil* (Stuttgart, 1992), especialmente en las pp. 91-100.

actual, material del pasado sujeto a la concepción contemporánea. Entre el período histórico (mítico, fantaseado) de la ficción y el aquí de la realización escénica interviene como tercera capa temporal la época y la vida del autor (por ejemplo: un romántico escribe una pieza sobre la Edad Media, que es realizada en 1999). No obstante, esta desarticulación se queda en teoría para la recepción del teatro, ya que aquí emerge una amalgama que fusiona las heterogéneas capas temporales y que también mezcla las estructuras más sofisticadas como *el teatro dentro del teatro*, los anacronismos, los *collages* de tiempos, que resultan menos significativos para el teatro que para el texto. El proceso de la realización escénica en vivo hace entrar en juego su tiempo real y, con ello, sobredetermina todas las capas temporales diferenciables desde el punto de vista teórico.

5. Frente al tiempo del drama y la estructura temporal de la escenificación hay que aludir al *tiempo del performance text*. De acuerdo con Schechner, designamos la situación real y escenificada de la realización teatral como *performance text* para acentuar el impulso de presencia que siempre se da en ella, y que también motiva el *performance art* en sentido estricto. El *performance text* se apropia de lo que en otro tiempo fue una estructura temporal característica de la relación entre teatro y público: pausas, interrupciones, entreactos y comidas comunitarias incluyen el teatro en un proceso social. También para los actores es importante distinguir el tiempo de la inactividad entre sus salidas a escena y el de la actuación real; es decir, su participación en el *performance text* y su participación en el texto de escenificación. A medida que la ruptura de la percepción automatizada se convirtió en un criterio esencial de la significación en la modernidad, la desviación del tiempo cotidiano ascendió en el teatro a una posibilidad esencial de creación. A él pertenecen *aspectos superficiales* que, en realidad, no lo son, como pueden ser los largos recorridos hasta el teatro; por ejemplo, sesiones nocturnas, actuaciones durante días o durante toda una noche hasta el amanecer (como el *Mahabharata* de Peter Brook en la cantera de Avignon, que duró desde la tarde hasta la mañana siguiente). En estos casos se debe considerar

el *tiempo real* del acontecimiento teatral en su totalidad, su preludeo y su posterioridad, así como las circunstancias que lo acompañan (la recepción *consume* tiempo en sentido totalmente práctico: *tiempo teatral*, que es tiempo vivido y que no coincide con el tiempo de la escenificación).

El otro tiempo

«El tiempo, un monstruo de doble cabeza: condenación y salvación», escribe Beckett en su ensayo sobre Proust*. En efecto, el tiempo es esencial para la comprensión de la práctica y la recepción del teatro y, sobre todo, para aquel que ha dejado de estar obligado a representar un tiempo dramático. En el teatro tampoco es posible parar el fluir del tiempo o tergiversar realmente la topología del mismo. No obstante, existen algunos procedimientos que conducen a la tematización explícita, al *realce*, al hacer consciente, así como a la distorsión y a la turbación de la noción del tiempo. De entre todos estos métodos los que se sitúan en el nivel de lo representado son los más simples: por ejemplo, cuando en las piezas de Tom Stoppard tienen lugar escenas del presente y otras, aparentemente con los mismos personajes, de hace más de cien años (*Arcadia*); cuando en Shakespeare transcurren largos lapsos de tiempo (*El cuento de invierno*) o en Thornton Wilder los *flashbacks* turban la percepción habitual del tiempo lineal. Por otro lado, escenas sin un índice temporal concreto pueden producir una temporalidad fluctuante, una incertidumbre acerca del orden de las partes narrativas.

Al nivel de la presentación teatral se llega a fenómenos de la propia temporalidad que son más difíciles de comprender. Así, a través de una repetición obstinada, un estatismo aparente, una inversión de la sucesión causal, saltos temporales y sorpresas chocantes se *paraliza*, en cierto modo, la percepción normal del tiempo. También la duración extrema o la aceleración pueden conducir a una distorsión de la noción del transcurso del tiempo mensurable. Todo esto se

* Existe una edición castellana del libro que menciona el autor: BECKETT, Samuel. *Proust por Beckett*. Madrid: Nostromo, 1975 [N. del E.].

convierte en un medio constitutivo del teatro posdramático porque desplaza la temática del tiempo del nivel del significado (los procesos denotados a partir de recursos escénicos) al nivel del significante (el acontecimiento escénico en sí mismo).

Resulta evidente el rechazo de muchos directores al intermedio en el teatro, tan habitual antiguamente. Dicho intermedio ha dejado de ser algo natural y, cuando sucede, es a menudo conscientemente estetizado, insertado como un motivo propiamente teatral. Cuando Einar Schleef escenificó en Düsseldorf la *Salomé* de Oscar Wilde, en 1997, se alzó el telón metálico y, bajo una luz azul grisácea, permanecieron inmóviles durante diez minutos los dieciocho actores dispuestos en un espacio a modo de *tableau*. No sucedió nada más, se bajó de nuevo el telón: pausa. Se encendió la luz de la sala; el público, impaciente, se acaloró debatiendo en el *foyer*. No parece necesario mencionar que esta apertura condujo a una notable autoescenificación de los espectadores: ruido, risas, gritos, protestas (ya a partir de los tres primeros minutos!). Los intermedios y la duración estática fueron aquí factores de una estética teatral que chocó fuertemente con la expectativa del público. La razón para esta animadversión hacia el intermedio, tan habitual en el teatro, no es, como se podría pensar, la preocupación por el mantenimiento de la ilusión, sino por la creación de un espacio-tiempo autónomo de experiencia. La mayoría de las veces esta se produce mediante espacios y tiempos de *transición*: de la calle al *foyer*, la entrada, el tiempo para acomodarse en los asientos durante el cual aún se mantiene a medias el pensamiento en lo cotidiano, la charla de los espectadores que empiezan a ser comunidad, el oscurecimiento de la sala o el silencio. Aquí se trata de un tiempo relevante en el cual se realiza una iniciación: se cruza un umbral y se experimenta a través de él alguna preparación psicológica para el otro tiempo que se emprende más allá del umbral de la actuación⁵. De este modo, la ruptura con el tiempo de la vida cotidiana a través del umbral de la entrada al edificio del

teatro crea una *diferencia*. Se inicia así la reflexión de *otro* tiempo, de otra temporalidad del *performance text*, de la experiencia teatral en su conjunto y no solo del otro tiempo del espectáculo escénico (el mundo de la ficción). Esta diferenciación resulta esencial para el teatro posdramático porque articula una *relación* concreta y compleja (no su fusión) entre el tiempo teatral y el tiempo de la ficción.

Tiempo del drama, duelo

El núcleo del drama antiguo era el sujeto humano en un conflicto; en palabras de Hegel, una *colisión dramática*. Esta colisión constituye el yo esencial a partir de una relación que va desde lo intersubjetivo hasta lo antagonista. Se puede decir que el sujeto del teatro dramático existe, sobre todo, en el espacio de este conflicto en tanto que se trata de una intersubjetividad pura y constituida a través del conflicto como *sujeto de la rivalidad*. El tiempo de la intersubjetividad debe ser, pues, homogéneo, uno y el mismo tiempo que concilia los adversarios en conflicto. Se requiere un tiempo en el cual se encuentren los oponentes, en el que sobre todo puedan encontrarse agonista y antagonista. No basta con la perspectiva temporal del sujeto individual y aislado (lirismo, monólogo) ni tampoco con el tiempo del contexto de un mundo en el cual tiene lugar su colisión (*epos*, estética de la crónica). La perspectiva de esta descripción puede reconocerse del siguiente modo: siempre que falla la intersubjetividad descrita (llamémosla el *duelo*), lo hace también la forma temporal intersubjetiva vinculada a ella. Y, a la inversa: el tiempo homogéneo compartido se perturba y descompone de modo que, por así decir, los duelistas no vuelven a reencontrarse, se pierden en partículas, actúan sobre una plataforma sin relación el uno con el otro. Para poder representar un conflicto entre sujetos con una consciencia que lucha por el *reconocimiento* de la conciencia del otro, es necesaria una plataforma conjunta sobre la cual pueda acontecer y resolverse el enredo. Solo en un espacio de tiempo vivido conjuntamente por los antagonistas puede constituirse un sujeto que pueda intercambiarse con otro de modo equitativo, rivalizando sobre un mismo asunto, enzarzados ambos en una batalla

⁵ Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 388.

campal, amando en un espacio dominado por el mismo deseo. Si, por el contrario (como, por ejemplo, es el caso en la dramaturgia del yo), no todos los personajes tienen el mismo grado de realidad, sino que algunos aparecen como la proyección de otros, es decir, habitan un espacio de tiempo distinto, empieza a desmoronarse el tiempo dramático.

Crisis del tiempo

La crisis del drama experimentada en el paso del siglo XIX al siglo XX es esencialmente una crisis del tiempo. A ello contribuyeron los cambios de la visión del mundo aportados por las ciencias naturales (relatividad, teoría cuántica, espacio-tiempo), así como la experiencia de la maraña caótica de diversas velocidades y ritmos en la gran ciudad y el nuevo conocimiento de la compleja estructura temporal del inconsciente. Bergson distingue entre el tiempo vivido como *durée* y el tiempo objetivo (*temps*). La grieta cada vez más evidente entre el tiempo de los procesos sociales (sociedad de masas, economía) y el de la experiencia subjetiva agudiza la «disociación entre el tiempo del mundo y el tiempo de la vida» en la modernidad, constatada por Hans Blumenberg. Su causa, según este autor, se debe a la perspectiva histórica expandida sobre pasado y futuro y la consecuente experiencia, novedosa para el sujeto humano individual: «una visión de la historia de tal envergadura que la vida individual parece carecer ya de importancia»⁶. A partir de la alteridad irreductible entre el tiempo de la dialéctica social y la experiencia subjetiva del tiempo, Louis Althusser ha elaborado el modelo básico de todo teatro materialista y crítico, cuyo cometido sería hacer tambalear la ideología, entendida como una percepción centrada en el sujeto y en un conocimiento equivocado de la realidad. Sin embargo, lo que a los espectadores se les facilita con esto no es tanto conocimientos sobre la realidad social, sino más bien la experiencia de una escisión específica entre la perspectiva temporal de la vivencia subjetiva y el

⁶ BLUMENBERG, H. *Lebenszeit und Weltzeit*. Fráncfort, 1986, p. 223 [ed. cast., *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*. Valencia: Pre-Textos, 2007].

tiempo social que difiere radicalmente de ella. Tal teatro no crea un saber, sino una analítica del no saber y del error, un hacer consciente las obcecaciones y las cegueras de la percepción centrada en el sujeto.

La función del *sentido interno* en Kant era garantizar la unidad de la autoconsciencia mediante la forma de un *orden temporal*. El tiempo era definido como la *forma del sentido interno*, atribuyendo al cambio de las ideas un perseverante *continuum* temporal (sin el cual pulverizarían la consciencia) que Kant presenta en analogía con la línea. Finalmente, este *continuum* lineal soporta la unidad del sujeto y otorga sentido de dirección y orientación a las experiencias radicalmente discontinuas entre ellas. Al menos desde Nietzsche y la formulación del discurso del inconsciente, se despertó la sospecha de que la identidad, en cuanto intimidad inmemorial del sujeto continuo consigo mismo, era una simple quimera. En la modernidad el sujeto, y con él el reflejo intersubjetivo a través del cual se pudo ahondar en él, pierde la capacidad de integrar la representación en una unidad. O a la inversa: la desintegración del tiempo como un *continuum* se confirma como una señal de la disolución, o acaso de la subversión, del sujeto en posesión de la certeza de su tiempo. Precisamente el sujeto presentado como el *dramatis personae* de una fábula había garantizado la totalidad de los acontecimientos, aunque estuvieran en múltiples conflictividades. En el teatro y en el drama, sin un sujeto organizador se suprime una condición esencial de la representación en general: la posibilidad de responder a la pregunta de *quién representa a quién*. En el lugar de una distancia interna de la representación aparece el problemático *mostrarse a sí mismo* del sujeto que, en este modo de ser únicamente fijable como *gesto*, revela una condición momentáneamente desnuda e inestable. En su lugar, el factor *deictico* deviene central; en vez de la representación de un curso temporal, aparece el *curso de la presentación* en su propia temporalidad.

La perspectiva temporal subjetiva fue perdiendo importancia; en su lugar, la discontinuidad, la relatividad, la desintegración del tiempo y una forma temporal del inconsciente y del sueño (ilógica

y que genera confusión entre pasado, presente y futuro) forzaron e hicieron posibles nuevos patrones de representación que, en un primer momento, produjeron nuevas formas del *texto* dramático. De este modo, la lógica del desarrollo dramático y teatral en el siglo XX condujo (al menos en el marco del teatro *textual*) a una nueva estética del teatro. Para aquellos nuevos procedimientos que rompieron incluso con un orden temporal de la articulación lingüística, la crisis del *continuum* temporal se convirtió en una de las condiciones esenciales. Inicialmente se representó una discontinuidad de la experiencia que socavaba todas las formaciones de sentido. En un segundo paso, este proceso se apoderó también del modo de la representación en sí mismo. A lo largo de todo este desarrollo, el teatro se fue distanciando cada vez más de la representación de un espacio de tiempo homogéneo y esto resulta especialmente coherente cuando la alienación del tiempo representado aparece como algo cotidiano: un reloj salvaje e irrefutable en *La cantante calva* de Ionesco; la duplicación, la irrealización y el montaje de los tiempos, los saltos entre el tiempo real de las escenas cotidianas y el tiempo heterogéneo de las imágenes oníricas, etc. Resulta sintomático que una escenógrafa como Anna Viebrok haga visible su predilección por relojes que pierden cifras o agujas; o que los mecanismos de información de la hora sobre la escena en las obras de Wilson contradigan el ritmo de las imágenes y que, a menudo, se colocara un metrónomo en escena (no solo en la danza-teatro) para mantener consciente el acto temporal del transcurrir del tiempo real.

Beckett, Müller y el tiempo

Podría ser útil una breve verificación de la dimensión y la radicalidad de la desintegración del tiempo en la literatura teatral en dos textos notables, memorables, que marcaron quizá las últimas décadas del siglo XX. Se mencionan aquí porque expresan una toma de conciencia y una fase de la problemática artística con una claridad extraordinaria que no solo concierne a la dimensión literaria, sino al teatro en su conjunto. Arrojan nueva luz sobre la crisis del tiempo

que acabamos de describir y pueden, asimismo, servir como una suerte de prólogo para la descripción de la estética del tiempo en el teatro posdramático.

En 1974 apareció *That time [Aquella vez]* de Samuel Beckett. Como en sus demás piezas, en ella respeta la unidad de tiempo y lugar pero, evidentemente, parodiándola, puesto que nada de lo que se asocia a la unidad del tiempo en el teatro dramático se puede aplicar aquí. Precisamente no hay ninguna unidad, sino una desintegración de la vivencia del tiempo; el hilo de la continuidad interna se quiebra. La voz A recuerda el intento de retornar a algún lugar de la niñez, pero todo sucede de otro modo: el camino deja de existir, el autobús que se dirige hacia allí no sale, la búsqueda es en vano. La voz B describe una escena de amor fracasado o, mejor, que no ha tenido lugar. El narrador se encuentra sentado junto a una muchacha que descansa sobre una piedra, sin tocarse ni mirarse: «nunca el uno vuelto hacia el otro, solo contornos en los lindes del campo sin tocar o algo parecido, incluso si el espacio entremedio fuese de una pulgada...»⁷. La voz C recuerda la costumbre de huir de la lluvia para resguardarse en el interior de un museo, a veces dentro de una biblioteca o en una oficina de correos. La narración se estructura de modo fragmentario, pero no encontramos ninguna referencia al espacio-tiempo para que la acción dramática suceda en el ahora de la escena. El tiempo no avanza, sino que se entierra en sí mismo, da vueltas y se repliega como un tiempo recordado.

La búsqueda de un tiempo perdido es el tema común de las tres escenas de *That time* que acabamos de describir. La voz A busca el tiempo de un pasado individual y personal: el *tiempo de la niñez*, «when was that?» («¿cuándo sucedió?») es la pregunta recurrente. La voz C expresa la búsqueda de continuidad de un *tiempo de la cultura* suprapersonal, del contexto social, de la tradición que se lleva a cabo alrededor de las imágenes que custodian los museos, las bibliotecas, el sistema social de la escritura o la oficina de correos. La voz B, en

⁷ BECKETT, S. *Stücke und Bruchstücke*. Frankfurt, 1978, pp. 50-52 [ed. cast., «Aquella vez». En *Peveas*. Barcelona: Tusquets, 1987, p. 220].

cambio, se pierde en el *tiempo de la naturaleza*, del apareamiento sexual. La búsqueda de todas las voces fracasa por todas partes.

La estética de la reducción del teatro clásico —especialmente la de Racine, compuesta por lapsos de tiempo mínimos, unidad de lugar, concentración en un conflicto casi únicamente espiritual bajo la ocultación tendenciosa de cualquier elemento real que llene el tiempo y el espacio— regresa, desplazada, en la radical dramaturgia del punto cero de Beckett. (Cuando, dicho sea de paso, Beckett trabajó en el Trinity College de Dublín, en 1931, como asistente de literatura francesa, leyó las tragedias de Racine y, ese mismo año, escribió su primera pieza. Llevaba por título *The kid* [El niño] y era una parodia del *Cid* de Corneille. A excepción de unos cuantos estudios, la influencia de la tragedia clásica en las obras de Beckett ha sido poco valorada hasta ahora). Sus personajes, parodia de la abstracción y la espiritualización clasicistas, viven una existencia espiritual casi incorpórea: en *That time* solo aparece una cabeza (uno de los últimos papeles de Julian Beck) que, aislada, permanece a la escucha. La estructura básica del lenguaje y de la identidad subjetiva, a saber: el escuchar-hablar, el escucharse-hablar a uno mismo, se desmorona en el espacio y en la configuración escénica. Así, por ejemplo, la voz del *listener* proviene de tres altavoces que, interrumpiéndose mutuamente y alternándose, presentan cada uno una escena distinta de sus recuerdos. Una imagen apocalíptica e impresionante en la biblioteca sella el desastre. El final del texto suena así:

[...] ni un ruido, solo el viejo aliento y las páginas vueltas cuando de pronto emerge el polvo, este lugar todo lleno de polvo al abrir los ojos desde el suelo hacia el techo y nada, solo el polvo, ni siquiera un sonido salvo un ¿qué es lo que él te dijo? vino y se fue ¿existió ese algo como algo? vino y se fue, vino y se fue, nadie vino y se fue en el irse de ningún tiempo, en ningún tiempo⁸.

No hay tiempo, apenas partículas. La descomposición y pulverización de la dimensión temporal manifiestan la desintegración

⁸ *Ibidem*, p. 224.

y la muerte del individuo. El polvo barroco, polvo del tiempo cultural almacenado en millones de páginas de libros, toma ahora la apariencia de polvo libresco; solo esto queda del tiempo como forma de experiencia. Esta descomposición recuerda extrañamente a las últimas líneas de otro texto, *La misión*, de Heiner Müller, aparecido en 1979. Debuissou, que se retira de la revolución social, experimenta su falta de ubicación y de tiempo en una imagen muy similar:

Debuissou recurrió al último recuerdo que aún no le había abandonado: una tormenta de arena cuando navegaban por delante de Las Palmas, con la arena vinieron grillos al barco y les acompañaron durante la travesía por el Atlántico. Debuissou se acurrucó para resistir la tormenta de arena, se restregó los ojos para sacar la arena, se tapó los oídos para no oír el canto de los grillos. Entonces la traición se abalanzó sobre él como un cielo, la felicidad de los labios de la vulva como una aurora⁹.

En Beckett el polvo del suelo hasta el techo, en Müller la informe tempestad de arena que sepulta aquella otra tempestad de realidades irreconciliables en su consciencia, que Debuissou había mencionado precisamente poco antes: «Olvidó el asalto a la Bastilla, la marcha del hambre de los ochenta mil, el final de la Gironda»¹⁰. En los textos, tanto de Müller como de Beckett, se lleva a cabo una desintegración de la unidad y la continuidad temporales. Mediante la combinación de formas textuales heterogéneas (carta, escena, narración en prosa, actuación de papeles) el fluir del tiempo se detiene repetidamente. De modo simultáneo la consciencia se encuentra de nuevo en una heterótrofa diversidad de tiempos que le hace imposible fijar un punto en el ahora con el que crear una perspectiva abarcadora de su realidad vital. Es por esto que visión, sueño, recuerdo, esperanza y ahora *realidad* son indisolubles.

⁹ MÜLLER, H. *Der Auftrag. Quartett. Zwei Stücke*. Frankfurt, 1988, p. 42. [ed. cast. «La misión». En *Camino de Wolokolamsk y La misión*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (serie Literatura dramática, 3), 1989, p. 81].

¹⁰ *Ibidem*.

Estética posdramática del tiempo

A finales de 1950 se empezó a observar que en la pintura informal, en la música serial y en la literatura dramática tenían lugar desarrollos análogos que concluían en una negación de las totalidades construidas tradicionalmente. Un crítico observó que en *El mudo*, *El sirviente* y *El portero*, de Harold Pinter, se destacaba «la renuncia radical a un final palpable» y, en su lugar, únicamente se hallaban «fragmentos de un proceso (en principio) infinito»¹¹. En estas palabras se puede constatar la pérdida del *marco temporal*. Una tendencia esencial de las nuevas dramaturgias del tiempo llegó a su culminación cuando, en los años sesenta, Stockhausen previó que en la estructuración de sus conciertos el público podía llegar más tarde o marcharse más temprano, y cuando Wilson causó furor con los «intermedios a discreción de cada cual». Estas nuevas dramaturgias suspendieron la unidad del tiempo con principio y final como *marco cerrado* de la ficción teatral. Con ello, uno de sus principales objetivos era ganar la dimensión del *tiempo compartido* por actores y público como *proceso* eminentemente abierto, que estructuralmente carece de planteamiento, nudo y desenlace; precisamente la estructura que Aristóteles había exigido como regla fundamental del drama, con el fin de que se originara un todo, un *holón*. El nuevo concepto del *tiempo compartido* considera lo formado estéticamente y lo vivido realmente como, por decirlo de algún modo, un trozo de tarta que se reparten espectadores y actores. El tiempo entendido como una experiencia compartida pasa a ocupar el lugar medular de las nuevas dramaturgias. Así, se dejan entender estrategias que van desde la diversidad de las distorsiones del tiempo hasta la equiparación con la adaptación de la aceleración que introdujo el pop, o también desde la resistencia del teatro lento hasta la aproximación del teatro al *performance art* con su afirmación radical del *tiempo real como situación vivida conjuntamente*.

Al inicio de *A letter for Queen Victoria* [Una carta para la reina Victoria], de Robert Wilson, se ven dos figuras que giran sobre sí

¹¹ Cita tomada de *Theater heute. Sondernummer Theater*. 1960-1980, p. 84.

mismas, como si fueran manecillas de un reloj. El tiempo se percibe mediante movimientos humanos que, como un reloj, *presentan ante los ojos* el discurrir real del tiempo, verdaderos medidores humanos del mismo (*FigUhren*)*. Por ejemplo, Jean Genet protestaba decididamente contra una llama en el escenario basándose en que transgredía el límite (la llama en escena es igual que una llama en la platea y es por ello un fraude: cruza una y otra vez el foso entre el escenario y la sala); el hecho de *fumar* en la escena pertenece a los nuevos signos utilizados, ciertamente de modo obsesivo, por el nuevo teatro para indicar el tiempo real compartido. En la comunidad de tiempo posdramática integrada por escena y *théatron*, el foso, que separa la ficción de su recepción, se sepulta. A menudo el teatro, a través de la renuncia a una ficción más que rudimentaria, establece formalmente su tiempo de modo idéntico al de una *congregación* de espectadores. Planteado de este modo resulta difícil que entre en juego una duración temporal *propia*: todos los procesos se encuentran orientados al contacto con el público o a la constatación de su presencia.

La exigencia de que el espectador se dirija desde su tiempo cotidiano a un área aislada de *tiempo ontico*, que abandone su esfera temporal para irumpir en otra, era la base del teatro dramático. En el teatro épico la *desaparición del foso de la orquesta*, como señala Benjamin, significaba el rescate de una *colectividad en el plano de la reflexión*. Se requería de aquellos espectadores que se pensaba o se sabía que probablemente fumaban. Fumar debía ser, sin embargo, signo de su relajación distanciada, no precisamente (como el fuego que critica Genet) manifestación de un *único* espacio de tiempo. El espectador de Brecht ya no se sumerge en su *estar aquí* emocionalmente fusionado con los acontecimientos escénicos (esto implicaría tomar parte en el acontecimiento dramático), sino que fuma relajadamente distanciado en su tiempo. Así pues, la estética posdramática del tiempo real no busca la ilusión, lo que quiere decir que el proceso escénico no puede dissociarse del tiempo del público. Se destaca así claramente el contraste entre el gesto épico y el posdramático.

* El autor hace aquí un juego de palabras combinando el término alemán *Figuren* (figuras) y *Uhr* (hora o reloj) [N. de la T.].

Como su primer emblema puede servir la parodia del tradicional sistema musical del tiempo que practicó John Cage cuando escogió una medida de tiempo habitual para una pequeña obra de piano. Cage llamó a la composición 433 y prescribió que, exactamente en esa duración de tiempo, el espectador no experimentara nada susceptible de ser considerado *obra* en sentido tradicional, sino solo el tiempo (siempre absoluto, único, irreproducible) de cada determinado concierto, con todos sus ruidos intencionados y no intencionados.

El tiempo como tiempo

Gilles Deleuze, en su libro dedicado al cine, plantea la diferencia entre *image-mouvement* (imagen-movimiento) e *image-temps* (imagen-tiempo). Esta última, con la que hace referencia al nuevo cine, se caracteriza porque el tiempo no aparece en ella como una *imagen-movimiento* representada, sino como temporalidad exhibida de la imagen del cine en sí misma que, en sus distintas variantes, forma *crisales de tiempo*. *Mutatis mutandis*, se puede trazar un paralelismo entre la polaridad del teatro dramático y el posdramático y la polaridad de la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*. Del mismo modo que el cine clásico, el teatro dramático se podría caracterizar porque el tiempo en sí ni quiere ni puede aparecer. El tiempo no es aquí una *condición* de la representación interesante por sí misma; solo emerge de forma indirecta, es decir, como objeto y tema de la representación dramática, como contenido transmitido por ella. Del mismo modo se comporta en el cine clásico, por lo que Deleuze constata a este respecto que:

la imagen-movimiento está ligada fundamentalmente a una representación indirecta del tiempo, y no nos da de este una presentación directa, es decir, no nos da una imagen-tiempo [...]. Pero en el cine moderno, por el contrario, la imagen-tiempo ya no es empírica ni metafísica, es *trascendental* en el sentido que da Kant a este término: el tiempo pierde los estribos y se presenta en estado puro¹².

¹² DELEUZE, G. *Das Zeit-Bild*. Fráncfort, 1997, p. 347 [ed. cast. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 360].

En un sentido similar al de la *imagen-tiempo* del cine moderno, el teatro posdramático se puede entender como cristal de tiempo que suministra, a su modo, una imagen directa del tiempo *en estado puro*. Así, el tiempo deviene objeto de una experiencia *directa*, de modo que lógicamente aparecen en primer plano sobre todo técnicas de *distorsión del tiempo*. En primer lugar, una percepción del tiempo desviada de lo habitual provoca precisamente su percepción explícita: el tiempo asciende desde la condición inexpressiva de acompañante de la actuación al rango de tema. Con ello se da un nuevo fenómeno estético-teatral: al volverse central la intención de utilizar la especificidad del teatro como modo de presentación para hacer del tiempo como tal —el tiempo como tiempo—, objeto de una experiencia estético-teatral, se transforma por primera vez el tiempo efectivamente mensurable del acontecimiento teatral en objeto de elaboración y reflexión artística; esto es, se hace consciente, se intensifica su percepción y se organiza estéticamente. Presencia y actuación de los actores, presencia y rol del público, duración y disposición real del tiempo de la realización escénica, el puro hecho de la congregación como un espacio-tiempo común. Todas estas hipótesis del teatro, ya existentes desde siempre pero de forma implícita, se destacan no en el marco de un tiempo representado en un cosmos narrativo ficticio, sino como un aquí y ahora utilizado conjuntamente por todos los presentes.

Duración

La duración realizada conscientemente es un factor significativo de la distorsión del tiempo en la experiencia contemporánea del teatro. Elementos de una *estética de la duración* se pueden ver en numerosos trabajos teatrales de los últimos años, especialmente en Jan Fabre, Einar Schleeß, Klaus-Michael Grüber (*Hamlet, Las Bacantes*) o Christof Marthaler; pero también en una gran cantidad de realizaciones escénicas en cuyo estatismo, compuesto por pausas dilatadas, se pretende resaltar la absoluta duración de la escenificación como tal. En este sentido, cabe destacar el estudio de Kluge y Negt sobre la fragmentariedad de la experiencia del tiempo en función de la

cotidianidad, los medios de comunicación y la organización de la vida con sus desastrosas consecuencias para la experiencia¹³. En él se expone que el teatro se podría mantener como un área de resistencia frente al despedazamiento y la parcelación social del tiempo, y la primera hipótesis al respecto es la de un teatro que *se toma tiempo*.

La *dilatación del tiempo* es un rasgo destacado del teatro posdramático. Robert Wilson creó un *teatro de la lentitud* y, desde su *invención*, se puede hablar por primera vez de una verdadera estética de la duración en el teatro. En ella se origina una experiencia doble: por un lado, se sorprende al espectador; por el otro, se le fuerza, se le seduce sensorialmente o se le hipnotiza para que sienta un paso del tiempo extremadamente lento. Toda percepción es, como se sabe, percepción de la diferencia, y así se siente claramente la distinción de la rítmica de la percepción entre un *tempo* vital habitual y un *tempo* teatral. El tiempo cristaliza y transforma el movimiento percibido (por ejemplo, ralentizado) en una *forma del tiempo*, mientras que el objeto visual sobre la escena parece acumular el tiempo en sí. A partir del transcurso del tiempo surge un *continuous present* [presente continuo], de acuerdo con Gertrude Stein, modelo, como tuvimos oportunidad de revisar en un capítulo anterior, del propio Wilson. De este modo, el teatro se asemeja a una escultura cinética que deviene *escultura de tiempo*. En principio, esto sirve para los cuerpos humanos que se transforman, a través del *slow motion*, en esculturas cinéticas, pero también para el *tableau* teatral en general que, con motivo de su rítmica *no natural*, causa la impresión de un tiempo propio, de un tiempo intermedio entre la anacronía de una máquina y el tiempo vital de los actores humanos que cobran aquí la gracia del teatro de marionetas.

Esto no implica que la duración de la acción escénica reproduzca la duración de la experiencia. Sobre la escena la ralentización no remite a la lentitud de un universo ficticio que estaría ligado a nuestro

¹³ KLUGE, Alexander y NEGZ, Oskar. *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Berlin: Suhrkamp Verlag KG, 1973.

mundo experiencial¹⁴, ni tampoco se trata de que haga referencia, por medio de la ironía o la antífrasis, a la brutalidad o a la violencia de la vida *real*¹⁵. El teatro remite más bien a su propio proceso. Si una realización escénica de Robert Wilson dura seis horas, entonces la experiencia teatral decisiva no es la duración objetiva que, en principio, se sitúa en primer plano, es decir, la *hora*, sino la experiencia inmanente de la dilatación del tiempo. Por otro lado y naturalmente, la experiencia del tiempo no es del todo independiente de la duración real de la realización escénica. Por eso sería un problema interesante para el análisis de esta el modo en que pueden ser descritas las formas teatrales en la cuales el tiempo teatral autónomo se engrana tan estrechamente con la *duración* y la *lentitud de lo representado* (conscientemente buscadas) que resulta difícil separar la percepción de la *duración teatral* y la *duración narrada*. ¿Qué significa *sacar el teatro del marco* de lo cotidiano mediante una dilatación temporal que no encaja en ningún ritmo diario *normal* en, por ejemplo, las epopeyas teatrales de varias horas de duración de Peter Brook, Ariane Mnouchkine o Robert Lepage? ¿Qué relación mantienen aquí la representación (tiempo del drama, tiempo de la escenificación) y la presencia del tiempo (duración de la realización escénica, *performance text*)? ¿Cómo se comporta la vivencia física y fisiológica del tiempo de la duración respecto al ritmo de la realización escénica?

Tiempo y fotografía

En *La cámara lúcida* Roland Barthes llega a hablar de una conexión entre teatro y fotografía que concierne directamente a la dimensión temporal. En su estudio hace hincapié en que la fotografía no se aproxima al arte a través de la pintura, sino del teatro:

La *camera obscura*, en definitiva, ha dado a la vez el cuadro perspectivo, la Fotografía y el Diorama, siendo los tres artes de la escena; pero si la Foto me parece estar más próxima al teatro, es gracias a un mediador singular (quizá

¹⁴ PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 388.

¹⁵ *Ibidem*.

yo sea el único en verlo así): la Muerte. Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del Nô japonés. Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por «sacar vivo» no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintorrajado bajo el cual vemos a los muertos¹⁶.

El estatismo ceremonial y ritual del teatro de Wilson atestigua un nexo entre teatro y fotografía. Es sabido que Wilson utiliza (y no pocas veces) fotografías como material de partida para sus trabajos y allí donde parte del cine se acerca a la fotografía a través de la repetición. El punto de partida en *the CIVIL wars* [Las guerras civiles] fueron fotografías de la guerra civil americana que, en la realización escénica, mostraban películas utilizadas en una repetición constante que reproducía una y otra vez las mismas secuencias. El carácter melancólico del teatro de Wilson, que pretende incesantemente transformar la escasez de acción y movimiento en quietud inscrita en luz, muestra un parentesco subyacente con la fotografía; una fotografía relacionada, asimismo, tanto por Benjamin como por Barthes, con la melancolía¹⁷. Lo que Barthes destacó como *punctum* en la fotografía no es otra cosa que su referencia a la transitoriedad; es decir, la fotografía muestra un ser humano del pasado y así expresa

¹⁶ BARTHES, R. *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Fráncfort, 1989, pp. 40 ss. [ed. cast., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 71-72].

¹⁷ Sería interesante, bajo este punto de vista, comparar el teatro de Wilson con la lentitud específicamente filmica que se observa en las algunas películas de Stanley Kubrick, como *2001: Odisea en el espacio* o *Barry Lyndon*. Del mismo modo que, en Wilson, el teatro deviene imagen de luz, así en Kubrick el cine tiende al estatismo: un remolino sobre el movimiento en la tranquilidad de la muerte de las imágenes del espacio o la pintura (*Barry Lyndon*).

que este *va a morir*: «la fotografía me expresa la muerte en futuro»¹⁸. El tiempo almacenado es aquel que confiere melancolía a la fotografía. Del mismo modo, el teatro de Wilson reconoce la impresión del tiempo almacenado en los cuerpos que se mueven en *slow motion*. La ralentización muestra en los cuerpos el transcurso temporal de los gestos, intensificando el sentimiento por el valor incalculable e irrepetible de cada momento vivido: fugacidad sin compensación, justificada solo como fenómeno agradable.

Repetición

Junto a la estética de la duración se ha desarrollado una auténtica *estética de la repetición* en el marco más general de una estética posdramática del tiempo. Es difícil pensar en otro procedimiento que sea tan *típico* del teatro posdramático como la repetición; basta con mencionar a Tadeusz Kantor, la repetición extrema en más de un trabajo de los ballets de William Forsythe o la reiteración como tema explícito de uno de los trabajos teatrales de Heiner Goebbels y Erich Wonder. Una variante, llena de humor, de repetición infinita se observa en las ya notorias escenas de dormitorio de Marthaler en *Die Stunde Null oder die Kunst des Servierens* [La hora cero o el arte de servir], con camas y lugares acomodados para dormir que chocan continuamente de los modos más insólitos. El autor suizo aplica la repetición a través de la música, con el apoyo de la mecánica vacía de sentido del cine mudo grotesco. En Jan Fabre o Einar Schlee la función principal de la repetición se concentra en la perturbación y la agresividad —en ocasiones desesperante—, que incluye la agresión al público. En esta repetición agresiva se rechaza la necesidad de entretenimiento superficial mediante el consumo pasivo de estímulos; en vez de la alternancia que mata el tiempo, se exige el esfuerzo de la mirada que lo hace palpable. De este modo, detrás de la ira se reconoce la búsqueda del contacto real, en una concordancia casi natural con el lema «El puñetazo es contacto». El estreno de *Blaubart* [Barba azul], de Pina Bausch, en 1976 produjo un escándalo en

¹⁸ BARTHES, R. *Die Helle Kammer*, op. cit. [ed. cast., *La cámara lúcida*, op. cit., p. 107].

Wuppertal y constituyó una inauguración sensacional de su estilo de *Tanztheater* [danza-teatro]: el movimiento, el espacio y una intensidad propia de la tradición de la danza expresiva, se situaron *por encima* del desarrollo dramático, la narración y la belleza. La repetición fue el procedimiento que provocó las protestas más enfurecidas. Sin embargo, esta reproducción provocadora de los mismos gestos de resignación, miedo y desolación se puede entender perfectamente, si se quiere, en un sentido de interpretación tradicional, afectivo y conceptual, o como símbolo del intento, vanamente repetido, de la toma de contacto y del estado universal de un tiempo ahistórico y circular, sobre cuya cualidad Heiner Müller escribió en una ocasión: «la historia supone la misma molestia que los mosquitos en verano».

En la repetición tiene lugar, así como en la duración y a través de una cristalización del tiempo, una densificación y negación más o menos sutiles de su transcurrir. Ciertamente el ritmo, la melodía, la estructura visual, la retórica y la prosodia han utilizado desde siempre la repetición: no existe un ritmo musical, una organización visual, una retórica eficaz, ni siquiera un poema —abreviando, una forma estética—, sin una repetición aplicada y entendida con un objetivo concreto. Sin embargo, en los nuevos lenguajes teatrales la repetición adopta un significado distinto, incluso opuesto: si anteriormente servía a la estructuración, a la construcción de una forma, ahora sirve precisamente para la *desestructuración* y la *deconstrucción* de la fábula, el significado y la totalidad formal. Se repiten procesos de tal forma que dejan de ser perceptibles como parte de una arquitectura escénica y como estructura de la organización, para dar la impresión de ser absurdos y redundantes desde la perspectiva de una recepción saturada. Su presentimiento cambia repentinamente en un desarrollo *que no se quiere terminar*, que resulta imposible de sintetizar, incontrolado e incontrolable. Experimentamos el flujo monótono de un embate de signos que se han despojado de su carácter comunicativo y han dejado de engranarse conjuntamente como parte de la totalidad de una obra poética, escénica y musical. Se trata de la versión posdramática negativa de lo sublime.

Sin embargo, en el teatro tampoco existe la repetición real. El tiempo, en el instante de su repetición, ya es distinto del original en el teatro; siempre se ve aquello que ya se ha visto, aunque de un modo distinto, porque lo repetido aparece inevitablemente modificado. En y mediante la repetición lo antiguo y lo recordado se vacían (se presentan como conocidos) o se sobrecargan (a la repetición se le confiere significatividad). En cualquier caso, el contexto desplazado, aunque sea mínimamente, y la carga de lo ya visto en lo que se está viendo disuelven la identidad de lo repetido. Por ello, la repetición puede también provocar en lo ya pasado un *prestar atención en las diferencias mínimas*. No se trata del significado del acontecimiento repetido, sino del significado de la percepción repetida, de la percepción en sí misma. *Tua res agitur*: la estética temporal convierte la escena en escenario de una reflexión del acto de ver por parte del espectador. Son *su* impaciencia o *su* impasibilidad las que se visibilizan en el proceso de la repetición, su estar atento o su rechazo a profundizar en el tiempo; su disposición o indisposición a dar espacio y oportunidad a la diferencia, a lo más mínimo, al fenómeno tiempo, mediante el ensimismamiento auto-alienante del acto de ver. Así:

Hasta la repetición más mecánica, más cotidiana, más habitual, más estereotipada encuentra su lugar en la obra de arte, estando siempre desplazada en relación con otras repeticiones, y a condición de que sepa extraer de ella una diferencia para esas otras repeticiones. Pues no hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana. Cuanto más estandarizada, estereotipada y sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo parece nuestra vida, más debe aferrarse el arte a ella y arrancarle esa pequeña diferencia (...). Cada arte tiene sus técnicas de repetición imbricadas, cuyo poder crítico y revolucionario puede alcanzar el más alto punto, para conducirnos de las taciturnas costumbres a las repeticiones profundas de la memoria, y después a las repeticiones últimas de la muerte donde se juega nuestra libertad¹⁹.

¹⁹ DELEUZE, G. *Differenz und Wiederholung*. Múnich, 1992, pp. 364 y ss. [ed. cast. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, pp. 431-432].

Imagen-tiempo

En el teatro dramático la imagen desempeñaba esencialmente el papel de un mero telón de fondo, aunque en determinados momentos —y a causa del efecto de la representación— se configurara de modo atractivo e impresionante y fuera apreciada como tal. Lo visual retrocedió frente al conflicto representado, la peripecia dramática, los *shocks* emocionales y los giros sorprendentes de la trama.

En el teatro existió desde siempre el efecto de espectáculo, si se piensa en la pompa de las vestimentas y en la arquitectura del Renacimiento, la pintura ilusionista de los bastidores o en el posterior realismo detallado de los decorados teatrales. Sin embargo, el teatro posdramático crea, con una intención formal consciente, un espacio visual que recoge uno de los logros más importantes del arte pictórico de la modernidad, a saber: la intensificación de la percepción del espacio visual y la superficie de la imagen como tales, acompañada de la autonomía de la teatralidad. Más allá de la movilidad dramática, el estatismo del teatro, producido por medio de la duración y la repetición, tiene también la notable consecuencia de que, como ya se ha observado, introduce en la percepción que tenemos del teatro un *enfoque de la imagen-tiempo*: la característica disposición de la percepción para la contemplación de un cuadro.

La hipótesis de que, en cierto modo, el teatro se apropia y transforma la dimensión de la lógica de la imagen pictórica surgió en la Modernidad junto con la autonomización de la experiencia visual. Del mismo modo que el teatro, el arte plástico ya había dado el paso anteriormente y había hecho de su realidad fáctica y material el factor dominante de su constitución, lo que le permitió *ceder* también la temporalidad de la imagen pictórica a la recepción. Así, apareció la exigencia de que la mirada del receptor se percatara de los aspectos temporales de la imagen y no solo de la temporalidad de lo representado; de otro modo no podría entrar en el placer de la experiencia del ver virtual que, por así decir, le espera en la imagen.

Del hecho de que el teatro active las disposiciones de percepción en la recepción teatral, que ya habían entrado en juego en las obras

pictóricas, se deriva inmediatamente la consecuencia de que pase a formar parte de una de las problemáticas más atendidas y recientes de la teoría del arte, a saber: la específica *temporalidad de las circunstancias visuales*. En este sentido, Gottfried Boehm escribe sobre la percepción de una imagen pictórica:

Si al ver (o interpretar), por ejemplo, una escena o un ambiente, como el de la *capa* o el del *contenido material*, lo desprendemos del nivel de la imagen y nos concentramos en las cosas, su contenido y su sentido, entonces suprimimos, al menos en parte, las condiciones de representación. Pero, si seguimos lo percibido de modo inexpressable, la figura y la no-figura, junto con la serie de objetos reconocibles aceptamos también el nivel del contexto visual planimétrico y, entonces, nos acercaremos primero a los fenómenos reales, a la imagen como campo y *continuum* simultáneos. [...] Aquello inexpressable del elemento individual permite despegar de lo expresable, solo mediante el proceso de la visión para este, una percepción para el siguiente. *Tiempo representado y tiempo de la representación no son ya dissociables*²⁰.

En la teoría del arte, el tema *imagen y tiempo* que aborda Boehm procede de una larga tradición en esta materia en la que se ha tenido en cuenta la plasticidad del espacio. Dado que ahora la temporalidad ha sido reconocida como una estructura de la visualidad, puede que incluso su estructura esencial, parece aún más urgente recoger el estado de la reflexión también en los estudios teatrales.

Partimos de la teoría de Boehm según la cual la imagen se presenta como *forma de relación* de una *imagen-tiempo* inherente a ella. Esta propuesta apela a la noción del tiempo del observador para que aprehenda, sienta y continúe un movimiento estancado y *latente*; es decir, para que lo *produzca*. La imagen representa una circunstancia *intemporal*, pero el observador, a través de su noción del tiempo, su fantasía, su empatía y su capacidad de comprender transcurros de movimiento de forma invadida, se percató del movimiento

²⁰ BOEHM, G. «Bild und Zeit». En *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim: Ed. de Hannelore Paffik, 1987, pp. 20 y 23.

temporal en la imagen que *complementa* su visión (en el caso de las representaciones reales de objetos o figuras en movimiento) o lo repite, es decir, lo crea (en el caso de una pintura visualmente no figurativa o abstracta). Mediante la comprensión de estructuras visuales, de la rítmica y de la temporalidad inmanente de las formas y las superficies, ante el observador se abren dos aspectos unidos a una experiencia del tiempo global de una imagen en todas sus capas. Por el contrario, en el caso del teatro, que ya de por sí es un arte temporal, las relaciones se establecen de otro modo. El movimiento corporal, el lenguaje o el sonido, es decir, la teatralidad en general ya es en sí misma temporal y transcurso del tiempo (sin exceptuar al teatro estático). En la medida en que ahora el teatro combina factores visuales y rítmicos con una dramaturgia escénica del tiempo, adopta la cualidad de un *objeto cinético* que ya no se puede comprender mediante el comportamiento de la mirada propio del teatro narrativo. Bajo el signo de la dramaturgia visual en el teatro la percepción deja de servirse del *bombardeo* de imágenes en movimiento y, en cambio, activa, como ante una pintura, la capacidad dinamizadora de la mirada para confeccionar en *una puesta en escena propia*, un proceso, una combinatoria y un ritmo a partir de los datos de la escena. En tanto que la semiótica visual parece querer detener el tiempo del teatro y transformar el acontecimiento transcurrido temporalmente en *imágenes del pensamiento*, la mirada del espectador se siente ante la exigencia de dinamizar el estatismo duracional [*durative Statik*] que se ofrece a su percepción visual. Consecuentemente, se da una oscilación del enfoque de la percepción entre una observación *temporalizadora* de la imagen y un *acompañamiento* escénico, entre la actividad de ver y la co-vivencia (más pasiva). El teatro posdramático ejerce así un desplazamiento de la percepción teatral —para muchos provocadora, incomprensible y aburrida— desde el dejarse llevar por el flujo de una narración hasta la co-realización constructora y constructiva de todo el complejo audiovisual del teatro. Se llega a una experiencia del espacio y de la imagen cuya duración y sucesión temporal se encuentran mucho menos fijadas; un *compromiso temporal* entre la secuencia ordenada de la acción/narración y la duración no

dirigida de la observación del espacio y de la imagen. Este teatro de la ralentización, de una observación próxima a la percepción pictórica, se aparta de su hermano más popular (el cine) en tanto en cuanto no comparte su afición a la fabulación y reemplaza la *línea de tiempo* de una trama/acción por la experiencia de un tiempo global del teatro que se ajusta sobre el *ritmo*. Únicamente con este ritmo escénico intercalado y sobredeterminado se llega a la percepción de los restos *del contenido* de las narraciones, a menudo fragmentadas, de las posibles historias, los temas y las asociaciones.

Fue Paul Valéry quien expuso esta hermosa observación sobre los museos: que delante de cada cuadro debería haber una silla. En efecto, los museos tienden a la apresurada transformación de la experiencia visual en mera información; un hecho que también sucede en la reproducción en general. Este problema sugiere la pregunta de-si, en el futuro, las mezclas de exposición y teatro alcanzarán una mayor importancia. La singularidad de la experiencia del teatro consiste en que generalmente la visión, de modo totalmente pragmático, se aplica a *imágenes muy grandes*. El teatro es siempre un *tableau* inmenso; asimismo el espacio teatral, por norma general, es de grandes dimensiones. Así, mediante la expansión temporal de la realización escénica, se exige generalmente una observación paciente, modificada continuamente por nuevas constelaciones. En el mismo sentido, como la estética de la duración se desprende de las prisas propias de los procesos dramáticos, puede concretar un tipo de experiencia visual que hace de intermediaria entre el tiempo del teatro y el estatismo de la imagen. El teatro es también una galería del futuro; que realiza inesperadamente la visión de Mallarmé del libro absoluto, de la misma manera que no se puede descartar que en otros modos de actuación (como el ya mencionado teatro de lectura) el teatro se evidencie como un refugio de lecturas atentas y pausadas.

Estéticas de la velocidad: aceleración, simultaneidad, *collage*

En contraposición a la ralentización, el estancamiento y la repetición, en otras formas teatrales posdramáticas existe la tentativa de asimilar, e

incluso de superar, la velocidad del tiempo que imprimen los medios de comunicación. Esta modalidad teatral se apoya en la *estética del videoclip*, en las citas a los medios de comunicación, en la mezcla de presencia en vivo y grabaciones o en segmentaciones del tiempo teatral en función del modelo de las series de televisión. Los trabajos de los directores y dramaturgos más jóvenes del teatro de los años noventa acuñaron especialmente este estilo; sin dejarse abatir por la similitud con los espectáculos multimedia y el *show business*, tomaron el patrón mediático como material y lo utilizaron de modo más o menos satírico y con un *tempo* acelerado. Barberio Corsetti, el Wooster Group y John Jesurun destacan como ejemplos al respecto: sus trabajos llegan a una disolución de la homogeneidad del tiempo mediante la mezcla de acción en vivo y de material *pregrabado*, con la que se disuelve la ideología que se deleita en la presencia viva, supuestamente irreductible, del teatro. Cuando los actores unen sus cuerpos con voces de otros, cuando su habla no se dirige a un compañero presente (sino únicamente visible en un monitor) o cuando se aportan grabaciones de actores en vídeo, de modo que participan *in absentia* en la realización escénica, no solo se trata de una reminiscencia difusa del entorno vital cotidiano pautado por los medios de comunicación. Ciertamente, también se refleja la realidad del tiempo despedazado pero, sobre todo, se expone el hecho de que, en la era de las computadoras, a través de los medios electrónicos se pueden *interconectar* fácilmente espacios de tiempo heterogéneos. En esta interconexión se pierde la identidad temporal de las realidades individuales que, con la suposición de una simultaneidad omnipresente, pasan a ser componentes de un espacio heterogéneo determinado electrónicamente. A través de la radio, la televisión e Internet la realidad puede ser integrada desde todas las partes del mundo en la realización escénica, los espectadores establecen contacto con personas que se encuentran muy lejos del lugar de la realización. Aquello que perseveraría trivialmente como mera demostración de la comunicación mediática, en el marco del teatro manifiesta el *conflicto* latente entre un instante de vida y las superficies de tiempo electrónicas y virtuales.

El desarrollo de las formas teatrales modernas está decisivamente marcado por fenómenos como la *variété*, el circo y el *cabaret*, todas ellas formas tempranas del entretenimiento de masas moderno²¹. En aquellos primeros años el fraccionamiento del tiempo era ya habitual. La *variété* surgió alrededor de 1870 como parte de una nueva *cultura urbana* y reunió a artistas heterogéneos procedentes de la música, la acrobacia, la magia y los mimos. Al principio solo asistían las clases sociales más bajas, pero pronto se convirtió también en un entretenimiento apreciado por las clases sociales acomodadas (como sucedió en el Wintergarten de Berlín). Como ha señalado Oskar Panizza²², tanto el *cabaret* como la *variété* se basan en el principio de la sucesión de números y, debido a su sensorialidad, su dimensión de entretenimiento y su desconsideración frente al buen gusto, pronto ambos se prefirieron frente al teatro. En este sentido, alrededor de 1900 Otto Julius Bierbaum escribió: «El ciudadano de hoy en día tiene nervio de *variété*; raramente tiene la capacidad de seguir grandes conexiones dramáticas, de armonizar su vida emocional durante tres horas de teatro con un solo tono; quiere cambio, [quiere] *variété*»²³.

La desarticulación del tiempo teatral en partes cada vez más diminutas se encuentra influida por la sucesión de números que plantean tanto la *variété* como el *cabaret*, pero también se caracteriza por el *tempo* y el ritmo del teatro acuñado por el pop de los años noventa. En las producciones de Leander Haussman y otros directores estrella del teatro estatal alemán se observa, de un modo muy claro, la influencia de los medios de comunicación en el despedazamiento, propio del videoclip, y en la acción escénica hecha añicos, a menudo totalmente heterogénea. Sin embargo, mientras estos trabajos frecuentemente buscan el éxito rápido y la *juerga* (de acuerdo con el ideal de la industria del entretenimiento),

²¹ Cfr. JELAVICH, P. *Berlín cabaret*, op. cit.

²² PANIZZA, Oskar. «Der Klassizismus und das Eindringen des Varietés». En *Die Gesellschaft*, 1252-1274, octubre 1896. Véase también WEDEKIND, F. *Werke in drei Bänden*. Berlín, Weimar, 1969, esp. «Zirkusgedanken», vol. 3, pp. 153 y ss.; *Im Zirkus*, vol. 3, pp. 163 y ss.; *Fritz Schweglerling*, vol. 1, pp. 167 y ss.

²³ Cfr. JELAVICH, P. *Berlín cabaret*, op. cit., p. 255.

se pueden encontrar también trabajos altamente convincentes que se corresponden con esta estética de los medios de comunicación. Así, por ejemplo, ocurre con John Jesurun, que trabaja con el mismo principio que rige las series de televisión (su serie de teatro *Chang in a Void Moon* se mantuvo durante años en la cartelera de Nueva York desde su estreno en 1987); Jürgen Kruse, por su parte, inserta en su teatro música pop y citas de los medios de comunicación, proporcionando interesantes interpretaciones de textos dramáticos; la compañía danesa Von Heyduck integra ilusión cinematográfica y obras de jóvenes artistas de teatro como René Pollesch, Tim Staffell, Stefan Pucher o Gob Squad, que se construyen con la velocidad propia de una estética mediática.

La *simultaneidad*, propia ya de la acción escénica en sí, es aquí dominante y pertenece también a los rasgos esenciales de la formación del tiempo posdramático: produce velocidad. La simultaneidad de diversos actos en los que se habla y, a la vez, se intercalan vídeos produce la interferencia de distintos ritmos temporales, hace entrar en competición el tiempo corporal y el tiempo tecnológico y provoca constantemente la incertidumbre de si una imagen, un sonido o un vídeo se crean en ese instante, se transmiten directamente o se reproducen en diferido. El tiempo se da a la fuga *saltando* entre *tiempos heterónomos*, mientras que la ausencia del tiempo homogéneo priva a la experiencia disgregada de la posibilidad de la certidumbre repetitiva. La experiencia sensorial, una vez desprendida, emprende su propia dirección de vuelo y el principio de la consciencia, creado a través de la repetición, la continuidad y la identidad de lo experimentado, se socava. De este modo, surgen «rupturas y discontinuidades que destruyen la lisa superficie de las obras de arte y proporcionan un espacio presente que no es un presente que transcurre en un *continuum* temporal, sino más bien en su interrupción»²⁴.

²⁴ THOLEN, G. y SCHOLL, M. (eds.). *Zeit-Zeichen. Aufsätze und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim: VCH/Acta Humaniora, 1990, p. 13.

Teatro y memoria

Memoria histórica

Aunque Maurice Halbwachs ha expresado sabiamente que la memoria colectiva —de la cual forma parte la memoria cultural— se compone de una suma de *memorias* individuales, también ha comprobado la dificultad de formar el plural de la memoria: la memoria colectiva es distinta a la suma de las memorias individuales y es más que ella. De hecho, la existencia de una memoria colectiva resulta una hipótesis indispensable para la constitución de lo individual. En primer lugar, la memoria colectiva confiere forma, ubicación, profundidad y sentido a la capacidad de recordar de cada individuo. Es necesario algo como la apropiación afectiva de experiencias colectivas para que la historia personal, la memoria de un pasado, se pueda representar y cobrar forma. Por tanto, no existe memoria individual independiente de la colectiva. Así, el teatro se constituye como un *espacio de la memoria* y muestra una relación manifiesta con el tema de la historicidad. De este modo, la *libertad* aparece nada menos que como un ideal de la total exención del individuo en la era de los medios de comunicación y las mercancías computerizadas.

El teatro tiene que ver con la memoria, de la cual, a su vez, es indisoluble la idea de algún tipo de compromiso. Cada *ahora* que muestra huellas de su origen se encuentra, tanto en sus buenas o malas trayectorias, como un eslabón en una cadena sin la cual no podría existir. A pesar de este nexo de dependencia y de compromiso que necesariamente liga la consciencia y también el teatro a la historia, este no *es* historia, ni tampoco representación directamente política (papel que hoy otros medios le sustraen). A Heiner Müller le gustaba advertir que el acontecimiento más importante de la época isabelina, la derrota de la Armada en 1588, no constaba en ningún drama de aquel tiempo. En nuestro contexto, no pretendemos designar mediante el término *memoria* una especie de depósito de informaciones. Tampoco nos referimos con la noción de *recuerdo* a

un proceso mediante el cual se accede a voluntad a tal o cual dato depositado en el almacén de la memoria. Con el término *pasado* no hacemos referencia a los llamados hechos de la historia. Quien, a partir de costumbres heredadas de antepasados, busca en el teatro los *contenidos* culturales de ayer y anteayer no ilumina el potencial que este tiene como memoria, sino solo su función museística. Pero no es el museo lo que estamos considerando ahora como *espacio de memoria*; la institución museística constituye más bien un medio: un medio de almacenamiento. En cambio, la realización teatral no es un *medio* para otra cosa o hacia otra cosa, por ejemplo para fortalecer la consciencia histórica una vez que al final de la representación se sale de nuevo a la calle. La memoria opera de otro modo, a saber: «cuando la ranura de la visión se abre entre vistazo y vistazo», en palabras de Heiner Müller; cuando algo no visto entre imagen e imagen se torna casi visible; cuando algo no oído entre sonido y sonido se torna casi audible; o cuando algo no sentido entre sensaciones se torna casi palpable.

Memoria en los cuerpos

A este lado y más allá del saber y del *entendimiento*, el teatro efectúa un *trabajo de memoria en los cuerpos*, en los afectos y, sólo después, en la consciencia²⁵. Ya lo decía Proust al afirmar que los recuerdos más valiosos quizás están situados en los codos y no en la memoria mental. El cuerpo es un lugar de la memoria, «un depósito de pensamientos y sentimientos disponibles»²⁶ y, como tal, se puede vivenciar en la realidad del teatro cuando su aspecto y sus gestos evocan inesperadamente en el observador un *recuerdo* en su propio cuerpo. Estructuralmente, esto se encuentra incluido en la forma del teatro porque tiene como objeto, a pesar de toda desmaterialización y *espiritualización*, la presencia natural e insobornable del cuerpo humano, del cuerpo del teatro, que se distingue radicalmente de los

²⁵ Cfr. SIEGMUND, G. *Theater und Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen, 1996.

²⁶ BOURDIEU, P. *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt, 1987.

cuerpos reproducidos, ilusorios, fotografiados y simulados. Mediante el recuerdo de un sufrimiento, de posibilidades desperdiciadas o promesas incumplidas que dormitan en los cuerpos y sus afectos, el yo mira afuera por encima del muro fronterizo de su identidad y se abre, aunque sea de modo inconsciente, a su *historia como miembro de una especie*, a la conexión con los otros, a la dimensión de responsabilidad que está ligada a su historicidad. En este contexto, resulta de gran ayuda recordar la noción marxista de la *conciencia de especie*²⁷. De acuerdo con esta dimensión del saber en la cual el individuo es, al mismo tiempo, parte de una especie, se materializa una autosuficiencia cada vez más limitada que estimula un individualismo atrofiante, afirmado de modo reflejo y compulsivo, más allá de la absolutización de un determinado *presente fetichista* (eurocentrista).

Teatro puede significar: *recuerdo de algo en suspenso*, pasado y futuro, memoria y anticipación; eclosión de la presencia demasiado llena y sobrecargada de información, consumo y consciencia. El teatro resulta significativo como espacio de la memoria allí donde el espectador es sorprendido intempestivamente, rompiéndose la protección frente al estímulo, que también es una protección del encuentro con otro tiempo: un *no-tiempo* que no es concebible sin el temor a lo desconocido. En Walter Benjamin se encuentra la definición del infierno como «el eterno retorno de lo nuevo». Y, este sentido de *infierno*, se podría aplicar al paraíso del ser humano poshistórico, en cuyo presente eterno florecen el entretenimiento, la información y el consumo bajo el ciclo de las modas. La experiencia de ese *otro tiempo* tiene lugar cuando elementos de la historia individual se encuentran con aquellos elementos que forman parte de la historia colectiva y surge, así, un *tiempo-abora de la memoria* que resulta, a la vez, memoria ocurrida de forma involuntaria e indisoluble de ella: *anticipación*. En estos momentos, al no-comprender se experimenta un *shock*, una percepción estupefacta y un estar detenido en *otro*

²⁷ Cfr. BARCK, K. «Materiality, Materialism, performances», *op. cit.*, pp. 154 y ss.

tiempo que no es presente y en cuya multidimensionalidad quizá no se trate de un tiempo en un sentido claramente reconocible. En cualquier caso, la memoria aquí es también una línea a contrapelo de la historia, una especie de negación de su curso temporal. Una memoria de este tipo, en el sentido que le da Benjamin, no puede ser conformista, sino que se presenta como *contramemoria*, en el sentido de Michel Foucault.

Ciertamente, en las formas más radicales del teatro contemporáneo también sería posible detectar la repetición de los mitos pues, al fin y al cabo, el teatro ha entretejido en todas las culturas la afirmación de la eternidad mítica mediante su desmontaje. La reflexión sobre la tradición y las imágenes de los mitos aparentemente anti-ilustradas es una dimensión del teatro que le permite conciliarse con la *contramemoria*. De este modo, resurgió la narración de impresión épica y los grandes espacios míticos del pasado que observamos en Wilson (*The Forest [El bosque]*), Peter Brook (*Mahabharata*), Ariane Mnouchkine (*Les Atrides [Los Atridas]*, *La Ville Parjure [La villa Parjure]*, *Sihanouk*), Robert Lepage (*Die sieben Ströme des Flusses Ota [Los siete afluentes del río Ota]*), Silviu Purcarete, Tomaz Pandur y muchos otros.

Exención

Indudablemente, la vanguardia teatral del siglo xx opuso resistencia frente al abrumador lastre del pasado con afirmaciones inmediatas y radicales, revalorizando así el presente y los impulsos futuristas. Contra los poderes establecidos de la tradición el teatro de la modernidad persiguió algo que se podría denominar como un *programa de exención* a gran escala. Sin embargo, con el absolutismo de la sociedad mediática en los años ochenta, la transformación de la experiencia en información abre la posibilidad de que la experiencia del tiempo en cuanto terreno atravesado por las vetas de la muerte y de lo no nacido desaparezca por completo; desde entonces, la reflexión teórica y artística se vuelve con más intensidad hacia el recuerdo. Así, Heiner Müller no se cansó de repetir que el teatro se

situaría en el núcleo de la evocación de los muertos. A principios de los años noventa se constataron reiteradas tentativas teatrales sobre el tema de la memoria y de la identidad histórica. Fue la profunda convulsión política la que puso de nuevo el tema a la orden del día. Christoph Nel y Michael Simon estrenaron, en 1990, *Das Gedächtnis misst sich an der Geschwindigkeit des Vergessens [La memoria se pierde en la velocidad del olvido]* en el TAT de Fráncfort. La obra trataba del momento posterior a la caída del Muro de Berlín y el espacio escénico se llevó hacia la platea para crear un disco rotativo cubierto parcialmente. No era posible ninguna posición fija en este tiempo en el cual se alternaban materiales narrativos políticos y privados. Otro proyecto de este momento fue *Lo spazio della memoria [El espacio de la memoria, 1992]*, de Leo de Berardini, en el cual textos de Dante, Ginsberg y Pasolini se combinaron con música de Steve Lacy. Desde finales de los ochenta el Théâtre de Répère funcionó bajo la dirección de Robert Lepage en *Trilogie des dragons [La trilogía de los dragones, 1987]*, en donde elaboraron una confrontación con la memoria política. También la instalación *Memory Loss [Memoria perdida]*, concebida por Wilson junto a Heiner Müller, así como algunos trabajos de William Forsythe y Peter Greenaway son ejemplos al respecto.

Tiempo de culpa

No es casualidad que el teatro, por lo general, no solo actúe como espacio de la memoria, sino que también tenga que ver con el pasado y con las historias en él inscritas sobre la *culpa* y la culpabilidad, ya sean estas culpas trágicas, cómicas, grotescas, tristes o amargas. La culpa es *la dimensión temporal dramática por antonomasia*.

Desde hace tiempo existe una cuenta pendiente tanto con el pasado como con el futuro. Un modo de actuar también deja huellas en el futuro: la culpa en la tragedia no es solo el recuerdo de que el yo no se sostiene a sí mismo. En el teatro posdramático el propio fracaso de esta experiencia aparece como uno de los temas más recurrentes porque desconfía cada vez más de la capacidad del canon dramático

tradicional para comunicar aquella dimensión temporal del deber. Aquí la comunicación entra en escena como su propia *autointerrupción*, en resistencia frente a fórmulas de entendimiento social equilibradas y de buen funcionamiento. También por ello el teatro, en vez de seguir con historias de culpa en una forma dramática ya establecida, vive el *momento teatral* en sí mismo. Con ello, la historia parece perderse a menudo en el sentido doble de la palabra: no ocurre o se muestra como algo que se ha perdido o que se pierde. Pero la búsqueda de la forma en el teatro nuevo y más innovador, que rehúye la referencia a los *grandes temas* de la historia, la política y la moral, no es otra que la propia búsqueda, a menudo inconsciente, de formas teatrales de actuación que subrayen el compromiso y la responsabilidad inscritas en la dimensión del recuerdo. Por ello, las nuevas formas teatrales que proponen reactivar la participación del público en formas para-rituales, en estéticas agresivas de negación, en la apertura del acontecimiento teatral como una fiesta, en el teatro en cuanto situación o en cuanto afirmación de identidades regionales éticas y políticas, sacan a relucir de diversas formas la *presencia del espectador*.

A la inversa, esta tendencia no excluye el hecho de que el tiempo teatral niegue utópicamente la violencia del tiempo fijado y se pueda tratar también el tema de la liberación del tiempo de la culpa. En las anotaciones de Peter Handke sobre *La hora en que no supimos nada el uno del otro* se encuentra la utopía de una observación atenta que contempla todo, también el más mínimo detalle, y se torna felicidad porque puede ser sentida como *sustituta*, como signo para otra vida posible²⁸. Si seguimos las reflexiones de Handke, el teatro no debe mostrar tanto lo que siempre mostró: el tiempo de una historia de la culpa, sino algo que podría denominarse como un *espacio de la inocencia*. Se trataría de un teatro utópico en el cual el espectador viera «el lado personal del mundo despierto [...], sin las muletas de su historia»²⁹. Esta aparente negación de la historia se puede entender como un intento de apertura a otra mirada, más allá del demonio de la culpa. Handke nos dice al

²⁸ HANDKE, P. *Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten*. Berlín, 1993, p. 32.

²⁹ *Ibidem*, p. 66.

respecto: «No ocurrió nada. Ni tampoco era necesario que ocurriera nada, yo estaba liberado de expectativas y alejado de cualquier ruido»³⁰.

Excurso sobre la unidad de tiempo

La regla de la unidad de tiempo fue, en más de un aspecto, esencial para la tradición aristotélica del teatro dramático. Quizás estuvo relacionada desde el principio con la unidad de un día en el que se desarrollaba un proceso judicial. En este sentido, Adorno denominó la tragedia antigua como un *juicio sin sentencia*. También allí donde no se ambicionaba una unidad de tiempo externa (como, por ejemplo, en el teatro isabelino) este permaneció bajo el signo de un ideal de unidad orgánica que influía en la representación del tiempo. En cambio, en el siglo XX surgen nuevas dramaturgias que intentan romper esta unidad. El concepto de *drama no aristotélico* que Brecht acuñó en los años treinta desmarcó al teatro épico no tanto de la regla clásica del teatro dramático, sino del objetivo de la *catharsis* del espectador por medio de la empatía. En palabras del dramaturgo alemán: «Decimos que una dramática es aristotélica cuando produce esta identificación, utilice o no las reglas suministradas por Aristóteles para lograr dicho efecto. Ese acto psíquico tan particular de la identificación se cumple de manera muy diversa en el transcurso de los siglos»³¹. La crítica de Brecht no servía tanto para la tragedia antigua como para los propósitos de eficacia emocional del naturalismo y del expresionismo. Al mismo tiempo, se trataba de dar legitimidad, mediante un lema elocuente, a la nueva forma épica del teatro situándolo como un contraproyecto en las antípodas de un modelo que era ya suficientemente importante. El teatro épico *versus* el teatro dramático, drama no-aristotélico *versus* drama aristotélico, Brecht *versus* Aristóteles.

El proyecto del teatro épico pertenece a la dramaturgia de los saltos temporales, que remite a la realidad humana y a los modos de comportamiento como *discontinuum*:

³⁰ *Ibidem*, p. 28.

³¹ BRECHT, B. «Werke», *op. cit.*, p. 217 [ed. cast., *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1983, vol. 1, p. 121].

El espectador moderno no desea ser tutelado ni violentado (por medio de todos los estados afectivos posibles), sino que quiere simplemente obtener material humano para ordenarlo por sí mismo. Por esto también prefiere ver a personas en situaciones que en principio no son tan claras, por esto no necesita ni las fundamentaciones lógicas ni las motivaciones psicológicas del teatro antiguo.

Y:

[...] las relaciones entre las personas de nuestro tiempo son poco claras. El teatro debe pues encontrar una forma de representar esta falta de claridad en la forma más clásica posible; es decir, con calma épica³².

Mientras Brecht privilegia el salto a todos los niveles, tanto lógicos como temporales, Aristóteles otorga a la unidad de tiempo el significado principal y asegura la unidad de acción como una totalidad coherente. Para el autor griego no deben aparecer ni saltos ni digresiones que enturbien la claridad y que puedan confundir el entendimiento; más bien debe gobernar una lógica reconocible sin interrupción. Resulta esencial en este contexto la explicación, raramente valorada con precisión, que aparece en los capítulos VI y VII de la *Poética*, en la que se afirma que la acción dramática debe tener una cierta medida, en el sentido de extensión temporal. En este fragmento de su obra Aristóteles hace uso de una comparación extraña en la que equipara la acción dramática a un animal (convinciente solo en el sentido de la idea de unidad orgánica y totalidad de la acción). Lo bello —dice— no consiste únicamente en el orden, sino también en la justa medida. «Por ello no puede ser bello un ser vivo excesivamente pequeño (pues la mirada se pierde cuando se acerca a un objeto de un tamaño apenas perceptible) ni uno excesivamente grande (pues la mirada no lo abarca todo a la vez, más bien la unidad y la totalidad escapan a la visión de los observadores, como si un ser vivo tuviera el tamaño de diez mil estadios)». ¿Cuál es el sentido de esta comparación aparentemente

³² *Ibidem*, p. 2 [ed. cast., *Escritos sobre teatro*, op. cit.].

grotesca (un animal de 1500 kilómetros de largo y otro por debajo del margen de lo perceptible)? Aristóteles parece referirse aquí a la prevención ante la confusión y a lo simultáneo (*háma*). Sin demora, de un golpe o un parpadeo, la forma, la belleza, la armonía orgánica deben hacer perceptible y dominante la idea. Si lo trasladamos a la trama: a los espectadores no se les pueden escapar ni su lógica ni su totalidad coherentes, es decir, el *holón*. Por ello, y así dice el argumento, la acción debe estar tan condensada que se mantenga *eusynopton*: fácil de abarcar con la mirada y, al mismo tiempo, fácil de recordar: *eumemnéuton*.

Se requiere una clara visión de conjunto, prevenir la confusión y el refuerzo de la unidad lógica. En el sentido de este ideal de la *conmensurabilidad*, la extensión justa de la acción dramática está determinada por un tiempo que debe ser suficiente para posibilitar un giro, una *peripeia**; un desde y un hasta o con otras palabras: *tiempo para la lógica de un giro*. El drama aporta lógica y estructura a la confusa abundancia y desorden de la existencia (por eso es más elevado que la historiografía, que únicamente informa de los sucesos caóticos). Es esencialmente la unidad de tiempo la que debe soportar la unidad de esta lógica que, sin confusión, divagación ni ruptura, debe entenderse. Un aspecto del concepto de unidad de tiempo, que en Aristóteles solo queda implícito, es el siguiente: en la medida en que el tiempo y la acción alcancen coherencia interna, continuidad sin rupturas y una totalidad conmensurable, tal unidad traza, al mismo tiempo, una clara frontera entre drama y mundo exterior; asegura el aislamiento de la tragedia. Las lagunas y saltos en el *continuum* temporal interno, además de cualquier lugar de ruptura, deben permanecer en la realidad exterior. La coherencia interna y el aislamiento frente a la realidad externa constituyen aspectos complementarios de este tiempo teatral unitario. El placer estético debe poseer un orden y se deben evitar éxtasis rituales conjuntos como, por ejemplo, cualquier comportamiento *mimético* desbordante que lleve a la fusión afectiva. El concepto aristotélico de la unidad del tiempo dramático persigue entonces (1) demarcar una esfera aislada de lo esté-

* En el drama o en cualquier otra composición análoga, mudanza repentina de situación debida a un accidente imprevisto que cambia el estado de las cosas [N. del E.].

tico con un tiempo artístico propio y (2) concebir una experiencia de lo bello que se constituya como análoga a la racionalidad. Estas analogías se encuentran al servicio de las exigencias de continuidad interna, coherencia, simetría orgánica y commensurabilidad. Por el contrario, Aristóteles se percata del gran efecto emocional del teatro: *eleos* y *phobos* son emociones intensas. La catarsis debe dominarlas por medio de una especie de marco previamente fijado a través del logos.

A pesar de sus implicaciones filosóficas, la *Poética* de Aristóteles era un texto pragmático y descriptivo. En la modernidad, en cambio, se reinterpretaron sus observaciones como reglas normativas, las reglas como prescripciones y las prescripciones como leyes: de la descripción se llega a la prescripción. Así, en el Renacimiento rivalizaban todavía una concepción neoplatónica orientada por el furor poético y una interpretación aristotélica orientada por la razón y la regla. La línea aristotélica venció y se convirtió en una poderosa definición para las ideas sobre el teatro de la Modernidad, especialmente del Clasicismo. Así, en el *Discours sur les trois unités* [Discurso sobre las tres unidades, 1660] Pierre Corneille declaraba que los dramaturgos debían intentar alcanzar, en la medida de lo posible, una identificación entre tiempo representado y tiempo de la representación teatral. Esta regla —prosigue Corneille— no solo provenía de la autoridad de Aristóteles, sino —sin más explicación al respecto— del natural sentido común (*raison naturelle*). El poema dramático (*poème dramatique*) sería en efecto, tal como lo entiende el autor francés, una imitación o, más precisamente, un retrato de las acciones humanas («une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes»). Esta comparación llama la atención, aunque Corneille la hace inmediatamente útil para su principal argumento: la perfección de un retrato se mide precisamente según su semejanza con el original. En lo que respecta a la función de la unidad de tiempo, aparece la palabra clave donde Corneille justifica por qué razón, después de todo, el tiempo representado no puede resultar más extenso que el tiempo de la representación: original y retrato se deben parecer todo lo posible también en este aspecto de la extensión. Debido al temor a caer en una ausencia de reglas se aspira a la identidad

entre tiempo representado y tiempo de la representación. Corneille lo expresa con estas palabras: «de peur de tomber dans le dérèglement»³³. La identidad pragmática y técnica del tiempo representado y de la representación no constituye el motivo real para la unidad de tiempo, sino más bien el temor de la ausencia de reglas y la confusión. El motivo para la regla es la misma confirmación de la regla. Esto se hace con tal de impedir la confusión; una prevención frente al riesgo de que la fantasía campe a sus anchas sin estar guiada y regulada por el proceso dramático, una prevención frente a la evasión de la recepción que se puede llegar a imaginar sabe Dios qué otros mundos y espacios de tiempo.

Allí donde sea necesario, la comprensión de largos lapsos de tiempo debe estar regulada de tal modo que el tiempo demasiado extenso se traslade entre actos; la tematización del tiempo real se evita a toda costa, en tanto que no se hace ninguna precisión de la hora en el texto hablado. Del mismo modo, informes sobre acontecimientos precedentes a la acción escénica deben minimizarse con tal de no saturar la memoria ni la potencia intelectual del espectador³⁴. Como el doble más perfecto posible de la realidad y, al mismo tiempo, como autoridad de racionalidad y coherencia sugestivas, el teatro necesita la unidad de tiempo, la concentración en el presente y la exclusión de un tiempo en varias capas. La unidad logra una continuidad que debe hacer imperceptible cada escisión entre tiempo ficticio y tiempo real. Pero, según puede leerse, cada ruptura en la estructura temporal acarrearía el peligro de que se hiciera consciente la diferencia entre original e imitación, realidad e imagen y, consecuencia ineludible, el espectador fuera redirigido a su tiempo, al tiempo real. Entonces podría de forma incontrolada fantasear, reflexionar, dejar que actúen sus esfuerzos intelectuales o incluso sus sueños. Las estructuras temporales de la tradición aristotélica no constituyen un sencillo marco

³³ CORNEILLE, P. «Discours sur les trois unités». En *Ouvres complètes*, Paris, 1963, p. 844. Aquí se compara el significado central del concepto de *desnormativización* en la poética de la modernidad desde Arthur Rimbaud, quien impone como programática de la poesía el *dérèglement de tous les sens* [el desorden de todos los sentidos].

³⁴ *Ibidem*, p. 845

inocente y anticuado hoy en día, sino que se manifiestan como parte esencial de una tradición poderosa, contra cuya eficacia normativa el teatro del presente debe todavía afirmarse constantemente, aunque ya nadie afirme en un sentido formal la norma de la unidad de tiempo. Las concepciones estéticas y dramáticas básicas de esta tradición pueden descifrarse como definiciones y demarcaciones de la recepción, como un intento de estructuración de la fantasía, el pensamiento y el sentir en el teatro. Así, la unidad de tiempo alcanza el valor de un síntoma decisivamente importante. Nos hemos concentrado aquí en Aristóteles y Corneille. Pero en el siglo XVIII y bajo la estela de los llamados signos *naturales*, perdura el efecto de la poética teatral tanto en el control y en la formación de la fantasía como en el de la disposición corporal.

Las facetas complementarias de la unidad de tiempo (*continuidad hacia dentro, aislamiento hacia fuera*) fueron y siguen siendo hoy reglas básicas no solo del teatro, sino también de otras formas narrativas mediáticas, como demostraría un simple visionado de las películas de Hollywood que trabajan con el ideal del *montaje invisible*. La tradición aristotélica de la dramaturgia del tiempo ha perseguido este objetivo: *impedir la aparición del tiempo como tiempo*. El tiempo como tal debía desaparecer, quedar reducido a una desatendida condición del ser de la acción y las reglas para este tratamiento estaban puestas al servicio de que pasara inadvertido. Nada debe exonerar al espectador del hechizo del proceso dramático. El sentido verdadero de la estética aristotélica del tiempo no es, de hecho, nada estético. Más bien señala la unidad de tiempo en el teatro como una profunda *imagen fantaseada de continuum*, como continuidad del tiempo ficticio del drama y del tiempo de la representación. El teatro debe reflejar y reforzar el *continuum* social de interacción y comunicación, el *continuum* de un contexto socio-simbólico de ideales, valores y convenciones. A la inversa: si el teatro parte de la ruptura de este *continuum* profundo, la unidad de tiempo no solo se acabaría en el caso del drama, sino también en el del *performance text*.

8 Cuerpo

Miradas sobre el cuerpo

En ninguna otra forma artística el cuerpo humano —su realidad vulnerable, violenta, erótica o *sagrada*— es tan crucial como en el teatro. Incluso en el *striptease* sobrevive algo de la desnudez ritual del rito pagano que conjura los poderes de la fecundidad y en el más yermo fingimiento actoral se puede intuir la máscara, que debió servir alguna vez para ahuyentar a los demonios. Todo se inicia, como es sabido, con una acción corporal; el teatro comenzó cuando alguien se desprendió del colectivo, lo desafió y *emprendió algo por sí mismo*: el fanfarrón, el *booster*, que disfraza su cuerpo, que quizá muestre y exhiba un cuerpo especialmente bello y fuerte, habla acerca de (las propias) heroicidades. O el valeroso, que se atreve a salir del colectivo protector y entra en un *espacio distinto* situado más allá; en el que se enfrenta al grupo. Esta otra área permanece ajena y *extrañamente familiar*, de modo que la escena contiene algo del Hades: por ella deambulan espíritus. El cuerpo del teatro es siempre el de la muerte y la escena es otro mundo con un *tiempo* propio —o ninguno— que queda ligado, por un momento, al temor inconsciente, expectante, de lanzar una mirada prohibida y voyerista al reino de los muertos.

Una intuición del pensamiento antiguo entrelazó *hybris* y teatro. La *hybris* lleva al ser humano a abandonar el colectivo y precipitarse en

la *visibilidad*, lo que significa estar expuesto al abandono y al peligro. La escena se constituye como el lugar que simboliza esta amenaza. El ser humano como *más que sí mismo*, el ser humano de la *hybris*, posee y despierta en su interior una especie de distancia respecto a sí mismo, una autoelevación que es, paralelamente, una elevación por encima de los demás. Así, atrae hacia sí envidia, rivalidad y deseos de venganza, esto es: el precio de sobresalir; de este modo, el cuerpo entra en la escena para tenderse y morir.

El cuerpo vivo se compone de una compleja red de pulsiones, intensidades, puntos y corrientes de energía, en la que coexisten desarrollos sensomotores y recuerdos corporales almacenados o codificados como *shocks*. Cada cuerpo es uno y muchos a la vez: un cuerpo para el trabajo, un cuerpo para el deseo, un cuerpo para el deporte, un cuerpo público y uno privado, un cuerpo de carne y otro de esqueleto¹. Sin embargo, la idea cultural de aquello que sería el cuerpo se encuentra ligada a transformaciones *dramáticas* y el teatro articula y refleja tales ideas; representa el cuerpo y, al mismo tiempo, lo utiliza como material esencial de signos. Pero el *cuerpo teatral* no se limita a esta función: en el teatro el cuerpo es un valor *sui generis*. No obstante, antes del movimiento moderno la realidad física del cuerpo era un elemento eminentemente incidental para el teatro. El cuerpo se mostró agradecido ante este hecho aceptado; fue entrenado, disciplinado y modelado al servicio del significante, y se convirtió, como ha señalado Rudolf zur Lippe, en «autocontrol de la naturaleza del ser humano». Así pues, no se le consideró un elemento autónomo ni tampoco un tema del teatro dramático; quedó más bien como una especie de *sous-entendu*. Este hecho no debe sorprender si tenemos en cuenta que el drama surgió esencialmente por medio de la abstracción de la densidad de los materiales y a través de la concentración *dramática* de los conflictos *espirituales*, a diferencia del amor épico por el detalle concreto. Así la sexualidad se muestra

¹ Roland Barthes distingue diversos cuerpos dentro de uno: sobre todo realiza una distinción entre el cuerpo del deseo y el cuerpo del trabajo. Cfr. BARTHES, R. *Die Lust am Text*, op. cit. [ed. cast., *El placer del texto*, op. cit.].

como amor, mientras el dolor y la caducidad lo hacen como muerte y *sufrimiento*. El nuevo teatro, en cambio, se mueve por un camino que conduce de la *abstracción a la atracción*. Ya Eisenstein discute este tema cuando habla del *montaje de atracciones*; en él resulta difícil «limitar el *compuesto*» y «termina sin duda con ese fascinante y noble héroe (el momento psicológico) y comienza con el momento concentrado de su atractivo personal (es decir, su actividad erótica)»². No es este el lugar para exponer con detalle el desarrollo de esta metamorfosis del cuerpo desde su implicación en la tradición teatral dramática, pasando por su conversión en tema central en las vanguardias históricas y, finalmente, realidad determinante de la forma en el teatro posdramático. Sin embargo, sí resulta conveniente rescatar una idea: ciertamente la atracción que emana de los actores, los bailarines o los cantantes fue siempre un elixir de vida para la realización escénica. La aparición física de las estrellas, su elegancia y belleza (o, también, su posible torpeza cómica) concentran el placer del teatro, a menudo incluso más que la dramaturgia que se ofrece. Pero, antes del movimiento moderno, la corporalidad solamente se exponía en casos excepcionales y sus marginaciones discursivas son las que confirman la regla; se trataba como objeto explícito: así, por ejemplo, el falo de la comedia antigua, el dolor de la herida de Filoctetes, los tormentos y la tortura infernal en el teatro cristiano, la joroba de Gloucester o la enfermedad de Woyzeck. Con el movimiento moderno, en cambio, la sexualidad, el dolor y la enfermedad, la corporalidad divergente, la juventud, la vejez y el color de la piel se convierten en temas *admitidos* (Frank Wedekind, Hans H. Jahnn). El matrimonio entre el ser humano y la máquina (Heiner Müller) comenzó en las vanguardias históricas con el acoplamiento de lo orgánico y lo mecánico, se prolongó bajo el signo de las nuevas tecnologías y abarcó el cuerpo humano, el cual, interconectado con sistemas de información, genera nuevos fantasmas en el teatro posdramático.

² EISENSTEIN, S. M. «Montage der Attraktionen». En *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, 1979, p. 48 [ed. cast., «Montaje y atracción». En *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 173].

Mientras que la perspectiva de una organización utópicamente racional y social fue introducida en la organización espacial del *Ballet Trididico* de Oskar Schlemmer o en la organización de superficies de Piet Mondrian, el tren (dramático), con las máquinas tecnológicas mediadas del deseo y del horror, parte del presente en dirección a la utopía. En su lugar aparecieron variantes de *un cuerpo infiltrado técnicamente*: las *atroces* imágenes del cuerpo que oscilan entre organismo y maquinaria; la maravillosa *gracia* de la figura humana en la *slow motion* de Wilson, cuyo teatro —a través de la adaptación de modos de proceder técnicos (filmicos) de ingravidez y gracia— se aproxima a las marionetas de Kleist; la *conmutación* de la mirada entre presencia en vivo e imagen grabada del cuerpo o la mirada distanciada a través del procedimiento tecnológico (*close up, blow up*) aplicado a imágenes de cuerpos. Una causa más profunda de este afán por desplazar el acento de la abstracción a la atracción podría encontrarse en el propósito de contrarrestar, por medio de la corporalidad teatral, la descorporeización generalizada que separa el cuerpo del deseo y del eros en el desvío que pasa por la superficial sexualización total. Baudrillard escribe:

Hoy en día, sin hablar de la desmultiplicación genética, existe una desmultiplicación fractal de las imágenes y de las apariencias del cuerpo. [...] El primer plano de un rostro es tan obscuro como el sexo visto desde cerca. [...] Buscamos la desmultiplicación en objetos parciales y la satisfacción del deseo en la sofisticación técnica del cuerpo. [...] No se trata de ser y ni siquiera de tener un cuerpo, sino de estar *insertados* sobre el propio cuerpo. [...] Conectados con vuestras funciones como sobre diferenciales de energía o pantallas de vídeo³.

Parece evidente, por cierto, que, en esta paradójica *desensorialización* mediante la presencia continua de imágenes corporales sexualizadas, el cuerpo se convierte, al mismo tiempo, en un portador de signos por

³ Cfr. BAUDRILLARD, J. *Art Electronica. Philosophien der neuen technologie*. Berlín, 1989, pp. 116-119. [ed. cast., «Videoesfera y sujeto fractal». En *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 28 y ss.].

excelencia. Lo que está adherido a su gracia deviene inmediatamente significativo, *signos para: fitness, pertenencia, éxito, estatus, etc.* De este modo, resulta angosto el camino por el cual el teatro puede valorar el cuerpo entre la significación desensorializada y una corporalidad *como signo*.

Imagen, teatro y sentido

De la equiparación de ambos aspectos (significado = personaje encarnado, por un lado, y gracia libre de sentido del cuerpo corporeizador, por otro) se deduce inmediatamente que en teoría el último exige validez por sí mismo y, por tanto, la gracia también puede existir teatralmente sin la encarnación del significado. A partir de la liberación semántica del cuerpo realizada en el movimiento moderno, crecen nuevas fuerzas en el teatro posdramático. Característico de este giro es el hecho de que el teatro recobra sus derechos: en él se aplica la fórmula de la *sensorialidad que esquiva el sentido*. Esta nueva coyuntura se puede ilustrar mediante la comparación entre una escena de teatro y una pintura que se cita en ella. La fijación de todos los datos sensoriales en un cuadro se ofrece a la mirada como construcción estética de modo que cada detalle, *perpetuado* mediante la inmovilización, puede contener plenitud de sentido y puede ser también en sí mismo un objeto cualquiera. Así, por ejemplo, ocurre con el cuchillo, las cartas, las plumas, el agua o la postura del moribundo en el cuadro de David, *Marat à son dernier soupir [La muerte de Marat]*. Sin embargo, la pintura, que realiza la *metamorfosis de la sensorialidad en sentido*, al ser trasladada a escena e incorporada por cuerpos vivos y en movimiento, se comporta de un modo completamente distinto. Por ejemplo, en la escenificación de *Marat* de Peter Weiss y Peter Brook los actores se arremolinan en torno al cuadro de David citando la figura sumergida de Marat; de este modo, el significativo *tableau*, más allá de toda interpretación, también se convierte en ciega materialidad y juego sensorial, en el efímero fuego de artificio de la acción teatral.

Un cuadro pictórico existe como una realidad de por sí legítima, articula los elementos en una concentración sincrónica para, en cada

caso, «producir en los campos extraídos de la materia un excedente de sentido»⁴. El teatro, por el contrario, siempre presenta significados en una extensión temporal, de modo que algunos de ellos se van hundiendo a la vez que otros momentos nuevos se van anunciando. Así, se disuelven una y otra vez tanto la fuerza de la enmarcación que instaura el sentido como la articulación estética, y mediante el juego se destruye permanentemente la construcción. Todo, también el sentido más profundo, se desmorona en este juego de desplazamientos que suspende la atribución de sentido, reemplazada por el ininterpretable tumulto de la *physis*. De nuevo se muestra aquí claramente que en el proceder del teatro se encuentra implícita una *ausencia de arte ya específica en él como forma artística*, que tampoco reúne las cualidades de una obra pictórica incluso cuando pone en juego las capas pre-estéticas propias de la obra pictórica, su mera materialidad.

Del agón a la agonía

La sensorialidad de la escena no se constituye del todo sobre el sentido. ¿Qué sucedería si la realidad del cuerpo, ya de por sí *desemantizada* en dolor y deseo (para Lacan fronteras infranqueables del discurso), fuera elegida autorreferencialmente como tema del teatro? Precisamente esto es lo que ocurre en el teatro posdramático: el cuerpo en sí mismo y el proceso de su contemplación se transforman en objeto estético-teatral; este emerge menos como significante que como provocación. En el arte de la Antigüedad, fuertemente influenciado por la religión, el cuerpo bello era en último término un valor en sí mismo, aunque como manifestación de sentido; sin embargo, posteriormente tuvo que significar lo incorpóreo. Fue necesaria la emancipación del teatro como una dimensión propia del arte para comprender que el cuerpo, sin una existencia como significante, puede ser un agente provocador de una experiencia libre de sentido, que no encarna ni algo real ni un significado, sino que es una *experiencia de lo potencial*. El cuerpo inaugura, en tanto que

designa su presencia en una *autodeixis*, el deseo y el temor de una mirada en el vacío paradójico de lo posible: el teatro del cuerpo es un *teatro de lo potencial* que, en la situación teatral, se convierte en un imprevisible entre-los-cuerpos y hace valer lo potencial como una privación amenazante (tal como Lyotard lo concibe en el concepto de lo sublime [*Erhabenen*]) y, al mismo tiempo, también como una promesa.

El proceso dramático ocurría *entre* los cuerpos, el proceso posdramático sucede *en* el cuerpo. El lugar del duelo mental, que el asesinato físico y el duelo sobre la escena apenas evidenciaban, es reemplazado por la motricidad corporal o su impedimento, forma o ausencia de forma, totalidad o parcialidad. Si el cuerpo dramático era el portador del *agón*, el posdramático presenta la imagen de su *agonía*. Esto impide toda representación, ilustración e interpretación apoyada en el cuerpo como mero medio; el actor debe situarse a *sí mismo*. En este sentido, Valère Novarina comenta: «el actor no es un intérprete, porque el cuerpo no es un instrumento». Desestima la idea de la *composición* de un personaje por parte del actor y la contrapone a la fórmula de que, sobre la escena, más bien acontece la *descomposición del ser humano*⁵. Con motivo de este desplazamiento se presenta una nueva tarea para los profesionales del teatro formados según el modelo europeo; deben practicar lo que en otras culturas teatrales era natural: reaprender el cuerpo, sobre todo las leyes de su intensidad. Eugenio Barba, que al principio trabajó junto a Grotowski y fue asistente en su *Teatro de las trece filas*, estudió el teatro *kathakali* en la India, fundó el Odin Teatret y, posteriormente, su laboratorio escénico en el cual investigó las leyes de la presencia corporal intensiva del actor en el marco de su *antropología teatral*. Con sus numerosas lecciones y apariciones públicas, *workshops* y talleres, Barba se presenta como uno de los más influyentes partidarios de la nueva corporalidad del actor. Para él, el cuerpo funciona como si estuviera *colonizado* y, consecuentemente, precisa de un entrenamiento que lo libere para generar una expresión

⁴ Cfr. para todo el apartado: BOEHM, G. (ed.). *Was ist ein Bild?* Múnich: Fink, 1995, p. 38 y pp.11-38.

⁵ NOVARINA, V. *Le théâtre des paroles*. París: P.O.L., 1988, pp. 22 y 24.

espontánea, y de una *segunda colonización*, de la cual surge una nueva expresividad, una precisión y una tensión, y con ello una presencia intensamente corporal. Barba subordina literalmente el drama, que tenía lugar entre *dramatis personae* encarnados, al cuerpo orgánico:

El proceso creativo del actor se puede realizar de un modo completamente distanciado. Puede desmontar su cuerpo en varias partes y unir las de nuevo, y alcanzar con ello efectos dramáticos, una situación de conflicto o de introversión y extroversión, permitiendo que las distintas partes de su cuerpo dialoguen entre sí. Por medio de una dialéctica física produce una imagen que hace visibles las tensiones emotivas, conceptuales y psicológicas⁶.

Punctum y antropofanía

El cuerpo posdramático se destaca por su *presencia*, no por su cualidad de significar algo. Su capacidad se vuelve consciente para perturbar e *interrumpir* toda semiosis que pueda partir de la estructura, la dramaturgia y el sentido lingüístico. Su presencia es, por tanto, *pausa de sentido*; permite que emerja lo que Roland Barthes denomina el *punctum* en la fotografía. Este autor distingue el enfoque del *studium* (es decir, como en el modismo *sine ira et studio*, deseo de información) de aquello que verdaderamente fascina: esto es el *punctum*, el detalle casual, la individualidad, una singularidad que no se puede racionalizar en lo reproducido, un factor indefinible. El teatro posdramático lleva al espectador hacia este *punctum*: a la opaca visibilidad del cuerpo, a la peculiaridad no conceptual, quizá trivial, que no puede nombrarse, la gracia idiosincrática de un andar, de un gesto, de la postura de una mano, de la proporción de un cuerpo, del ritmo de un movimiento, de un rostro. Parece una casualidad significativa que, en este contexto, Roland Barthes comente precisamente una fotografía de Robert

⁶ BARBA, E. y RASMUSSEN, I. N. *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*. Fráncfort: Falke und Ybema, 1983, p. 39.

Wilson: se diría que algo de la *magia* de la persona parece llegarle a Barthes a través de la foto que Mapplethorpe tomó a Wilson y Philip Glass; el filósofo francés, que nunca ha escrito sobre el teatro de Wilson señala: «Bob Wilson, dotado de un *punctum* ilocalizable, me dan ganas de conocerlo...»⁷.

El concepto de la comunicación teatral cambia drásticamente en lo que al cuerpo se refiere puesto que este deja de ser mera información y *afecta* al espectador como una verdadera comunicación (como se dice de las fuerzas que se comunican en un objeto). Dicha comunicación se corresponde en principio con el modelo de un *contagio*, tal como fantaseó Artaud en *El teatro y la peste*⁸, considerándola como una metáfora del modo mágico de operar del teatro. La comunicación entendida como contagio (como a través de un bacilo) no se basa en la transmisión de información, sino que más bien funciona como una fusión y una *participación* miméticas. Se podría decir que la dinámica que el drama mantenía como forma de proceder se transpone al cuerpo, a su *banal* existencia, y tiene lugar, así, una *autodramatización de la physis*. El impulso del teatro posdramático a realizar la presencia intensificada (*epifanía*) del cuerpo humano denota un anhelo de *antropofanía*; sin embargo, en el paradigma del teatro posdramático no se puede dar ningún *humanismo*, si por ello se entiende la afirmación de cualquier tipo ideal de ser humano. Se trata siempre de la aparición de un ser humano individual, particular, determinado, real, de carácter inequívoco en sus gestos y en su vivacidad en un tiempo real, el tiempo delimitado del teatro como actuación. Esto convierte lo particular en absoluto de un modo nuevo y hace de la *physis* un equivalente de la antigua teofanía. En contrapartida, el cuerpo rehúsa la *eternidad* de la existencia ficticia en la representación; eternidad ambivalente una vez que se confunde con el reino de los muertos. A partir de esta posición fundamental

⁷ BARTHES, R. *Die Helle Kammer*, op. cit., p. 66 [ed. cast., *La cámara lúcida*, op. cit., p. 74].

⁸ «El teatro y la peste» se incluye en el libro de Artaud *El teatro y su doble*, citado anteriormente [N. del E.].

surgen varias imágenes corporales de diverso tipo que, en conjunto, señalan una realidad generada únicamente en el teatro: lo *teat-real*.

Imágenes corporales posdramáticas

Danza

No por casualidad la danza es el lugar donde las nuevas imágenes corporales pueden leerse con mayor claridad. En ella se marca drásticamente aquello que resulta especialmente característico del teatro posdramático: no formula sentido, sino que articula *energía*; no presenta una ilustración, sino un actuar. Todo aquí es gesto.

Se ha descrito la transición de la danza clásica a la moderna y después a la posmoderna como un desplazamiento que, en términos de lingüística, llevó de la semántica a la sintaxis y después a la pragmática (es decir, el *sharing* emocional de impulsos que el teatro comparte con los espectadores en su proceso de comunicación). Este desplazamiento se produce generalmente al aparecer el cuerpo en el teatro posdramático, cuando la realidad propia de las tensiones corporales distanciada del sentido reemplaza a la tensión dramática. El cuerpo parece desencadenar energías desconocidas u ocultas: se encuentra expuesto, como su propio mensaje y, al mismo tiempo, como algo extremadamente *ajeno a sí mismo*: lo *propio es terra incognita*, ya sea porque en la crueldad ritual se busca el extremo de lo soportable o porque lo siniestro y ajeno al cuerpo es empujado a la superficie (a la piel) a través de la gesticulación impulsiva, la turbulencia y el tumulto, la convulsión histérica, la desintegración autista de la forma, la pérdida del equilibrio, la caída y la deformación.

La danza moderna creó una expresión corporal basada en la sobretensión y en la contorsión histérica capaz de articular disposiciones anímicas extremas. En la danza posmoderna se retoma la mecánica y, al mismo tiempo, se intensifica la fragmentariedad del vocabulario de la danza. En el cuerpo no se destaca tanto la cualidad tradicional de la semiosis, la unidad de un baile en sí mismo, como el potencial de las posibles variaciones gestuales del aparato

corporal articulado. Una exploración minuciosa del cuerpo en todos sus sentidos la encontramos en el teatro-danza de Pina Bausch. Sus geniales coreografías, que marcaron época, son mucho más que una innovación en el lenguaje del *ballet*; respecto a sus escenografías, siempre aparecen cubiertas con materiales reales: hojas, tierra, agua, flores..., que constituyen una característica fundamental de su estilo. En el trabajo de Bausch, tanto los gestos corporales como los objetos devienen realidades perceptibles con anterioridad a toda significación y son percibidos, tal como Kracauer teorizó a propósito del cine, como *salvación de la realidad exterior*, que ya no puede ser percibida de acuerdo a una visión cada vez más orientada a la abstracción. El cuerpo sufre por la niñez perdida y el teatro-danza lo explora de nuevo. En tal autodramatización la representación dramática de acción/trama y sucesos se sustituye por la actualización de percepciones corporales latentes. Las figuras de la danza *traducen* lo que el teatro dramático podía mostrar como un complejo anímico en la forma de una dramaturgia simbólica de ascenso y caída, ruptura y nuevo comienzo, figuras y anudamientos circulares y metódicos. El lugar que antes ocupaba el drama, como medio de representación de conflictos complejos y sutiles, lo ocupa ahora el vértigo gestual.

Teniendo en cuenta que la nueva danza privilegia la discontinuidad, en ella los miembros individuales (articulaciones) del cuerpo figuran por delante de su totalidad constitutiva. En este sentido, la renuncia al cuerpo *ideal* en William Forsythe, Meg Stuart o Wim Vandekeybus es insoslayable: no hay vestimentas que ensalcen (o si se usan se hace con intención irónica) ni posturas insólitas que no excluyan las caídas y los resbalones, el sentarse y estirarse, las torceduras, los gestos como el encogimiento de hombros, la inclusión de lenguaje y voz y la novedosa intensidad del contacto entre los cuerpos. El ritmo domina el espacio; aspectos negativos como la dificultad, la pesadez, el dolor y la violencia pasan por delante de la armonía, tan valorada en la tradición de la danza. En una versión optimista este vértigo libre de sentido de la escena posdramática es la afirmación anhelante de una utopía: en la caída y la elevación, el dolor y el erotismo provocador, se

pregunta, al igual que Nietzsche, por el *dios danzante*, un ser anterior a toda determinación dialéctica que —como formula Georges Bataille— se escenifica en la risa y en la transgresión. En esta ambivalencia entre utopía y lamento, la danza resulta nuevamente ejemplar para el despliegue del dispositivo posdramático. Mientras que la construcción teórica *responsable* se agota en las normas de lo social, el teatro se sostiene y se desploma frenéticamente sobre sí mismo y sobre sus espectadores. No se deja endosar la estructura y la forma del *drama* como fórmula de seguridad cultural para el orden de las contradicciones, ni tampoco la rigidez del discurso como garantía para el *sentido* y el *orden de las cosas*. En estas formas teatrales se baila un *otro* asocial. Dichas formas pueden terminar en la paralización o, a la inversa, derrumbarse y despedazarse en un ajeteo lábil, en extenuación, pues está previsto el agotamiento. En trabajos como los de la coreógrafa Meg Stuart, nacida en Estados Unidos y que actualmente trabaja en Bélgica, se puede entender el beneficio de estos procedimientos: una estética que retoma y continúa el lenguaje de Pina Bausch, pero aplicado lúdicamente; unas veladas de danza que abren un cosmos de sentimientos por medio del juego (hasta el ridículo) con gestos que representan la melancolía y la soledad colectiva.

Slow motion

A la serie de imágenes corporales que son sintomáticas del teatro posdramático pertenece la técnica de la *slow motion*, omnipresente en el trabajo de Robert Wilson. Dicha técnica no es reducible a un efecto visual meramente externo; si tanto el movimiento corporal como el tiempo en el que transcurre se ralentizan, entonces inevitablemente el cuerpo en su concreción se *exhibe* como aumentado a través de la lente de un observador y, al mismo tiempo, se *recorta* como objeto artístico sobre el *continuum* espacio-temporal. La lupa del tiempo aísla un contorno de visibilidad enfática sobre el espacio (campo de visión) y cautiva simultáneamente la mirada irritada por esta tarea inusual. La tensión física y mental del actor que ejecuta los movimientos fuertemente ralentizados responde, en cierto modo, a la tensión

del observador, que se compromete con este proceso de percepción. Ambas tensiones unidas permiten que *el cuerpo aparezca*. Al mismo tiempo, el aparato motor es *alienado*: cada acción (el modo de andar, de estar, de erguirse, de colocarse, etc.) permanece reconocible, pero se modifica de un modo inusitado, como algo nunca visto. El acto de caminar se descompone en el acto de elevar un pie, avanzar una pierna, trasladar el peso, colocar en el suelo la planta del pie: la *acción* escénica (en este caso caminar) cobra la belleza de los *gestos puros* que no tienen finalidad.

El gesto

Giorgio Agamben, en un texto ampliamente citado, ha reflexionado sobre la modernidad a la luz de una pérdida del lenguaje gestual tras la cual cada gesto se convierte en destino:

Nietzsche señala el punto en que esta tensión polar, hacia la desaparición y la pérdida del gesto, por una parte, y hacia su transfiguración en hado, por otra, alcanza su culminación en la cultura europea. Porque el pensamiento del eterno retorno solo es inteligible como un gesto en el que potencia y acto, naturaleza y artificio, contingencia y necesidad se hacen indiscernibles (en última instancia, únicamente como teatro). *Así hablaba Zaratustra* es el *ballet* de la humanidad que ha perdido sus gestos. Y cuando la época lo advirtió (¿demasiado tarde!) empezó la presurosa tentativa de recuperar *in extremis* los gestos perdidos. La danza de Isadora Duncan y de Diaghilev, la novela de Proust, la gran poesía del *Jugendstil* de Pascoli a Rilke y, por último, de la manera más ejemplar, el cine mudo, trazan el círculo mágico en que la humanidad trató por última vez de evocar lo que se le estaba escapando de las manos para siempre.

En el gesto se halla una *constelación* de fenómenos. Pero, ¿qué es lo que queremos decir cuando hablamos de gesto? Ante todo, en él se

⁸ AGAMBEN, G. «Noten zur Geste». En LAUER, Jutta Georg. *Postmoderne und Politik*. Tübingen, 1992, pp. 97-107 [ed. cast., «Notas sobre el gesto». En *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001, pp. 50-51].

ha abandonado el ámbito de los medios dirigidos a un fin, es decir, el caminar no como un medio para desplazar el cuerpo, pero tampoco como un fin en sí mismo (forma estética). La danza, por ejemplo, es esencialmente gesto «porque no es otra cosa que la distribución y la presentación del carácter medial del movimiento corporal. *El gesto es la presentación de una inmediatez, el medio hecho visible como tal.* Siguiendo a Walter Benjamin, el cuerpo, o más bien su modo de ser gestual, se vuelve una dimensión en la cual toda potencia queda claramente en acto, en suspenso, en un *milieu pur*, en palabras de Mallarmé. El gesto es aquello que queda en suspenso en cada acción encaminada a un objetivo: un excedente de potencialidad, la fenomenalidad en sí misma cegadora, es decir una visualidad que compete/que supera la mirada meramente organizadora, posible porque no hay intencionalidad ni reproducibilidad [*Abbildlichkeit*] que debiliten lo real del espacio, del tiempo o del cuerpo. El cuerpo posdramático es un cuerpo de gestos, si entendemos que «el gesto es una potencia que no se olvida en el acto para agotarse en él, sino que permanece como potencia en el mismo acto y baila en él»⁹.

Esculturas

Un modo particular de presencia corporal posdramática lo constituye la transformación del actor en un objeto, en una escultura viviente. Las formas teatrales clásicas desde el Renacimiento han tematizado repetidamente, bajo distintos signos, la relación del cuerpo del actor y la escultura. En el Renacimiento el actor se debía esforzar por imitar el claro y ameno lenguaje gestual de la Antigüedad, que fue concebido en el siglo XVII como *escultura parlante* y no solo como *pintura parlante*. Su aparición surgió bajo la ley de las normas transmitidas por la Antigüedad. Incluso cuando en el siglo XVIII se elevó a ideal la *forma natural*, el nuevo lenguaje gestual se siguió basando en el modelo de la plástica. Llama la atención la importancia que tuvieron las antiguas esculturas e imágenes de los vasos en la revolución que experimentó la danza en las vanguardias

⁹ Ibidem, pp. 99 y ss.

históricas y que contrapuso a una sociedad enferma una cultura del cuerpo escultural. Ya en la concepción de la danza de las vanguardias históricas se puede observar aquella dualidad que en el teatro posdramático aparecerá de nuevo: el «entrelazamiento de una idea de la danza *vitalista*, concentrada en la *dinámica* del movimiento, con una imagen del cuerpo principalmente *estática*, influenciada por la *escultura antigua*»¹⁰. Tanto la imagen dinamizada del cuerpo, que termina en el éxtasis, como la imagen estática del mismo, que no puede negar la tendencia a desembocar en la *altanería* propia de un soldado, tienen en el siglo XX una historia llena de contradicciones en la teoría del teatro, y no únicamente de la danza. Ambos son motivos no solo de la vanguardia más progresista, sino también de las utopías teatrales más conservadoras¹¹.

El trabajo de la Societas Raffaello Sanzio es un ejemplo emblemático de la estética escultórica a la que nos referimos. Esta asombrosa compañía, una de las más importantes del teatro italiano experimental, se creó en 1981 dentro de la corriente del teatro de proyecto; para cada trabajo se compone una nueva compañía alrededor del núcleo central del grupo, los hermanos Romeo y Claudia Castellucci. A menudo actúan con ellos personas con una corporalidad deformada y transformada por la enfermedad. «Cada cuerpo tiene su propio cuento de hadas —explica Romeo Castellucci—. Se trata del regreso del cuerpo como realidad incomprensible e insoportable al mismo tiempo». Entre sus escenificaciones más importantes destacan: *Santa Sofía. Teatro Khmer* (1985), *Gilgamesh* (1990), *Hamlet: la vehemente exterioridad de la muerte de un molusco* (1992), *Masoch* (1993), *Orestíada* (1995) y *Julio César* (1997). En la *Orestíada*, por ejemplo, abundan citas a las artes plásticas: se eligió a un actor por ser alto y flaco como una figura de Giacometti; otro fue vestido y maquillado tan blanco que recordaba las esculturas de George Segal, y sus

¹⁰ BRANDSETTER, G. *Tanz-Leksionen. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Fráncfort: Fischer Verlag, 1995, p. 69.

¹¹ Cfr. BICCARI, Gaetano. «Zuflucht des Geistes?». En *Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskursive in Deutschland und Italien 1900-1944*. Tesis doctoral. Fráncfort, 1998.

acciones y gestos, a dibujos de Kafka. En el papel de Clitemnestra aparece una actriz que parece ser literalmente una montaña coloreada de rojo, allí tendida en una inmovilidad que se deshace propia de un cuento de hadas. Como signo corporal su pesadez comunica su poder, pero domina la impresión sensorial inmediata, exenta de toda interpretación. Casandra está encerrada en un armazón de cajas y sus rasgos se encuentran desfigurados mediante vidrios esmerilados, de modo que uno cree tener delante una imagen de Francis Bacon. El teatro mantiene aquí un claro parentesco con las artes plásticas y no es casualidad que, en su infancia, a los Castellucci les gustara pasar el tiempo montando con gusto «cuadros vivientes»¹². Da que pensar que en Italia la estética vanguardista se inspire en la gran tradición de la pintura renacentista. En Alemania, en cambio, sería difícilmente imaginable, por ejemplo, una *societas teatral* Alberto Dürero.

En las obras de la Societas Raffaello Sanzio lo escultórico y la iconografía polifacética se unen con el aspecto ritual de la salida a escena. Valentina Valentini observa con razón que aquí el actor funciona como la víctima que se requiere para llevar a cabo el ritual de la degradación y la regeneración en la realización escénica¹³. En *Julio César* (1997), por ejemplo, la transformación del actor en realidad corporal exhibida se encuentra todavía más marcada. Durante la representación, cuando aparece en escena una actriz anoréxica en peligro real de muerte, al espectador le resulta embarazoso tratar de interpretar esta figura en cuanto significante (de hecho, murió antes de que se llevara a cabo la residencia de la compañía en Fráncfort, en 1998). En las escenificaciones de los Castellucci las figuras aparecen extremadamente adelgazadas o con sobrepeso enfermizo, la voz de un actor operado de laringe impresiona al espectador por el sonido metálico del aparato que debe utilizar para hablar, y se realizan escénicamente rituales de homicidio, suicidio y funeral. Los hermanos Castellucci aclaran en una entrevista: «En *Euménides* Apolo

interviene para defender a Orestes. El actor que trabaja con nosotros y que encarna a Apolo no tiene brazos. Se presenta exactamente como una escultura griega que perdió los brazos. Esta es la idea que nosotros tenemos del cuerpo clásico, la imagen de Apolo que está en nuestra memoria: un cuerpo perfecto, absolutamente perfecto, que precisamente por ello encarna la idea divina. Una estatua. Una figura divina...»¹⁴. Las salidas a escena de actores como el recién mencionado de brazos cercenados, cuerpos tullidos, impedidos, el joven que padece síndrome de Down y representa a Agamenón o el autista que representa a Horacio hacen perceptibles, en el límite de la norma (y de lo soportable), el *cuerpo inhumano*. Unido al sonido de ruidos de todo tipo, a menudo metálicos, surge un escenario de pesadilla en el cual los cuerpos, en un estado vital cosificado, animal y moribundo, rehúyen toda categorización y permiten, paradójicamente, que se torne visible, al mismo tiempo, la belleza del cuerpo en su deformación. La *Orestíada* recibió la denominación de género de *comedia orgánica* y, de hecho, es como si debiera convertirse en la visión escénica de una dantesca excursión infernal por medio de los organismos, pero también una percepción desviada de lo orgánico fascinantemente bella.

El cuerpo, el sacrificio, el *voyeur*

Otras formas de transformación del actor en escultura son reconocibles en el teatro de Jan Lauwers y en la danza-teatro de Saburo Teshigawara, que llegó a la danza en los años ochenta después de una larga trayectoria como pintor y escultor. Teshigawara no representa emociones sino que las despierta a través de la inmediatez de su presencia corporal, que adopta la cualidad de una *escultura en movimiento*. En el caso de Lauwers los cuerpos de los actores permanecen a menudo quietos durante un largo período de tiempo y lanzan miradas al público, —ya sean agresivas, imperturbables,

¹² Cfr. *Theater der Zeit*, mayo/junio, 1996, p. 47.

¹³ VALENTINI, Valentina. *Societas Raffaello Sanzio*. Citado a partir del manuscrito [ejemplar mecanografiado].

¹⁴ CASTELLUCCI, R. en *Informationsblatt Theater der Welt*. Dresde, 16 de junio de 1996. Véase, también: CASTELLUCCI, C. y CASTELLUCCI, R. *Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*. Milán: Ubulibri, 1992.

provocadoras o curiosas—; exigen y devuelven la mirada desde ahí, mientras que, entre tanto, alguien tiembla en un sollozo claramente *actuado* (no naturalista pero conmovedor por su intensidad física, sin que sea necesario un movimiento considerable), o los cuerpos se exponen a la apreciación pública en posturas llamativamente afectadas o provocadoras. Cuando se encuentran en podios o bases estrechas, que les permiten escasa libertad de movimiento, se hace patente de qué modo el cuerpo de los actores establece aquí una relación con las estatuas. La escultura humana viviente que vibra o la escultura en movimiento entre la rigidez y la vitalidad llevan al descubrimiento de la *mirada voyeur del espectador* sobre los actores.

Cuando el teatro de los años ochenta y noventa retornó al motivo escultórico, lo hizo bajo signos muy distintos a los de las vanguardias históricas: el ideal resulta sospechoso, da miedo. El cuerpo no se exhibe por su proximidad al ideal escultórico clásico, sino por su dolorosa confrontación con lo imperfecto. El atractivo y la dialéctica estética de las estatuas de cuerpos clásicos no consisten en hacer perceptible el hecho de que el ser humano vivo no puede competir con ellas. La escultura es (también) el cuerpo ideal que no envejece y que, como forma visual, ejerce una atracción erótica. (Antiguas narraciones nos informan de actos obscenos de amantes demasiado fascinados por las estatuas de Venus.) Por el contrario, en el intercambio de miradas entre público y escena, el cuerpo envejecido y caduco (llevado a escena por Mil Seghers) experimenta en su cansancio y agotamiento una exposición despiadada, así como el cuerpo *imperfecto*, obeso (representado por Viviane De Muynck).

El *estar expuesto* de los actores no se encuentra filtrado por el drama ni por los personajes. El cuerpo se aproxima de modo ambivalente y amenazante al espectador porque se niega a convertirse en sustancia significadora o en ideal y rehúsa entrar en la eternidad como esclavo del sentido/ideal. En cierto modo, se trata de la invención de la fórmula de la danza que propuso Mallarmé, según la cual la bailarina no es una mujer que baila, sino una *constelación* de reminiscencias poéticas (sin autor), asociaciones y figuras, una abstracción fascinante de todo

lo real que debería hacer posible la percepción *simbólica*¹⁵. Aquí, en cambio, a partir de la abstracción de la forma se destaca nuevamente la forma concreta; un juego peligroso, pues la fijación por la escultura produce una experiencia visual de otro tipo: el actor se desplaza sobre el filo de una navaja entre su metamorfosis en una pieza de exhibición inerte y su autorreafirmación como persona. Se ofrece y se presenta, en cierto modo, *como una víctima*: sin la protección del papel, sin el fortalecimiento a través de la tranquilidad ofrecida por el ideal, el cuerpo se entrega, en su vulnerabilidad y miserabilidad pero también como estímulo erótico y provocación, al tribunal de las miradas que lo evalúan. Desde esta posición de víctima la imagen escultórica posdramática del cuerpo se torna un acto de agresión y de cuestionamiento del público. En tanto que el actor se presenta como *persona* individual y vulnerable, el espectador se vuelve consciente de una realidad que en el teatro tradicional está disimulada, a pesar de la inevitable relación de la mirada con el *escenario*: el *acto de ver* funciona de modo *voyeurista* sobre el actor exhibido como un *objeto* escultórico. En cierto modo, ningún orden narrativo o dramático sirve como *disculpa* al que mira para clavar sus ojos en las personas que se encuentran sobre el escenario. El espectador se coloca más bien en la situación de un *voyeur* que se hace consciente de esta realidad (también de su ambigüedad) y que, además, es sorprendido a través de la confrontación de miradas entre escena y público y, por tanto, arrancado de la seguridad imaginaria del *voyeur*. No por casualidad el título de la primera parte de *Snakesong Trilogy*, de Jan Lauwers, se llamaba precisamente *The voyeur*.

Cuerpo-fuerza

El *cuerpo deportivo*, atlético, juega un rol especial en el nuevo teatro, fundamentalmente en la danza. El deporte se confirma también como una práctica interesante para el teatro posdramático, porque, en muchos aspectos, se configura como un modelo a seguir. En las coreografías de Wim Vandekeybus, en el trabajo sudorífico de los

¹⁵ Cfr. MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 304.

cuerpos en Einar Schleaf y en las arriesgadas exhibiciones deportivas de las capacidades corporales de la compañía canadiense La La La Human Steps se refleja el hecho de que, en un entorno vital del cuerpo menos estructurado por atribuciones de sentido, su fuerza y belleza se convierten en un verdadero fetiche, en la última verdad aparentemente cierta. La musculosa aparición de la bailarina de Human Steps, Louise Lecavalier, y sus actos de fuerza que limitan con lo circense radicalizan la imagen parafascista de la publicidad del cuerpo totalmente sano, totalmente capaz, totalmente realizado en su rendimiento, bello y fuerte. Wim Vandekeybus, en cambio, crea una danza-teatro de dureza física con cuerpos que caen unos encima de otros: pisotones, pataleos, saltos arriesgados y movimientos cuya tensión el observador apenas puede rehuir. La coreografía consiste esencialmente en convulsiones de los bailarines en el suelo, caídas, luchas cuerpo a cuerpo y pruebas de fuerza reales. El artista (él mismo actuó en *El poder de las locuras del teatro*, de Jan Fabre) pertenece a aquella generación del teatro belga que, siendo todos aún muy jóvenes en los años ochenta, alcanzaron rápidamente fama internacional. Cabe mencionar también el ejemplo de Roxane Huilmand que, al bailar con tacones en el solo *Muurwerk* (también producido como película), suscitó una tormenta de desesperación y rebelión entre muros de piedra, mediante la fuerza y la expresividad de su sensacional actuación.

El cuerpo y las cosas

El cuerpo es un punto de intersección, en el cual, tras una observación minuciosa, el límite entre lo vivo y lo muerto se vuelve problemático. Las cosas son siempre una especie de sustituto para algo distinto que no puede fijarse fácilmente con palabras y un enigma tan pronto como le prestamos nuestra atención. De este modo, la estética teatral se mueve siempre en la frontera entre lo humano y lo material (las cosas). Espíritus y fantasmas constituyen la materia a partir de la cual parece estar hecho el mundo de las cosas que, de un modo enigmático, no está sencillamente muerto. A la inversa, el cuerpo vivo puede verdaderamente hacerse *objeto*. A causa de ello, con frecuencia se ha comparado al actor

con un chamán, un deportista, una prostituta y un maniquí (es decir, un muñeco). Aun cuando la mecánica del cuerpo del bailarín traza una vía más allá de la normalidad humana, no solo se aproxima a una esfera más elevada; sino también a las cosas y su mecánica, y se adentra en su reino (como, por ejemplo, ocurre en *El teatro de marionetas*, de Kleist). Si la voz humana, mediante un arte extremo, se aleja completamente de lo usual (que conocemos como naturaleza) y trasciende la frontera del mundo de los ruidos que normalmente producen los objetos inertes, el potencial de fantasía de las cosas se reconoce nuevamente a través de la aproximación del ser humano a su mundo. En este sentido, el teatro de Kantor concilia los movimientos grotescos y mecánicos del ser humano con el funcionamiento alocado de los aparatos.

En la tradición del teatro dramático permanecía reprimido el entrelazamiento del cuerpo con el mundo de lo material. Este, en su poder mágico y su realidad concreta, mantuvo la prerrogativa de las representaciones líricas y épicas, ya que la capacidad de abstracción del paradigma dramático se encontraba estrechamente relacionada con la exclusión del cuerpo de carne y hueso de la esfera del mundo de los cuerpos materiales. Así, ya desde los inicios del teatro el actor utiliza varios objetos —un arma, un bastón, un disfraz o una máscara— para enfatizar sus representaciones y, a la vez, se *objetiva* en la medida en que hace muecas y poses expresivas con su cuerpo. El teatro juega —y esto constituye la fascinación permanente de las marionetas— con el reflejo, de modo que el actor dota de vida al objeto y, con ello, hace él mismo de instrumento que actúa casi inconscientemente, dejándose manejar por las leyes ocultas de la mecánica (o de la gracia). Ciertamente, el arte de la escenografía podría dedicar sus esfuerzos a esclarecer un nexo entre las acciones de los sujetos y su mundo material, sus construcciones y sus objetos, aunque el drama pasa por alto este entrelazamiento. Al contrario, a menudo alcanza sus momentos más ridículos cuando deja espacio a los objetos: el pañuelo en *Orelo*, la limonada en *Luisa Miller* o el *tenedor funesto* del drama de destino*. Solo dé forma excepcional

* *El tenedor funesto* (1826) es una obra del dramaturgo alemán August Graf von Platen [N. del E.].

el drama trata motivos que representan la fatalidad o el mágico entrelazamiento de la vida y el mundo de las cosas. El teatro posdramático, en cambio, reaviva la interacción entre los cuerpos humanos y el mundo de los objetos; el parentesco entre un muñeco, una marioneta y un cuerpo, por ejemplo, son temas teatrales que se excluyen del teatro dramático y que solo pueden subsistir de forma marginal en el teatro para niños.

En el teatro posdramático la *comunicación* del cuerpo mudo se emancipa del discurso verbal. Una aparición sintomática de esto lo constituye el *teatro de movimiento*. Surgido en la segunda mitad de la década de los setenta, este teatro, con su énfasis en el cuerpo casi al límite de la pantomima, su continua renuncia al lenguaje y su relación con la tradición de la comedia del arte, activa la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión no literarias. Una de las primeras realizaciones escénicas más impactantes en esta dirección fue *Door het oog van de diablo* (1976), de Willemien Oosterveld. Sobre un andamio con pasarelas (que hace pensar en el famoso escenario de *Le Cocu* de Meyerhold), los actores hacían siempre los mismos recorridos que, debido a los diversos *tempos* de ritmo, originaban confrontaciones. De este espacio de abstracción *minimalista* se derivaron situaciones casi dramáticas¹⁶.

En el ámbito de las formas del teatro alejadas del drama destaca por encima de todas el llamado *teatro de objetos*, cuyos representantes más destacados han sido los artistas Stuart Sherman, Christian Carrignon, Jacques Templerand y Peter Ketturkat. Cabe también mencionar el teatro de objetos de Jean-Pierre Larroche y Pascale Hanrot, que fueron invitados al Theater der Welt en Dresden, en 1996, y las compañías Théâtre Manarf o Velo-Theatre. Asimismo, en los Países Bajos reciben una especial atención tanto esta como otras formas menores del teatro.

Aunque los amantes de estas variantes del teatro de personajes que hemos mencionado podrían considerarse una especie extravagante,

¹⁶ Cfr. VOGELS, Frits. «Termiek: Driftig zoeken». En *Toneel Theatraal*, núm. 3, 1983, p. 30.

sin embargo, expresan algo esencial en cuanto al cuerpo posdramático. En este sentido, Winicott ha desarrollado y explicado el término *objeto transicional*. Aquello que nos fascina realmente de un objeto es que deviene sujeto y estimula así la sensación de que nosotros mismos fuéramos no solo sujetos vivos sino, en parte, también objetos. Resulta fascinante cuando se desdibuja la frontera, cuando el sujeto tiende a cosa y la cosa a ser viviente, cuando se pierde la seguridad de poder separar con certeza la vida y la muerte, el sujeto y el objeto. Un lugar privilegiado para la experiencia de tal transgresión lo constituyen el teatro de úteres, el *bunraku*¹⁷, el teatro de marionetas o ese teatro al que Edward Gordon Craig solo quería dejar entrar a las *supermarionetas* —actores totalmente disciplinados, *sin alma*—. La categoría de lo *siniestro*, que desde Freud se relaciona sobre todo con esta problemática de la difuminación de la frontera entre lo vivo y lo inerte, podría contribuir a describir la actuación de cuerpos mediáticos y cuerpos reales en el teatro posdramático: ¿cuál es mi yo si en él ya se encuentra lo ajeno, lo otro, el objeto del cual quiero separarme categorialmente? Este yo parece entonces perder el juicio, y poner en juego su racionalidad¹⁷.

En las formas populares del teatro de marionetas, del mismo modo que en las invenciones más avanzadas de las vanguardias teatrales, fluye una fuerte corriente del teatro de objetos que unas veces oculta y otras manifiesta e inspira antiguas tradiciones teatrales y experimentos innovadores. El teatro que anula el modelo dramático puede restituir el valor de las cosas y la experiencia de cosificación que se ha vuelto ajena a los actores humanos y, al mismo tiempo, ganar un nuevo terreno de juego en el ámbito de las *máquinas* en las que —desde las extravagantes máquinas de amor y de muerte de Kantor hasta el teatro *high-tech*— se entrelazan mecánica y tecnología. Heiner Müller apreció del teatro de Wilson la «sabiduría de los cuentos de

¹⁷ El *bunraku* es el nombre con el que se conoce al teatro de marionetas japonés. Se caracteriza por la unión de tres artes escénicas distintas: las marionetas, la recitación y la música del *shamisen* [N. del E.].

¹⁷ Cfr. «Das Erhabene ist das Unheimliche». En *Merkur*, núm. 9, 1989.

hadas que no pueden disociar la historia de los seres humanos de la historia de los animales (plantas, piedras, máquinas); así, aparece anticipada «la unidad entre el ser humano y la máquina, el siguiente paso de la evolución». En efecto, parece que la tecnologización cada vez más acelerada, y con ella la tendencia a la transformación del cuerpo en un aparato controlable y elegible, anuncia un tecnocuerpo programable, una *mutación antropológica* cuyas primeras conmociones se registran de modo más preciso en las artes que en los discursos jurídicos y políticos, rápidamente anticuados.

Un capítulo particular del teatro de objetos lo integran los actos *de gran formato* realizados por máquinas en vez de por actores. Survival Research Laboratories (SRL) presentó un paquete de máquinas inmensas y agresivas: un infierno construido con máquinas armadas con brazos siniestros, vagones y grúas que escupían fuego y entrechocaban en estallidos, y con las cuales se trataba de representar el potencial inquietante y destructivo de la sociedad industrial. Formas lúdicas de este teatro con dragones voladores, construcciones de cartón y papel maché, actores con zancos inmensos y guarniciones automovilísticas muestran, por el contrario, una versión idílica de este teatro de gran formato en el cual dominan los objetos. Allí la fantasmagoría de la producción industrial de alto nivel con sus demonios, aquí el circo. También como teatro de objetos el dispositivo posdramático abre nuevos modelos teatrales entre la instalación, el arte cinético de objetos y el arte de la construcción paisajística.

Animales

El género de la fábula formuló mediante la antropomorfización de los personajes animales la lectura dialéctica de que los seres humanos se comportan como animales (por eso pueden ser narradas por animales como si fueran humanos). El teatro posdramático llega tan lejos en la negación del antropocentrismo inmanente al drama que sobre el escenario se produce una equiparación entre cuerpos de animales y cuerpos humanos. El cuerpo mudo del animal se convierte en encarnación del cuerpo humano ofrecido en sacrificio y, con ello,

transmite una dimensión mítica, pues el mito hace referencia a una realidad en la que domina la lucha muda entre la vida y la muerte, y en la que al ser humano, incluso cuando consigue escapar de este contexto represor, se le arrebató de nuevo el lenguaje que acaba de adquirir. El cuerpo, que casi se vuelve mudo, que suspira, grita y libera ruidos animales, es la encarnación de una realidad mítica que va más allá del drama humano. A su vez, el cuerpo humano se aproxima en deformación y monstruosidad, autismo y alteración del lenguaje, al reino animal. En el teatro posdramático se explora hasta qué punto la realidad del cuerpo humano se encuentra emparentada con la del animal. De este modo, en las escenificaciones de Jan Fabre animales y actores trabajan en igualdad de condiciones. La presencia de animales sobre el escenario, que estaba mal vista en el teatro dramático (pues estos rompen la ficción debido a su ser inconsciente), se convierte en motivo recurrente en el teatro posdramático. En las obras de Wilson, por ejemplo, aparecen animales con frecuencia y en *Narrative Landscape [Paisaje narrativo]*, de Michael Simon, fascinó la copresencia de un cantante y un caballo sobre la escena. También en algunas de sus acciones Joseph Beuys utilizó un caballo (*Ifigenia*) y convivió varios días con un coyote en una jaula en *Coyote, I like America and America likes me [Coyote, me gusta América y a América le gusta]*. En una entrevista Romeo Castellucci dijo sobre la *Orestíada*: «En la primera parte hay dos caballos negros que, casi invisibles, aparecen detrás de Casandra, acompañándola. En el fondo solo se escucha el ruido de los cascos». Y:

son sensaciones que no tienen justificación alguna. Son dos caballos que nos acompañan en la gira y que solo viven algunos segundos en escena, nada más. Es una cuestión del resuello. Se trata de unos segundos muy poderosos en los cuales surge una comunicación pura por medio de la presencia de los animales. Se trata de un elemento adicional esencial, porque aquí vuelve a entrar en juego el cuento de hadas, donde los animales cohabitan con las personas y también tienen la palabra¹⁹.

¹⁹ CASTELLUCCI, R. en «Informationsblatt Theater der Welt», *op. cit.*

En una escenificación para niños de 1992 sobre las fábulas de Esopo se emplearon cientos de animales vivos; en *Hamlet*, el único actor, que representaba a Horacio, circulaba de un lado a otro con animales de peluche y de tela.

Cuerpo estético versus cuerpo real

En el teatro, la diferencia entre la consideración estética (o formal) y la no por ello menos interesante consideración sensorial (placentera o desagradable) topa inevitablemente con el cuerpo. La forma es aquí, al mismo tiempo, práctica de una disciplina. La historia del nuevo teatro se puede leer como una historia de los intentos de mostrar al mismo tiempo el cuerpo como forma bella y el origen de esa belleza ideal a partir de la violencia del entrenamiento. No se trata, por tanto, de abolir simplemente la ilusión del teatro, sino de hacerla visible. En esta consideración tenemos que darle un lugar destacado al teatro de Jan Fabre. En el centro de sus grandes trabajos existe un procedimiento de *formalización* geométrica del espacio escénico y del cuerpo; parece como si estos debieran funcionar como aparatos mecánicos. De modo recurrente, una serie de actores hacen sistemáticamente lo mismo (vestirse, desvestirse, bailar...), poniendo el acento en una similitud serial. Ahora bien, la serialidad, la repetición y la simetría en el teatro permiten paradójicamente que despierte nuestro sentido por las diferencias minúsculas del cuerpo y el aura de los bailarines y actores, su figura y forma de moverse. El afán de perfección convierte en experiencia la causa de su inaccesibilidad, la *insuficiencia y la debilidad* del cuerpo. Cuando en *The Power of Theatrical Madness [El poder de la locura teatral]*, los actores masculinos tienen que levantar una y otra vez a las mujeres y cargarlas sobre el escenario —de modo que el agotamiento físico del actor destruye desde dentro la simetría y el *material* moldeado del cuerpo esquivando nuevamente la forma—, se produce un salto premeditado de la percepción formal del cuerpo a su percepción real. Emil Hrvatin, en un estudio que abre nuevos horizontes sobre el teatro de Fabre, se ha dedicado a analizar los diversos aspectos que presen-

tan estas *estrategias*¹⁹. La agresión que se ejerce sobre los cuerpos, la uniformización que niega a los cuerpos individuales el placer de la sensibilidad para hacer de ellos funciones corporales del trabajo y de la danza, se transforman en visibilidad empática del cuerpo singular sometido a la formalización. De este modo, se hace evidente que la formalización, factor indispensable de la forma estética en apariencia totalmente espontánea, provoca, al mismo tiempo, efectos estéticos individualizantes *en cuanto* estructura matemática u ornamental²⁰. Lo que tradicionalmente se descarta o se reprime (la grácil bailarina no debe dejar que se note ningún rastro del entrenamiento atormentador) emerge de nuevo cuando la frontera de la formalización estética deviene palpable y, con ella, se materializa la frontera entre el cuerpo estético y el cuerpo real. Cuando aquel *se deshace* por el esfuerzo, lo real se distingue nuevamente de la forma.

Dolor y catarsis

El teatro ha estado siempre fascinado por el dolor aunque, a diferencia del sufrimiento ideal, no haya tenido tan buena prensa en la estética tradicional. El dolor, la violencia, la muerte y los sentimientos desencadenados por ellos, esto es: el temor y la compasión, estuvieron desde la Antigüedad en el *fundamento del placer ante los objetos trágicos*. Hoy *eleos y phobos* se traducen más bien como lamento y escalofrío. Aristóteles presupone en la *Poética* una implicación masiva de los espectadores en el proceso teatral, con intensas reacciones afectivas y corporalmente manifestadas en el instante. El teatro no es objeto de observación contemplativa, sino que afecta al espectador por medio de un ataque psicofísico: algo que, por cierto, contrasta curiosamente con la construcción racional de la forma de la tragedia y su carácter particularmente *filosófico*. La tragedia debe provocar *catarsis* en el espectador, una *purificación* de ese estado de lamento y escalofrío al que hemos aludido. Sin embargo, en la ac-

¹⁹ HRVATIN, Emil. *Jan Fabre. La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*. Bagnolet: Armand Colin, 1994.

²⁰ DE MAN, Paul. *Allegorie des Lebens*. Frankfurt, 1988, p. 214.

tualidad el efecto de la catarsis —e incluso su misma existencia— ha sido puesto en duda. Adorno constata que «[la catarsis] es una acción purificadora contra los afectos en convivencia con la opresión» y que resulta «anticuada porque forma parte de la mitología del arte y es inadecuada a los efectos reales. [...] El índice de esta falsedad es la duda razonable de que el beneficioso efecto aristotélico tuviera lugar alguna vez; el sustituto bien pueden haberlo proporcionado siempre unos instintos atrofiados»²¹. La actualidad persistente de la reflexión sobre la mimesis y la catarsis no se debe a la idea del efecto sanador del desahogo. Esto ocurre de modo más efectivo —en caso de que se quiera creer incondicionalmente en la mecánica de tal efecto— en la descarga furibunda que se produce en el estadio de fútbol o el temor y la agresión que siente el espectador al visionar un *thriller*. La temática de la mimesis y de la catarsis merece interés más bien por la estrecha ligazón que se presenta entre teatro y horror.

La estética multimedia se apoya o se complace no tanto en la desaparición del cuerpo moribundo como en la del cuerpo atormentado. El vídeo y la televisión transforman la guerra del Golfo en estadística; el número pasa de este modo por encima del cuerpo. Aunque el cine de entretenimiento despliega los efectos del poder del terror (y del horror) visual, lo hace de modo que no podamos recibir empáticamente el dolor del otro en nuestra percepción subjetiva, sino únicamente registrar sus indicios. Erika Fischer-Lichte remite a las consideraciones de Elaine Scarry sobre este hecho²². En el dolor es donde más claramente se evidencia la profunda ambigüedad de la mimesis, es decir, la representación como imitación. La gran conquista de lo estético es que el dolor manifiesta realidades antes no percibidas en el horizonte del sentir y del pensar. La capacidad de la mimesis se presenta cuando nos da la posibilidad de apropiarnos, en cierta medida, de experiencias extrañas, no vividas por nosotros mismos, y de familiarizarnos con ellas. Pero la mimesis posibilita esta mediación

²¹ ADORNO, Th. W. *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 354 [ed. cast., *Teoría estética*, op. cit., p. 315].

²² FISCHER-LICHTE, E. *The Show and the Gaze of Theatre*, op. cit., p. 255.

inevitable a través de una especie de falseamiento de sus objetos. Esto no sucede por casualidad, sino forzosamente a través de los mismos recursos que la hacen posible. No sería imitación si no moldeara su objeto (una imitación perfecta no debería ser diferenciable de su original, debería ser un original repetido). A través del debilitamiento, la amortiguación y la reducción de lo real, que le son sistemáticamente inmanentes, la mimesis crea una percepción que quizá de otro modo sería insostenible; pero inevitablemente la crea a costa de una (de-) formación de su objeto. Esto es válido cuando, para compensar esta deficiencia, *exagera* lo feo en relación con lo común. El *falsum* —o, de acuerdo con Jan Fabre, la «falsificación tal y como es, sin falsificar»— se impone en todas partes. La imagen televisiva en la que se muestra un barrio de favelas ya niega, de entrada, el cuerpo: la duración real de las horas, los días, los meses, los años, las generaciones de los que allí vegetan. Sin índice de tiempo, la abreviación de la presentación tergiversa la realidad. Hedor, pesadez, calor... la imagen engaña sobre todo esto y ofrece un atractivo óptico para la percepción, de modo que la empatía deviene empatía imaginaria y esta se vuelve indiferencia reflejada en el lado de los receptores. Sin embargo, en el caso del dolor la representación mimética se convierte en un problema. Aparentemente nos lo muestra todo en el nuevo mundo mediático y, sin embargo, engaña por completo sobre aquello que vuelve invisible y, precisamente por ello, hay un *abismo infranqueable en la imagen electrónica de los electroshocks*. Una cierta *anestesia* frente al dolor y al sufrimiento ha sido siempre inmanente al arte (y daría para realizar toda una investigación centrada en la historia de esta anestesia), pero en el mundo mediático este problema se radicaliza de tal modo que, en un sentido moral, la imitación incurre en mentira. El teatro posdramático responde a este problema con un giro asombroso: saca a la luz la circunstancia, de otro modo latente, de que el teatro como práctica corporal no solo incluye la representación del dolor, sino también el dolor que experimentan los cuerpos en el trabajo de representar.

En la evocación de la irrepresentabilidad del dolor nos encontramos con un problema central del teatro: el desafío de hacer presente

lo inconcebible con ayuda del cuerpo, que es la misma memoria del dolor, porque la cultura y el «dolor, el recurso más poderoso de la mnemónica», en palabras de Nietzsche, han sido inscritos en él disciplinadamente. La mimesis del dolor significa principalmente que el tormento, la tortura, el sufrimiento físico y el horror son imitados y sugeridos de forma engañosa, de modo que surge una empatía dolorosa con el dolor actuado. Pero el teatro posdramático pone en práctica la mimesis en el dolor. Esto ocurre cuando la escena se equipara a la vida; cuando cae de su banalidad real y se golpea contra ella, aparece entonces el temor por la integridad de los actores y se efectúa una transición desde un dolor representado a un dolor experimentado en la representación. Aquí radica la novedad que, en su ambigüedad moral y estética, se ha convertido en el indicador para preguntar qué es, en realidad, la representación: la acción corporal agotadora y arriesgada en la escena (como los montajes de la compañía La La La Human Steps); ejercicios de apariencia a menudo paramilitar (como cierta danza-teatro o las obras de Einar Schleaf); masoquismo (como La Fura dels Baus); el juego moralmente provocador con la ficción o la realidad de la crueldad (como en Jan Fabre) o la exhibición de cuerpos enfermos y desfigurados. Un teatro de cuerpos en dolor lleva a la percepción a una escisión: aquí el dolor representado, allí el acto lúdico y placentero de su representación que, en sí mismo, muestra el dolor.

En los años sesenta los artistas de *performance* reaccionaron a la insensibilidad con la realidad del dolor; desde entonces, este gesto ha ido poco a poco llegando también al teatro. En el fondo con ello se radicalizaba la fórmula más antigua utilizada ya en el teatro trágico: la máxima de Esquilo de *aprender a través del sufrimiento*. Sin embargo, la exposición del rasgo doloroso, maquinal y cruel en la producción de apariencias del propio teatro es una novedad. Al juego de niños que plantea la mera imitación a través de las máscaras y las masacres del teatro (nombre alegórico para todo arte que se plantee este desafío) responde con la negativa a informar sin compromiso. Mientras exista un tipo de información que reste importancia al dolor, convirtiéndolo en efecto sensacional o transfigurándolo, el gesto

exhibido en el dolor se convierte en una experiencia no distanciada de la comprensión. Articular el dolor, no meramente imitarlo, y en esta articulación incluir la acción de la representación como dolor significa, desde entonces, hacer teatro. En comparación con las representaciones mediáticas, el horror representado con los medios del teatro se convierte, de cualquier modo, en ridículo e inverosímil. En cambio, si el acto y la presencia del factor corporal de la representación aparecen en sí mismos en primer plano, entonces el acto teatral retorna a su realidad, que en otro caso se perdería en las imágenes. El teatro responde, en parte, con la implicación terrorista (como lo hace La Fura dels Baus), en parte, con el hipernaturalismo y las imágenes de terror que, por medio de la parodia o la exageración, provocan la reflexión y causan así una empatía que se distingue de la empatía resultante de la percepción en el cine o el vídeo (como los montajes de Reza Abdoh); y en parte en la línea del *performance art* actual, que puede adoptar formas muy diversas, desde el relato personal al arte de acción. Thomas Oberender señala, con razón, el enfoque que toma como base buena parte del teatro contemporáneo, especialmente el realizado por las generaciones más jóvenes: quieren «tratar con la última verdad que rehúye cualquier relativización: la verdad corporal. Dolor y diversión son los únicos puentes seguros entre dos personas»²³. No se trata aquí de contradecir esta postura (dolor y diversión son evidentemente los factores que más incitan a la rivalidad y a la lucha encarnizada, aunque no es este el problema), sino de reconocer que las formas del teatro posdramático hacen de todo aquello que en otro momento fue objeto de representación, un momento del acontecimiento escénico y de este modo tienen en cuenta legítimamente el empobrecimiento, la trivialización y la banalización de los objetos, con el fin de obtener una referencia a la realidad. Por ello, el teatro se sitúa siempre en el margen: como arte preparado para renunciar a ser realidad, pero también a retroceder antes de dar el último paso hacia la suspensión de la significación.

²³ OBERENDER, Th. «Theater der Vergleichgültigung». En *Theater der Zeit*, marzo/abril, 1998, p. 87.

Cuerpo infernal

En comparación con el teatro de los años sesenta, que vivió un optimismo no problemático del cuerpo, en las nuevas formas del teatro el cuerpo se ha convertido en un campo de batalla real y discursivo. El movimiento feminista hizo tambalear la imagen del cuerpo patriarcal, los fantasmas y los clichés, pero no por ello venció el nuevo paradigma de la sexualidad libre y liberada; más bien se puede constatar una *imagen del cuerpo oscura y neobarroca*. Las distorsiones del tiempo, las curvaturas del espacio, las contorsiones del cuerpo y las deslocalizaciones no tienen lugar bajo el signo del resurgimiento y el ánimo experimental revolucionario. En vez de esto, el teatro redescubre la pérdida barroca del mundo y persigue fascinado las curvas de la caída del cuerpo humano. Este giro podría estar relacionado con la experiencia de que el cuerpo *bueno* e idealizado del eros no produjo la liberación social esperada, sino que inscribió al sexo en la maquinaria del mundo mercantil, aquietando y contentando sus supuestas necesidades, hasta apaciguarlas. De este modo, coreógrafos como Teshigawara crean mundos de horror a partir de impactos eléctricos, *flashes* cegadores, ruido intolerable y paredes metálicas sin salida; diseñan panoramas enteros de depravación moral y decadencia apocalíptica o crisan los nervios del público con estridentes decorados tomados del arsenal de lo demoníaco: enfermos sangrantes, sexualidad ejercida con torturas, cuerpos desnudos empapados en sudor, piel, grasa y musculatura. Tienden a imágenes infernales de una sociedad *enferma de sida*, perdida y condenada.

Difícilmente puede resultar casual este retorno pertinaz a la metáfora del mundo como hospital y manicomio sin futuro, para el cual no parece haber ninguna alternativa más que la retirada, igualmente catastrófica, en un aislamiento solipsista. Personas en sillas de ruedas, como ya se podían ver en Samuel Beckett o en Heiner Müller, se encuentran en trabajos como *Dionisia* (1990) y *Electra* del japonés Tadashi Suzuki, en las que se escenifican, a modo de procesiones, pinturas de imágenes infernales estrictamente formalizadas. La compañía española La Fura dels Baus traslada al público a escenarios

claustrófobos, cerrados y demoníacos, creados a partir de imágenes de tortura que parecen estar inspiradas en el *Inferno* de Dante: cuerpos desnudos sumergidos en lo que parece agua hirviendo, ahorcados, derribados, maltratados; fuego que llamea por todas partes, personas maniatadas que son maltratadas y fustigadas, torturadores que vociferan órdenes en medio de un ruido infernal de tambores, llantos y chillidos. Desde el indescifrable nombre de la compañía —el *burón de los baus*, un arroyo desconocido en el pueblecito de Mola—, pasando por los títulos poco claros de sus representaciones (*Accions*, 1983; *Suzú/Suz*, 1985; *Tier Mon*, 1988 o *Noun*, 1990) hasta la ausencia de toda explicación obvia respecto al contexto y al sentido de las acciones autoagresivas y horribles, el grupo catalán puso una y otra vez en el centro de su teatro la unidad de poder y enigma que, desde *Edipo rey*, constituye el núcleo del teatro. Sus motivos recurrentes son la violencia ritual, el dolor, la muerte y el nacimiento. Sin embargo, algunos de sus trabajos, como *Fausto. Version 3.0* (1998), retornan al teatro convencional. En él, con gran sofisticación, el grupo instala elementos multimedia, efectos lumínicos, juegos de sombras y *collage* de ruidos para lograr una escenografía fáustica conforme a la época actual.

Cuerpo decadente

Fotos, películas y medios de comunicación muestran, con una radicalidad a menudo despiadada, la decadencia, la violencia y el dolor corporal; pero *mostrar y percibir se hallan separados*, no tienen lugar en el *proceso* entre imagen y observador. La especificidad del teatro, en cambio, se deja comprender en la escena en la cual Brecht (en el estreno de *Pieza didáctica de Baden Baden*), tras las protestas del público ante fotografías chocantes de los heridos de guerra, repitió la realización escénica con la siguiente advertencia: «Reconsideración de la representación de la muerte asimilada con desgana»²⁴. El mostrar es, en sí mismo, un proceso social y se encuentra sujeto a una transformación que actualiza el potencial latente de esta realidad social: el teatro dramático encapsula el proceso del cuerpo en los

²⁴ BRECHT, B. «Werke», *op. cit.*, vol. 3, p. 415.

papeles de los personajes, mientras que el teatro posdramático apunta a la presentación pública del cuerpo y su decadencia en un acto que no permite separar con seguridad el arte de la realidad. No disimula el hecho de que el cuerpo se encuentre marcado por la muerte, sino que más bien lo enfatiza. El actor Ron Vawter actuó poco antes de su muerte (a causa del sida) en un doble retrato de dos homosexuales americanos y, en las pausas repentinas de su actuación, no se podía saber si se trataba de un agotamiento actuado o real. Si volvemos la vista atrás en busca de imágenes que representen la amenaza de la muerte y la decadencia en el nuevo teatro, el sida fue en este contexto y durante mucho tiempo la sombría palabra mágica: los enfermos por VIH eran los verdaderos muertos vivientes, los nuevos fantasmas que, *en medio de la vida*, se encontraban rodeados por la muerte. De este modo, el sida se convirtió en una metáfora que reflejaba el estado de una sociedad o un mundo que ya no era capaz de integrar realmente el impulso de la vida, porque este había dejado de formar parte de ella y había pasado a ser una alternativa entendida como sexo ocioso y espacio de huida.

En los trabajos de Reza Abdoh, que también murió prematuramente de sida, los fantasmas mediáticos, históricos y teatrales entraban en una simbiosis entre el *show* y la provocación y ofrecían un gran guiñol sangriento y una tristeza inconmensurable. Su teatro era barroco: mostró una sensorialidad brutalmente directa y una búsqueda de la trascendencia, la avidez de vida y la confrontación con la muerte. Sarajevo, un hospital y el espectáculo del horror de la institución pequeño burguesa se convirtieron en mal augurio de un mundo que ha perdido el juicio y en el que dominan la frialdad, el dolor, la enfermedad, el tormento, la muerte y el deterioro. De modo distinto al teatro de Wilson, estas figuras son fantasmas: se encuentran despegadas de las coordenadas de espacio y tiempo, y se integran únicamente en la muerte y el dolor corporal; irradian una amenaza y, al mismo tiempo, comunican una pasión que inspira compasión. En su trabajo *Quotations from a Ruined City* [Citas desde una ciudad en ruinas] Abdoh proyectó sobre la escena, de un modo provocador y

radical, un panóptico de depravaciones sexuales, morales y políticas, con el objetivo de criticar la tan aclamada reflexión en el teatro y revolverse vehementemente contra la tan extendida *autorreflexión*. Para él se trataba de un posible mensaje directo, muy americano, un *festival de sentimientos* que entendía como catarsis y al cual pertenecía la consciencia de la muerte como condición y placer del cuerpo²⁵. Para Abdoh no era tan importante el horror chocante de su tan comentado teatro (de hecho su efecto era suave en comparación con los efectos de las películas de terror), sino el teatro como «lugar para dar forma a las ideas, una especie de foro para el intercambio de ideas»²⁶.

Espíritus

Más allá de la verdad evidente de que el cuerpo constituye el centro y la fascinación del teatro, se encuentra el reconocimiento de que este, como lugar de la pesada y densa materialidad del cuerpo, vive, al mismo tiempo, de la *trascendencia* corporal y de sus limitaciones. Con ello no nos referimos a su mejora externa, esto es: al hecho de que, a la luz de la escena, el cuerpo parece más bello, más significativo y más luminoso que en la vida común. Más bien la fascinación por el cuerpo —evidente en la danza y la acrobacia, pero también perceptible en la concentración física y mental de los actores— remite nada menos que a la idea de una posible *espiritualización del cuerpo*. Herbert Blau habla de esta dimensión espiritual del teatro y traza una comparación con Philippe Petit, el funambulista francés que se balanceó sobre una cuerda floja entre las torres del World Trade Center, en 1974. El cuerpo se convierte, a través de la disciplina, casi en un espíritu, en una aparición física de lo incorpóreo. El entrenamiento ayuda a esta disciplina y, según la creencia metafísica que últimamente va unida a las dimensiones experienciales del entrenamiento del cuerpo, se podría pensar que en esto retornan las viejimas ideas de los ejercicios espi-

²⁵ Entrevista con Abdoh, en *Theaterschrift*, núm. 3, 1993, extraída de VAN KERKHOVEN, M. (ed.). *Grenzübertretungen. Über Risiko, Gewalt & innere Notwendigkeit*, pp. 48-64, esp. p. 58.

²⁶ *Ibidem*, p. 60.

rituales: el entrenamiento del cuerpo y su control disciplinado prometen el contacto con un ámbito de espiritualización más elevado.

Muchos artistas de teatro, inspirados por la filosofía oriental, trabajan con piedras, plantas, tierra y atmósfera en la búsqueda de una forma de experiencia *más espiritual*. Con ello pretenden reconectar con épocas de lo esotérico que ya ha vivido el teatro. Son sintomáticos, en este sentido, el aura y la gloria que, en enero de 1999, rodearon al fallecido Jerzy Grotowski quien, con sus pocos y selectos adeptos en la ciudad italiana de Pontedera, trabajó sobre un control del cuerpo intensivo y *espiritual* en torno a la idea de un teatro que se asemeja a los ejercicios religiosos²⁷. Igual de notable que esta escuela *apartada* y su práctica fue la influencia que llegó a tener, la asombrosa presencia del siempre misterioso Grotowski en el pensamiento de los directores y actores del teatro más radical y el respeto que recibió su insistente aproximación a lo *sagrado*. Este respeto atestigua la noción, una y otra vez negada en la cotidianidad del teatro, de que también un arte como el teatral, tan pragmáticamente integrado en la vida diaria, pierde su valía allí donde se practica sin la búsqueda de lo *imposible*. El aislamiento de Grotowski es un ejemplo extremo, pero también autores como Peter Handke o Botho Strauss tendieron a afirmar una dimensión de la experiencia exclusiva. Incluso en la puesta en escena de la obra de Helene Cixous, *La Ville parjure ou le réveil des erinyes*, realizada por la *ilustrada* Ariane Mnouchkine, la ciudad del mundo cae en condena y putrefacción y solo puede esperar la salvación en el pensamiento —cristiano— del perdón. En una de sus pocas entrevistas, Mnouchkine comentó su interés por lo sagrado y por el ritual y explicó abiertamente que necesitaba una cierta religiosidad y una relación con lo espiritual.

El motivo de afirmar el teatro como un lugar exquisito de la reflexión y del crecimiento espiritual es algo semiconsciente o inconsciente pero, a menudo, también explícito. ¿Por qué caen en la cuenta casi a la vez el ruso Anatoli Vassiliev y el neerlandés Gerardjan Rijnders

(del Toneelgroup Amsterdam), ambos directores excelentes en sus países, en el pensamiento de llevar a la escena las *Lamentaciones de Jeremías*? Vassiliev aclara: «El camino del materialismo ha llegado casi a su fin». Se busca, eso parece, una esfera de lamento que Vassiliev dejó que dominara incluso en su *Anfitrión* (1997). No solo cuando se hace uso del espacio escénico eclesástico (Rijnders se inspira en las imágenes de la iglesia de Saendam) el teatro se convierte en un lugar de plegaria: precisamente el gesto del lamento abre el espacio espiritual. ¿Acaso falta en el teatro de gran formato un lugar donde hacer oír el lamento que pudiera articular el optimismo impuesto en contraposición al desolador desamparo? Se trata de la búsqueda de un *tono elevado* constituido en la pérdida, que Peter Handke exigió como factor de una nueva *espiritualidad* y Botho Strauss como una nueva capacidad sensitiva. El teatro siente en la plegaria, el ritual y el coro una comunicación similar a la comunidad de sus raíces religiosas y místicas. En vez de psicología de poco alcance se persiguen grandes pasiones y, en definitiva, *la pasión*. Resulta asombroso que el teatro se mantenga en la era tecnológica como un lugar próximo a la metafísica. Ya que la realidad está delante de los ojos como abandonada por los dioses, marcada por una falta eterna no solo del ser, sino incluso de la apariencia no trivial, se hace necesario buscar otros mundos, atopías y utopías en los mensajes cifrados de la escena para hacer de lo espiritual una experiencia auténtica.

²⁷ Sobre la última fase del trabajo opina el alumno aventajado Thomas Richards en *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen* (Berlín, 1996).

9 Medios

Teatro ± Medios

¿Dominio de los medios de comunicación?

La modernidad clásica ya estuvo bajo la influencia de un intenso dominio de las imágenes (fotografía, cine) pero también bajo la crítica al efecto paralizador que su consumo producía sobre la complejidad lingüística, la imaginación y la reflexión. ¿Las imágenes suspenden el entendimiento del mismo modo que, según la sospecha de Thomas Mann, la música debilita la racionalidad? No podemos hacer aquí una recapitulación de la larga tradición de la crítica a la sociedad de consumo y a la industria de la cultura: baste citar el capítulo correspondiente de la *Dialéctica de la Ilustración*¹ y la crítica situacionista de Guy Debord en la *Sociedad del espectáculo*², la obra de Herbert Marcuse y las tesis de Jean Baudrillard o Paul Virilio. El hecho de que esta crítica se vincule a pensadores que se atribuyen normalmente a la modernidad y a aquellos que lo son a la posmodernidad sugiere, una vez más, que la llamada *posmodernidad* no se debe entender como

¹ HORKHEIMER, M. y ADORNO, Th. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007.

² DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

una cesura histórica, sino más bien como una perspectiva modificada de la modernidad, esto es, como una nueva forma de comprenderla. Al mismo tiempo, con ello se aclara que el problema no puede ser abordado únicamente desde una visión conservadora. En la civilización multimedia *posmoderna* la imagen representa un medio poderoso, extraordinario, más informativo que la música y consumido más rápidamente que la escritura. Paralelamente, la profusión global de los datos electrónicos trae como consecuencia que la civilización de las imágenes alcance sin esfuerzo a las masas y, con ello, que disponga del poder que otorga una gran cantidad de dinero, con lo que abarca virtualmente al *mundo* entero (aunque, en realidad se pasa por alto que, hasta ahora, la inmensa mayoría de la humanidad todavía no ha sido rozada por las ventajas de la civilización electrónica).

Las imágenes de cine y de vídeo son poderosas por la fascinación que provocan. Las imágenes fotográficas en movimiento y, después, las electrónicas surten efecto sobre la imaginación —y lo imaginario— de un modo más intenso que los cuerpos vivos presentes sobre la escena que, ¿no se vuelven cada vez más superfluos en la línea de los *immateriaux*? Para el poder de la simulación hay un proceso de gran importancia que ya se perfiló en el siglo XIX: la mirada humana se delega en aparatos técnicos y se emancipa del cuerpo. Naturalmente, ya hubo desde siempre una *percepción mediante instrumentos* científicos, pero en el proceso del desarrollo técnico de los siglos XIX y XX la incuestionable *realidad de la percepción sensorial* se convierte en un problema, si no filosófico, sí al menos vital, debido a la progresiva extensión de los instrumentos de percepción a numerosos ámbitos de la vida cotidiana¹. En todos los tipos de instrumentos posibles, visualizadores y monitores, se leen signos más o menos abstractos y aspectos esenciales de la realidad esquivan los sentidos corporales. La riqueza de la percepción sensorial se reduce a un diminuto nicho ecológico dentro de un espectro inmenso de ondas mecánicas y electromagnéti-

¹ BUCKMINSTER, Fuller R. cit. de Joachim Krausse en DOTZLER, Bernhard J. (ed.). *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*. Berlín: Kittler, 1995, p. 162.

cas². Sin embargo, este *nicho ecológico* de la percepción inmediata es, al mismo tiempo, el terreno de una intersubjetividad que hace entrar en juego la intercorporalidad, una relación de encuentro conjunto en una situación social que constituye un *tiempo* distinto *entre* sujetos. En el núcleo del comportamiento estético, pero por encima de todo y de toda idea de *responsabilidad* también en el comportamiento ético, así como sobre todo en el núcleo de la afectividad, uno se encuentra con la situación ineludible de la *presencia* del otro. Esta *presencia* no puede ser definida simplemente mediante el *factum* de la percepción sensorial como tal, pero se halla ligada a ella en la medida en que aquí entra en juego la posible influencia real del que percibe sobre el objeto de la percepción. La multiplicación de influjos virtuales tiene como consecuencia que la recepción y la emisión de signos no se pueden disociar de la imbricación del sujeto comunicativo en un entramado de deseos, responsabilidad y obligaciones.

El hábito del consumo de imágenes electrónicas favorece precisamente esta reducción de la idea de comunicación al modelo de la recepción y de la emisión de señales más allá del registro de responsabilidad y deseo. El dispositivo telemático llena íntegramente el espacio mental con *información*; si muere un usuario en una de las terminales que constituyen el mundo de cables de fibra óptica, para los demás usuarios situados en otros lugares de la red este acontecimiento no es más que una alteración del sistema o una suspensión. Aquí, el sujeto humano se encuentra sobre todo expuesto a la información computarizable y, en este sentido, aparece en ambas terminaciones del circuito simplemente como una prolongación del dispositivo electrónico, si bien una prolongación incompleta y dada a sufrir averías. Modificando la bella frase de Gertrude Stein «People come and go, party talk stays the same» [«La gente va y viene, la fiesta permanece»], aquí podríamos decir: «Users come and go, the world wide web stays the same» [«Los usuarios van y vienen, la red permanece»]. Esta nueva forma de alienación surge, paradójicamente, a través del fantasma de la confianza, es decir, del error espontáneo de considerar que alguien

² *Ibidem*.

con quien contactamos a través de la red es cercano y accesible. Frente a esta falsa apariencia de accesibilidad, la presencia de los otros como copresencia provoca inmediatamente (también en la proximidad más grande) la experiencia de la distancia irreductible, la *esencial inaccesibilidad* de los otros, su aura —aparición irrepetible de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse—.

Lo público, experiencia

Se suele decir que «en la *realidad mediática* se realizan nuevas experiencias colectivas»³. Sin embargo, la recepción de datos e informaciones colectivamente disponibles no constituye en realidad una experiencia colectiva. Incluso cuando de modo puramente técnico un colectivo de espectadores fuera por una vez real (como si todos estuviesen enganchados a un programa de televisión), la coexistencia de docenas de programas habría terminado desde hace tiempo con ello. La experiencia colectiva no surge sencillamente a través de un repertorio común logrado mediante un baremo colectivo de citas y gestos conocidos por la colectividad, sino únicamente en la conjunción de historias colectivas e individuales que, a su vez, se encuentra sujeta a una especie de compromiso que *conciérne* al sujeto de la experiencia en su realidad vital. El consumo, el almacenamiento y la transmisión de señales de identificación, tales como las que la cultura mediática convierte en estándares de comportamiento, se alejan enormemente de ello. Como mucho, la comunicación de grupos por Internet parece a primera vista posibilitar algo parecido; en ella se pueden encontrar intereses de individuos en grupo que intercambian sus experiencias, pero se trata sobre todo de experiencias *privadas*. De este modo, las personas interesadas en temas determinados se encuentran en nuevos grupos de Internet, como puede ser el caso de aquellas afectadas por un accidente de tráfico. Internet es la generalización de lo subjetivo, no el campo para actos de comunicación que sitúen al sujeto en el ámbito de una posición responsable y responsa-

bilizada. Así, se puede definir Internet como un obstinado medio de comunicación de masas cuyo objeto es un medio privado que, como tal, no conforma ninguna experiencia colectiva. Las posibilidades del comportamiento estético para transmitir tales experiencias solo pueden encontrarse en una desviación del dispositivo mediático, no en su uso.

A primera vista puede parecer que también el futuro del teatro se encontrara en la asimilación de las tecnologías de la información, en la circulación acelerada de las imágenes y los simulacros. El uso de diversas técnicas multimedia, películas, proyecciones, paisajes sonoros, vídeos, sofisticados espacios de luz (nuevos y viejos), auditivos y visuales, apoyados mediante avanzadas tecnologías informáticas, ha derivado ya, hasta donde sea posible aplicar este término, en un *teatro high tech* que ensancha cada vez más los límites de la representación. Desde el *performance art* radical hasta el teatro institucional puede constatar una creciente utilización de los medios electrónicos. Con ello, la imagen habitual del teatro de texto pierde todavía más su validez normativa y se sustituye por una práctica inter y multimedia aparentemente ilimitada. Ahora coexisten: un teatro de imágenes, que arrastra todos los registros mediáticos a la línea tradicional de la *obra de arte total*; una concentración de medios económicos; un *tempo de* la percepción altamente intensificado según el arte de la estética del vídeo; una presencia pobre del ser humano que, en comparación, siempre parece *lenta*; y, finalmente, el juego con la experiencia del conflicto entre los cuerpos presentes y su inmaterial aparición como imagen en el marco de una misma escenificación.

En el caso del *teatro high tech* se podría comprobar si la difuminación de la frontera reiteradamente reconocible entre virtualidad y realidad tiene en efecto lugar, o más bien toda percepción se cubre con una duda permanente. La vacilación dubitativa de Hamlet (¿es el espectro un espectro de verdad?) es quizás el antídoto para la transmisión multimedia: aunque la posibilidad de una percepción de la duda prolongada no se debe decidir en una *estética de la desconfianza* posbrechtiana, por así decir, el efecto estético puede partir por lo me-

³ GROSSKLAUS, G. *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995, p. 108.

nos de esta *puesta en suspenso* de la duda. La otra posibilidad del teatro multimedia consiste naturalmente en el uso artístico de la propia fascinación que surge de los efectos mediáticos. Ejemplos al respecto figuran en este capítulo. En efecto, el atractivo de lo nuevo está sujeto a un rápido desgaste, dentro y fuera del teatro. Cuando la estética extrae una cosa de su entorno, esta debe ser entonces marcada, de acuerdo a la teoría de la información, como improbabilidad. Ya en el mundo de los animales las señales que desencadenan impulsos constituyen estímulos que se distinguen por la improbabilidad. Sin embargo, en la medida en que la sociedad mediática ha convertido en regla la sorpresa frente a la norma, el *shock* frente a la costumbre y la invención de la variante, la sorpresa ha dejado de sorprender y lo improbable se ha vuelto probable. «El eterno retorno de lo nuevo» (Benjamin) conduce a un estado de disposición, solo aparentemente perceptiva, que puede ser en realidad una especie de sueño ligero.

En la teoría del teatro de vanguardia el análisis, la reflexión y la deconstrucción de las condiciones en las que se ve y se oye se ha convertido en algo habitual. Sin embargo, y pesar de todo lo convincente que pueda resultar esta observación, es posible poner en duda si la autorreferencialidad de los trabajos teatrales se genera realmente a través de este *pathos* analítico, que tiene lugar sobre todo en el terreno teórico. Más bien parece que se manifiesta aquí una estética que busca una aproximación tanto a la percepción artificialmente modificada como a la transición fluida; es decir, la escena debe asemejarse al mundo sensorial exterior para articular una experiencia. En este sentido, como reflejo de la percepción multimedia fragmentada pueden ser válidas la superposición y la *interrupción* reiterada de las escenas y los momentos de la acción. Así como en la vida cotidiana aprendemos a través de la televisión y el vídeo a contentarnos con un mínimo de continuidad y unidad, a alternar continuamente el foco de atención entre el momento de la acción sobre la pantalla y la realidad de la vida cotidiana (u otro emisor distinto), también en el nuevo teatro, ya sea el creado por Wooster Group, Jan Lauwers, y Barre Land o BAK-Truppen, los actores alternan fácilmente entre contac-

tos (aparentemente) privados y la actuación, entre diversos niveles de realidad y mundos de imágenes. Cuando el objeto a representar es un texto clásico de la literatura dramática perfectamente construido (en el caso del Wooster Group sus predilectos son O'Neill, Wilder, Miller, Eliot y Chéjov⁴), se destaca de modo más extremo el efecto de alternancia o la similitud con el *zapping*, por el contraste que se produce.

Interacción

Lo verdaderamente explosivo de la pregunta sobre la relación entre el teatro y los medios audiovisuales *no* radica en el problema, a menudo falsamente *dramatizado*, de que las posibilidades aparentemente ilimitadas de la reproducción, presentación y simulación de realidades a través de las tecnologías de la información tomen una gran ventaja frente a las posibilidades de reproducción del teatro; este ya es per se un arte basado en los *signos*, no en la reproducción. Un árbol aparentemente real sobre la escena sigue siendo un signo del árbol, no la reproducción de un árbol; mientras que un árbol en el cine puede significar perfectamente un signo pero, en primer lugar, es la reproducción fotográfica del árbol. El teatro no simula, sino que sigue siendo una realidad concreta del lugar, del tiempo y de los seres humanos que producen los signos teatrales; y estos son siempre signos de signos⁵. En el teatro, el mundo de las cosas recibe el nombre característico de *atrezo*: una realidad ilusoria que está constituida *únicamente por lo imprescindible*; es decir, por aquellos objetos que se necesitan para la actuación. Pero aquello verdaderamente inquietante en el teatro de los últimos tiempos es la transición que se está produciendo hacia una *interacción* (presente en su técnica y su contenido, e incluso primitiva) de los compañeros distanciados entre sí mediante medios tecnológicos. ¿Esta interacción cada vez más perfeccionada acabará con el tiempo disputándole su lugar a

⁴ SAVRAN, David. *Breaking the Rules: The Wooster Group*. Nueva York: Theatre Communications Group, 1988.

⁵ FISCHER-LICHTE, E. *Semiotik des Theaters*, op. cit., pp. 7 y ss. [ed. cast., *Semiótica del teatro*, op. cit., pp. 19 y ss].

las artes teatrales en vivo, cuyo principio es la *participación*? En este sentido, cabe recordar las afirmaciones de Frank Popper en las que señala que «en las obras de arte *high-tech* las interacciones técnicas se aprovechan en su máximo rendimiento. Al menos en su aparición contienen elementos de perfección»⁶; y «la esencia del *high tech* se puede observar en las tentativas de los artistas de incluir al espectador en el proceso creativo»⁷.

La oposición entre la interacción (multimedia) y la participación directa no parece convincente: también en la participación teatral existe un factor interactivo, y a la inversa: la *inter-acción* sin participación no sería otra cosa que una forma disfrazada de utilización solitaria de un aparato⁸. Sin embargo, en el teatro, la reproducción (que a veces desaparece por completo) de las cosas aparentes por medio de datos sensoriales se superpone a las cosas dadas en el preciso momento del teatro. No resulta casual que, simultáneamente a la aparición y el desarrollo de la civilización mediática, compuesta por una simulación de realidad e interacción tecnológica, el teatro *dramático* se encuentre envuelto en la transformación estructural que describimos en este libro. El dominio del drama y del ilusionismo se traslada a los medios de comunicación, mientras que lo performativo se convierte en una nueva forma de teatro. Resulta evidente, pues, que la oportunidad del teatro posdramático se encuentra no tanto en la imitación de la estética multimedia o en la simulación, sino más bien en *lo real* y en *la reflexión*. Como *máquina de creación de imágenes*, su posibilidad específica de reproducir la realidad permanece radicalmente limitada, a pesar de todas las ampliaciones imaginables. Como *apelación*, en cambio, se realiza un proceso insustituible que también autoriza a ignorar y a transgredir las fronteras que el cine y los medios de comunicación muestran en sí mismos. Nada impide que la técnica multimedia se integre en el proceso teatral y pueda contribuir a la práctica artística *beyond television* (Ritsaert ten Cate).

⁶ RÖTZER, F. *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Fráncfort: Suhrkamp, 1991, p. 257.

⁷ *Ibidem*.

⁸ REANEY, Mark. «Virtual Reality on Stage». En *VR WORLD*, mayo-junio, 1995.

Teatralidad, teatro, muerte

En 1963 Roland Barthes escribió en *Littérature et signification* [*Literatura y significación*]: «¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética». Décadas después, esta respuesta suena así de clarividente porque parece incluir el factor esencial de la retroalimentación y de la interacción, si bien, al mismo tiempo, se percibe una limitación en esta perspectiva: Barthes, totalmente inmerso en la coyuntura del pensamiento semiológico de entonces, vio el teatro como una máquina de información capaz de generar el significado que el espectador descifra en un acto cognitivo. Ahora bien, el teatro consiste en una estructura de comunicación que no se centra en el proceso de la retroalimentación de informaciones, sino en otro *modo de pensamiento* que incluye la muerte. La información se sitúa fuera de la muerte, más allá de la experiencia del tiempo. El teatro, en cambio, dado que en él emisor y receptor envejecen unidos, es un tipo de *intimation of mortality* [instauración de la mortalidad], en el sentido de la observación de Heiner Müller de que lo *potencialmente moribundo* constituye lo excepcional en el teatro. En la tecnología de la comunicación multimedia el hiato de la computerización separa los sujetos los unos de los otros, de tal modo que la *proximidad* o la *distancia* devienen *indiferentes*. El teatro, por el contrario, consiste en un espacio y un tiempo comunes de mortalidad en el que se formula, como acto performativo, la necesidad de comprometerse con la muerte, es decir, con la vitalidad de la vida. Su tema, de acuerdo con Müller, es el temor y la alegría de la transformación, mientras que el cine se caracteriza por asistir a la muerte. Este aspecto del espacio y del tiempo común de mortalidad, con sus implicaciones teóricas y éticas de la comunicación, persiste, al fin y al cabo, como diferencia categorial entre teatro y medios de comunicación.

Cuerpo mediático y tecnocuerpo

Cuando Steilos Arkadiou (Stelarc) considera que el cuerpo humano debe adecuarse a las estructuras de información de los ordenadores de

* BARTHES, Roland. «Literatura y significación». En *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006 [N. del E.].

alta gama, insiste, sobre todo, en la perspectiva virtual del discurso mediático que, quizás, es la perspectiva de una mutación antropológica. Stelarc, por ejemplo, se hizo instalar una tercera mano en el antebrazo «que se movía mediante contracciones musculares de su abdomen y sus piernas, traducidas eléctricamente»⁹. Se trata de la utopía de hacer evolucionar el cuerpo intencionadamente, de instalarle ojos artificiales y otras funciones imprevisibles en el futuro. Sin embargo, tras estas fantasías tecnológicas emerge un problema complejo e inquietante: la cuestión de la identidad. Se ha trabajado ya en transformar las sensaciones corporales en informaciones mediante el uso de ordenadores y así inducir estímulos, impulsos y movimientos del propio cuerpo en otro (que también entonces, como un muñeco humano, reacciona a su *programación*). En este contexto, resulta interesante la inducción artificial de las sensaciones cinestésicas, con cuya ayuda localizamos en el espacio el lugar de nuestras propias partes del cuerpo (sin sentido cinestésico no podríamos unir adecuadamente las yemas de los dedos con los ojos cerrados). En los codos nuestros sensores cinestésicos se encuentran casi en la superficie, de modo que se puede realizar el siguiente experimento: se estimulan estos sensores de tal manera que la persona objeto del experimento tenga la sensación de que sus codos se alargan, aunque no sea el caso. Cuando se le permita tocar su propia nariz tiene entonces la clara sensación de que esta se alarga, como un Pinocho virtual¹⁰.

Si los impulsos del exterior pueden ser transmitidos por ordenador hacia el propio cuerpo (cada uno es su propio títere), entonces se puede imaginar un horizonte en el que se puedan transmitir también impulsos mentales directamente a otras personas. De este modo, parece consecuente que científicos como Marvin Minsky, uno de los padres de la informática, piense en la posibilidad de que «los datos se introduzcan directamente en el cerebro humano por medio de un micro-

⁹ WESEMANN, Arnd. Conferencia en *Medienzeitalter [La época de los medios]*. Bremen, 30 de abril de 1996. Manuscrito mecanografiado.

¹⁰ WAPPENDER, M. (ed.). *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*. Reinbeck, 1991, p. 114.

ordenador»¹¹. La generalizada y solipsista existencia monádica parece posible y es, en cualquier caso, un paso adelante hacia la «retracción de la diferencia entre percepción e imaginación [...], la percepción es *irrealizada*, la imaginación *realizada*»¹². Tales potenciales, que ya no carecen totalmente de base, son el indicador de un cuestionamiento sobre la identidad del cuerpo, al cual las artes responden con su exhibición *tel quel* y con una estrategia defensiva que tiende al ataque para deshacerse cuanto antes, como hace la tecnología, de las identidades, sean estas sexuales o de otro tipo. En consecuencia, se traspasa el umbral hacia una época en la cual la identidad corporal, e incluso la mental, deja de ser obvia; no solo surgirían fotografías híbridas, sino mundos híbridos de experiencia, a los cuales se uniría una mezcla de organismos y sistemas de pensamiento diversos e interconectados entre sí.

De hecho se encuentra ya muy adelantada en muchos ámbitos artísticos la sustitución de conceptos formales tradicionales por algoritmos informáticos: Merce Cunningham ha podido coreografiar con ayuda de un programa que presenta movimientos de danza mediante figuras simples¹³; William Forsythe, entre otros, ha experimentado con sistemas interactivos a través de los cuales son los propios bailarines los que dirigen la escena con ayuda de luces computerizadas, ya que sus movimientos activan o interrumpen elementos lumínicos o musicales. Ulrike Gabriel realizó un *performance* con el título *Breath* en la cual equivalentes gráficos de la respiración de un saxofonista se proyectaban en el espacio. Arnd Wesemann nos dice al respecto:

El músico inspira, los polígonos todavía abstractos, los cuadriláteros que se tornan figuras de múltiples ángulos, salen volando, el espacio se ensancha. Ahora parece que el saxofonista se encuentra en medio de sus pulmones. Expira, sopla. Los polígonos vuelan hacia él, vertiginosos, en una forma modificada...¹⁴

¹¹ Cfr. RÖTZER, F. *Digitaler Schein. Ästhetik der elektrischen Medien*, op. cit., p. 65.

¹² *Ibidem*, p. 67.

¹³ WESEMANN, Arnd, op. cit.

¹⁴ *Ibidem*.

El paisaje óptico surgido simultáneamente de modo artificial y producido a través del organismo muestra una relación alterna entre cuerpos vivos y técnica digital que puede ser sintomática para las perspectivas del teatro posdramático.

Máquina de ilusión

Al hilo de estas reflexiones, tiene sentido plantear la pregunta de si la mezcla de los medios de comunicación, los multimedia y el uso del vídeo, en la medida en que representan técnicas de ilusionismo, marcan una cesura decisiva en la historia del teatro; o si, en cambio, la simultaneidad que su introducción posibilita y la incertidumbre sobre el estatus de realidad de lo representado (es decir, de lo ilusorio), solo suponen una nueva variante de la maquinaria de la ilusión que el teatro ha tenido a su disposición desde siempre. Objetivamente, se puede constatar que el teatro siempre ha unido técnica y tecnología. Ambas eran antiguamente un *medium*: una tecnología específica para la representación, de la cual la tecnología multimedia más innovadora no supondría más que un nuevo capítulo. En cualquier caso, el teatro nunca ha hecho aparecer de modo ingenuo a los seres humanos más allá de las artes técnicas. Desde la *mechané* antigua hasta la escena contemporánea en la que se utiliza alta tecnología, el placer en el teatro significó también placer por una mecánica, la satisfacción de que *salga bien* una aplicación maquinalmente precisa. Desde siempre, el teatro ha consistido en un conjunto de aparatos que simulaba la realidad con la ayuda de la técnica, no solo de los actores; de ahí que el teatro absorbiera inmediatamente todas las nuevas tecnologías que van desde la creación de perspectivas hasta el uso de Internet. La utilización en la escena teatral de medios técnicos modernos como la fotografía, las proyecciones, los soportes de sonido o el cine, en combinación con sofisticados espacios lumínicos y técnicas escénicas, empezó inmediatamente después de la invención de cada uno de ellos. En este sentido, son famosos los trabajos multimedia de Erwin Piscator, como *Sturmflut* [Inundación, 1926] o *Der Kaufmann von Berlin* [El mercader de Berlín, 1929]. Durante los años sesenta y setenta, la

aplicación de tecnología multimedia en el teatro y en la *performance* se generalizó, como muestran los trabajos de Robert Rauschenberg (*Nine Evenings* [Nueve tardes, Nueva York, 1966]), Joan Jonas y Ulrike Rosenbach, entre otros. Heyme y Vostell realizaron en 1979, en Colonia, un *Hamlet* con medios electrónicos. En lo que respecta a la simulación, tampoco hay que dejarse llevar demasiado por la actualidad. Ernst Wendt observó en la estética de Godard, Heissenbüttel y Mink, ya en 1966, la voluntad de comprometerse «con la idea de que el mundo reproducido fuera, en realidad, más real que el llamado mundo real»¹⁵. En la escenificación de Carl Weber del *Kaspar* de Handke (1973, la primera realización americana) se instalaron quince monitores para que el público pudiera ver a Kaspar en vivo, en las pantallas de televisión y en el cine, a veces con un cierto desfase temporal. Se ha señalado al respecto que Handke estaba trabajando en *Kaspar* cuando vio el *Frankenstein* del Living Theatre durante su gira europea. En ambos casos se trata siempre de una experiencia del mundo *pre-verbal* y, al mismo tiempo, de la denuncia de una realidad en la cual el cuerpo y la mente son dominados por las tecnologías¹⁶.

Desde su nacimiento como espectáculo, el teatro ofreció maquinaria escénica, trucos de luces, bastidores y transformaciones mágicas. En el siglo XVII se denominaba *machine* a lo que actualmente llamamos equipamiento. Desde los futuristas hasta los experimentos de la Bauhaus y la puesta en escena de Piscator, el teatro se entendió también como una máquina total que manipulaba el cuerpo, rodeándolo con efectos, deformándolo en *esculturas cinéticas* para descubrir en él posibilidades ocultas (Oskar Schlemmer); o, desde Giovanni N. Servandoni hasta László Moholy-Nagy, como un teatro sin lenguaje ni actores humanos. Pero lo maquinal en el teatro concierne incluso a los actores; estos funcionaban con frecuencia como estatuas parlan-

¹⁵ SCHLUETER, J. cit. en BAUSCHINGER, S. «Sprechtheater und Theaterbild. Peter Handke auf der amerikanischen Bühne». En BAUSCHINGER, Sigrid y COCALIS, Susan L. (eds.). *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA*. Berna, 1992, pp. 39-58, esp. p. 47 y ss.

¹⁶ *Ibidem*.

tes, como una especie de autómatas. En este sentido, Diderot reconoció la paradoja de que el actor solo podía producir una impresión de vitalidad convincente si se comportaba como una máquina fría. La tecnología de la construcción perspectivista de la imagen o de los efectos de iluminación han tenido un papel muy importante en la tradición del teatro. Ya en el Barroco la iluminación teatral se podía regular gradualmente cubriendo los conjuntos de velas con pantallas que subían y bajaban, de modo que la luz caía a través de telas transparentes y provocaba ambientes de una gran complejidad. Respecto al siglo XIX cabe mencionar la aparición del panorama, el diorama y otras formas tempranas de los *medios de comunicación de masas*. El panorama fue descrito por Stephan Oettermann como «máquina de imágenes»¹⁷ y no es casualidad que «el inventor alemán del panorama», Johan Adam Breysig, haya sido un «versado pintor de teatro y teórico de la perspectiva»¹⁸. Incluso en fenómenos colindantes al teatro como la pintura de transparencias, el *eidophusikon* descubierto por el hombre de teatro Philippe Jacques de Lautherbourg* o la iluminación artificial de alrededor de 1800, se puede ver lo cerca que el teatro ha estado siempre del arte de las máquinas¹⁹.

Medios en el teatro posdramático

En este contexto se pueden observar de antemano algunas de las grandes diferencias que introduce el teatro posdramático: o bien los medios audiovisuales encuentran una *utilización* esporádica que no define fundamentalmente el concepto de teatro (mera utilización de

¹⁷ VERWIEBE, B. «Wo die Kunst endigt und die Wahrheit beginnt»: Lichtmagie und Verwandlung im 19. Jahrhundert». En BRANDES, U. (ed.). *Schnucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Catálogo de la exposición celebrada en Bonn, 1993, p. 73.

¹⁸ *Ibidem*, p. 76.

* El *eidophusikon*, creado por Lautherbourg en 1781, consistía en un espectáculo que presentaba imágenes en movimiento sobre un escenario con gasas transparentes que, junto con los efectos de luz y sonido, recreaban fenómenos meteorológicos de la naturaleza [N. del E.].

¹⁹ Cfr. VERWIEBE, B. *Schnucht, op. cit.*, así como *Id. Lichtspiele. Vom Mondschein-transparent zum Diorama*. Stuttgart, 1997.

la técnica multimedia); o bien sirven como fuente de *inspiración* para el teatro, su estética o su forma, sin la necesidad de que la técnica multimedia tenga un gran papel en las realizaciones escénicas; o bien son *constitutivos* para ciertas formas teatrales (Corsetti, Wooster, Jesurun). Finalmente, el teatro y el arte multimedia pueden confluír en la forma de las *video-instalaciones*. Carece relativamente de interés la simple utilización de los medios para una representación *más fiel*, más llena de efectos o más clara. Ciertamente, causa un gran impacto cuando los rostros de los actores se aumentan a través de una imagen de vídeo, pero la realidad teatral se define mediante un proceso de comunicación que no se modifica sustancialmente mediante la mera adición de recursos. En principio, solo cuando la imagen de vídeo entra en una relación compleja con la realidad corporal comienza una estética multimedia propia del teatro.

Uso de la técnica multimedia

En *Calígula*, basado en el texto de Camus y representado entre 1995-1996 por la compañía holandesa Het Zuidelijk Toneel, bajo la dirección de Ivo van Hove, los acontecimientos, que se sucedían en una escena gigantesca, se proyectaban aumentados con la ayuda de cámaras, al mismo tiempo que se filmaban; un recurso que la misma compañía volvió a utilizar en su representación de *Fausto*, en 1998. De este modo, tanto la *proximidad* como la *distancia* del público respecto al actor se abordaron como un tema. Sin embargo, en *Koppen*, un innovador trabajo de Het Zuidelijk Toneel basado en la película *Faces [Rostrus, 1965-1968]* de John Cassavetes, se tematizó la pregunta sobre proximidad o distancia sin recurrir al uso directo de la técnica visual multimedia: el público se acomodaba sobre camas inmensas (como si se pusiera cómodo ante el aparato de televisión casero) y los actores actuaban en los espacios que quedaban entre ellas, de modo que se originaba una especie de *montaje abierto* y, simultáneamente, una alternancia *cinematográfica* de *close up* y escenas a una gran distancia. Dicha alternancia entre primeros planos y planos generales modificaba inevitablemente la percepción: en un instante el público

se encontraba casi en contacto con los actores y al instante siguiente quizá tenía que recorrer todo el espacio porque la escena acontecía en otro rincón de la sala. El teatro intenta aquí integrar y hacer conscientes los tipos de percepción tomados del cine y de la televisión.

En una coreografía de Hans van Manen, un cámara filma a la bailarina: su entrada en escena es simultánea a la aparición de su imagen sobre una gran pantalla. En esta propuesta se originan tensiones interesantes entre movimiento, inmovilidad y paralelismo: por ejemplo, en un momento de la representación la bailarina permanece quieta en el escenario mientras la cámara se mueve deprisa en torno a ella, de modo que se puede ver en la gran pantalla una imagen muy movida e inquietante. Al final, la bailarina danza hacia el exterior del teatro seguida por la cámara, y el público se encuentra de pronto como abandonado ante la escena vacía y la gran imagen de vídeo, en la que se puede seguir a la bailarina en el *foyer* (vestíbulo) y después en el canal (ya transformada en una imagen del recuerdo). Se trata, en este caso, de una peculiar *huella de la presencia*. En televisión no es factible pensar que la persona real existe *detrás* de la imagen (siempre y cuando no sea virtual); en teatro, en cambio, este hecho se evidencia mediante la sucesión de presencia real y huella, de la comunión del público con la bailarina y de la siguiente separación.

Muchos directores utilizan ocasionalmente los medios audiovisuales, sin que ello defina su estilo: por ejemplo, Peter Sellars lo hizo en su escenificación de *El Mercader de Venecia*, en Londres. Pero jugar con los medios es lo propio de un director considerado *postmoderno*. La dimensión política de los medios audiovisuales resultó obvia en la escenificación del *Arturo Ui*, de Brecht, realizada por Sinai Peter con el Haifa Theater en 1997; en ella, el horror del terrorismo, tal como se difunde en las pantallas de televisión, aparecía confrontado con las ominosas promesas de seguridad de Ui.

Otro ejemplo lo ofrece uno de los proyectos de teatro más destacados de la década de los noventa: *The Seven Streams of River Ota* [*Los siete afluentes del río Ota*], el poema épico teatral de Robert Lepage, en el cual trabajó con su conocida compañía *Ex machina*, entre los años

1994 y 1997. En este caso se creó algo parecido a un viaje teatral histórico-político que transcurría en Hiroshima, Nueva York, el campo de concentración de Theresienstadt y Amsterdam, entre la época nazi y la actual, y en el cual se abordaban diversos asuntos políticos y de memoria histórica entre los Estados Unidos, Japón y Alemania. A modo de caleidoscopio se alternaban sin cesar estilos de representación y, sobre todo, medios audiovisuales, con la intención «de hacer un teatro que funcionase según las reglas del sueño»²⁰, en palabras del propio Lepage: Se trataba de un teatro de cámara realista, que tomaba elementos del *bunraku*, del *kabuki** y de las sombras chinas, y se apropiaba además de la estética del cine realizado en Hollywood. De este modo, sobre un inmenso espacio de actuación, que acogía desde el videoclip hasta el teatro tradicional, hacía posible que los medios, gracias también al recurso a los principios narrativos cinematográficos, se convirtieran en una fantasía histórica y onírica. En una entrevista Lepage explicaba:

Yo estaba desconcertado por la forma en que el mundo del cine había dado continuidad a la dramaturgia teatral, qué buenos guiones divididos en cinco actos, y a uno le daba la impresión de que el mundo del cine había continuado la enseñanza y la tradición de la construcción dramática de Shakespeare y de los griegos. Pero pienso que en teatro, en el teatro norteamericano, el drama y las estructuras dramáticas están marcadas por la televisión y las teleresicas²¹.

La inspiración en los medios de comunicación

Existen otras formas teatrales que no se caracterizan por la aplicación de tecnología multimedia, sino más bien por una estética de

²⁰ Material del programa de *Theater der Welt*, Dresde, 1996.

* El *kabuki* es una forma de teatro tradicional japonés que se caracteriza por su drama estilizado y el uso de maquillajes elaborados. Frecuentemente *kabuki* se traduce como «el arte de cantar y bailar», aunque se cree que la palabra deriva del verbo *kabuku*, que significa «inclinarse» o «estar fuera de lo ordinario». De este modo, el significado de *kabuki* puede ser interpretado también como teatro *experimental* o *extraño* [N. del E.].

²¹ Entrevista telefónica con Robert Lepage realizada por Brigitte Fürle en 1993, publicada en VAN KERKHOVEN, M. (ed.). *Theaterschrift 5/6, Über Dramaturgie*. Enero, 1994, pp. 210-223.

escenificación que se *inspira* visiblemente en los medios de comunicación. A ella pertenecen la vertiginosa alternancia de imágenes, el *tempo* de la conversación sincopada, la conciencia del gag de las comedias, las alusiones al entretenimiento trivial, a las estrellas de cine y televisión, a la cotidianidad de las industrias del entretenimiento y sus creadores, a citas de la cultura pop, películas de entretenimiento y temas estimulados por la publicidad mediática. En estas formas prevalece un tono paródico e irónico y, con frecuencia, solo se lleva a cabo la simple adecuación a los temas propios de los medios de comunicación. Estas tentativas son posdramáticas por el hecho de que los motivos, los gags o los nombres citados no se presentan enmarcados en una dramaturgia narrativa coherente, sino que sirven como frases en un ritmo, como elementos de un *collage* escénico de imágenes. René Pollesch mostró en *Harakiri einer Bauchrednertagung* y *Splatterboulevard*, en 1992, de qué modo, sin necesidad de drama y a partir de puntos de diálogo, se puede originar un texto en el cual la *screwball comedy** y la *sitcom*** sirven de modelo. Una elaborada falta de gusto, un girar incesante en un estado de alegría desolada y la apropiación paródica de los medios de comunicación producen aquí una atmósfera propia del *teatro pop*.

En la primavera de 1996 se pudo ver una pieza de Stefan Pucher, *Ganz nah dran* [*Muy de cerca*], realizada en colaboración con la compañía inglesa Gob Squad y producida por el TAT (Theater am Turm) de Fráncfort. En ella se presentaba escénicamente un repertorio mediático, un modo de hablar, una gestualidad y unos patro-

* La *screwball comedy* es un subgénero de la comedia americana que surgió en la década de los treinta y se hizo muy popular durante los años cuarenta, cuando sirvió como vía de escape a los problemas sociales y económicos que se derivaron de la Gran Depresión. Constituyó un claro reflejo de la sociedad americana del momento, parodiaba a las clases altas e introducía, con un ritmo trepidante y unos diálogos inteligentes cargados de ironía y dobles sentidos, la incipiente lucha por la igualdad [N. del E.].

** La *sitcom* o comedia de situaciones se originó en los años sesenta, en Estados Unidos y aún hoy goza de una gran popularidad. Se trata de un tipo de comedia televisiva cuyos episodios se desarrollan regularmente en los mismos lugares y con los mismos personajes, y en el que se suelen incluir risas grabadas o en vivo [N. del E.].

nes marcados por la cotidianidad. Una gran parte de la representación consistió en autopresentaciones de los actores en las que resultaba difícil distinguir los elementos realmente biográficos. También aquí hubo recepción paródica de actitudes y gestos de carácter mediático bajo formas de apelación directa y autopresentación aparentemente privada. Con un estilo desenfadado, rupturas entre los diferentes números, una distribución de los espectadores en varios grupos alrededor de la escena para poder interpelarlos directamente y, finalmente, la presencia de un pinchadiscos que actuaba en el centro del espacio, el ambiente en conjunto era el de una fiesta o una discoteca. Más allá del reflejo de un ánimo generacional resignado, las escenas hicieron palpable de modo muy *próximo* la tristeza que se esconde bajo los gestos *cool* y el presentimiento de vacío que surge cuando uno mismo difícilmente puede renunciar al uso de poses mediáticas. Ni en el intento de hallar intensidad a través de la identificación radical con el entorno mercantil y mediático y sus ofertas de evasión —desde la droga hasta el cine—, ni en el intento consciente de alejarse de ellas, puede un yo *auténtico* desprenderse del discurso marcado por la rutina de los medios de comunicación y las máscaras de comportamiento habituales. En lo cómico y lo triste, para bien o para mal, aquel está sujeto a la máquina de imágenes y sonidos del mundo del pop y los medios de comunicación. En tales trabajos teatrales, caracterizados por extraer la poesía del *tempo* y el carácter lacónico del ritmo del pop, el videoclip y el *zapping*, tiene lugar un trabajo de superación de la tristeza que continúa la historia de un gesto *posmoderno* de rechazo y agresión bajo la utilización de las formas ofrecidas por los nuevos medios de comunicación.

Con razón se ha destacado como distintivo del desarrollo artístico *posmoderno* la tendencia a transmitir la realidad mediante esquemas intercalados, poses y patrones de representación prefabricados según el modelo mediático, que se citan y reflejan mutuamente. En este sentido, Schulte-Sasse observa que:

las imágenes que definen la conciencia humana se organizan según los principios de la dramaturgia del espectáculo; es decir, según el estilo de.

víctimas con una carga emocional, sentimental y visual, cuyo contenido *consciente*, vago, casi intercambiable, encubre la dimensión ideológica de tales víctimas²².

Un juego así abre nuevas formas de creación pero, ante la trivialidad deprimente de la mayor parte de las imágenes que circulan, trae consigo también la cuestionable dependencia ya mencionada. Paradójicamente, lo que provoca la riqueza de posibilidades libremente disponibles es un *estrechamiento* del repertorio de temas y del mundo de las imágenes. Solo cuenta la información más reciente, la cual desaparece nada más aparecer (y, en efecto, lo de hace unos días, lo de antes de ayer e, incluso, lo de ayer mismo se ve desesperadamente anticuado). Pero, si lo más reciente de hoy apenas sirve para hallar comprensión o para funcionar como señal de reconocimiento, se plantea la cuestión de si, a falta de espacios de relación más amplios, se impide toda expresión que pretenda establecer ligazón con la historia, con períodos anteriores, con la propia historia del género humano. Llegados a este punto parece oportuno recordar el problema técnico que presentan muchos recursos informáticos en la actualidad: se vuelven ilegibles con el progreso de la tecnología. Por ejemplo, los programas informáticos se quedan anticuados después de un breve espacio de tiempo y ya no existe ningún aparato con el cual se puedan leer los disquetes. Si toda expresión que aspira a una cierta profundidad debe estar en relación con un espacio-tiempo que trasciende la propia vida; la aceleración en el cambio de modas y campos de referencia implica una marcada ruptura: las transformaciones se suceden con tanta rapidez que solo en grupos muy pequeños existe un nivel de conocimientos previos a los cuales se puede recurrir. En este sentido, la dependencia de los medios de comunicación amenaza también todo teatro carente de lenguaje que, en interés de su capaci-

²² SCHULTE-SASSE, J. «Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte». En GUMBRECHT, H. U. y PFEIFFER, K. L. (eds.). *Materialities of communication*, op. cit., pp. 429-454, esp. p. 439.

dad de comunicación, interioriza la estética mediática y recurre a la escenificación de dramas en los que se sigue intencionadamente una *dramaturgia à la minute*, que difícilmente pretende construir grandes contextos de personajes, narraciones o temas. Sin embargo, según se puede deducir, el teatro únicamente se percata de una de sus oportunidades de creación mediante un juego de trueque entre *situación* y medios de comunicación, y no mediante la adaptación de uno u otro. El dispositivo posdramático ofrece una serie de posibilidades a través de procedimientos tomados del *collage* y del montaje, con el objetivo de establecer una distancia irónica respecto de los omnipresentes *newstelling* y *storytelling*, aunque en ello emplee los procedimientos mediáticos.

Medios constitutivos

Mientras que, en tiempos anteriores, las imágenes filmicas documentaban la realidad, la imagen de vídeo en el teatro posdramático no remite en primer lugar al exterior del mismo, sino que circula en su interior. Szondi indica que, en el caso de Piscator, los documentos —en aquel tiempo sobre todo fotográficos y cinematográficos— existían al servicio de una instancia totalizadora del narrador épico y, de hecho, una escenografía de Piscator que mostraba su perfil en un tamaño monumental puede servir como emblema de aquella tendencia épica de los años veinte: el aumento grandioso y excesivo del yo épico que, por medio del material documental dispuesto, se presentaba al público directamente y bajo el modo de la confrontación personal debido a su carácter centralizador*. Esto sería casi imposible hoy, porque ningún supernarrador de ese tipo tendría credibilidad política y porque las imágenes, multimedia, multiplicadas y producidas por colectivos tecnológicos y artísticos, sobrepasan estructuralmente la idea de atribuir la responsabilidad a un autor individual. Como medio de autorreflexión problematizadora, las imágenes electrónicas en el

* La escenografía a la que el autor hace referencia es *Hoppla, wir Leben*, de Ernst Toller. En efecto, en un momento de la pieza, se podía ver el perfil del propio Piscator dibujado sobre la estructura [N. del E.].

teatro *postpico* del Wooster Group hacen referencia directamente a la realidad de la vida y/o al proceso teatral de los actores, citando en todo caso material visual como extensión *mental* de la escena, no como documento. Esto ocurre, por ejemplo, en *El mono peludo*: un combate de boxeo en donde luchan un blanco contra un negro. Resulta lógico que la técnica del vídeo revele su propia tendencia a ser utilizada para mantener la copresencia de la imagen y el actor en carne y hueso, lo cual funciona generalmente como *autorreferencialidad* del teatro ejercida a través de la técnica. Se trata de un momento central en el trabajo de este grupo, que tomó su nombre de la calle Wooster, de Nueva York, donde tenía su sede el Performance Group, de Richard Schechner, del que se escindieron en 1975. Aquí el teatro se hizo consciente de sus posibilidades técnicas, desmontadas en elementos individuales. La maquinaria teatral se hizo visible y el funcionamiento técnico de la realización escénica se exhibió abiertamente: cables y equipos técnicos, aparatos que no se ocultaban pudorosamente o se *ensombrecían*, sino que, como atrezzo, se integraron en la actuación como un elemento más.

En estas realizaciones posdramáticas los actores imitan a menudo las poses de los moderadores de televisión. En *Brace Up!*, realizada a partir de *Las tres hermanas* de Chéjov, una narradora (Kate Valk) dirigía el acontecer escénico pero también recitaba textos de personajes no representados por otros actores, presentaba a los actores (por ejemplo, la ya muy mayor Beatrice Roth, que interpretaba el papel de la más joven de las tres hermanas) y daba indicaciones de escena. Durante la representación escénica pueden surgir debates sobre si se omiten determinados pasajes o no; dicho brevemente: lo que se presenta es algo intermedio entre el ensayo y la realización, de modo que se hace visible la *producción* del teatro y se dirige continuamente, como en la televisión, al público. En este sentido, es característico el uso del vídeo para integrar a actores ausentes a partir de frases del tipo: «Michael Kirby no puede estar aquí esta noche, pero lo mostramos como imagen de vídeo» o «una actriz es demasiado mayor para participar en la gira, la mostramos en vídeo». Además, se sacan así a la luz los

aspectos ilusorios del teatro, la equivalencia, usual y verdadera pero desconcertante, entre la presencia en vídeo y la presencia en vivo. ¿No se ha creado la cotidianidad de la percepción ya desde hace tiempo del mismo modo en que aparece y sorprende aquí en el teatro?

Medios de comunicación teatralizados

Con ayuda de cámaras se graban los movimientos y las palabras de los actores, y se reproducen continuamente de forma paralela sobre monitores; pero, a menudo, estos movimientos se reproducen alienados, ralentizados o acelerados, retenidos como si estuvieran *congelados* o combinados con material pregrabado. Así, en el espectador puede surgir la incertidumbre sobre qué imágenes son *reales* (procedentes de la realización escénica que se ve en ese momento) y cuáles no. Lo que sucede aquí es una intensificación y una deconstrucción del teatro en varias fases: por un lado, se disipa lo que es la versión más obvia, el teatro *vivo*, que se convierte en ilusión como resultado de una maquinaria de efectos técnicos. Por otro, en la atmósfera alegre y vital de la realización escénica se percibe una tendencia inversa: la tecnología de los *medios se teatraliza*. Lo mecánico, la reproducción y la reproductibilidad se convierten en material de la actuación y deben servir lo mejor posible a la inmediatez del teatro, a la actuación y a la vida. Un ejemplo de este recurso es la *utilización del micrófono* en el teatro. El micrófono enfatiza, de un modo peculiar, la presencia auténtica y su infiltración tecnológica; se maneja al estilo de un cantante de rock, un *showman* o un periodista en una entrevista, y está visible, de modo que se acentúa el hecho de que el actor no se mueve en el espacio de la ficción, sino que habla *al público* (debe poder oírse todo bien), al mismo tiempo que el sonido proviene de los altavoces. La música pop, con su hábito de utilizar el *playback* —en el que en cada filmación, o incluso en un concierto en vivo, no se canta en directo— presenta, en cambio, varios problemas al respecto: ¿qué es lo realmente *auténtico*, en la aparición de un cantante pop cuando su actuación representa una mezcla inextricable de efectos reales y simulados? ¿Por qué la voz individual debería gozar

de un estatus privilegiado (también en el aspecto financiero) y sonar como si fuera *real*? ¿Por qué debería sonar como si fuera realmente en vivo?

En teatro este efecto mediático se ha vuelto estructural. La alternancia enfatizada y consciente de las voces naturales y las voces amplificadas, la posición del actor como *entertainer* que se dirige directamente al público, como en las ficciones comunitarias de los conciertos de rock, y la visibilidad manifiesta de la técnica hacen extremadamente claro que aquí tiene lugar un juego consciente con la *presencia*: su aumento, alteración y modificación artificiales. En esto consiste la diferencia cualitativa respecto al *show*. Como procedimiento realizado conscientemente, lo mediático no se queda en simple producción de efectos y afectos, sino que señala hacia una instancia organizadora: las compañías de teatro. Esta instancia entra en un diálogo virtual con la consciencia del espectador que, pese a todas las capas temporales de la ausencia y la presencia, tiene lugar en el presente del espacio temporal del teatro. En sus mejores momentos el Wooster Group alcanza de este modo la conexión (e indecibilidad) entre la frontalidad provocadora con el público y un aislamiento no menos provocador, verdaderamente autista, apoyado en los instrumentos de la técnica multimedia.

La escena italiana

Posiblemente sea la escena italiana del nuevo teatro la que, desde los años sesenta, ha mostrado un mayor interés por las variantes del teatro *high tech*. Cabe nombrar, entre otros, al grupo de vanguardia conocido como Magazzini Criminali (anteriormente Il Carrozone y, después, sencillamente Magazzini), los primeros trabajos de la Società Raffaello Sanzio (*Rómulo y Remo*, entre otros) y Falso Movimento (bajo la dirección de Mario Martone), que estuvo muy influenciada por el trabajo de Pasolini y cuyo nombre —un homenaje a la película *Falso movimiento*, de Wim Wenders, basada en Peter Handke— es indicativo del interés por lo *intermedial* y, especialmente, por el cine, lo cual se manifiesta en títulos como *Theater Functions*

Critical (alusión a *2001* de Stanley Kubrick) y en una versión teatral de *Taxi Driver*, de Martin Scorsese. Generalmente, se puede decir que el movimiento italiano (allí se habló de *postvanguardia*, *transvanguardia* y *nuova spettacolarità*, lo que se corresponde, por ejemplo, con la tendencia al *tableau* explicada más arriba) estuvo influenciado de un modo especial por el cine, y produjo un trabajo de investigación y de desarrollo extraordinariamente intenso sobre el sector del vídeo. En los mejores trabajos desarrollados en esta dirección el medio no sirve sencillamente a la producción de efectos espectaculares, sino que se une de tal modo con la acción viva sobre la escena que surgen *nuevas variantes de la dramaturgia visual*. Se trabaja con monitores de vídeo y cámaras, que, a su vez, se ponen también en movimiento, con pantallas que abren continuamente nuevas ventanas a otros espacios y con procedimientos sofisticados, a través de los cuales los actores parecen pisar y abandonar vídeo-espacios, como si la materialidad del cuerpo no tuviera ningún papel. De este modo, el espacio deja de estar subordinado al orden de la perspectiva y de la separación entre interior y exterior; se convierte en un espacio *virtual* o espiritual, en el cual se tambalean tanto las coordenadas espaciales como temporales. El procedimiento del *chroma key*, a partir del cual se proyectan imágenes y maquetas, hace que el espacio tridimensional se vuelva cada vez más irreal. De este modo, las estéticas del cine y del videoclip se integran en la escena.

Giorgio Barberio Corsetti y el Studio Azzuro causaron furor en los años ochenta y noventa con una serie de trabajos en cuyas coreografías acrobáticas, con sofisticadas combinaciones e interconexiones de cámaras, partes de la escena móviles y monitores, se propusieron superar el espacio euclidiano. A mitad de los años setenta Corsetti fundó la compañía La Gaia Scienza, que posteriormente disolvió para crear la Compagnia Theatre di Giorgio Barberio Corsetti. Con ella realizó un trabajo de colaboración con el taller Studio Azzuro, que estaba especializado en la aplicación de medios audiovisuales, desde la fotografía hasta el cine y el vídeo. En las propuestas multimedia de Corsetti las figuras humanas parecían pasearse con la cabeza

hacia abajo y arrastrar sus cuerpos segmentados a partir de cortes de pantallas que se situaban en varios monitores alineados en una serie, en donde cada monitor solo mostraba una parte del cuerpo. En algunos momentos los actores actuaban en sincronía con su imagen filmica, mostrada paralelamente, para de pronto caer fuera de la película. De este modo, colocados en largos columpios, los objetos, los monitores y los actores parecían actuar contra las leyes de la gravedad. En las reseñas críticas que siguieron a estos trabajos se empleaban con frecuencia las palabras claves *lirismo* y *estructura musical* (en vez de estructura narrativo-dramática). La tecnología contribuye aquí a abrir nuevas posibilidades para la elaboración escénica de textos dramáticos. En los trabajos de Corsetti basados en Kafka la difuminación de la frontera entre teatro, cine y arte multimedia abrió novedosas reflexiones escénicas acerca de la identidad.

Presencia virtual

El teatro también puede generar *espacios virtuales* con sus propios medios. Tales espacios se pueden observar, por ejemplo, en los trabajos de Helena Waldmann quien, en los años noventa, llamó la atención de la crítica y el público con una serie de *configuraciones visuales* de gran inventiva. En la presentación de *Wodka konkav* el público tomó asiento ante una pared sobre la cual colgaban grandes espejos cóncavos. Cuando comenzó la actuación, en la parte superior de los espejos aparecieron los cuerpos danzantes, fragmentados, parcialmente distorsionados, invisibles físicamente de un modo directo. En el reflejo indirecto multiplicado los cuerpos parecían tan semejantes que durante un largo período de tiempo —y para algunos espectadores hasta el final del espectáculo—, se mantuvo la duda de si se trataba de un cuerpo, de algún modo duplicado a través de los reflejos, de dos o de tres. El espectador solo divisaba las imágenes de los cuerpos reflejadas oblicuamente por encima del evento coreográfico que estaba teniendo lugar detrás de la pared, junto a cuyo reflejo multiplicado se realizaban además curiosos efectos: fragmentaciones y deformaciones ópticas que se combinaban con informes figuras de

luz para causar una impresión psicodélica. A este espectáculo, que rehuía la posibilidad de ver los cuerpos vivos al mismo tiempo que tematizaba la mirada sobre el cuerpo, se añadió desde los altavoces la voz del actor Thomas Thieme recitando un texto del autor ruso Venedikt Jerofejev que parecía tratar exclusivamente de vodka y ebriedad. Cuando, al final, ambos bailarines —eran realmente dos y, además, gemelos— aparecieron delante de la pared para el aplauso, el efecto parecía obvio. Sin embargo, estaban ahí disponibles, presentes, de un modo tan multiplicadamente fragmentado que, en este caso, la pregunta acerca de la representación se convierte en laberíntica: ¿en qué consiste la presencia?, ¿qué se ofrece al público sino una presencia que se borra? Parece ser que sí, pero lo que se concluye es más bien esto: la presencia no es simplemente el efecto de la percepción, sino del *deseo* de ver. La privación despierta en la consciencia lo que realmente era ya la percepción del cuerpo *presente*: una alucinación de otro cuerpo ausente, *imago* cubierta por el deseo y la rivalidad en la misma medida, y abierta, así, a todas las formas de actuación de los conflictos mortales y de la promesa de felicidad del eros. Al mismo tiempo, se revela aquello que la percepción del cuerpo presente también puede llegar a ser: no percepción de presencia, sino *consciencia* de presencia, confirmación sensorial, en el fondo, ni necesitada ni, al fin y al cabo, capaz. Queda expuesto que un teatro así rechaza más la reproducción a través del cine o la televisión que las escenificaciones tradicionales; no a causa de la belleza de la presencia viva, sino porque en la imagen se nivelan precisamente las capas y escisiones entre presencia física, imaginaria y mental.

Jesurun, otra vez

Una pared funcionó como pantalla en *Everything that rises must converge* (*Todo lo que sube debe converger*, producida entre 1989 y 1990), y fue la protagonista de esta pieza. Una pared, blanca por un lado y negra por el otro, dividía en dos mitades toda la superficie cuadrada de actuación. El público se sentó en los dos lados, frente a frente; por encima de la pared divisoria se encontraban, a cada lado,

cinco monitores. La decoración consistía únicamente en una mesa grande y una pequeña unidas por la pared, sillas de oficina y, sobre cada superficie de actuación, una cámara. Las cámaras filmaban secciones del espacio de actuación que los espectadores no podían ver a causa de la pared. De este modo, el público percibió sincrónicamente una parte de la actuación directamente, mientras que la otra solo se transmitía a través de la proyección de vídeo. ¿Qué ocurrió entonces? Los dos lados divididos, cada uno de los cuales solo podía ser visto por su parte del público, aparecieron, en los textos rapidísimamente pronunciados por los actores, como dos campos, reinos o países. Aquí parecía que había un rey, allí una reina. Un traductor se perdió y se le buscó: emergió así el tema de la comunicación y su dificultad. Sin embargo, todo esto se quedó en alusión, fragmento, posible inicio de una historia. La historia no era lo más importante, sino más bien el juego con la percepción, que permitió experimentar concretamente, cómo la fascinación del espectador se adhería a la imagen del monitor y a lo que no veía *realmente*: las huellas en vídeo de lo que, invisible, acontecía tras la pared y tenía ante sí. La mirada, que no podía evitar percatarse conscientemente de ello, buscaba las imágenes. Deliberadamente uno podía dejar de buscar el camino hacia una percepción directa, mucho menos fascinante, de las personas, cuya mirada rebotaba de nuevo en la imagen. De este modo, se originaba una experiencia curiosa: un espectador observaba su observar, mientras que delante de él una imagen de vídeo competía con la presencia viva de un actor.

Esta forma de actuación crea también una situación curiosa para los actores: hablan consigo *mismos* proyectados en una imagen de vídeo, deben interactuar de forma precisa con ella, deben construir un *contacto* con los co-actores proporcionado únicamente a través de la técnica de vídeo. En otros trabajos de Jesurun los actores se encuentran entre imágenes gigantescas que funcionan como instancias de control (como en *Deep Sleep [Sueño profundo]*, donde grandes pantallas se levantaban en ambos extremos de un largo escenario) o como elementos que los separan completamente del público, como en *Blue*

Heat [Calor azul]. Aquí los intérpretes actuaban en espacios contiguos que no eran accesibles al público, a veces detrás de la escena, que siempre permanecía vacía. En estas propuestas el teatro parece negar su especificidad, en tanto que se transforma en una situación completamente multimedia sin contacto visual directo entre actores y público. Pero la exploración de la realidad mental de la percepción recíproca sigue siendo posible también aquí, porque la falta de contacto visual directo se confronta con el saber de que todos en este teatro se encuentran en accesibilidad virtual (la pregunta acerca de un teatro en el cual los contactos de Internet pasen a ser parte esencial, y quizá dominante, únicamente se aclarará en el futuro).

Interconexiones

Actualmente también se puede entender el teatro como el lugar de un entrenamiento en el cual los individuos practican el modo de afirmar su seguridad, su resistencia personal y su autoconsciencia ante la convivencia con las estructuras tecnológicas y sus niveles de dependencia respecto a ellas. Un efecto colateral de este teatro multimedia es que los espectadores toman consciencia de la posición de los actores reales (más que de los personajes representados por ellos) y, en cierto modo, se unen a ellos, los *compañeros* vivos del público, frente al poder de las imágenes multimedia. Se trata del poder de fascinación de las imágenes; aquello que fascina en estos casos es la *estética de la interconexión*. Sonidos, procesos, movimientos e imágenes se acoplan electrónicamente en conexiones, ligadas y desligadas, de modo que en lugar de cuerpos humanos individualizados en un entorno tecnológico surge, como diría Deleuze, un *agenciamiento serial* y rápidamente recodificado, una interconexión de elementos heterogéneos (miembros del cuerpo-sonido-imagen de vídeo-habla-redes de luz-cámara-micrófonos-monitores-máquinas) que podría aparecer como mimesis de la realidad totalmente electrónica.

El teatro *cinematográfico* de Jesurun es un caso ejemplar del nuevo teatro que incorpora los medios de comunicación. Su propuesta parece el ensayo de lo que Hugo Münsterberg, en 1916, definió como

psicotécnica; subjetividad y tecnología devienen inseparables. La posibilidad muy próxima de la *interconexión* tecnológica directa del cine o de estímulos visuales con el sistema nervioso central se ha convertido en un tema predilecto del discurso mediático. En ello se halla una tesis esencial: «La psicotécnica relaciona psicología y técnica mediática bajo el presupuesto de que todo aparato psíquico es también técnico y viceversa»²³. Ciertamente, muchos mecanismos de percepción, empezando por la atención, tienen su «correlato tecnológico»²⁴ y esto solo puede ser así porque a los órganos corporales ya les es inherente algo que para ellos es, en cierto modo, *no natural*, técnico. No obstante, se sigue planteando la pregunta sobre la diferencia que subyace al enfático discurso mediático. Cuando los gestos de la interrupción reflexiva, del pensamiento, del *espíritu* son considerados, en contraste con la inscripción sin distorsión de informaciones, como algo anticuado en relación con las acciones, el versado ingenio tecnológico amenaza con convertirse en ideología, en apoteosis de un funcionamiento ciego. Algo distinto se da en la reflexión estética de las nuevas tecnologías. También el teatro multimedia de Jesurun parece consistir únicamente en frecuencias, vibraciones, conexiones o ritmos temporales computerizables, y no en personajes individualizados; sin embargo, esta impresión engaña. Su teatro defiende la memoria de patrones narrativos tradicionales y modernos a la vez; incluso, en el fondo, este es su principal motivo oculto: continuamente se realiza un intento por narrar algo. Ahora bien, este (supuesto) *drama* aparece descompuesto en piezas y filtrado por patrones y esquemas triviales, historias de terror y de detectives, cine de entretenimiento, cómics y series de televisión. Mediante la desintegración y el aislamiento, con apariencia de monólogo, de las frenéticas *máquinas parlantes*, se percibe dolorosamente otra experiencia distinta compuesta por tristeza, aislamiento y enmudecimiento. En esta estética la mimesis tiene lugar según la lógica de los nuevos medios de comunicación, en el sentido de lo que Adorno denomina «mimesis en lo endurecido y

²³ KITTLER, F. A. *Gramophone, Film, Typewriter*, op. cit., p. 160.

²⁴ *Ibidem*, p. 241.

petrificado». Las imágenes multimedia se constituyen en vehículos de la frialdad necesaria para la articulación estética; una asimilación que resulta útil para poder desviarse de ella.

Videoinstalación

Es preciso hacer una breve referencia al ámbito de la instalación pues, al ocupar una posición fronteriza entre teatro y artes visuales, ha cobrado una especial relevancia para la *situación* del teatro. Resulta evidente que las *videoinstalaciones* e instalaciones performativas de Gary Hill o Bill Viola, por ejemplo, se acercan a un acontecimiento teatral. Muchas de estas instalaciones son *interactivas*; en ellas no se trata de juegos o efectos que se han creado tecnológicamente. Como ejemplo, cabe citar los trabajos de Nam June Paik. Entre 1961 y 1962, Paik concibió un concierto para piano que se tocaba simultáneamente en Nueva York y en Shanghai, en la primera ciudad con la mano izquierda, en la segunda con la derecha; en *Participación TV I y II*, creada entre 1963 y 1966, el observador de un monitor a color podía producir todo tipo de líneas sobre una imagen a través de su voz. Instalada en una galería comercial de una ciudad alemana, después de tantos años esta obra todavía sigue siendo muy apreciada por grandes y pequeños²⁵. Lo que se llama *interactivo* es primitivo y, sobre todo, de una comicidad conmovedora. Los adultos, según se ve, se pueden divertir como niños cuando ponen en movimiento esculturas cinéticas por medio de sus propios ruidos corporales, sus voces y sus pasos. Existen, sin embargo, ejemplos profundos y complejos sobre la combinación de teatro y vídeo que abren nuevos espacios de juego. En este sentido, se puede pensar en el caso de instalaciones teatrales en las cuales el contacto directo falta, se impide o se perturba (los actores se encuentran en un espacio inaccesible para el público o no pueden reconocerse directamente, solo de modo intermediado y fragmentado), o en aquellas en las cuales la tecnología multimedia sirve a una intensificación *extrañamente familiar* de la zona central del teatro: la percepción del cuerpo. En una instalación interactiva de Studio Azzurro, con el título *Coro*, se proyectaron en el

²⁵ DECKER, Edith. *Paik Video*. Colonia, 1988, p. 173.

suelo personas durmiendo que empezaban a agitarse cuando el visitante entraba en escena y pasaba sobre ellas. En esta misma línea, Bill Viola definió su trabajo como un intento de extender la visión a todo el cuerpo y revocar así la separación de los ojos, remitiéndose para ello a tradiciones místicas asiáticas muy antiguas.

De esta manera, la videoinstalación se aproxima también al proceso teatral en el hecho de que la temporalidad se encuentra inscrita en ella. Un bucle de la instalación *Pneuma*, por ejemplo; dura una media hora; el observador tiene la libertad de prolongar la experiencia del espacio todo lo que desee y, al mismo tiempo, la obra cobra un estatus inmaterial. A diferencia de una pintura que por las noches se encuentra a salvo en el museo y puede soñar con su próximo observador, el cual reconoce en ella bellezas persistentemente ocultas, la videoinstalación no posee ningún sentido inmanente, ninguna existencia a excepción del momento de la experiencia visual en sí, ningún mensaje más allá del encuentro. En *The Sleepers [Los durmientes, 1992]*, de Bill Viola, se instalaron en el suelo siete toneles abiertos, llenos de agua, con monitores dentro de cada uno de ellos en los que se vislumbraban los rostros de personas durmiendo. La observación de los durmientes a través del agua, en una calma semejante a la de los muertos, daba pie al espectador a una búsqueda incierta de señales de vida (que, efectivamente, aquí y allá se daban). Precisamente la duplicación de la barrera entre personas que veían y aquellas que eran vistas (la reproducción, el agua) despertó el deseo de despertar también las imágenes a la vida. Este efecto fue reforzado por el hecho de que el espacio solo se encontraba iluminado por la extraña irradiación de las imágenes del monitor en el agua. Las cabezas de las personas durmiendo no representaban más que —y aquí radica la cuestión— el punto de partida para una experiencia del observador; no constituían una obra solidificada. El instante de ver, factor de una estética del horror, se encontraba organizado bajo condiciones determinadas, creadas artificialmente para la ocasión. Se trataba de la experiencia de los otros durmientes, quietos, muertos, distanciados y, a la vez, muy próximos; se trataba del cuerpo, es decir, también del cuerpo del observador en ese momento.

Asimismo, el sonido, el habla y los ruidos pueden —como en *Stopping Mind*— entrar en acción, y las videoinstalaciones aproximarse todavía más al teatro. Los trabajos de Viola confirman la tesis de que los temas de la situación y del ritual que se imponen en el teatro posdramático también son relevantes en las artes visuales de vanguardia. Cuando Viola habla de su intento de dotar al arte de una función, un anclaje en la vida, señala inmediatamente que esto no debe ocurrir en el sentido de embellecimiento o entretenimiento, tampoco mediante respuestas o tesis sobre preguntas sociales. Más bien quiere decir «una función del arte en el sentido originario, en el sentido de un ritual. El arte puede servir para aprender algo de tu vida; es decir, para profundizar en ella»²⁶.

Splayed Mind Out, producida en 1998 en el Mousonturm de Fráncfort, una colaboración entre Gary Hill y Meg Stuart, exploraba las posibilidades de la confrontación entre experiencia en vivo e imágenes de vídeo. La espalda desnuda de una bailarina aparecía, enormemente ampliada, en forma de imagen de vídeo supradimensional sobre una pantalla que se situaba al fondo de la escena. La piel, transmitida por la imagen, se convirtió en una realidad teatral abrumadora, para ser percibida en toda su caducidad y vulnerabilidad. La imagen de vídeo no se redujo a una mera información; la superficie del cuerpo, puesta en movimiento y moldeada por la mano de la bailarina, se tornó un cuerpo-paisaje de una presencia físicamente irrefutable. En este sentido, Gerald Siegmund escribió:

El punto de contacto central entre la danza y los llamados nuevos medios de comunicación es también aquí la imagen del cuerpo, para la cual la piel humana sirve de superficie de proyección como si fuera una pantalla. El espacio desempeña así el papel de un lugar en el cual se produce el encuentro de las imágenes que las personas crean unas de las otras. La diferenciación, habitual entre lo real y lo virtual es así totalmente superada, la imagen permanece imagen²⁷.

²⁶ VIOLA, B. *Katalog*. Salzburgo: Salzburger Kunstverein, 1994, p. 135.

²⁷ Cita de G. Siegmund en el periódico liberal-conservador alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, del 28 de enero de 1998.

Del mismo modo que en la danza-teatro multimedia (Plan K de Bélgica), en la combinación entre vídeo y danza y en la *videodanza* concebida para su reproducción en vídeo, esta reflexión se ha podido desarrollar como una variante particularmente creativa del teatro contemporáneo.

Gary Hill cree que, en realidad, solo el lenguaje se clava en el interior como una garra, mientras que la mayoría de las imágenes resbalan en nosotros tan superficialmente como las impresiones de la mirada desde un coche en marcha²⁸. El lenguaje, que no tiene un papel directo en sus instalaciones, parece sin embargo un problema siempre presente. Se puede ubicar tanto a Hill como a Bill Viola en la historia de una estética de lo siniestro. «Yo soy un mero perturbador muy sumido en sí mismo, una especie de espíritu que se mueve como un murciélago a través del bosque y de la puerta de una inmensa casa de huéspedes»²⁹. Lo que Hill comenta aquí sobre otro trabajo, *Site Recite*, es aplicable también a *Tall Ships*, una videoinstalación interactiva, quizá su trabajo más conocido. *Tall Ships* se describe como una especie de *casa encantada* en la cual se elude este hecho: «La instalación es un espacio semejante a una caverna o a un subterráneo, muy oscuro, de modo que al entrar uno se puede topar fácilmente con alguien que ya se encuentra en el espacio. A partir de un punto invisible se proyectan sobre las paredes imágenes de doce personas distintas, una de ellas en la pared del final de un pasillo que mide casi dieciocho metros de largo. Cuando uno se acerca a una imagen, por ejemplo de una persona sentada más atrás, y permanece de pie ante ella, esta reacciona, se levanta, se mueve en dirección a quien la mira y se queda un tiempo parada, a tamaño natural, y, en cierto modo, observándole. Cuando uno se marcha o permanece largo tiempo de pie, entonces la imagen se gira, regresa al lugar de partida y se sienta. Si uno se marcha y decide aproximarse de nuevo, la imagen que se estaba retirando regresa de nuevo y vuelve a aproximarse para mirar durante otro espacio de tiempo a quien está allí»³⁰.

²⁸ HILL, G. *Katalog*. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam/ Kunsthalles Wien, 1993, p. 162.

²⁹ *Ibidem*, p. 159.

³⁰ *Ibidem*, p. 172.

Con ayuda de una técnica muy ingeniosa (las imágenes de vídeo se proyectan a través de una lente, sin marco, sobre la pared oscura, y el aspecto suavemente difuminado de las imágenes intensifica su apariencia espectral), este espacio representa un mundo de sombras. Difícilmente se puede evitar la asociación con un alma del reino de los muertos que busca el contacto con los vivos. Aquí, el concepto de obra se transforma también en actuación, en la medida en que solo existe a través de la participación del observador. Al principio, el visitante pierde las coordenadas: ni se ofrece a él en una confrontación claramente definida —imagen u objeto como en el cine o la pintura—, ni en un espacio unificador de encuentro como es el teatro. Entre lo real y lo ilusorio, nos encontramos de algún modo en una caverna platónica, una senda de Orfeo, un mundo de espíritus y sombras; tiene lugar una disolución de los marcos, una *desenmarcación*, que relega el acontecimiento (o su no acontecer) íntegramente a la percepción del observador. La realidad del proceso se pone en marcha mediante la percepción del espectador en una dinámica espacio-temporal; su hacer deviene componente de la obra. Tiene lugar un refuerzo de la existencia de las imágenes imaginarias y, consecuentemente, una pérdida de la existencia de los covisitantes, percibidos de modo ensombrecido y borroso. Tal aproximación aparente de sombras y cuerpos reales hace de esta instalación, que se presenta a través de los medios como un reino de transición entre niveles de realidad distintos, una metáfora del mundo de las sombras del teatro, pues lo que se destaca en tales trabajos es la pregunta acerca del yo en sí mismo a través del *factum* del *ser observado*. El ser visto constituye aquel ámbito de la copresencia que configura el núcleo del teatro. Como de otro modo lo hacen las inmensas superficies pictóricas de Barnett Newman, también esta videoinstalación funciona como una *pregunta* al observador (espectador) sobre el efecto que tiene sobre él su estar aquí, su relación con los otros, el modo y la manera en la que se produce su *comunicación*.

En los trabajos de vídeo de Gary Hill, la consciencia sobre el modo propio de percepción se produce por medio de una intensificación de

la actividad de ver, que hace más difícil la propia visión³¹, una dificultad que viene provocada por la intensificación de la mirada. Totalmente en contraposición a la tendencia —en el fondo iconoclasta, como se ha remarcado— de las imágenes comúnmente ilusionistas de la simulación³², aquí lo icónico mantiene su derecho propio. Mientras que la simulación destruye lo icónico en sí mismo, en tanto que conduce de modo transparente aquello que representa, la imagen afirma aquí su autonomía como compañera de juego de la mirada que ve. Se trata, sin embargo, de una mirada con todo el cuerpo. En la instalación emerge un escenario propio para el visitante que, con su cuerpo, experimenta (o sostiene) el espacio de la imagen; se encuentra en medio de él. Esto se corresponde al ya discutido fenómeno del espacio teatral integrado. Hans Belting explica que *la oscura celda del espacio* de la videoinstalación se diferencia tanto de la sala de cine como de un monitor de televisión. Su espacio «es también la escena para nuestro movimiento en el espacio, que puede expresarse de modo más bello con la palabra francesa *déambuler* que con la palabra alemana *herumgehen*»³³. La temática virulenta de la imagen en los trabajos de video —la dialéctica entre imaginación y proyección— retorna al observador: «Nosotros nos movemos corporalmente en este espacio del mismo modo en que nos movemos por el mundo como espacio: ahí reside la superioridad de una instalación sobre un monitor, en el cual todas las imágenes terminan en el marco»³⁴. Al mismo tiempo, por medio de *ese arte multimedia filosófico*³⁵, la presencia corporal y nuestros propios pasos se convierten, bajo las condiciones del acto de ver, en «metáforas de un movimiento completamente distinto que recorren nuestra consciencia [...]». El espacio de la instalación se vuelve símbolo de aquel *lugar de las imágenes que somos nosotros mismos*³⁶.

³¹ BOEHM, G. «Zeitigung. Annäherung an Gary Hill». En VISCHER, Th. (ed.). *Gary Hill. Arbeit am Video*. Basilea, 1995, pp. 26-42, esp. p. 26.

³² Véase BOEHM, G. «Die Bilderfrage». En *Was ist ein Bild?* Múnich, 1994, p. 336.

³³ BELTING, H. «Gary Hill und das Alphabet der Bilder». En VISCHER, Th. (ed.). *Gary Hill, op. cit.*, pp. 43-70, esp. p. 63.

³⁴ *Ibidem*, p. 64.

³⁵ *Ibidem*, p. 65.

³⁶ *Ibidem*, p. 64.

Representación y representabilidad

Imágenes electrónicas como descarga

El teatro multimedia plantea la siguiente pregunta al espectador: ¿por qué es la imagen aquello que más fascina? ¿Qué constituye la atracción mágica que seduce la mirada y, ante la elección de *engullir* una real o una imaginaria, la dirige hacia esta última? Una posible respuesta a estos interrogantes podría ser que la imagen es robada de la vida real; a la apariencia de la imagen se adhiere algo de liberación que causa placer a la mirada. La imagen libera el deseo de *otras circunstancias* cargantes de los cuerpos reales y los eleva a imágenes oníricas. De este modo:

[...] la televisión, los videocassetes, las cintas de vídeo/reproductores, los videojuegos y los ordenadores personales conforman un sistema electrónico representacional comprensivo cuyas diversas formas *instruccion* para conformar un mundo alternativo y absoluto que incorpora excepcionalmente al espectador/usuario en una esfera espacialmente descentrada, débilmente temporalizada y casi descorporeizada. [...] Lo electrónico no se experimenta fenomenológicamente como una proyección discreta, intencionada y centrada corporalmente en el espacio, sino más bien como una transmisión simultánea, dispersa e insustancial a través de la red. [...] Vivir en un meta-universo esquematizado e intertextual alejado de su referencia al mundo real libera al espectador/usuario de lo que se podría denominar la última gravedad moral y física. [...] El *instante* posmoderno y electrónico, en su ruptura de las estructuras temporales de retención y protensión, constituye una forma de presencia absoluta (abstraída de la continuidad que da sentido al sistema pasado/presente/futuro) y modifica la naturaleza del espacio que ocupa. [...] De un modo relevante, el espacio electrónico *descorporeiza*. [...] Esta presencia electrónica no tiene ni un punto de vista ni un campo visual³⁷.

¿Ante una superioridad tan seductora de los mundos creados por imágenes virtuales, a partir de *cyberborg*, Internet, realidad virtual, etc.,

³⁷ GUMBRECHT, H. U. y PFEIFFER, K. L. (eds.). *Materialities of communication, op. cit.*, pp. 100-104.

se podría apoyar una práctica que se negara a tal *descarga*? ¿De qué modo, en el modelo más minúsculo de la situación teatral, la naturaleza de la propia mirada se puede convertir en objeto de una percepción consciente, una mirada de la mirada? ¿Cómo se vuelve posible que la disposición del sujeto observador, del modo en que se percibe por la vía de la tecnología multimedia, sea observada en sí misma? Paradójicamente, una respuesta sería: en otra versión de lo virtual en sí.

Los cuerpos teatrales, por el mero hecho de estar *ahí* en el *entre-los-cuerpos*, no son captables por un vídeo. En esta incertidumbre y en este desamparo almacenan un pensamiento propio: actualizan (y apelan a) la experiencia corporal; y almacenan también un futuro, pues recuerdan cuándo el deseo no se cumple y cuándo no puede ser cumplido. Allí reside la alternativa a las imágenes electrónicas: el arte como proceso teatral que, efectivamente, *preserva la dimensión virtual*, la dimensión del deseo y del no saber. El teatro es, en primer lugar y antropológicamente, el nombre para un *comportamiento* (actuar, mostrarse, representar papeles, reunirse, observar como participación virtual o real); en segundo lugar, es una *situación* y solo entonces, en última instancia, es representación. Sin embargo, las imágenes multimedia son, en primera y última instancia, *representación*. La imagen como representación ciertamente nos regala mucho; al menos nos ofrece la sensación de estar en camino de ser algo distinto. Somos los cazadores del tesoro perdido; en la imagen estamos siempre tras las huellas de un secreto, pero en cada momento la imagen ya nos lo ofrece y, *al final, nos satisface*. La causa de ello es que la imagen electrónica ejerce su atracción a través del vacío y este no ofrece ninguna resistencia. Nada puede bloquearnos, nada se interrumpe. La imagen electrónica se muestra como un ídolo (no sencillamente icono): en ella el cuerpo y el rostro se basta y nos basta. En contraposición, la presencia del cuerpo real se encuentra siempre envuelta por un soplo de *decepción* (productiva); recuerda a la tristeza que, según Hegel, envuelve las esculturas de los dioses de la Antigüedad: su presencia demasiado completa y perfecta no permite ninguna trascendencia de la materialidad a una interioridad más espiritual. El caso del teatro es similar: después del cuerpo no hay nada más; hemos

llegado. Nada puede ser o devenir más presente. En toda fascinación por el cuerpo vivo queda siempre ese *resto* solo deseado al que no tenemos acceso, un más allá del marco, un trasfondo. La mirada permanece ante la visibilidad del cuerpo real, como el hombre de Kafka *ante la ley*. No hay nada más que esa única puerta y no se puede atravesar porque el objeto del deseo siempre se encuentra en el trasfondo, jamás pertenece a la forma de ser de la presencia. De este modo, en el teatro el cuerpo es significativo (no objeto) del deseo. La imagen electrónica, en cambio, se presenta en primer plano; apela a un modo de ver satisfecho, *superficialmente* satisfecho. Ya que ninguna meta aparece en la consciencia como *trasfondo* de la imagen, tampoco puede haber ninguna deficiencia. La imagen electrónica *carece de deficiencias*, por ello conduce y se desliza solamente hacia la próxima imagen, en la cual a su vez *nada perturba*; nada impide disfrutar de la plenitud de la imagen.

Representabilidad y destino

Una figura entra en la escena. Despierta nuestro interés porque el marco del teatro, de la escenificación, de la acción y de la constelación visual contribuyen a exponerla. La tensión propia con la que la observamos se debe a la curiosidad por una explicación inminente (que no llega a darse). La tensión se mantiene tanto tiempo como quede un resto de esta *pregunta*. La figura se encuentra, no obstante, ausente en su presencia; ¿se debería decir virtualmente presente? Sigue siendo *teatral* únicamente en el ritmo y en el grado de incertidumbre, y retiene la percepción en un movimiento de búsqueda. La dimensión del no saber en la percepción teatral —cada figura es un oráculo— da cuenta de su virtualidad constitutiva. Para la mirada teatral el cuerpo situado sobre la escena se convierte en una imagen, pero con un sentido diferente; no una imagen electrónica, como se explica aquí, sino una imagen en el sentido en que Max Imdahl entiende este concepto. Imdahl postula —en una *suposición radical* como pone de relieve Bernhard Waldenfelds— la «posibilidad de un asentamiento de realidad en la propia visión». En esta misma línea, Bernhard Waldenfelds denomina *imagen en sentido enfático* a la mirada cuando es conducida hacia lo invisible:

Pero quizá la imagen también sea una forma de representación para otra cosa, a saber, el modelo de concepción de una realidad que escapa a cualquier aprehensión inmediata o definitiva, sobre la cual ese modelo se señala como algo visible, pero que en sí mismo no tiene apariencia visible³⁸.

En la *imagen* así entendida se trata de «la experiencia de una insuperable impotencia de disposición». Esta formulación ayuda a comprender de modo más exacto el *abandono de la representación* en el teatro, que se preocupa de que la mirada no se deje engañar por la ilusión de la accesibilidad a lo visible instalada en la imagen electrónica. En el interior de la mirada curiosa en el teatro habita la expectativa de que *algún día* se podrá divisar al otro. Pero esta mirada no alcanza siempre espacios irreales lejanos, sino que su trayectoria da vueltas sobre sí misma, apunta hacia el interior, hacia el esclarecimiento y la visibilidad de la figura que, sin embargo, sigue siendo un enigma. Por eso, dicha mirada va acompañada de la sensación de deficiencia, no se colma porque la plenitud solo insiste en la pregunta, en la curiosidad, en la expectativa, en la no comparecencia y en la memoria, y no en la realidad *presente* del objeto. La figura teatral tiene una realidad que es, sobre todo, *llegada* y no presencia. Teniendo en cuenta el objetivo virtual —la *representación en plenitud*— designamos este modo de ser de la figura teatral como su *representabilidad*. En cambio, las imágenes electrónicas que superan el vacío, cumplen el deseo y niegan la frontera, son realización de *representación*. Esto requiere una explicación más detallada.

El ensayo de Walter Benjamin sobre la traducción define *traducibilidad* como la determinación ineludible de ciertos textos, que también sería válida en el caso de que dichos escritos no fueran traducidos jamás³⁹. En el mismo texto Benjamin escribe sobre la *inolvidabilidad* de los acontecimientos, que se pueden llamar

³⁸ Cfr. las citas así como la discusión de las tesis de Imdahl en WALDENFELS, B. *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Fráncfort: Suhrkamp, 1999, p. 139.

³⁹ El texto al que el autor hace referencia es: BENJAMIN, Walter. «La tarea del traductor». En *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971 [N. del E.].

inolvidables aún cuando todas las personas los hubieran olvidado, pero a su esencia corresponde no ser olvidados. Todavía serían pues, según Benjamin, objeto de *otro* recuerdo, que el autor interpreta como el recuerdo de Dios. En un sentido parecido la *representabilidad* es una dimensión esencial del teatro. La tragedia griega ya hizo posible la creencia de que debería ser inherente a la vida humana algo así como una coherencia inaccesible al saber de los propios seres humanos; una forma, un contexto representable y visible únicamente desde un punto de vista totalmente inalcanzable para los humanos: el de los *dioses*. A pesar de que no niega la casualidad que el ser humano comparte con todos los seres y circunstancias (sino al contrario, la destaca extremadamente), a pesar de su entrega al caos y a la *tyche*, según el discurso de la tragedia antigua no debería excluirla de su existencia como ser que habla. La *representabilidad* se afirma en este sentido: la vida nunca alcanza tal representación, pero en tanto que se articula teatralmente demuestra su *representabilidad*. No viene *dado* en ningún momento, nunca en una *fecha*, porque, de acuerdo con Benjamin, corresponde a su esencia ser representada en *otra esfera*. Las imágenes multimedia, en cambio, *no son otra cosa que datos*. En el teatro, el actor es la perturbación de la imagen. En cambio, las imágenes electrónicas evocan la imagen del cumplimiento, el fantasma del *contacto inmediato* con lo deseado. En el teatro lo percibido no viene dado sino que, más bien, se va dando, va llegando como respuesta tanto del coro como del público en un *círculo incandescente*, como lo denominó Heiner Müller, en el cual los significantes son meramente asumidos y todo el conjunto de elementos se encarga de irlos transmitiendo: de lo representado llegan al actor, de él a los visitantes y de estos de nuevo a aquel. La representabilidad es inherente a este proceso temporal y permanece en tensión irreconciliable con todas las representaciones que quieren persistir y que ella atraviesa.

Puede extrañar el hecho de que, llegados a este punto, entre en juego el truco quizá más antiguo del teatro: el *destino*. Pero, de hecho, puede ser muy útil para el teatro la fórmula de que el *destino es otra palabra utilizada para definir la representabilidad*. La imagen electrónica,

entendida como el ámbito de la representación, no es otra cosa que la incesante aseveración de la falta de destino. La representabilidad, como experiencia al mismo tiempo estética y ética, es manifestación del destino, tema principal del teatro trágico. Pero, si el teatro dramático, a partir del modelo antiguo, relegó el destino al marco de una narración y al desarrollo de la fábula, en el teatro posdramático se llega a una articulación que no se fija en la trama, sino en la aparición del cuerpo: el destino habla aquí a partir de los gestos, no del mito. Aristóteles exigió, y tras él casi toda la teoría del teatro occidental, que la tragedia fuera una totalidad cerrada que tuviera inicio, medio y final. Naturalmente, esto resultaba una idea paradójica pues, en la realidad, también en la narrada, no hay ningún inicio; algo que, según Aristóteles, no va precedido de ninguna presuposición y tampoco de ningún final, algo que no tiene consecuencias. Sin embargo, lo que el autor griego declara en su formulación, que resulta obvia solo en apariencia, no es nada menos que la fórmula abstracta aplicable a la *ley de toda representación*. La totalidad cerrada con inicio, medio y final es el *marco*; pero es en vano que toda representación deba afirmar tal marco. El destino (o la representabilidad) lo trasciende en el mismo sentido que la vida humana trasciende la vida biológica, a través de la plenitud, la profundización y diversificación reflejadas de sus imágenes. La representabilidad, o la ley del movimiento de la realidad teatral, de ningún modo se sitúa en contraposición a la noción de que la realidad humana únicamente puede ser tratada bajo la premisa de que permanece irrepresentable.

A la imagen multimedia le es dada la representabilidad como una matematización en principio ilimitada. La pregunta acerca de una representabilidad constitutiva que permanece *siempre* virtual no tiene lugar aquí. El medio se cierra a un circuito de aplicaciones matemáticas, hechos dados y evidencias. Representación es aquí la transcripción de la información. En este sentido, en 1979 Jean-François Lyotard constató, en su ensayo *La condición posmoderna*^{*}, que todo lo que

^{*} LYOTARD, J.-F. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1986 [N. del E.].

no pudiese adoptar la forma de la información, bajo las condiciones de las generalizadas tecnologías de la comunicación, caería fuera del saber de la sociedad. El teatro se podría topar con este destino, pues en sentido enfático y típicamente ideal, tal como se ha discutido aquí, trabaja precisamente a la inversa, transfiriendo y transformando toda información en algo distinto, en virtualidad; convierte incluso la representación en aparición de representabilidad. Lo que el espectador ve realmente ante él ya se ha transformado en la figura apenas esbozada de una posibilidad indeterminada, abandonando asimismo el campo de la visión y transformando cada forma percibida en el indicio de algo que ha desaparecido. El *teatro* hace de la representación más simple una muerte virtual impensable. A la inversa, la imagen electrónica autoriza y exige ver incluso aquello que resulta más imposible; no hay hueco para otra eficacia, solo para lo real. Quizá ya desde hace tiempo nos encontramos en el camino hacia las imágenes y no tenemos ante los ojos más que variaciones del ideal de ausencia de destino, el *Word Perfect*^{*} de la comunicación virtual. No se sabe, pues tampoco este destino aparecería en ninguna representación posible, únicamente habrá sido. Heiner Müller lo define del siguiente modo: «So wie es bleibt ist es nicht» [Así como queda, no es].

^{*} *Word Perfect* era el programa de edición que Lehmann utilizó en 1999 para escribir este libro [N. del E.].

Epílogo

Lo político

Esta investigación sobre el teatro posdramático no tenía como objetivo hacer una revisión de las nuevas formas de creación teatrales a partir de las relaciones sociales. Por un lado, las deducciones de este tipo suelen tener poco alcance cuando se trata de asuntos históricos alejados en el tiempo; hasta qué punto se puede confiar en ellas cuando se trata del presente confuso y complejo, en el cual el amplio espacio de análisis de la situación mundial, no por ello menos exigente, se muestra contradictorio. No obstante, en una realidad tan saturada de conflictos sociales y políticos, guerras civiles, miseria, represión, creciente pobreza e injusticias sociales, podría ser oportuno concluir con algunas reflexiones generales sobre la relación que el teatro posdramático mantiene con lo político. Las cuestiones que tienen que ver con el poder social son políticas; dichas cuestiones de poder han sido concebidas durante mucho tiempo dentro del ámbito del derecho, a través fenómenos fronterizos tales como la revolución, la anarquía, la guerra o los estados de excepción. A pesar de las llamativas tendencias a la judicialización de todos los ámbitos vitales, la sociedad organiza el poder cada vez más como microfísica, como una malla en la cual incluso la élite política difícilmente domina realmente los procesos político-económicos, por no hablar de las personalidades individua-

les. El conflicto político tiende, pues, a escaparse de la aprehensión inmediata y de la representación escénica. Difícilmente podemos hoy observar a representantes de diferentes posiciones políticas confrontándose como oponentes; lo único que, bajo estas circunstancias, se acerca a una cualidad aprehensible es la *suspensión* de los modos de comportamiento normativos, jurídicos y políticos, de lo apolítico por antonomasia, es decir: el terror, la anarquía, la locura, la desesperación, la risa, la sublevación, lo asocial y, dentro de ello, ya incluido de modo latente, la negación fanática o fundamentalista de criterios fundados en la razón, inmanentes y universales, para la acción en general. Sin embargo, desde Maquiavelo la delimitación moderna de lo político como superficie de argumentación autónoma se ha basado en la inmanencia de estos criterios.

De manifiestos

Si observamos el teatro como una práctica pública, con un efecto público, es inevitable considerar que, generalmente, casi todas las *funciones* llamadas *políticas* se han perdido. Ya ha dejado de ser centro de una *polis*, lugar de su autoconocimiento, como lo era en la Antigüedad; el teatro, asunto de una minoría, tampoco puede ser ya un *teatro nacional* para apoyar una *identidad* cultural e histórica. El teatro con objetivos de propaganda específica de clases o de autoafirmación política (como en los años veinte del siglo XX) está sociológica y políticamente superado. El teatro como medio de ilustración sobre los defectos de la sociedad apenas encuentra espacio en relación con los medios de comunicación, las noticias, las revistas y los periódicos de eficacia más rápida y actual. La mayoría de las veces una pieza que ha sido escrita para ser representada llega a la escena cuando los temas públicos ya han cambiado de nuevo; sólo excepcionalmente el teatro desempeña el papel de una instancia de crítica social, una tribuna de carácter público divergente. La liberación de los países del Este robó, también con nocturnidad, gran parte de su público al teatro que, en tiempos de censura de prensa y de televisión, aún era valorado como un medio alternativo de comunicación pública. Del mismo modo, el teatro deviene obsoleto

como lugar para defender los intereses de las minorías, cuando cada una de ellas dispone de publicaciones semanales especiales en las que se abordan sus temas de interés. Ciertamente el teatro, en cuanto medio que implica una reunión pública, puede seguir incidiendo en algunos casos en una percepción más crítica de la injusticia, demandar tolerancia y comprensión. En 1966, Peter Brook y la Royal Shakespeare Company, mediante la mezcla de teatro documental, ritual y *happening* que conformaban *US*, todavía podían esperar un efecto político similar a los textos y escenificaciones colectivas de David Hare o Howard Brenton en los años setenta. Pero, en general, el teatro ha dejado de ser el lugar en donde se disputan y se tematizan conflictos de valores sociales fundamentales. Esta circunstancia general no cambia en nada aunque jóvenes autores ingleses como Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*), mediante la adhesión a la descripción realista de ambientes, escriban nuevas piezas políticas, Jo Fabian realice danza-teatro de marcado carácter reivindicativo (*Whisky & Flags*) o algunos artistas se ocupen de la historia judeo-alemana más reciente en trabajos teatrales de una gran calidad, como Andrea Morein. En los mejores casos también aquí se superponen los temas políticos con minuciosas autoexploraciones anímicas.

La *eficiencia* o el efecto político real —un criterio por el cual se debe poder medir el teatro intencionadamente reivindicativo al igual que la acción política misma— es objeto de cuestionamiento en todas las formas de teatro directamente político. Incluso durante el florecimiento del *agitprop* y las *politrevue* [revistas musicales políticas], las piezas didácticas y el teatro de tesis durante la República de Weimar, resulta dudoso que el teatro contribuyera a dar forma o cambiar de modo apreciable las convicciones políticas del momento. El teatro político pudo haber sido, en su mayoría, un ritual de confirmación para los que ya estaban convencidos. Hoy en día, en una época en la que un discurso político es idéntico en todos los canales, al menos en los países centroeuropeos, es difícil valorar cómo funcionan políticamente, en contextos completamente distintos, por ejemplo, el Teatro Macunaíma político y popular en Brasil, el

Market Theatre en Johannesburgo y muchos teatros latinoamericanos, africanos o asiáticos. Parece ser cierto que en Centroeuropa estas formas difícilmente tienen una base efectiva, aun cuando, en algunos casos, fascinen al público mediante su humor y vitalidad, como fue el caso de la obra *Woza Albert!*, escenificada en París por Peter Brook con actores del Market Theatre.

En el teatro alemán hay una cierta tradición de periodismo político teatral que puede procurarse un valor en el futuro. Al respecto, pueden servir de ejemplos las obras de danza-teatro de Johann Kresnik basadas en personalidades políticas conocidas, desde Rosa Luxemburgo, pasando por Frida Kahlo hasta Ulrike Meinhof y Ernst Jünger. Sus trabajos son *manifiestos políticos coreografiados*, danza-teatro con tesis caracterizadas visualmente. Ya que estos manifiestos se inclinan ocasionalmente a un moralismo explícito, se puede discutir sobre su valor político (lo artístico no entra aquí a debate); pero el teatro de manifiesto abierto y resuelto de modo reivindicativo presenta una posibilidad legítima de provocación política cuando se argumenta teatralmente.

No obstante, este teatro de intención política se encuentra también con el problema que Adorno identificó en las piezas de Rolf Hochhuth: una fijación en los nombres propios y en las personalidades conocidas nos impide ver la realidad propiamente política, que se muestra en estructuras, complejos de poder y normas de comportamiento y no tanto en las figuras más destacadas de la política. Los espectáculos extremos de danza de Kresnik provocan habitualmente una discusión energética y, en este sentido, funcionan *políticamente*. Sin embargo, los escasos ejemplos que nos encontramos confirman el balance general de que el modo de intervención posible del teatro en temas políticos es más bien muy indirecto.

Teatro intercultural

La dimensión política del teatro se puede ver, como han observado algunos autores, en un acuerdo *intercultural*. Esta posibilidad no se puede negar rotundamente pero, ¿no han sido criticados energicamente defensores de lo intercultural como Pavis, Schechner o Peter Brook,

por autores de la India¹ quienes consideran que la actividad intercultural oculta una apropiación irrespetuosa y superficial, una explotación imperialista de otras culturas? Este hecho se puede apreciar no solo en el famoso *Mahabharata*, de Brook, sino también en otro conocido ejemplo del teatro intercultural, *The Gospel at Colonus*, de Lee Breuer, que asociaba la tradición teatral greco-europea con tradiciones afroamericanas y cristianas. Ambos recibieron tanto la aprobación como una dura crítica por constituir ejemplos claros del tratamiento patriarcal que una cultura dominante ejerce sobre una oprimida. Una ambigüedad subyacente continuará existiendo en la comunicación intercultural mientras las formas de expresión cultural sean también formas de la cultura del poder político dominante o de la cultura oprimida, entre las cuales no puede existir *comunicación*. De acuerdo con Andrzej Wirth, en lugar de perseguir como una visión soñada una «novedosa síntesis transcultural comunicativa por medio de lo escénico», parece más sincero constatar sencillamente que, en el panorama teatral internacional, se utilizan los más diversos patrones y emblemas culturales, sin esperar por ello que el teatro ocupe un lugar sustitutivo de la esfera política pública. Como señala Wirth, aquí se trata más de *iconofilia* que de interculturalidad². Como confirmación involuntaria del escepticismo frente a la idea del teatro intercultural existe una investigación del propio Pavis en la que se comprueba que en dos de tres escenificaciones analizadas detalladamente (*Lear*, de Wilson [Fráncfort, 1990]; *La tempestad*, de Peter Brook [París, 1990] y *Medida por medida*, de Zadek [París, 1991]) no se puede confirmar que haya tenido lugar una verdadera comunicación intercultural, y que los argumentos para la valoración positiva de la escenificación intercultural de Brook en *La tempestad* tampoco son muy convincentes³.

¹ BARUCHA, RUSTOM y DASGUPTA, Gautam. «The Mahabharata: Peter Brook's "Orientalism"». En *Performing Arts Journal*, 30, vol. X, núm. 3, 1987, pp. 9-16.

² WIRTH, A. «Interkulturalität und Ikonophilie im neuen Theater». En BAUSCHINGER, S. y COCALIS, S. *Vom Wort zum Bild*, op. cit., pp. 233-243.

³ PAVIS, P. «Wilson, Brook, Zadek: Ein interkulturelles Zusammentreffen?». En FISCHER-LICHTE, Erika y XANDER, Harald (eds.). *Welttheater-Nationaltheater-Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts*. Tübingen, 1993, pp. 179-201.

El término *interculturalidad* debería provocar más dudas políticas que otra cosa y quizá sería preferible utilizar la palabra *multiculturalismo*, todavía cuestionable, que favorece más el aislamiento mutuo y la autoafirmación agresiva de identidades culturales de grupos que el ideal urbano de la influencia recíproca. Pero, en este punto, también se deben plantear algunas preguntas: las *culturas* no se dan al encuentro como tales, sino que lo hacen a través de artistas, formas artísticas y trabajos de teatro concretos; y el intercambio artístico no tiene lugar, a su vez, en el sentido de una representación cultural. Por ejemplo, Wole Soyinka no actúa como representante de la cultura africana al adaptar un texto de Brecht, que representaría a la europea. Si prescindimos de la pregunta sobre qué sea *la cultura* africana (o europea o alemana), lo que realmente importa es el hecho de que la mayoría de los artistas afronten cada vez más decididamente la *propia* cultura con un cierto extrañamiento, y tomen una posición disidente, divergente y marginal dentro de la misma⁴. Un buen ejemplo de teatro intercultural, con sus posibilidades y problemas, lo constituye una actuación que, con el barroco título *The Aboriginal Protesters Confront the Declaration of the Australian Republic with the Production of The Commission by Heiner Müller*, pudo verse en Weimar, en 1996. El proyecto se había estrenado por primera vez en Sydney; tras difíciles trabajos de preparación que duraron varios años, se llevó a cabo por fin la idea del germanista Gerhard Fischer, que impartía clases en Australia, de representar en escena un texto del autor aborigen Mudrooroo —escrito por iniciativa del propio Fischer—. En este texto se relata la intención de un grupo de actores aborígenes de escenificar *La misión*, uno de los textos más importantes de Heiner Müller, marcado por una clara intención política y fuertes conflictos. La consciencia política de los actores se encuentra sin duda muy lejos del modo de ver profundamente escéptico del autor europeo que, sin embargo, siempre proclamó su simpatía política por el *Tercer Mundo*. La pieza de Müller, con el subtítulo *Recuerdo de una revolución*, gira

⁴ Cfr. NGANANG, A. P. *Interculturalität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht*. Tesis doctoral. Múnich: 1998.

en torno a la historia de tres emisarios de la Francia revolucionaria que deben instigar una sublevación de la población negra jamaicana contra los colonizadores. La pieza termina con la traición y el fracaso de la revolución, pero contiene una crítica implacable a la opresión continua de razas y clases. La escenificación de Noel Tovey en Sydney se convirtió en un acontecimiento político precisamente porque demostró la distancia, difícilmente superable, entre el autor y quienes hacen teatro. La adaptación del texto de Mudrooroo mostraba cómo la compañía de teatro se oponía, al final y por mayoría, a la representación del texto de Müller (que, sin embargo, se presentó prácticamente en su totalidad durante el transcurso de los ensayos mostrados en la actuación).

Otro ejemplo de este tipo de teatro lo constituye el trabajo de Guillermo Gómez-Peña y Robert Sifuentes, *Borderama* (1995), en el cual han desarrollado su propio estilo a partir de su experiencia en la frontera entre los Estados Unidos y México, para dar expresión a la práctica *intercultural* de opresión y marginación que allí tiene lugar. En él se combinan *radio arte*, *hip-hop*, televisión por cable, cine y literatura. Migraciones, traspaso de fronteras, criminalidad, racismo y xenofobia se convierten en formas de teatro que, con sorprendente desenvoltura, entrecruzan el *talk show*, el deporte, las parodias y las referencias al cine, la manifestación, el cabaret, la atmósfera de club nocturno y el pop agresivo. Una pieza precedente, *Dos indios americanos desconocidos visitan el Oeste*, había obtenido a principios de los años noventa un gran reconocimiento internacional⁵.

La representación, la medida y la transgresión

Teniendo en cuenta la dificultad de desarrollar formas adecuadas de un teatro político, encontramos un retorno tan extendido como cuestionable a una *moral inmediata*, aparentemente independiente de las ambigüedades del mundo político. Esto favorece el regreso de la idea del teatro *considerado como institución moral* que, sin embargo, adolece de no poder creer en sí mismo. Por otro lado, en tanto que

⁵ Cfr. FISCHER-LICHTE, E. *The Show and the Gaze of Theatre*, op. cit., pp. 223 y ss.

propone tesis y opiniones y establece un orden, una ley o una totalidad pensada orgánicamente como cuerpo político, el teatro puede deconstruir con medios artísticos el espacio propio del discurso político y poner de relieve su condición autoritaria latente. Esto sucede a través del desmontaje de las certezas discursivas de lo político, el desenmascaramiento de su retórica y la apertura de un modo de presentación que no sea el de la tesis. Si la dimensión política del teatro no debe ser excluida por completo, entonces se debe antes que nada constatar lo siguiente: el problema del teatro político se transforma radicalmente bajo las condiciones de la sociedad de la información. El hecho de que personas oprimidas políticamente se muestren sobre la escena no hace político al teatro; y si lo político y sus aspectos sensoriales procuran meros efectos de entretenimiento, entonces el teatro quizá sea político —pero únicamente en el mal sentido del refuerzo, al menos inconsciente, de las relaciones dadas—. El teatro difícilmente será político a través de la tematización directa de lo político, sino a través del contenido implícito de su *modo de representación*. Esto implica, por cierto, no solo determinadas formas, sino también un modo de trabajo específico. Sobre esta cuestión apenas se ha hablado en este estudio, aunque sería valiosa una investigación autónoma acerca de en qué medida el modo en que se hace teatro también puede contribuir a condicionar su contenido político. El teatro, no como tesis sino como práctica, representa ejemplarmente un entrelazamiento de elementos heterogéneos que simbolizan la utopía de *otra vida*; una vida en la que se concilian el trabajo mental, el artístico y el corporal, con actividades individuales y colectivas. De este modo, se puede afirmar una forma práctica de resistencia que diluye la cosificación de acciones y trabajos en productos, objetos e informaciones; en la medida en que el teatro impone su naturaleza de acontecimiento, manifiesta el alma del producto muerto, el trabajo artístico vivo, para el cual todo permanece imprevisible y todavía por descubrir. El teatro es, pues, político y virtual en la constitución de su *práctica*.

Julia Kristeva destaca que lo político es aquello que da la medida; lo político se encuentra bajo la ley de la ley. No puede hacer otra cosa,

que dictar un orden, una regla, un poder que vale para todos, una medida común⁶. La ley socio-simbólica es la medida común, lo político el ámbito de su confirmación, fortalecimiento, protección, adaptación al variable curso de las cosas, abolición o modificación. Por ello, existe un abismo insuperable entre lo político, que da la regla, y el arte, que, digámoslo simplemente, es siempre la *excepción*: la excepción a toda regla, la afirmación de lo no reglado incluso en la propia regla. El teatro, como comportamiento estético, es impensable sin el factor de la infracción de lo prescrito, es decir, de la *transgresión*. A él se opone un argumento, omnipresente especialmente en la discusión americana, según el cual, bajo el diagnóstico de que habría un «desmoronamiento de la vieja oposición estructural entre lo cultural y lo económico como procesos simultáneos de mercantilización del primero y de simbolización del segundo»⁷, una política *vanguardista* de la transgresión se vuelve imposible porque los límites culturales que podría transgredir «han dejado de ser pertinentes en el horizonte aparentemente ilimitado del capitalismo multinacional»⁸. Por lo tanto, no se podría dar una política de las artes *transgresora* (*transgressive*), sino sencillamente *resistente* (*resistant*). Si prescindimos del hecho de que un análisis más atento de lo que significan los términos *transgressive* y *resistant* en la discusión americana reduciría la diferencia entre ellos, considérese simplemente ahora la tesis contraria: que el factor transgresor sigue siendo esencial para la comprensión de todo arte, y no solo del político. Incluso en la *création collective* el arte privilegia lo individual por antonomasia, aquello que se mantiene imponderable incluso en relación con la mejor ley, en cuyo ámbito se pretende *calcular* hasta lo imprevisible. En la esfera del arte habla siempre el *Fatzer* de Brecht:

Calculad hasta el detalle

Lo que debo hacer y lo apuntáis en vuestra cuenta

⁶ KRISTEVA, J. «Politique de la littérature». En *Polylogue*. París, 1977, pp. 13-21.
⁷ FOSTER, H. *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985, p. 145.
⁸ *Ibidem*.

¡Solo que yo no lo hago! ¡Seguid calculando!
¡Contad con los cincuenta céntimos de perseverancia de Fatzer
Y el ingenio diario de Fatzer!
Valorad mi situación límite
Añadid cinco para los imprevistos
Quedaos de todo lo que tengo
Con lo más útil.
Y el resto es Fatzer?

El teatro en sí mismo difícilmente hubiera surgido sin el acto híbrido por el cual un individuo se separó del colectivo y se dirigió hacia lo desconocido, aspirando a una posibilidad impensable; es decir, sin el valor de transgredir los límites, todos los límites de lo colectivo. No hay teatro sin autodramatización, exageración y *overdressing*, sin el reclamo de atención para un cuerpo particular, su voz, su movimiento, su presencia y aquello que tenga que decir. Ciertamente, en el origen de la práctica social del teatro existe también la autoescenificación intencionada y racional de los chamanes, los jefes y los príncipes que, con gestualidad intensificada y disfraces, manifiestan su posición especial frente al colectivo; esto es: el teatro como expresión de poder. Sin embargo, al mismo tiempo, el teatro constituye una práctica como y con material significativo que no crea órdenes de poder, sino que introduce lo nuevo y el caos en la percepción ordenada y ordenadora. Como fisura del proceder logocéntrico, en el cual predomina la identificación en favor de una práctica que teme la *suspensión* de la función de designación, su *interrupción* y *suspensión*, el teatro puede ser político. Esta tesis incluye la paradoja, solo aparente, de que el teatro es político en la medida en que interrumpe y *depone* también las categorías de lo político en sí, en vez de establecer nuevas leyes, aunque bienintencionadas.

⁹ BRECHT, B. «Werke», op. cit., p. 495 [ed. cast., *La caída del egoísta Johan Fatzer*. Sevilla: Área de Cultura Luis Cernuda de la Diputación de Sevilla, 1999, p. 75].

Afformance Art?

En este momento resulta apropiado proponer una reflexión en términos de la filosofía del lenguaje y, al mismo tiempo, de la política, que sitúe bajo una luz distinta la cuestión del teatro. Mientras se considere lo político en el teatro como una fuerza de oposición —en sí misma política—, como contraposición y acción antagonista, en vez de reconocerlo como *no-acción* e interrupción de la ley —lo que de hecho es—, algo no funciona en el programa. Si actuar con signos lingüísticos se ha definido como performativo por la teoría de los actos de habla, entonces el teatro no es un acto performativo en el sentido pleno de la palabra; solo lo parece. El teatro no es tesis, sino una forma de articulación que, en parte, se sustrae a lo relativo a la tesis y a lo activo en general. Se podría tomar prestado el término de lo *afornativo*¹⁰, desarrollado por Werner Hamacher en otros contextos, y llamar al teatro *afformance art*, con el fin de aludir a ese algo *no-performativo* próximo a la actuación. Los artífices de lo político raramente saben lo que ocasionan, pero se acomodan al fin y al cabo en la certeza —quizás ilusoria— de que, sobre todo, ocasionan algo, de que lo que ellos hacen es en cualquier caso un hecho; en tanto que tampoco saben lo que eso significa, entonces alimentan la ilusión —quizá benévola, pero sospechosa— de que, al menos, se trata de algo *significativo*. El teatro no es así; este no produce un objeto, resulta engañoso como acción y engaño incluso cuando la ilusión se perturba abiertamente o se destruye, y únicamente es *real* de modo ambiguo, incluso cuando rehúye la falsa apariencia y se aproxima a lo real. El teatro impone a toda representación la incertidumbre de si algo es representado; a cada acto la incerteza de si, en efecto, lo era; a cada tesis, posición, obra o sentido, una vacilación y un potencial de cancelación. El teatro quizá no pueda saber si hace algo, si provoca algo y ni siquiera si significa algo; por ello, hace cada vez menos sin tener en cuenta el lucrativo y ridículo entretenimiento de masas que supone el musical. Produce cada vez menos significado porque quizá, cerca del punto cero (en la

¹⁰ HAMACHE, W. «Afformativ, Streiks». En HART NIBBRIG, Ch. L. (ed.). *Was heisst «Darstellen»? Fráncfort, 1994, pp. 340-371.*

inmovilidad, en el silencio de las miradas), podría acontecer algo: un ahora. Dudosamente performativo, *afformance art*.

Una y otra vez, especialmente cuando se trata de la inequívoca diferenciación (imposible) entre teatro y *performance art*, vuelve la idea de contraponer este, como una acción *real*, a aquel como ámbito de la ficción, de las acciones *como si*, en el cual entendemos algo y los límites son claros. En este contexto algunos llegan incluso a situar un *performance* al mismo nivel que un acto terrorista¹¹. En efecto, ambos tienen lugar en el tiempo real, histórico; los *performers* actúan como ellos mismos y adquieren, al mismo tiempo, un significado simbólico, etc. Sin embargo, aunque reconozcamos algunas similitudes estructurales iluminadoras entre el terrorismo y el *performance art*, permanece de modo decisivo la siguiente diferencia: este no ocurre como un *medio* para llegar a un objetivo (político); como *performance* es precisamente *afirmativo*; es decir, no es simplemente un *acto performativo*. En la acción terrorista, en cambio, se trata de una *declaración de intenciones* política o de otro tipo, a juzgar en cada caso. El acto terrorista es intencional, es *performativo*, un acto y un posicionamiento en el terreno de la lógica del medio y de los fines.

Drama y sociedad

A pesar de que la pregunta acerca del carácter político de lo estético concierne, sobre todo, a las artes y a *toda* forma de teatro, se imponen relaciones entre la estética posdramática y la posible, dimensión política del teatro que ya resuenan en una pregunta obvia: ¿hay teatro político sin narración, sin fábula en el sentido brechtiano? ¿Qué sería teatro político después de Brecht? ¿Y sin él? Como muchos creen, ¿para la representación de lo político depende el teatro de la fábula como vehículo de representación del mundo? Si el trabajo artístico del teatro de vanguardia pertenece a aquellas *ways of worldmaking** [*maneras de hacer*

¹¹ SABBATINI, A. J. «Terrorism, Perform». En *High Performance*, vol. 9, núm. 2, pp. 29-33.

* El autor hace referencia al título del libro de Nelson Goodman, *Ways of World-making*, editado en 1978 por Hackett Publishing [ed. cast., *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990][N. del E.].

mundos], dicho en palabras de Nelson Goodman, que acarcean consigo el potencial de la reflexión, entonces podría parecer paradójicamente que el teatro renuncia al drama como un punto fuerte consagrado por la tradición. ¿No estaría aquí su verdadero *lugar dentro del mercado*? Formas y géneros ofrecen siempre posibilidades de comprender la experiencia pública, no solo privada; las formas artísticas *son* patrones coagulados de experiencia colectiva. ¿Cómo puede funcionar un *theatrum mundi* sin las posibilidades de ficcionalización dramática y toda la abundancia, ligada a ella, de oportunidades de juego entre los *dramatis personae* ficticios, pero de algún modo percibidos como casi reales, y los actores reales? De hecho, se podría temer que la disolución del canon tradicional condujera a la despoblación de más regiones en la pregunta acerca de la experiencia de los seres humanos. Pero, veamos: el panorama del teatro posdramático muestra que tal preocupación carece de fundamento y que, de hecho, da vida de modo más convincente a la oportunidad específica del teatro. En la medida en que en el teatro más nuevo no se representa una figura ficticia (en su eternidad imaginaria, Hamlet), sino que se exhibe el cuerpo del actor en su temporalidad; reaparecen bajo una nueva luz los temas de las tradiciones teatrales más antiguas: el enigma, la muerte, la decadencia, la despedida, la vejez, la culpa, la víctima, lo trágico y el eros. La muerte puede ser, en el tiempo real de la escena, una salida amistosamente acompañada, no una tragedia ficticia, sino un gesto escénico *pensado como la muerte*; pero, a partir de ahora, el simple gesto acumula en sí toda la gravedad de la experiencia *cotidiana* de la despedida. De este modo, el teatro posdramático se aproxima a lo trivial y a lo banal, a la sencillez de un encuentro, de una mirada, de una situación compartida; y, con ello, el teatro da también una posible respuesta al tedio del caudal diario de fórmulas artificiales de intensificación. Se ha vuelto insoportable la dramatización inflacionaria de sensaciones diarias que anestesia los sentidos. No se trata de la superación, sino de la profundización de una circunstancia, una situación. Planteado en términos políticos: se trata, al mismo tiempo, del destino de los errores de la imaginación dramática.

Hace décadas que el ensayo de Louis Althusser sobre Bertolazzi y Brecht dejó claro cómo puede concebirse un teatro político: de tal modo que permita que la fantasmagoría dramática del sujeto se quiebre en el muro inamovible de otro tiempo de lo social*. Lo que se experimenta y se estiliza como *drama* no es otra cosa que la desesperante deformación de los sucesos entendidos como acción. Estos se interpretan como un *hacer*; una fórmula que Nietzsche utiliza para la *mitologización*. Este giro designa también la percepción ilusoria (por naturaleza) de la realidad por parte del individuo, su eterna idea de una percepción espontáneamente antropomorfizante. Parece que únicamente la existencia de terroristas y la sensación de las experiencias humanas individuales en las convulsiones políticas continúan creando la necesidad de una cierta plausibilidad de la articulación de la realidad como drama, la mayoría de las veces como melodrama, enfatizando así los minúsculos espacios de actuación que quedan para las formas de acción del ser humano. La *experiencia de escisión*, resaltada por Althusser como núcleo del teatro político, alcanza así el núcleo de la política como tema del teatro. En el caso de Brecht, el filósofo marxista pudo mostrar cómo el teatro épico se apropia de la alteridad en dos tiempos: uno es el tiempo no dialéctico y masivo del proceso histórico y social, inaccesible para el individuo; el otro, la trama ilusoria del tiempo de la vivencia subjetiva, el melodrama. En este sentido, todavía hoy parece posible la política de un teatro que convierta en experiencia las ilusiones del sujeto y de la opuesta realidad heterogénea de los procesos sociales como relación de una ausencia de relación, como discrepancia y *alteridad*.

Para formular la realidad casi cualquier forma parece, de momento, más adecuada que la acción lógico-causal que atribuye continuamente los acontecimientos a decisiones tomadas por individuos. Drama y sociedad no se avienen; pero, si el teatro dramático pierde terreno

* El texto al que Lehmann hace referencia es ALTHUSSER, L. «Sobre Brecht y Marx». Texto escrito para el debate público organizado el 1 de abril de 1968 por el Piccolo Teatro de Milán. Existe una versión *online* accesible desde <http://es.scribd.com/doc/16175204/Althusser-Louis-Sobre-Brecht-y-Marx-1968>. Último acceso: 18 de junio de 2013 [N. del E.].

tan *dramáticamente*, puede ser un síntoma de que la experiencia que corresponde a esta forma de arte se encuentre en retirada de la realidad. La cuestión acerca de los motivos que llevan a dicha retirada y la desnaturalización de la representación dramática no se puede acometer en este libro, ni mucho menos intentar resolverla. Tan solo se expondrán algunas reflexiones al respecto. Una primera tesis diría así: si el drama moderno tiene como base al ser humano proyectado en una relación interhumana, el teatro posdramático tiene como base a un ser humano que, en apariencia, *no desea que ni lo más conflictivo se muestre como drama*. La forma de representación dramática es accesible, pero carece de base cuando debe dar forma a la realidad experimentada (más allá de las ilusiones melodramáticas). Ciertamente, se puede reconocer en uno u otro momento una *forma dramática* en la lucha entre aquellos que detentan el poder pero, de nuevo, se destaca demasiado pronto que, en el fondo, son los bloques de poder los que deciden las cuestiones reales y no sus protagonistas, que son intercambiables en la prosa de las relaciones civiles. El teatro parece además *renunciar a la idea de un principio y un final*, según el pensamiento de que la catástrofe (o la diversión) podrían consistir en que esto continúe siempre así. Ideas científicas de un cosmos que se expande y se contrae rítmicamente, teoría del caos y del juego han continuado desdramatizando la realidad.

Otra reflexión sobre la desaparición del impulso dramático se puede apoyar en las tesis de Richard Schechner. Este hace hincapié en que el modelo del *drama*, entendido en el sentido de Turner como *drama social*, con su secuencia de ruptura de la norma, crisis, reconciliación (*redressive action*) y reintegración sociales —es decir, el restablecimiento del *consinuum social*— representa el modelo de un conflicto y su superación que, finalmente, se apoya en una cohesión social general. La estructura secuencial del *performance* —en el sentido amplio que sirve de base a la teoría de la actuación cultural en la antropología teatral— consiste en las fases de reunión, de la actuación real y de la disolución. En este marco fijado de modo preciso se ofrece la imagen de una escenificación del conflicto, cercado por un espacio

de solidaridad posibilitado por él. Se puede asumir este punto de vista¹² de manera que la ausencia del drama demuestra precisamente la capacidad de una sociedad para producir cohesión. Esta dispone de un marco de solidaridad que hace posible tematizar continuamente su dinámica en forma de conflictos desgarradores. Profundidad, alcance, precisión y consecuencia de la tematización del conflicto muestran el estado del *pegamento*, la solidaridad o la unidad simbólica más profunda de la sociedad: *cuánto puede, por así decir, permitirse el drama*. Desde esta perspectiva cabría considerar que el drama se pueda llegar a convertir en el núcleo de un entretenimiento de masas más o menos superficial, en el cual se banaliza hasta la mera *acción*, de modo que desaparece cada vez más como forma artística compleja propia del teatro innovador.

Queda aquí en suspenso si los procesos de la crisis y la reconciliación, analizados por Bateson, Goffman, Turner y otros, y las ritualizaciones ligadas a ellos, describen los procesos sociales adecuadamente desde la perspectiva antropológica y social. La disminución del espacio de representación dramático en la consciencia de la sociedad y de los artistas resulta, en cualquier caso, innegable, y confirma que algo de este modelo se ha dejado de adecuar a la experiencia. Se puede constatar la mengua del impulso del drama, no importa si el motivo radica en que se haya desgastado en exceso y como reconciliación diga siempre *lo mismo*, si supone un modo de *actuar* que ya no se reconoce en ningún lugar o si pinta una imagen obsoleta de los conflictos sociales y personales. Si contemplamos el teatro posdramático, por un momento y pese a todos los reparos, como una expresión de estructuras sociales contemporáneas, el resultado es una imagen más bien sombría. Resulta difícilmente reprimible la sospecha de que la sociedad no puede o no quiere permitirse la representación compleja y profunda de conflictos desgarradores por ser representaciones que van a la sustancia. Se engaña a sí misma con la comedia ilusoria de una sociedad que, al parecer, ya no presenta tales conflictos. La estética del teatro refleja también y sin querer algo de ello. Salta a la

¹² SCHECHNER, R. *Performance Theory*, op. cit., pp. 166 y ss.

vista una cierta parálisis del discurso público sobre los fundamentos de la sociedad; no hay ninguna cuestión actual que no sea *verbalizada* hasta la saciedad en comentarios interminables, programas especiales, *talk shows*, encuestas, entrevistas..., pero apenas hay indicios de que la sociedad disponga de la capacidad de *dramatizar*, también como inciertas, sus cuestiones y bases fundamentales y fundacionales que, sin embargo, se tambalean fuertemente. El teatro posdramático constituye también un teatro en una época de imágenes de conflicto omitidas.

Sociedad del espectáculo y teatro

Parece evidente que el declive de lo dramático no equivale a un declive de lo teatral; al contrario: la teatralización atraviesa la vida social por entero, empezando por las tentativas individuales de producir/fingir a través de la moda un *yo público*: culto de la autorrepresentación y la automanifestación mediante signos de la moda y de otro tipo, que deben atestiguar un modelo del yo (la mayoría de las veces prestado) frente al grupo y la multitud anónima. Junto a la construcción exterior del individuo existe la autopresentación de identidades específicas grupales y generacionales que, a falta de discursos lingüísticos, programas, ideologías, utopías distintivas, se representan a sí mismas como apariciones organizadas teatralmente. Si añadimos la publicidad, la autoscenificación del mundo de los negocios y la teatralidad de la autorrepresentación mediática de la política, parece que se cumple aquello que Guy Debord describió y vio erigirse como *sociedad del espectáculo*. Es una característica fundamental de las sociedades occidentales que todas las experiencias humanas (vida, erotismo, felicidad, reconocimiento...) se vinculan bien al consumo bien a la posesión de *mercancías* (no a un discurso). A esto corresponde precisamente la civilización de la imagen, que solo apunta a la siguiente imagen que, a su vez, apela a la siguiente. La totalidad del espectáculo es la *teatralización* de todos los ámbitos de la vida social.

En tanto que la sociedad parece liberarse cada vez más de la privación de sus necesidades mediante el persistente crecimiento económico, entra al mismo tiempo en una dependencia absoluta

de este crecimiento y de los medios políticos para asegurarlo¹³. Para ello, sin embargo, es imprescindible la *definición del ciudadano como espectador*; una definición que, de todos modos, gana cada vez más plausibilidad en la sociedad mediática. En un texto dedicado a los efectos mediáticos en el ámbito de lo político, Samuel Weber escribe:

Si permanecemos espectadores, nos quedamos valientemente allí donde estamos, ante el aparato de televisión, entonces las catástrofes se quedan siempre en el exterior, son siempre *objeto* para un *sujeto* —esta es la promesa implícita de los medios de comunicación. Pero esta promesa consoladora comporta una amenaza igualmente clara, aunque no confesada: «Permanece allí donde estés. Pues si te mueves esto puede convertirse fácilmente en intervención, ya sea humanitaria o no»¹⁴.

Se reconoce aquí que la separación, continuamente repetida y reforzada *por medio* de las noticias, entre acontecimiento y espectador produce una erosión del acto de comunicación. La conciencia de estar conectado con los otros *en el lenguaje* y, por tanto, de ser responsable y estar unido a ellos, retrocede en favor de la comunicación como intercambio de información. El habla es, en principio, un habla responsable (la expresión *te quiero* no es ninguna información, sino una acción, un compromiso); en cambio, los medios de comunicación transforman el ofrecimiento de signos en información y disuelven, a través del hábito y la repetición, la conciencia y la sensación de que el acto de emitir signos implica a emisor y receptor en una *situación* compartida unida por medio del lenguaje. Este es el motivo verdadero de por qué, como a menudo se ha lamentado, se mezclan ficción y realidad: no porque uno se confunda sobre si en un caso se trata de una invención y en otro de una noticia, sino por el modo en

¹³ DEBORD, G. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, 1996, p. 40 [ed. cast., *La sociedad del espectáculo*, op. cit.].

¹⁴ WEBER, S. «Humanitäre Intervention im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik». En JACK, H. P. y PFEL, H. (eds.), *Eingriffe im Zeitalter der Medien* (Politik des Anderen, vol. 1). Bornheim and Rostock, Hanseatischer Fachverlag für Wirtschaft, 1995, pp. 5-27, esp. p. 26.

que el proceso de significación separa la cosa del signo, la referencia y la situación de la producción de signos. El incontrolable grado de realidad de las imágenes deslocaliza, por un lado, los acontecimientos divulgados por los medios de comunicación y, al mismo tiempo, promueve comunidades de valores entre los espectadores que, aislados en sus hogares, reciben las imágenes, de modo que la presentación siempre renovada de cuerpos victimizados, heridos o muertos por catástrofes (aisladas, reales o ficticias) crea una distancia radical respecto al espectador pasivo. De este modo, se deshace la soldadura entre percepción y acción, mensaje recibido y responsabilidad/respuesta. Nos encontramos *en* un espectáculo en el cual, sin embargo, solo podemos *mirar* teatro tradicional de mala calidad. Bajo estas condiciones, el teatro posdramático intenta sustraerse a la reproducción de las *imágenes* en las cuales, al final, todo espectáculo se solidifica, deviene *relajado y estético*, ofrece imágenes sin referencia y confía lo dramático a las imágenes de violencia y conflicto de los medios de comunicación, a menos que las incorpore para parodiarlas.

Política de la percepción, estética de la responsabilidad

No es una noción nueva que el teatro muestra un carácter indirecto y una ralentización, una profundización reflexiva en temas políticos. Su compromiso político no reside en sus temas, sino en sus modos de percepción. Esta idea presupone la superación de lo que Peter von Becker llamó una vez el *síndrome Lessing-Schiller-Brecht-68* en el teatro alemán¹⁵. Pero, al mismo tiempo, se debe evitar también la aserción simplista de que lo político sea o bien únicamente un aspecto superficial del arte, o bien, a la inversa, que todo arte sea *de algún modo* político; como si la faceta política debiese ser considerada completamente ausente del arte o apreciada como elemento general de él (en ambos casos, este aspecto ha dejado de tener interés). El teatro, en su práctica, constituye un *arte de lo social por antonomasia*; por tanto, su análisis, en la medida en que se aplica a una realidad definida objetiva y políticamente, no se puede limitar a una despolitización.

¹⁵ Cita tomada de *Theater heute* 1, 1990, p. 1.

Sin embargo, aquí la política se fundamenta según el modo del uso de signos: la política del teatro es una *política de la percepción*. Su definición se basa en la idea de que el modo de percepción no se puede separar de la existencia del teatro en un mundo vital dominado por los medios de comunicación que, a su vez, modelan masivamente toda percepción. En ellos, la imagen transmitida frenética y aparentemente fiel a la realidad sugiere lo real, previamente sometido, suavizado y debilitado. Producida lejos de su observación, asimilada lejos de su origen, imprime indiferencia en todo lo mostrado. Entramos en contacto (mediatizado) con todo y, al mismo tiempo, nos sentimos separados de la abundancia de hechos y ficciones sobre los cuales se nos informa. Aunque los medios también dramatizan continuamente los conflictos políticos, la sobreabundancia de las informaciones, unida a la disolución efectiva de perfiles claramente reconocibles en los acontecimientos, provoca en la omnipresencia de la imagen electrónica (mediante un insistente gesto de apelación a los medios inútilmente desmentido) una *desconexión* entre la reproducción y lo reproducido, entre copia y recepción de la copia. Esta desconexión se confirma continuamente a través de la técnica de la circulación mediática de signos. Nos parece que los que nos informan son individuos, pero en realidad son colectivos que, por su parte, solo *operan como funciones del medio*, no se sirven del medio realmente. Lo que sucede instante tras instante es la eliminación del rastro, la negación de la autorreferencia del signo; tiene lugar, pues, una disimulada *bisección* del lenguaje. El medio, por un lado, exime al emisor de toda vinculación con lo emitido y, por otro, oculta a la percepción del receptor el hecho de que la participación en el lenguaje también lo hace responsable a él, al receptor, del mensaje. Los trucos técnicos y las dramaturgias convencionales, semejantes a los cuentos de hadas, aseguran la fantasía de la omnipotencia inherente a la reproducción y al registro de los medios de comunicación, como protección contra el temor de los productores y de los consumidores de imágenes. Esto lo logran creando la ilusión de poder disponer tranquilamente de todas las realidades, también la más inasible, sin ser afectados por ellas. Cuanto más ilimitado sea el horror de la imagen reproducida, tanto

más irreal será su condición. Horror rima con confort; en cambio, lo siniestro, que Freud hallaba en la mezcla del signo y lo designado, se deja de lado.

Sería absurdo esperar del teatro que pudiera contraponer una alternativa eficaz a la superioridad masiva de estas estructuras; pero la cuestión se puede trasladar del problema de la tesis o antítesis política al nivel del uso de los signos en sí. En la estructura de la percepción transmitida por los medios de comunicación no se experimenta ninguna conexión entre las imágenes individuales recibidas, ni tampoco entre el receptor y el emisor de signos, ni entre apelación y respuesta. El teatro es capaz de reaccionar a ello solo con una *política de la percepción* que, al mismo tiempo, podría llamarse una *estética de la responsabilidad* (o de la *capacidad de respuesta*). En lugar de la dualidad engañosa y tranquilizadora de aquí y allí, dentro y fuera, puede trasladar la inquietante *implicación mutua de actores y espectadores en la producción teatral de la imagen* como elemento central y así dejar visible el hilo roto que existe entre percepción y experiencia propia. Tal experiencia no solo sería estética, sino también ético-política. Todo lo demás, incluida la demostración política realizada con la mayor perfección, no escaparía al diagnóstico de Baudrillard según el cual estamos tratando únicamente con simulacros que circulan.

Estética del riesgo

En cuanto a una política de la percepción teatral resulta obvio que aquí nada importan las tesis (o antítesis), las declaraciones y compromisos políticos (que pertenecen al ámbito de la política real y no reproducida), sino más bien la falta de respeto fundamental hacia cualquier solidez y afirmación éticas; expresado de otro modo, la transgresión del tabú. El teatro siempre trata con él¹⁶. Si se considera el tabú como una forma de reacción socialmente anclada que, previamente a cualquier elaboración racional, rechaza determinadas realidades, modos de comportamiento o representaciones en cuanto *intocables*, abominables e inaceptables (es decir, como una emoción

¹⁶ Cfr. «L'esthétique du risque». En *L'art du théâtre*, otoño 1987, núm. 7, pp. 35-44.

previa a cualquier valoración racional), entonces resulta convincente la observación, muy a menudo repetida, de que a causa de la racionalización, la *desmitologización* y el desencantamiento del mundo, el tabú prácticamente ha desaparecido. En vez de abordar un debate que aquí resulta imposible, nos arriesgamos a proponer la siguiente simplificación: que en la sociedad actual nada —o casi nada— hay sobre lo que no se pueda discutir racionalmente. Pero, ¿y si tal racionalización también hubiera anestesiado los reflejos humanos, que podrían resultar urgentemente necesarios en un momento decisivo, para reaccionar a tiempo? ¿Es que el menosprecio de emociones espontáneas (por ejemplo, respecto al medio ambiente, los animales, el clima o la frialdad social) en beneficio de una racionalidad con fines económicos no nos está ya conduciendo a un desastre tan evidente como imparable? A la luz de la observación del declive progresivo de la reacción afectiva inmediata gana importancia el cultivo de los afectos, el *entrenamiento* de una emocionalidad no tutelada por preconsideraciones racionales. La Ilustración por sí sola no basta (también en el siglo XVIII, dicho sea de paso, estuvo acompañada por la *corriente de la sensibilidad*). Será una tarea cada vez más importante de la práctica *teatral* en su sentido más amplio crear situaciones lúdicas en las cuales se liberen los afectos.

El hecho de que el teatro tenga la capacidad de realizar un determinado *entrenamiento* emocional, fue una idea que ya se barajó en el Barroco. Opitz llegó a definir como una de las tareas principales de la tragedia el preparar mejor al espectador para sus propias *aflicciones*, mostrándole *constancia*, la fuerza estoica de la resistencia. Lessing —y con él la Ilustración— consideró el teatro como un lugar de instrucción del sentimiento de la compasión (entendida socialmente como exquisita). Incluso Brecht atribuyó al teatro, que él no pensaba abandonar a las *viejas* emociones, la tarea de elevar los sentimientos a un *nivel superior* y promover sentimientos como el amor a la justicia y la indignación frente a la injusticia. En la era de la racionalización, del ideal del cálculo y de la racionalidad generalizada del mercado, al teatro se le adjudica el rol de tratar con los extremos de la emoción por

medio de una *estética del riesgo*, que siempre contiene la posibilidad de la hiriente ruptura del tabú. Esto sucede cuando los espectadores se sitúan ante el problema de tener que reaccionar a lo que ocurre a su alrededor, tan pronto como desaparece la distancia protectora que la diferencia estética entre escena y sala parece asegurar. Precisamente esta realidad del teatro, el hecho de que pueda jugar con cualquier límite, lo predestina a actos y acciones en las cuales no se formula una realidad *ética*, ni siquiera una tesis ética, sino de las que emerge una situación en la cual el espectador se va confrontando con el temor inescrutable y la vergüenza, pero también con el aumento de la agresividad. Una vez más queda claro que el teatro no alcanza su realidad estética y ético-política por medio de mensajes, tesis e informaciones artificialmente producidas, en suma, por su contenido en el sentido tradicional. Al contrario, le es constitutivo herir sentimientos, producir terror y desorientación y, por medio de acontecimientos aparentemente *inmorales, asociales y cínicos*, hacer que el espectador se tope con su propia presencia, sin privarlo por ello ni del humor ni del *shock* del reconocimiento, ni del dolor ni de la diversión, solo por los cuales nos reunimos en el teatro.

Bibliografía

A

- ACKER, Kathy. *Blood and Guts in High School. Plus Two*. Londres, 1984.
- . «The Birth of the Poet». En *Wordplays. An Anthology of New American Drama. Performance Arts Journal Publications*, núm. 5, Nueva York, 1986, pp. 305-334.
- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Fráncfort, 1970 [ed. cast. *Teoría Estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal, 2004].
- . *Noten zur Literatur I*. Fráncfort, 1969 [ed. cast., *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11. Madrid: Akal, 2003].
- . *Minima Moralia. Gesammelte Schriften*. Fráncfort, 1980, vol. 4 [ed. cast., *Minima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa*, 4. Madrid: Akal, 2004].
- AGAMBEN, Giorgio. «Noten zur Geste». En LAUER, Jutta Georg. *Postmoderne und Politik*. Tübingen, 1992, pp. 97-107. [ed. cast., «Notas sobre el gesto». En *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001].
- ALMHOFER, Edith. *Performance Art. Die Kunst zu leben*. Viena-Colonia-Graz: H. Bohlau, 1986.
- ANGERMEYER, Hans Christoph. *Zuschauer im Drama. Brecht, Dürrenmatt, Handke*. Fráncfort: Athenäum, 1971.
- ANZIEU, Didier. «The Sound Image of the Self». En *International Review of Psycho-Analysis*, vol. 6. Londres, 1979, pp. 23-36.
- ASMAN, Carrie. «Theater und Agon/Agon und Theater: Walter Benjamin und Florens Christian Rang». En *Modern Language Notes*, 107/3, 1992, pp. 606-624.

- AUSLANDER, Philip. *From acting to performance*. Nueva York, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poetik*. Stuttgart, 1982 [ed. cast., *Poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1999].
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. París: Folio, 1964 [ed. cast., *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1996].
- B**
- BABLET, Denis (ed.). *Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. Lausana: CNRS, 1978.
- *Théâtre/public*, 1986.
- *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. París, 1965.
- BADIOU, Alain. *Rhapsodie pour le théâtre*. París, 1990 [ed. cast., *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*. Málaga: Agora, 1993].
- BANU, Georges. *Klaus Michael Grüber: ...il faut que le théâtre passe à travers les larmes...* París: Éditions du Regard, 1993.
- *Le théâtre. Sorties de secours*. París, 1984.
- BARCK, Kaiheinz. «Materiality, Materialisms, performance». En GUMBRECHT, Hans Ulrich y PFEIFFER, K. Ludwig (eds.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. *Der symbolische Tausch und der Tod*. Múnich, 1982 [ed. cast., *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila, 1980].
- *Art Electronica. Philosophien der neuen technologie*. Berlín, 1989 [ed. cast., «Videoesfera y sujeto fractal». En *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 1989].
- BAUER, Gerhard. *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt, 1977.
- BAUSCHINGER, Sigrid y COCALIS, Susan L. (eds.). *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA*. Berna, 1992.
- BARTHES, Roland. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essay III*. Fráncfort, 1990 [ed. cast., *Lo obvio y lo obscuro. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 2009].
- *Das Rauhe der Stimme*. Berlín, 1979 [ed. cast., *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Madrid: Siglo XXI, 2005].
- *Die Lust am Text*. Fráncfort, 1974 [ed. cast., *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI, 2007].

- *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Fráncfort, 1989 [ed. cast., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999].
- BARUCHA, RUSTOM y DASGUPTA, Gautam. «The Mahabharata: Peter Brook's "Orientalism"». En *Performing Arts Journal*, 30, vol. X, núm. 3, 1987.
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter. «Maeterlinck's Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie». En KAFITZ, Dieter (ed.). *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Tübingen: Francke, 1991, pp. 121-138.
- BECKETT, Samuel. *Stücke und Bruchstücke*. Fráncfort, 1978 [ed. cast., «Aquella vez». En *Pavesas*. Barcelona: Tusquets, 1987].
- BELTING, Hans. «Gary Hill und das Alphabet der Bilder». En VISCHER, Theodora (ed.). *Gary Hill. Arbeit am Video*. Basilea, 1995, pp. 43-70.
- BENJAMIN, Walter. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». En *Gesammelte Schriften*, vols. 1-2. Fráncfort, 1974 [ed. cast., *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. Libro I, vol. 2*. Madrid: Abada, 2008].
- BERG, Jan; HÜGEL, Hans-Otto y KURZENBERGER, Hajo (eds.). *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim, 1997.
- BÉRREBY, Gérard (ed.). *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste*. París: Éditions Allia, 1985.
- BIRKENHAUER, Theresia y STORR, Anette (eds.). *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie*. Berlín: Maireri, Literatur, 1998.
- BIRBINGER, Johannes. «Postmodern Performance and Technology». En *Performing Art Journal*, 26/27, vol. XI, núm. 2/3, 1985, pp. 221-233.
- «Erschöpfter Raum – Verschwindende Körper». En RÖTZER, Florian (ed.). *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*. Fráncfort, 1991.
- BLÁU, Herbert. *Take up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*. Chicago: University of Illinois Press, 1982.
- BLUMENBERG, Hans. *Lebenszeit und Weltzeit*. Fráncfort, 1986 [ed. cast., *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*. Valencia: Pre-Textos, 2007].
- BOEHM, Gottfried; HÜGEL, Hans-Otto y KURZENBERGER, Hajo (eds.). *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*. Basilea, 1996.

BOEHM, Gottfried. «Bild und Zeit». En *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim: Ed. de Hannelore Paflik, 1987.

— (ed.). *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1995.

— «Zeitigung. Annäherung an Gary Hill». En VISCHER, Theodora (ed.). *Gary Hill. Arbeit am Video*. Basilea, 1995, pp. 26-42.

BÖHNISCH, Siemke. «Gewalt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas». En BERG, Jan; HÜGEL, Hans-Otto y KURZENBERGER, Hajo (eds.). *Ausheißigkeit als Darstellung*. Hildesheim, 1997, pp. 122-131.

BOHRER, Karl Heinz. *Das absolute Präsenz*. Fráncfort: Shurkamp, 1994.

BONNEROT, Sylvianne. *Visages du théâtre contemporain*. París, 1971.

BORIE, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. París: Actes Sud, 1997.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martille de y SCHERRER, Jacques. *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*. París, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Fráncfort, 1987 [ed. cast., *La sociología como crítica de la razón*. Barcelona: Montésinos, 2002].

BRANDSTETTER, Gabriele. *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Fráncfort, 1995.

BRENDEL, Laura. *Computers as Theatre*. Addison Wesley Publishing Company, 1993.

BROOK, Peter. *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film und Oper 1946-1987*. Berlín, 1989.

C

CADAVA, Eduardo; CONNOR, Peter y NANCY, Jean-Luc (ed.). *Who comes after the subject?* Londres-Nueva York, 1991.

CASE, Sue-Ellen y REINELT, Janelle (ed.). *The Performance of Power*. Iowa: University of Iowa Press, 1991.

CASTELLUCCI, Claudia y CASTELLUCCI, Romeo. *Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*. Milán: Ubulibri, 1992.

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHES SCIENTIFIQUE. *Du cirque au théâtre. Lage d'homme*. Lausana, 1983.

CRUGTEN, Alain van. *Wiszkiewicz, S. I. Aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausana: Age d'Homme, 1971.

D

DE MAN, Paul. *Allegorie des Lesens*. Fráncfort, 1988 [ed. cast., *Alegoría de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990].

— *Die Ideologie des Ästhetischen*. Fráncfort, 1993 [ed. cast., *La ideología de la estética*. Madrid: Cátedra, 1998].

DEBORD, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlín, 1996 [ed. cast., *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002].

DECKER, Edith. *Paik. Video*. Colonia, 1988.

DELBUZE, Gille. *Das Zeit-Bild Kino 2*. Fráncfort, 1997 [ed. cast. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2004].

— *Differenz und Wiederholung*. München, 1992 [ed. cast. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrutu, 2002].

DERRIDA, Jacques. *Gesetzskraft*. Fráncfort, 1991 [ed. cast., *Fuerza de ley: fundamentos místicos de la autoridad*. Madrid: Tecnos, 1998].

— *Spectres de Marx*. París, 1993 [ed. cast., *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 2008].

— *La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá*. Barcelona: Siglo XXI, 2001.

DIAMOND, Elin (ed.). *Performance and cultural politics*. Nueva York: Routledge, 1996.

DORT, Bernard. *La Représentation émancipée*. Arles: Actes Sud, 1988.

— «Une écriture de la représentation». En *Théâtre en Europe*, 10, París, 1986, pp. 18-21.

DOTZLER, Bernhard J. y MÜLLER, Ernst (ed.). *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialii*. Berlín: Kittler, 1995.

DRAPON, Christian. *Théâtre/public*, 1985.

E

EBERLE, O. *Cenalora. Leben, Glauben Tanz und Theater der Urvölker*. Olten, 1954.

EISENSTEIN, Sergej M. «Montage der Attraktionen». En *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, 1979 [ed. cast., «Montaje y atracción». En *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005].

ELIOT, T. S. «A Dialogue on Dramatic Poetry». En *Selected Essays*. Londres, 1932.

ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*. Nueva York: T. Smith, 1979.

— *Absurdes Theater*. Fráncfort, 1967 [ed. cast., *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966].

F

FINTER, Helga. «Die soufflierte Stimme». En *Theater heute* 1/1982, pp. 45-51.

— «Experimental Theatre and Semiology of Theatre. The Theatricalization of Voice». En *Modern Drama*, vol. XXIV, núm. 4, Toronto, dic. 1983, pp. 501-517.

— *Der subjektive Raum*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990.

FISCHER-LICHTE, Erica (ed.), *Das drama und seine Inszenierung*. Conferencia del coloquio internacional sobre semiótica de literatura y teatro celebrado en Fráncfort en 1983. Tübingen, 1985, pp. 133-145.

— *Semiotik des Theaters*. Tübingen, 1988, vol. 1 [ed. cast., *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1999].

— (ed.). *Theater Avantgarde: Wahrnehmung - Körper - Sprache*. Tübingen/ Basilea, 1995.

FISCHER-LICHTE, ERICA y RILEY, J. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa: University of Iowa Press, 1997.

FISCHER-LICHTE, Erika y XANDER, Harald (eds.). *Weittheater - Nationaltheater - Lokalthheater? Eurpáisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts*. Tübingen, 1993.

FLOECK, Wilfried (ed.). *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Tübingen, 1998.

FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press Port Townsend, 1983 [ed. cast., *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985].

— *Recordings: Art. Spectacle. Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985.

FUCHS, Elinor. *The death of character. Perspectives on theatre after modernism*. Indiana: Indiana University Press, 1996.

G

GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1965 [ed. cast., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977].

GENET, Jean. «L' étrange mot d'Urbanisme». En *Ouvres complètes*. París, 1968, vol. 4.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.

GOEBBELS, Heiner y LEHMANN, Hans-Thies. «Gespräch». En STROCH, Wolfgang (ed.). *Das szenische Auge*. Berlín: Institut für Auslandsbeziehungen, 1996.

GOLDBERG, Roselee L. *Performance Art. From Futurism to the Present*. Nueva York: Thames & Hudson, 1988 [ed. cast., *Performance Art*. Barcelona: Destino, 2001].

GRAY, Camilla. *The Great Experiment. Russian Art 1863-1922*. Londres, 1962.

GREENAWAY, Peter. «Die Zukunft des Körpers». En *Kunstforum* 133, abril, 1996.

GROKLAUS, Götz. *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Fráncfort, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. *Für ein armes Theater*. Berlín, 1994 [ed. cast., *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI, 2009].

GUMBRECHT, Hans Ulrich. «American Football - im Stadion und im Fernsehen». En VATTIMO, Gianni y WELSCH, Wolfgang (eds.). *Medien-Welten Wirklichkeiten*. Múnich: Fink Verlag, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich y PFEIFFER, K. Ludwig (eds.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

H

HAAS, Aziza; SZEILER, Josef y WALLBURG, Barbara. *MenschenMaterial. Die Masahme*. Berlín, 1991.

HAAS, Aziza (ed.). *Masker und Kothurn*, 36, enero 1990.

— *Hamletmaschine. TokyoMaterial*. Berlín, 1991.

HAMACHER, Werner. «Afformamativ. Streik». En HART, Nibbrig y CHRISTIAAN, L. *Was heisst Darstellen?* Fráncfort, 1994.

HÄNDKE, Peter. *Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten*. Berlín, 1993.

HARTMAN, G. *Psychoanalysis and the Question of the Self*.

HART, Nibbrig y CHRISTIAAN, L. *Was heisst Darstellen?* Fráncfort, 1994.

HENSEL, Georg. *Das Theater der siebziger Jahre. Kommentar, Kritik, Polemik*. Múnich: DTV Deutscher Taschenbuch, 1983.

HERKENRATH, Kirsten. *Jan Lajwerts' Antonius und Cleopatra. Eine nachepische Theaterkonzeption*. Trabajo de licenciatura inédito. Giessen, 1993.

HEUBACH, Fritz. «Virtuelle Realitäten und ordinäre Illusionen. Psychologische Bemerkungen zur Wahrnehmung der visuellen Welt als Wirklichkeit». En *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*. Gottingen, 1995, pp. 139-146.

- HILL, Gary. *Katalog*. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam/ Kunst-halle Wien, 1993.
- HOGHE, Raimund. *Pina Bausch. Tanztheatergeschichten mit Fotos von Uli Weis*. Frankfurt, 1986.
- HOLLÄNDER, Hans y THOMSEN, Christian W. (ed.). *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst. Architektur. Musik. Literatur. Religion. Aspekte und Perspektiven*. Colonia, 1987.
- HOLMSTRÖM, Kirsten G. *Manodrama Attitudes Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1967.
- HÖRNIGK, Frank (ed.). *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Göttingen, 1989.
- HRVATIN, Emil. *Jan Fabre. La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*. Bagnolet: Armand Colin, 1994.
- I
- INNES, Christopher. *Avantgarde Theatre 1892-1992*. Londres-Nueva York: Routledge, 1993.
- J
- JACQUOT, Jean (ed.). *Le théâtre moderne—De puis la deuxième guerre mondiale II*. Paris: Editions du Centre de la Recherche Scientifique, 1973 [ed. cast., *El teatro moderno: hombres y tendencias*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1967].
- JELAVICH, Peter. «Populäre Theatralik, Massenkultur und Avantgarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende». En SCHMID, Herta y STRIEDTER, Jurij (ed.). *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters*. Tübingen: Gunter Narr, 1992, pp. 253-261.
- . *Berlin cabaret*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- K
- KAPITZ, Dieter (ed.). *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Tübingen: Francke, 1991.
- KAMPER, Dietmar y WULF, Christoph (ed.). *Das Heilige*. Frankfurt, 1987.
- KANTOR, Tadeusz. *Theater des Todes*. Zirndorf, 1983.

- . *Ein Reisender — seine Texte und Manifeste*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1989.
- KELLER, Holm. *Robert Wilson. Regie im Theater*. Frankfurt: Fischer, 1997.
- KERSTING, Hannelore. *Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen und Bildkunst 1910-1930*. Frankfurt, 1986.
- KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre*. Filadelfia: University of Pennsylvania, 1987.
- KITTLER, Friedrich A. *Arsenale der Seele. Literatur und Medienanalyse seit 1870*. München, 1989.
- . *Grammophone Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann U. Bosc, 1986.
- KLOEFFER, Rolf. «Das Theater der Sinn-Erfüllung: DOUBLE & PARADISE VON Scapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung». En FISCHER-LICHTE, Erika (ed.). *Das Drama und seine Inszenierung*. Frankfurt, 1983, pp. 199-218.
- KLUGE, Alexander y MÜLLER, Heiner. *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge*. Hamburg: Rotbuch, 1996.
- KLUGE, Alexander y NEGt, Oskar. *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Berlin: Suhrkamp, 1973.
- KÖNIG, Eugen y LUTZ, Ronald (ed.). *Bewegungskulturen*. Academia Verlag, 1995.
- KOLK, Mieke. *Spreken om het leven. Vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*. Amsterdam, 1995.
- KOSRELANETZ, Richard. *The Theatre of Mixed-Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances*. Nueva York, 1968.
- KOTT, Jan. *Shakespeare heute*. Berlin: Alexander Verlag, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
- . «Politique de la littérature». En *Polylogue*. Paris, 1977, pp. 13-21.
- KROESINGER, Hans-Werner. *Robert Wilsons Hamletmaschine in New York. Eine Aufführungsanalyse*, 1988.
- L
- LACAN, Jacques. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1987 [ed. cast., *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1987].

LANGER, SUSANNE K. *Feeling and Form*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1953 [ed. cast., *Sentimiento y forma: una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de filosofía*. México: Centro de Estudios Contemporáneos-Universidad Nacional Autónoma de México, 1967].

LARTHOMAS, Pierre. *Le langage dramatique*. París: PUF, 1990.

LEHMANN, Hans-Thies. «Antiquité et modernité par delà le drame». En BANU, Georges. *Klaus Michael Grüber: ... il faut que le théâtre passe à travers les larmes...* París: Editions du Regard, 1993, pp. 201-206.

— «Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse». En *Zeitschrift für Semiotik*, 1989, pp. 35-37.

— *Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners Dantons Tod und Heiner Müllers Der Auftrag*. En BECKER, Peter von u.a. (ed.), *Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theater-Lesebuch*. Frankfurt, pp. 106-121.

— «L'esthétique du risque». En *L'art du théâtre*, núm. 7, otoño 1987, pp. 35-44.

— *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödien*. Stuttgart, 1991.

— «Robert Wilson. Szenograph/ Fussnote zur Hamletmaschine». En *Parkett*, núm. 16, 1988, pp. 30-41.

LIST, Elisabeth (ed.). *Leib. Maschine. Bild*. Viena, 1997.

LORENZ, Renate. *Jan Fabres Die Macht der theatralischen Torheiten und das Problem der Aufführungsanalyse*. Trabajo de licenciatura, 1988.

LYOTARD, Jean François. «The Tooth, the Palm». En MURRAY, T. (ed.), *Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of the Theatricality in Contemporary French Thought*. Michigan: University of Michigan Press, 1997, pp. 282-288 [ed. cast., «El diente, la palma de la mano». En *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 89-97].

— *Affirmative Aesthetics*. Berlín, 1982.

— *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1986.

M

MAINUSCH, Herbert. *Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren*. München, 1985.

MARRANCA, Bonnie. *Ecologies of theatre*. Baltimore, 1996.

MATZAT, Wolfgang. *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*. München, 1982.

MENKE, Christoph. «The Dissolution of the Beautiful: Hegel's Theory of Drama». En *L'esprit créateur*, vol. XXXV, núm. 3, Lexington, 1995, pp. 19-36.

— *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. Frankfurt, 1996.

MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer Bd. 1-3*. Frankfurt, 1986.

— *Jenseits der Nation*. Berlín, 1991.

MÜLLER, Jürgen E. (ed.). *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*, vol. 1-2. München, 1994.

MÜLLER, Wolfgang G. «Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett». En *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 56, Stuttgart, 1982, pp. 314-333.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970 [ed. cast., *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Colombia: Plaza & Janés, 2000].

MURRAY, Timothy (ed.). *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

N

NEEF, Sigrid. *Das Theater der Ruth Berghaus*. Berlín, 1989.

NEUMANN, Sven. «Der einzige wahre Raum ist der, der im Kopf des Zuschauers entsteht. Das Theater des Achim Freyer». En PFÜLLER, Volker y RUCKHÄBERLE, Hans-Joachim (eds.), *Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch Theater der Zeit*. Berlín, 1988.

NGANANG, Alain Patrice. *Interkulturalität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht*. München, 1998.

NOVARINA, Valère. *Le théâtre des paroles*. París, 1969.

O

OBENDER, Thomas. «Theater der Vergleichgültigung». En *Theater der Zeit*, marzo/abril, 1998.

P

- PANIZZA, Oskar. «Der Klassizismus und das Eindringen des Varietés». En *Die Gesellschaft*, octubre 1896, pp. 1252-1274.
- PAUL, Aino. «Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln». En Klier, Helmar (ed.). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt, 1981, pp. 208-237.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. París, 1987.
- «Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung». En *Zeitschrift für Semiotik*, 11/1, 1989, pp. 13-27.
- «The Classical Heritage of Modern Drama. The Case of Postmodern Theatre». En *Modern Drama*, vol. XXIX, núm. 1, Toronto, marzo 1986.
- PAZ, Octavio. *Die andere Zeit der Dichtung. Von der Romantik zur Avantgarde*. Fráncfort, 1989 [ed. cast., *Los hijos del Límo (del Romanticismo a las vanguardias)*. Barcelona: Seix Barral, 1981].
- PFISTER, Manfred. *Das Drama*. Múnich, 1988.
- PFÜLLER, Volker y RUCKHÄBERLE, Hans-Joachim (ed.). *Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch Theater der Zeit*. Berlín, 1988.
- PIETZSCH, Ingeborg (ed.). «Bild und Szene». *Bühnenbilder der DDR 1976 bis 1986*. Berlín, 1988.
- PLASSARD, Didier. *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne. France. Italie*. Lausana, 1992.
- PONTE DI PINO, Oliviero. *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*. Florencia, 1988.
- POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theaterstext: aktuelle Bühnensücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen, 1917.
- PREIKSCHAT, Wolfgang. *Video. Die Poesie der neuen Medien*. Basilea, 1987.
- PRIMAVESI, Patrick. *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Fráncfort: Stroemfeld/Nexus, 1998.
- PROUST, Marcel. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Fráncfort, 1967 [ed. cast., *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza, 1998].
- PÜTZ, Peter. *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen, 1970.

R

- RATH, Christiane. *Das zeitgenössische Kurzdrama in Frankreich. = Europäische Hochschulschriften*. Fráncfort-Berlín-Berna-Nueva York-París-Viena, 1997.

- REANEY, Mark. «Virtual Reality on Stage». En *VR World*, mayo/junio, 1995.
- REDMOND, James (ed.). *Drama and Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- REGNAULT, François. *Le Spectateur*. París: Theatre National de Chaillot, 1986.
- RICHARDS, Thomas. *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*. Berlín, 1996.
- RÖTZER, Florian (ed.). *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*. Fráncfort, 1991.
- ROKEM, Freddie. *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg. Public forms of Privacy*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1986.
- ROOSE-EVANS, James. *Experimental Theatre*. Londres, 1984.
- ROUBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre*. París, 1957.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Théâtre et mise-en-scène 1880-1980*. París: Presses universitaires de France, 1980.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Écritures contemporaines et théâtralité*. París 1990.

S

- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. París, 1956.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausana, 1981.
- SAVRAN, David. «Revolution... History... Theatre. The politics of the Wooster Group's Second Trilogy». En CASE, Sue-Ellen y REINELL, Janelle (ed.). *The Performance of Power*. Iowa: The University of Iowa Press, 1991, pp. 41-55.
- *The Wooster Group. Breaking the Rules*. Nueva York, 1988.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Nueva York: Routledge, 1988.
- *The End of Humanism*. Nueva York, 1982.
- *Theaterantropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Hamburgo, 1990.
- SCHILLING, Jürgen. *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben*. Fráncfort, 1978.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente (1794-1797)*. Múnich-Viena-Zürich, 1988.
- SCHMID, Herta y STRIEDTER, Julij (eds.). *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20 Jahrhundert*. Tübingen, 1992.

- SCHULTE-SASSE, Jochen. «Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte». GUMBRECHT, Hans Ulrich y PFEIFFER, K. Ludwig (eds.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- SHANK, Theodore. *American Alternative Theatre*. Hong Kong, 1982.
- SEGEL, Harold B. *Turn of the Century Cabaret*. Nueva York, 1987.
- SAPRANSKI, RÜDIGER (ed.). *Goethe-Schiller. Briefwechsel*. Hamburgo: Fischer Bücherei, 1961 [ed. cast., *Goethe y Schiller: historia de una amistad*. Barcelona: Tusquets, 2011].
- SIEGMUND, Gerald. *Theater und Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen, 1996.
- SIMHANDL, Peter (ed.). *Achim Freyer*. Fráncfort, 1991.
- SIMON, Alfred. *Le théâtre à bout de souffle?* Seuil, 1979.
- SOBCHAK, Vivian. «The Science of the Screen». GUMBRECHT, Hans Ulrich y PFEIFFER, K. Ludwig (eds.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- SOUTHERN, Richard. *Die sieben Zeitalter des Theaters*. Gütersloh, 1966.
- STEFANEK, Paul. «Lesedrama? Überlegungen zur szenischen Transformation bühnenfremder Dramaturgie». En FISCHER-LICHTE, Erika. *Das Drama und seine Inszenierung*. Conferencia del coloquio internacional sobre semiótica de literatura y teatro celebrado en Fráncfort en 1983. Tübingen, 1985, pp. 133-145.
- STEIN, Gertrude. *Look as Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-1945*. Penguin, 1984.
- STEINER, George. *Nach Babel: Aspekte der Sprache und der Übersetzung*. Fráncfort, 1981 [ed. cast. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001].
- STORCH, Wolfgang. *Das szenische Auge*. Berlín, 1996.
- STREHER, Stefan. *Popmimen in der Bühnenburg*, 11, 1998.
- SZOŃDI, Peter. *Das lyrische Drama Des Fin De Siecle*. Fráncfort, 1975 [ed. cast., *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Ediciones Destino, 1994].

T

- TABERT, Nils. *Szenisches Schreiben. Theatralität in den Texten von Kathy Acker*, 1992.

- TAIROFF, Alexander. *Das entfesselte Theater*. Berlín, 1989.
- TAUBERT, Karl Heinz. *Das Menetekel*. Zürich, 1990.
- THOLEN, Georg Christoph y SCHOLL, Michael (eds.). *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim, 1990.
- THOMSEN, Christian W. (ed.). *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*. Heidelberg, 1985.
- TOEPFER, Karl. *Theatre. Aristocracy and Pornocracy*. Nueva York: Performing Arts Publications, 1991.
- TURNER, Victor Witter. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York, 1982.
- *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. Arizona: University of Arizona Press, 1985.

V

- VALENTINI, Valentina. «In Search of Lost Stories. Italian Performance in the Mid-80s». En *Tulane Drama Review*, 119, vol. 32, núm. 3, otoño 1988.
- VAROPOULOU, Helene. *Musikalisierung der Theaterzeichen Vortrag bei der 1. Internationalen Sommerakademie*, agosto 1998. Manuscrito no publicado.
- VATTIMO, Gianni y WELSCH, Wolfgang (ed.). *Medien-Welten Wirklichkeiten*. Múnich, 1998.
- VERWIEBE, Birgit. *Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Catálogo de la exposición en Bonn. Basilea, 1993.
- *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*. Stuttgart, 1997.
- *Schmuck. Über die Veränderung visueller Wahrnehmung*. Göttingen, 1995.
- VIOLA, Bill. *Katalog*. Salzburger Kunstverein, 1994.
- VISCHER, Theodora (ed.). *Gary Hill. Arbeit am Video*. Basilea, 1995.
- VOGELS, Frits. «Termick: Driftig zoeken». En *Toneel Theatral*, núm. 3, 1983.

W

- WAFFENDER, Manfred (ed.). *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*. Reinbek, 1991.
- WATANABE, Moriaki. «Quelque'un arrive». En *Théâtre en Europe*, 13/1987, pp. 26-30.

- WEBER, Samuel. «Humanitäre Intervention im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik». En JÄCK, Hans-Peter, y PFEIL, Hannelore (eds.). *Politiken des Anderen*. Frankfurt, 1995, pp. 5-27.
- WIENER, Festwochen. *1990: Big Motion. Theater der Gegenwart. Die öffentlichen Interviews*.
- WIRTH, Andrzej. «Interkulturalität und Ikonophilie im neuen Theater». En *Bauchinger. Vom Wort zum Bild*, pp. 233-243.
- . «Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte». En *Theater heute*, 1/1980, pp. 16-19.

Z

- ZILLER, Anne. *Landschaft. Sprache und Theater. Untersuchungen zu Gertrude Steins Landscape Play*. Frankfurt: Magisterarbeit, 1998.
- ZINDER, David G. *The Surrealist Connection*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1976-1980.

Índice de nombres

A

- Abdoh, Reza: 157, 375, 378, 379
- Abramowicz, Marina: 247
- Achternbusch, Herbert: 228
- Agamben, Giorgio: 357
- Aillaud, Gilles: 202
- Althusser, Louis: 31, 310, 440
- Anderson, Laurie: 243, 246
- Angelus Novus: 39, 217, 264, 294, 422
- Aragon, Louis: 117
- Aristóteles: 20, 64, 70, 71, 72, 77, 104, 120, 171, 286, 300, 316, 339, 340, 341, 342, 344, 371, 424
- Arkadiou, Stelios (Stelarc): 391, 392
- Arntzen, Knut Ove: 50
- Artaud, Antonin: 20, 31, 54, 57, 58, 67, 87, 109, 112, 136, 146, 256, 271, 272, 353

B

- Bacon, Francis: 47, 360
- Baker, Bobby: 246
- BAK-Truppen: 39, 214, 388

Banu, George: 131, 132
Barba, Eugenio: 39, 351, 352
Barthes, Roland: 29, 53, 54, 55, 192, 258, 271, 321, 322, 323, 346, 352, 353, 391
Baudrillard, Jean: 207, 208, 348, 383, 447
Bauer, Wolfgang: 209, 229, 230
Bausch, Pina: 39, 258, 291, 323, 355, 356
Bauschinger, Sigrid: 395, 431
Bayerdörfer, Hans-Peter: 104
Beck, Julian: 314
Becker, Peter von: 69, 445
Becker, Jochen: 195
Beckett, Samuel: 20, 43, 59, 69, 92, 125, 133, 156, 176, 219, 261, 262, 307, 312, 313, 314, 315, 376
Belting, Hans: 418
Bene, Carmelo: 31
Benjamin, Walter: 20, 83, 84, 131, 153, 228, 148, 252, 274, 317, 322, 335, 336, 358, 388, 422, 423
Beuys, Joseph: 369
Blau, Herbert: 235, 379
Boehm, Gottfried: 327, 418
Borie, Monique: 103, 122, 125, 129
Bread and Puppet: 196
Brecht, Bertolt: 14, 20, 31, 35, 44, 45, 47, 54, 55, 57, 58, 59, 70, 72, 88, 96, 109, 120, 123, 134, 151, 154, 184, 191, 202, 209, 219, 229, 232, 235, 252, 259, 264, 302, 303, 317, 339, 340, 377, 398, 432, 435, 436, 438, 440, 445, 448
Breton, André: 115, 117
Breuer, Lee: 237, 282, 431
Breysig, Johann Adam: 396
Brock, Bazon: 40, 201
Brook, Peter: 39, 48, 93, 116, 154, 159, 177, 201, 306, 321, 336, 349, 429, 430, 431
Burden, Chris: 242, 247

C

Cage, John: 20, 92, 156, 160, 261, 262, 318
Caillois, Roger: 67
Castellucci, Claudia: 22, 359, 360, 361
Castellucci, Romeo: 22, 359, 360, 361, 369
Castorf, Frank: 39, 157, 216, 217
Cate, Ritsaert ten: 52, 390
Cirous, Hélène: 380
Claudel, Paul: 91
Club Teatro Roma: 52, 102, 185
Cornille, Pierre: 262, 314, 342, 343, 344
Corsetti, Giorgio Barbiero: 39, 259, 260, 330, 397, 407, 408
Corvin, Michel: 46
Craig, Edward Gordon: 20, 86, 91, 104, 109, 128, 202, 367
Cunningham, Merce: 92, 160, 203, 393

D

Debord, Guy: 182, 383, 443, 444
Dehlholm, Kirsten: 50
Deleuze, Gilles: 31, 89, 145, 157, 225, 272, 318, 325, 411
Derrida, Jacques: 31, 107, 256, 265, 274
Deutsch, Michel: 209
Dito' Dito: 315
Doesburg, Theo van: 169
Dort, Bernard: 54, 86, 256
Dorst, Tankred: 139
Duchamp, Marcel: 115, 183, 261

E

Eliot, T. S.: 123, 389
Els Comediants: 220
Els Joglars: 23, 220
Epigontheater: 192
Esslin, Martin: 64, 94, 95, 96, 221

F

Fabian, Jo: 429
 Fabre, Jan: 22, 32, 39, 52, 156, 169, 170, 178, 191, 197, 203, 220, 222, 237, 244, 269, 283, 319, 323, 364, 369, 370, 371, 373, 374
 Falso Movimiento: 406
 Fassbinder, Rainer Werner: 209, 301
 Fintex, Helga: 262, 271, 272, 273
 Fischer, Gerhard: 193, 432
 Fischer-Lichte, Erika: 61, 90, 164, 175, 176, 243, 372, 389, 431, 433
 Foreman, Richard: 39, 56, 57, 110, 111, 203, 282
 Forsythe, William: 39, 152, 286, 323, 37, 355, 393
 Foucault, Michel: 147, 336
 Freitas, Iole de: 242
 Freyer, Achim: 39, 130, 283, 286
 Frisch, Max: 95, 209, 281
 Fuchs, Elinor: 110, 142
 Fuchs, Georg: 82, 83, 90

G

Gabriel, Ulrike: 393
 Gadamer, Hans-Georg: 181
 Genet, Jean: 20, 43, 122, 123, 222, 317
 Genette, Gérard: 212
 Ginkas, Kamá: 279
 Glass, Philip: 353
 Gob Squad: 40, 212, 213, 332, 400
 Godard, Jean-Luc: 395
 Goebbels, Heiner: 22, 39, 150, 160, 199, 200, 223, 262, 290, 323
 Goetz, Rainald: 30, 40
 Goffman, Irving: 182, 442
 Goldberg, RoseLee: 237, 238, 243
 Gómez-Peña, Guillermo: 433
 Gray, Spalding: 52, 191
 Greef, Hugo de: 51

Greenaway, Peter: 337
 Grotowski, Jerzy: 39, 54, 117, 195, 259, 277, 278, 351, 380
 Grüber, Klaus-Michael: 39, 101, 124, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 202, 222, 229, 278, 283, 290, 319
 Gründgens, Gustav: 92
 Guattari, Felix: 157
 Gumbrecht, Hans Ulrich: 240, 248, 249, 402, 419

H

Hamacher, Werner: 437
 Handke, Peter: 40, 57, 59, 61, 98, 133, 156, 229, 261, 338, 380, 381, 395, 406
 Hausner, Xenia: 291
 Haussmann, Leander: 39, 109, 331
 Heidegger, Martin: 98, 181, 257
 Heissenbüttel, Helmut: 395
 Henrichs, Benjamin: 229
 Hensel, Georg: 126, 130, 290
 Herding, Nele: 51
 Het Zuidelijk Toneel: 397
 Hill, Gary: 413, 415, 416, 417, 418
 Hochhuth, Rolf: 97, 430
 Hollandia: 39, 159, 229, 269, 295, 296
 Horn, Rebecca: 51
 Hove, Ivo van: 397
 Hrvatín, Emil: 39, 370, 371
 Hübner, Kurt: 93
 Huilmand, Roxane: 364
 Huppert, Isabelle: 222

I

Iden, Peter: 97
 Imdahl, Max: 171, 286, 421, 422
 Innes, Christopher: 48
 Ionesco, Eugène: 43, 92, 94, 312

J

Jakobson, Roman: 131
 Jelinek, Elfriede: 30, 40, 43
 Jesurun, John: 22, 39, 203, 204, 205, 237, 272, 273, 289, 330, 332, 397,
 409, 410, 411, 412
 Jerofejev, Venedikt: 109
 Jetelová, Magdalene: 150, 199
 Jonas, Joan: 246, 395
 Jourdeuil, Jean: 202
 Judson Poets Theatre: 111

K

Kantor, Tadeusz: 22, 39, 103, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 137, 138, 232,
 323, 365, 367
 Kaprow, Allan: 92
 Kerkhoven, Marianne van: 145, 379, 399
 Kirby, Michael: 64, 100, 106, 184, 203, 238, 239, 404
 Klein, Yves: 93
 Kluge, Alexander: 83, 254, 319, 320
 Kock, Paul: 159
 Kokoschka, Oskar: 114
 Kott, Jan: 225
 Krejca, Ottoman: 234
 Kresnik, Johann: 157, 430
 Kristeva, Julia: 57, 165, 256, 257, 258, 434, 435
 Kroetz, Franz-Xaver: 209
 Kruse, Jürgen: 39, 157, 158, 287, 332
 Kubrick, Stanley: 95, 322, 407
 Kuhn, Hans Peter: 224

L

La Fura dels Baus: 23, 39, 220, 238, 269, 374, 375, 376
 La Gaia Scienza: 238, 407
 La La La Human Steps: 157, 364, 374

La Mama: 52, 111

Lacan, Jacques: 265, 267, 350

Lacy, Steve: 337

Lang, Elke: 290

Langer, Susanne K. Langer: 183

Laub, Michel: 50, 156

Lauwers, Jan: 32, 39, 192, 193, 194, 197, 198, 222, 263, 269, 287, 288,
 361, 363, 388

LeCompte, Elisabeth: 39, 237

Lepage, Robert: 39, 222, 321, 336, 337, 398, 399

Lecavalier, Louise: 364

Living Theatre: 54, 111, 180, 221, 239, 259, 395

Lorenz, Renate: 169, 195

Loutherbourg, Philippe Jacques de: 396

Lytard, Jean-François: 28, 66, 67, 137, 155, 165, 252, 351, 424

M

Macerlinck, Maurice: 101, 102, 103, 104, 105, 110, 229

Magazzini: 39, 406

Mallarmé, Stéphane: 101, 102, 105, 112, 123, 146, 156, 162, 175, 198,
 223, 265, 329, 358, 362, 363

Manthey, Axel: 39, 200, 283, 286

Marranca, Bonnie: 111, 282

Marthaler, Christoph: 233, 234, 292, 319, 323

Maanschappij Discordia: 39, 156, 269

Mengel, Uwe: 39, 183

Menke, Christoph: 73, 74, 75, 76, 77, 79

Merleau-Ponty, Maurice: 181

Miller, Arthur: 389

Minetti, Bernhard: 133, 195, 222

Minks, Wilfried: 93

Mnouchkine, Ariane: 159, 164, 238, 283, 321, 336, 380

Monk, Meredith: 39, 158

Morein, Andrea: 429

Mühl, Otto: 39, 244

Mukarovský, Jan: 121, 174, 227

Müller, Heiner: 14, 20, 22, 35, 40, 43, 44, 45, 57, 59, 69, 83, 88, 103, 121, 122, 125, 126, 141, 152, 180, 199, 202, 203, 314, 217, 218, 219, 223, 231, 252, 254, 258, 262, 265, 290, 291, 312, 315, 324, 333, 334, 336, 337, 347, 367, 376, 391, 423, 425, 432, 433

Muyneck, Viviane De: 326

N

Nancy, Jean-Luc: 51, 250

Needcompany: 52, 192, 194

Negt, Oskar: 319, 320

Nekrosius, Eimuntas: 39, 160

Nel, Christoph: 39, 201, 298, 337

Newmann, Barnett: 63, 183, 417

Nitsch, Hermann: 39, 244

Noelte, Rudolf: 130

Novarina, Valère: 351

O

O'Neill, Eugene: 130, 223, 389

Oppenheim, Meret: 115

Orlan (Mireille Suzanne Francette): 247, 248

P

Paik, Nam Yun: 413

Pandur, Tomaz: 39, 164, 336

Pane, Gina: 242

Panizza, Oskar: 108, 331

Pasolini, Pier Paolo: 229, 337, 406

Pavis, Patrice: 46, 303, 304, 308, 321, 430, 431

People Show: 52

Performance Group: 111, 180, 404

Peter, Sinai: 395

Petit, Philippe: 379

Peymann, Claus: 130

Peyret, Jean François: 202

Pfister, Manfred: 98, 99, 226

Pirandello, Luigi: 86

Poe, Edgar Allan: 164, 290

Pollesch, René: 40, 209, 212, 332, 400

Pollock, Jackson: 63

Poschmann, Gerda: 30, 96

Presley, Elvis: 92

Primavesi, Patrick: 84, 131, 153

Proust, Marcel: 186, 187, 188, 275, 307, 334, 357

Pucher, Stefan: 40, 212, 332, 400

Purcărete, Silviu: 39, 336

Pynchon, Thomas: 187

R

Racine, Jean: 60, 84, 314

Rainer, Arnulf: 244

Ray, Man: 115

Reaney, Mark: 360

Régnier, Henri de: 105

Remote Control Production: 39, 50

Rijnders, Gerardjan: 229, 380, 381

Rilke, Rainer Maria: 357

Ronconi, Luca: 222, 278

Rosenbach, Ulrike: 395

Rosenthal, Rachel: 243, 246

Roth, Beatrice: 404

Ruckert, Felix: 214

S

Societas Raffaello Sanzio: 152, 196, 264, 359, 360, 361, 406

Sarrazac, Jean-Pierre: 209

Saren-Paul: 92, 181, 182
Sche, Richard: 39, 42, 43, 93, 116, 121, 134, 174, 190, 245, 246,
430, 441, 442
Schlinar: 32, 39, 66, 123, 132, 167, 168, 231, 232, 244, 258, 263,
293, 294, 308, 319, 323, 364, 374
Schlsief, Christoph: 216
Schann, Carolee: 246
Sch Johanner Lothar: 245
Sch Werner: 30, 182, 207, 209
Scha, Kurt: 93, 159
Segorge: 359
SegMil: 362
Sellster: 42, 398
SerAndrei: 117, 229
She, Stuart: 366
Siepl, Gerald: 196, 334, 415
Sift, Robert: 433
Sims, Pip: 52
Simichael: 40, 150, 199, 200, 290, 337, 369
Sm/ies: 51
Smilian Maynard: 297
Sp/ Gray: 52, 191
Squeatre: 39, 180
Stertrude: 87, 109, 110, 111, 112, 141, 142, 260, 320, 385
Steter: 22, 93, 97, 119, 130, 234, 283
SteGeorg: 253
Stehs, Ginka: 30
Strank: 170
Std, Tom: 307
St/Wolfgang: 294, 298
StriBotho: 59, 119, 380, 381
Strrg, Tom: 51
St/Veg: 39, 355, 356, 415
St/zzuro: 407

Survival Research Laboratories: 39, 144, 368
Suzuki, Tadashi: 39, 376
Swinarski, Konrad: 93
Syberberg, Hans Jürgen: 39, 132, 222
Szeiler, Josef: 217, 219
Szondi, Peter: 20, 35, 53, 54, 55, 68, 86, 101, 105, 106, 188, 228, 403

T

t'Barre land: 215, 388
Tardieu, Jean: 95
Terzopoulos, Theodoros: 39, 166
Teshigawara, Saburo: 39, 152, 156, 361, 376
Theater Antigone: 215
Théâtre Manarf: 366
Théâtre du Radeau: 156, 269
Théâtre du Soleil: 279, 304, 305
Thieme, Thomas: 409
Toneelgezelschap Dood Pard: 215
Toneelgroep Amsterdam: 381
Trageleha, B. K.: 294
Turner, Viktor: 66, 441, 442

U

Urban y Ulay: 51

V

Valentini, Valentina: 360
Valk, Kate: 404
Vandekeybus, Wim: 157, 355, 363, 364
Varopoulou, Helene: 152, 158, 160
Vassiliev, Anatoli: 39, 229, 380, 381
Vawter, Ron: 223, 378
Velo-Theatre: 366
Viebrock, Anna: 283, 292

Viola, Bill: 413, 414, 415, 416

Virilio, Paul: 212, 383

Vitrac, Roger: 216

Von Heyduck: 156, 332

Vostell, Wolf: 395

W

Waldenfels, Bernhard: 135, 171, 422

Waldmann, Helena: 40, 408

Weber, Carl: 395

Weber, Samuel: 444

Webern, Anton: 96

Wedekind, Frank: 114, 331, 347

Weiss, Peter: 93, 98, 349

Wendt, Ernst: 395

Wesemann, Arnd: 392, 393

Wien, Wolfgang: 224

Wilson, Robert: 20, 22, 32, 39, 54, 56, 57, 59, 60, 87, 94, 101, 102, 103,
110, 111, 113, 117, 123, 124, 129, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,
141, 142, 147, 156, 158, 164, 167, 190, 203, 222, 223, 224, 225, 237,
258, 261, 266, 267, 269, 272, 282, 284, 285, 287, 312, 316, 320, 321,
322, 323, 336, 337, 348, 353, 356, 367, 369, 378, 431

Wirth, Andrzej: 56, 57, 58, 59, 431

Witkiewicz, Stanislaw Ignacy: 87, 109, 111, 112, 113

Wunder, Erich: 150, 200, 283, 323

Wooster Group: 39, 52, 180, 223, 286, 330, 388, 389, 404, 406

Wyzocki, Gisela von: 200

Z

Zadek, Peter: 93, 258, 431