

# LOS CAMINOS DEL TEATRO ACTUAL: HACIA LA PLURIMEDIALIDAD POSTMODERNA O EL FIN DEL TEATRO ARISTOTÉLICO

---

Alfonso del Toro

Universidad de Hamburgo

## *La postmodernidad teatral-espectacular*

El teatro postmoderno comienza, según June Schuelter, en 1970 y tiene las siguientes características: ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, decreación, es antimimético y se resiste a la interpretación. Se trata de un teatro en el cual se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, *performance*, no-textualidad (ejemplo: Living Theatre, Happening, teatro antropológico, ritual, mítico, etc.), donde el actor se transforma en el tema y personaje principal, donde el texto es, en el mejor de los casos, una mera base, y en general carece de importancia. El texto es considerado como una forma autoritaria y arcaica. El texto pasa a ser una *performance script*. La idea de *performance* toma una tercera posición, mediadora y subversiva, entre drama y teatro. El teatro postmoderno se abre a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos: música, danza, luz, elementos olfatorios), sin separarlos por rúbricas o géneros, y cualquier lugar pasa a ser lugar de teatro (cafés, garajes, casas de parqueo, Off-Broadway, parques, iglesias, techos-terrazas de edificios, *happenings*, y *Open Theatre*). El actor, como elemento o tema central, debe solamente representar a través de su gestualidad kinésica, de su actuar y de su percepción del mundo. En un teatro así concebido la palabra pierde su sentido, se actúa sin discurso, sobre la base de meditación, gestualidad, ritmo, sonido, silencio. Las acciones son instintivas y no se desprenden de un entrenamiento. El teatro adquiere formas nihilistas y grotescas, llegando hasta el silencio (Robert Wilson) del espacio vacío (Peter Brook).

En algunos de los trabajos de Erika Fischer-Lichte encontramos criterios similares a los postulados por June Schuelter para definir el teatro postmoderno y agrega otros muy representativos, tales como:

- a) El teatro postmoderno se caracteriza por su resistencia a la interpretación, el espectáculo no es más interpretable según parámetros semánticos tradicionales, los significados no son reducibles a una interpretación que den un sentido profundo, un mensaje;
- b) El teatro postmoderno tiene elementos de la ciencia-ficción;
- c) El teatro postmoderno maneja, juega, cita el lenguaje cotidiano, *ready mades*, combinados

según una técnica del montaje, donde los fonemas son destruidos y altamente recurrentes;

- d) Fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro postmoderno;
- e) Intertextualidad: empleo de citas de otros autores y textos de diversas épocas o de textos propios, mas sin función ninguna;
- f) Transformación del texto en un *collage* tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir, se han transformado en grafemas desamantizados;
- g) Interculturalidad, es decir, la recepción de elementos de culturas extrañas en la propia para producir un nuevo teatro.

Las características de la postmodernidad teatral descrita por las autoras representan un tipo de teatro moderno, por esto, es necesario, partiendo de estas certeras propuestas establecer un modelo más amplio.

#### *Modelo general del teatro postmoderno: semiosis y tipología teatral postmoderna*

El modelo que hay que proponer considera los tres niveles semióticos fundamentales: el semántico, el pragmático y el sintáctico, considerando aspectos particulares del teatro tales como el discurso teatral, el actor y la representación. En algunos casos las categorías forman parte de los tres niveles o de sus aspectos particulares, ya que se emplean los mismos procedimientos de producción, es decir, éstos son en muchos casos congruentes; ejemplo: el procedimiento de la segmentación y reducción es algo que se da tanto en el nivel del discurso y de la acción teatral como tal como en el nivel de su organización. Hemos agrupado los elementos diferenciadores en pares por relación de oposición o por relación de equivalencia y los hemos distribuido según los diversos niveles y aspectos. Este modelo debería ser, por una parte, incorporado en un modelo general de la cultura postmoderna y, por otra, deben derivarse los submodelos de expresiones teatrales postmodernas. Mientras la primera tarea no forma parte de este trabajo, la segunda constituirá su parte central.

Modelo y semiosis para el teatro postmoderno

	Nivel semántico	Nivel pragmático	Nivel sintáctico	Discurso	Actor	Representación
Ambigüedad	+	+	+	+	∅	+
Univocidad	+	+	+	+	∅	+
Discontinuidad	+	+	+	+	∅	+
Continuidad	+	+	+	+	∅	+
Heterogeneidad	+	+	+	+	∅	+
Uniformidad	+	+	+	+	∅	+
Pluralidad de códigos	+	+	∅	+	∅	+
Unidad de códigos	+	+	∅	+	∅	+
Deformación	+	+	∅	+	∅	+
Formación	+	+	+	+	∅	+
Discurso coloquial	+	+	∅	+	∅	∅
Ready mades	+	∅	+	∅	∅	∅
Discurso hermético	+	+	+	+	∅	∅
Recurrencia	+	+	+	+	∅	∅
Discurso semantizado	+	+	+	+	∅	∅
Discurso pseudosemantizado	+	+	+	+	∅	∅
Discurso desemantizado / grafemas	+	+	+	+	∅	∅
Libertario	+	∅	∅	+	∅	∅
Nihilista	+	∅	∅	+	∅	∅
Grotesco	+	+	+	+	+	+
No grotesco	+	+	+	+	+	+
Silencio	∅	∅	∅	∅	∅	+
Gestualidad kinésica	∅	∅	∅	∅	+	+
Interpretatividad	+	+	∅	+	∅	+
No-interpretatividad	+	+	∅	+	∅	+
Visión apocalíptica	+	∅	∅	+	∅	+
Fábula	+	+	+	∅	∅	+
Pseudofábula	+	+	+	∅	∅	+
No-fábula	+	+	+	∅	∅	+
Mítico	+	+	+	∅	∅	+
Profano	+	+	+	∅	∅	+
Ritual	+	+	+	+	+	+
No-ritual	+	+	+	+	+	+
Antropológico	∅	+	+	∅	+	+

	Nivel semántico	Nivel pragmático	Nivel sintáctico	Discurso	Actor	Representación
<i>Dramatis personae</i>	∅	∅	∅	+	+	+
Actor	∅	∅	∅	+	+	+
Acción instintiva	∅	∅	∅	∅	+	+
Meditación	∅	∅	∅	∅	+	+
Inmovilidad	∅	∅	∅	∅	+	+
Estrenamiento	∅	∅	∅	∅	+	+
Automatización	∅	∅	∅	∅	+	+
Espacialidad	∅	+	+	+	∅	+
No-espacialidad	∅	+	+	+	∅	+
Temporalidad	∅	+	+	+	∅	+
No-temporalidad	∅	+	+	+	∅	+
Efecto <i>shock</i>	+	∅	∅	+	∅	∅
Platitud	+	∅	∅	+	∅	∅
Dramatización de textos en prosa	+	+	+	+	∅	+
Texto dramático	+	+	+	+	∅	+
Texto espectacular	∅	+	+	∅	∅	+
Texto espectacular virtual	∅	+	+	∅	∅	+
<i>Performance</i>	∅	+	+	∅	+	+
Teatro como proceso kinésico espectacular	∅	+	+	∅	+	+
Teatro mimético	∅	+	+	+	+	+
Teatro mimético historizante	∅	+	+	+	+	+
Pluralidad ajerárquica infinita de lugares de representación	∅	∅	∅	∅	∅	+
Deconstrucción	+	+	+	+	+	+
Construcción	+	+	+	+	+	+
Decreación	+	+	+	+	+	+
Creación	+	+	+	+	+	+
Intertextualidad significativa	+	+	+	+	+	+
Intertextualidad no significativa	+	+	+	+	+	+
Interculturalidad significativa	+	+	+	+	+	+
Interculturalidad no significativa	+	+	+	+	+	+

	Nivel semántico	Nivel pragmático	Nivel sintáctico	Discurso	Actor	Representación
Metatextualidad / metadiscurso	+	+	+	+	+	+
Autoreflexión / estructura narcisa	+	+	+	+	+	+
Montaje, <i>collage</i> significativo	+	+	+	+	+	+
Montaje, <i>collage</i> no significativo	+	+	+	+	+	+
Parodia, ironía, humor, persiflage	+	+	+	+	+	+
Fragmentación	+	+	+	+	+	+
Continuidad	+	+	+	+	+	+
Representacionalidad	+	+	+	+	+	+
No- representacionalidad	+	+	+	+	+	+
Repetibilidad	+	+	+	+	+	+
No-repetibilidad	+	+	+	+	+	+
Predominio de la producción	+	+	+	+	+	+
Predominio de la recepción	+	+	+	+	+	+

### *Hacia una tipología para el teatro postmoderno*

Se pueden constatar al menos cuatro tipos de teatro postmoderno partiendo de una unidad de elementos dominantes que se puede reducir a una definición global, sin que esto signifique naturalmente la exclusión de otros elementos que caracterizan la obra.

El primero es aquel de la representación total y de la integración de todos los géneros artísticos, o por lo menos de una gran cantidad de éstos, que denominamos: teatro plurimedial o interespectacular (aquí es posible la interpretación, mas no en la forma tradicional de buscar un sentido alegórico, profundo; es decir, los signos están acoplados a significados tanto retóricos como kinésicos).

El segundo es aquel en que se evoca la representación de una acción, o mejor dicho pseudo-acción narrativa, más reducida radicalmente al gesto, que denominamos teatro gestual o kinésico (la interpretación tradicional semántica se hace casi imposible, no ofrece prácticamente significados, sino significantes).

El tercero es aquel en que se emplea el discurso, la fábula, el espacio y el tiempo teatral, más como pseudo-discurso, pseudo-fábula, pseudo-espacio y pseudo-tiempo. Lo denominaremos

teatro de deconstrucción. Se trata de una cita del teatro hablado, del teatro decadente, del teatro realista, del teatro o mejor dicho de la estética de fin de siglo, del teatro comprometido, del teatro pobre, del teatro social, del teatro del absurdo, del teatro historizante, sin ser nada de esto, sino citas, a través de las cuales constituye por deconstrucción, por montaje, su propio tipo.

Se trata de una nueva forma de discurso teatral que no funciona como simple cita descontextualizada, sino intertextual, es decir, como deconstrucción del teatro moderno o del modernismo tardío (Brecht, Beckett, Ionesco); el espectador puede tratar de descodificar en forma semántica coherente el texto espectacular.

El cuarto es aquel que retoma la tradición del teatro hablado tradicional con todos aquellos elementos del teatro hablado, como personajes bien definidos (nombre completo, profesión, relaciones personales privadas y profesionales). La diferencia con respecto al teatro tradicional mimético radica en la negación de un mensaje, en la absoluta anonimidad del discurso. Este teatro lo denominamos teatro restaurativo tradicionalista.

### ***La práctica teatral-espectacular y escénica postmoderna***

En este lugar pretendemos más bien ofrecer una idea que un panorama general de la práctica teatral postmoderna tanto en Europa como en Latinoamérica. Naturalmente, no hemos querido ni hemos podido alcanzar una amplitud representativa para la totalidad de lo que sucede en el medio teatral-espectacular.

A pesar de esta restricción, podemos decir que el teatro actual, ya sea el producido originalmente o ya sean las puestas en escena de textos clásicos u otros, se caracteriza por algo evidente: por la disolución de la mimesis con finalidad identificatoria y por la estabilización de los diversos medios de comunicación y códigos representacionales. El teatro actual pone en relieve, muestra su artefacto, éste pasa a ser parte de la representación. El actor ya no es más solamente un portador de un carácter-personaje, sino que primero es actor que le impone su sello al personaje (Tukur en el *Hamlet* de Bogdanov en Hamburgo).

Otro rasgo fundamental es transmitir el teatro como algo óptico, como secuencias de luz-sonido-imagen (*Ulrike Meinhof* de Kresnik o *Romeo y Julieta* de Bogdanov), o tenemos una alta gestualización de la palabra (*Orlando* de Wilson). También la lectura-representación palimpsesta deconstruccionista marca el camino del teatro actual, su interacción con diversos códigos e intertextos espectaculares. El resultado de esta concepción o procedimiento es la creación de un organismo perpetuamente dinámico de una alta pluralidad, de una gran entropía de diversos elementos que, a pesar de la complejidad de muchas obras, las hacen accesibles a un amplio público.

El teatro se puede entender hoy como una carnavalización signíca, es decir, como una continua celebración representacional: el teatro se celebra a sí mismo, se celebra como espectáculo y con esto necesita y requiere actores con una educación en diversas ramas del arte. El teatro de palabra, el teatro como recitativo es sólo un tipo de teatro y ya no forma más el paradigma dominante, aunque siga representándose.

La concepción palimpsesta-desconstruccionista del teatro, dos aspectos centrales de la postmodernidad, es el rasgo más destacado de las formas espectaculares actuales.

### *La práctica teatral-espectacular postmoderna*

El punto de arranque de nuestro trabajo es describir, en el caso de textos originales, las características y particularidades de la semiosis postmoderna, esto es, sus diversos códigos tanto técnicos como genéricos.

Hemos elegido obras tales como 1) *Cosmopolitan Greetings* (de Wilson, Liebermann, Gruntz, etc., en Hamburgo); 2) *Parzival* (de Dorst y Wilson, en Hamburgo); 3) *Der verbotene garten* (de Dorst, en Hamburgo); 4) *La solitude dans les champs de coton* (de Koltès, en Hamburgo) y 5) *Roberto Zucco* (de Koltès y Wilfried Minks, en Hamburgo y Berlín); 6) *L'ordinaire* (de Vinaver); 7) *Black Rider* (de Robert Wilson, Tom Waits y William Borrough, en Hamburgo); 8) *Orlando* (de Wilson, en Berlín); 9) *Ulrike Meinhof* (de Johann y Kresnik, en Bremen); 10) *Tres performances, Prometeo y Carta de Ajuste* (de Alberto Kurapel, en Canadá y Washington); 11) *La pasión de Pentesilea* (de Luis de Tavira, en México); 12) *El galpón abandonado, La morgue y Cinema Utoppia* (de Ramón Griffiero, en Chile); y 13) *Potestad* (de Eduardo Pavlovsky en Argentina y Ottawa). Caracterizamos a algunas de estas obras.

*Cosmopolitan Greetings*, de Wilson, no cabe en ninguna calificación genérica, ya que parte de la concepción de la representación multimedia, donde participan prácticamente todas las artes para producir una Gesamtkunstwerk tan buscada por Wagner e intentada por diversos dramaturgos y teatristas en el correr del siglo XIX, mas al parecer realmente posible, en el siglo XX, donde no solamente se han dado las condiciones estético-sociales, sino los medios técnicos y económicos de realizarla.

*Cosmopolitan Greetings* está constituido por la unión de cultura llamémosla seria-tradicional y popular, cultura de alternativa, subcultura y *entertainment*: tenemos danza, cabaret, *variété*, pantomima, música, ópera, teatro, teatro-danza (*Tanztheater*), pintura, fotografía, representación de sueños, visiones apocalípticas y *show*.

El marco general son reminiscencias acronológicas de la vida de la «emperatriz de los blues» de Bessie Smith. El marco textual y musical lo constituyen textos inéditos del poeta de la época *beat* norteamericana Allen Ginsberg, que contiene momentos de la vida cotidiana americana y música jazz del suizo Gruntz, y una composición sobre la base de doce series tonales para doce instrumentos de cuerda y bongo del alemán Liebermann.

El texto de la representación prácticamente no existe, sino que es entendido como *work in progress*, es absolutamente virtual y está dividido en once composiciones y nueve escenas con una duración minuciosamente determinada.

*Parzival auf der anderen Seite des Sees* ('Parceval en la otra orilla del lago'), de Tankred Dorst y Robert Wilson, toma como punto de partida el texto épico en verso (24812) en dieciséis partes o libros en una mezcla de lengua franca y bávara de Wolfram von Eschenbach (1170-1220), *Parzival* (1200-1210), el texto de Tankred Dorst, *Merlin oder das wüste Land* (1981-1985) y una serie de otros textos secundarios.

*Parzival* de Wolfram von Eschenbach trata del desarrollo del joven Parceval, que ha sido educado por su madre en un bosque entre animales y que de pronto sale al mundo y se transforma en un caballero armado.

*Merlin oder das wüste Land*, de Tankred Dorst, es un texto que tiene doscientas ochenta y cinco páginas (sin contar las variantes) y alrededor de cien escenas constituidas por un substrato mítico proveniente de la épica y del cuento de hadas, de la literatura celta de los primeros siglos de la era cristiana en Inglaterra y Francia, tales como la leyenda del rey Arturo, Lanzelot, Parceval, de la bella asesina Ginevra y del mago Merlín.

El texto es una combinación de prosa, diálogos, poesía y canciones que crea un mundo mítico donde se evoca simbólicamente un Apocalipsis de nuestra era, concretizada en la batalla de los gigantes caballerescos.

Lo primero que debemos notar es que el texto de *Parzival auf der anderen Seite des Sees*, en que se basa la representación, varía radicalmente de ésta en dos aspectos fundamentales: primero, el discurso dramático funciona allí impreso prácticamente como texto secundario, es decir, como indicaciones dramatúrgicas, ya que casi no es reproducido en la actuación: el discurso dramático es transformado en un discurso gestual, kinésico; segundo, lo poco que es realizado en las tablas como discurso dramático tiene otro orden y otra función de la que se encuentra en el texto y es modificado, variado y abreviado.

*Der Verbotene Garten* ('El jardín prohibido') tiene una motivación y un arranque similar a la de *Parzival*, pero especialmente a aquélla de *Cosmopolitan Greetings*, en cuanto a que no se quiere representar una fábula coherente, sino que se toman fragmentos de la vida real y literaria de un personaje histórico, mas en un montaje de recuerdos, diálogos, encuentros y desencuentros, todos ficcionalizados o inventados por Dorst y completados por sintagmas sacados de diversas fuentes originales, parodiando y desconstruyendo mitos que estaban relacionados de alguna forma con el personaje de D'Annunzio que se le emplea como fuente inspiradora. D'Annunzio es solamente coartada para la representación de una danza de la muerte que documenta el problema arte-vida, mito-poder y fama-genio en una época esteticista llamada de decadencia.

Según pude constatar, el texto es conservado plenamente con excepción de aquellas partes no representables o difíciles de representar.

La representación tiene un acto y solamente cambian los cuadros de las escenas según el tema dominante.

La obra de Koltès tiene dos personajes, uno es el *dealer* y el otro es el *cliente*. Ambos personajes se mueven desde monólogos dialogantes hasta un dialogo más o menos conectado (son monólogos que quieren ser diálogos, que al comienzo parecen no tener ninguna conexión el uno con el otro, los personajes podrían perfectamente aparecer solos).

¿De qué trata el texto? No se sabe. Éste se caracteriza por tener una estructura vacía, una posición comunicativa cero, tanto en el nivel pragmático como en el semántico. Lo único que sacamos en limpio es que la estructura *désire* es primordial en cuanto a carácter organizador unificante.

El lenguaje dramático se caracteriza por una parte por su sencillez, pulcritud y simetría, por su cotidianidad, mas es hermético con tendencia a la desesemantización por la vía de la asituacionalidad pragmática: es decir, el discurso de los personajes se encuentra fuera de la déixis orientadora explicativa (el discurso podría ser producido sin la anteposición de los nombres de los



*Living Theater, Paradise now. Direcció: Julian Beck. 1968.*

personajes), es autosuficiente, atemporal y no-espacial. Al discurso le falta la sedimentación pragmática, por esta razón tiene un efecto distanciador, irritante, sorprendente.

¿En qué medida es *Dans la solitude des champs de coton* una forma de teatro postmoderno desconstruccionista?

1) Emplea un discurso semantizado, haciendo cita del discurso tradicional dramático, mas organizándolo de tal forma que los sintagmas aparecen uno al lado del otro sin una relación más que la tipográfica. Al discurso no solamente se le roba su base mimética, sino también la pragmática, y con esto se transforma en hermético.

2) Se evoca un teatro mimético, mas no hay nada que imitar, la referencialidad es puramente lingüística y con esto universal, se encuentra en todas partes o en ninguna: anonimidad (deconstrucción del teatro hablado tradicional).

3) Se evocan implícitamente significantes que son llevados a una generalidad tal que eliminan su significado o que son transformados, reemplazados, por otros significantes-significados

que anulan al evocado inicialmente. Ejemplo: al comienzo del texto se nos da una definición del lexema *deal*: «Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens —dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique—, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci.»

Este pasaje pretende imponernos una interpretación que el texto luego deconstruye a través de la sutil introducción de otras posibilidades.

Además, el texto citado tiene un metanivel, muy similar a las novelas de Robbe-Grillet. Lemas tales como *espaces neutres, indéfinis, non prévus à cet usage*, nos indican el empleo que hace el discurso dramático del tiempo y del espacio y nos enseña que es un empleo por desviación de lo común. Los términos *pourvoyeurs* y *quémandeurs* representan el productor del texto dramático y espectacular y al espectador o lector de éste, caracterizándose por un empleo tácito, del discurso dramático, por signos convencionales mas empleados en segundo grado (*signes conventionnels ou conversation à double sens*), es decir, no dicen lo que presumen decir, sino otra cosa. Estos procedimientos son un ejemplo puro de lo que queremos denominar «deconstrucción».

4) Deconstrucción de personaje dramático. El discurso autónomo hace al personaje superfluo, no ocupa el primer plano sino como proyectador de un discurso determinado.

5) Ideología y crítica inscrita en forma velada, mas concreta y no de denuncia y acusación (Sartre, Camus) ni tampoco simbólica (Beckett, Ionesco): el problema del consumo del placer como fenómeno sociocultural planteado, no a un nivel ético, sino estético, no esteticizante de fuga, sino con los instrumentos del teatro, no como el teatro comprometido o político, ni tampoco como neoconservador reaccionario o restaurativo. Mas la crítica social está sutilmente inscrita en el mensaje político.

6) Toman del teatro de la modernidad tardía (Beckett, Ionesco) la abstracción del lenguaje, la reducción del personaje dramático, pero no caen en lo que se ha llamado el «absurdo», es decir, semióticamente expresado, una inversión de los parámetros lógicos del lenguaje y de la realidad para crear un mito moderno teatral, sino que se produce una desmitización postmoderna.

La pieza de teatro de Michel Vinaver *L'ordinaire*, escrita en 1983, está constituida en siete partes («*pièce en sept morceaux*»), con una constelación de once personajes claramente definidos con su nombre de pila y familiares, edad, profesión y función, a saber: Bob y su mujer Bess, Pat, Joe y su hija Nan, Jack y su amante Sue, Dick, Ed y los dos pilotos Bill y Jim.

Los personajes que forman el cuerpo directivo de la compañía norteamericana Housies se encuentran en viaje de negocios por Latinoamérica, en dirección de Santiago y Buenos Aires, precisamente sobre los Andes. El avión no puede aterrizar en Santiago por el mal tiempo y cae destrozado en la montaña. Algunos de los pasajeros pierden la vida al estrellarse el avión y otros sobreviven por algunos días. Al final, después de más de siete días, dos sobrevivientes, Ed y Sue,

escriben un resumen del accidente y de los muertos antes de ponerse en marcha. En este momento termina la pieza.

El texto, sin lugar a dudas constituido tradicionalmente, se caracteriza por una gran recurrencia de *redy-mades*, de diálogos fragmentados, mas con claro sentido; se trata del esfuerzo de una mimesis del diálogo cotidiano, mezclado con fragmentos de los conflictos amorosos entre alguno de los personajes, los deseos sexuales de una niña en la pubertad, de comentarios sobre la efectividad de los representantes de la compañía en diversos países y de las decisiones de ascender en la carrera, recuerdos de fiestas, amistades y enemistades, sobre política, comercio y espionaje. El discurso permanece sin comentario, sin autorreflexión, superficial, seco. Las alusiones sobre Pinochet y las posibilidades de negocios, sobre la dictadura y el gobierno norteamericano son meros *reports/statments* sin implicaciones.

En *Orlando* se realiza un espectáculo de la novela pseudo-autobiográfica *Orlando* de Virginia Woolf, en la cual ésta incorpora elementos de su relación con Victoria Sackville-West (a quien Woolf le dedica la novela), así como sus obsesiones, sus problemas sexuales y sus concepciones feministas.

El texto espectacular no es ni pretende ser ni una reproducción, ni una síntesis del narrativo, y además vana, ya que se trata de otro medio. Pero a pesar de este hecho, todos los discursos del texto dramático y espectacular son auténticos de la novela, no hay nada adherido.

Tenemos como principio la situación tradicional del *quiproquo*, típica del teatro de sus orígenes, pero deconstruida según las transformaciones fantásticas del personaje. El texto se acompaña de una cantidad dominante de gestos, piruetas, pantomima, saltos, danzas, diversos tipos de voces, y tonos, ruidos y altoparlantes, etc., que no son una ilustración de la palabra, sino que tienen su propia vida y función, que en muchos casos actúan contra la palabra, por ejemplo, allí donde un gesto cómico contradice el *pathos* de la situación insertada en la palabra. A través de la reducción de la gran cantidad de imágenes y símbolos del texto narrativo, y con una escena prácticamente vacía donde predominan los colores blanco y negro en un estilo del teatro *no* y casa de té. El texto espectacular niega las escenas pictóricas y se descubre, más que como un mensaje, como una partitura de voces, de movimientos y de metamorfosis espaciotemporales, como cuadros salidos de la profundidad del sueño, poniendo así de manifiesto la materialidad espectacular. Las diversas metamorfosis se marcan con los cambios de luces, oscuras y claras, dispuestas en formas geométricas que exprimen la frialdad y la vertiginidad del transcurso de los siglos con una inherente ambivalencia. Éstas se amplían alcanzando la dimensión de un telón grande de cine, para luego desvanecerse hasta desaparecer, anulando así el espacio y acentuando el aspecto temporal.

De esta forma, la luz se descubre como elemento y personaje central, al lado de la voz, que se caracteriza por un juego de asimetría entre contenido y expresión, poniendo en relieve la diferencia de los estados y transcurros, de la ambigüedad y de su carácter endrónico que son acompañados por voces reproducidas por altoparlantes y sonidos de gran variedad. Estos elementos, altoparlantes, luz, voz, telón de cine, tematizan los aspectos técnicos del actual panorama medial y fragmentan el espacio espectacular en secuencias. La alternancia entre luz y oscuridad sugiere técnicas filmicas de amplias proyecciones de mímica y de gestos en una imagen total en el espacio escénico. Es prácticamente una proyección del trabajo con la cámara filmadora

que apunta a Jutta Lampe apareciendo frente al telón fílmico como un ser en absoluta soledad. Es una especie de film total de la soledad, del abandono, pero puede ser también un símbolo del deseo sin límites, de experimentar el mundo de forma radicalmente individual. Por otra parte, las superficies oscuras de la escena permiten la iluminación puntual de detalles significativos.

*Black Rider* es una parodia, una imitación grotesca, una travestía, un persiflaje, una deconstrucción del musical, cabaret, teatro-revue, de la ópera, de la opereta, del teatro serio, que junto a la inclusión de elementos de circo, de feria y de disco, junto a la variedad de los efectos de luces, de los movimientos aspasmáticos de los personajes, de sus chillidos estridentes, forman un nuevo tipo híbrido de espectáculo, tan nuevo e inclasificable como es *Cosmopolitan Greetings*. En este espectáculo, como en todos aquellos de Wilson, como veremos a continuación sobre la base de *Orlando*, se pone en práctica la concepción filosófica y artística del «juego descentralizado» y de la «diferencia» como resultado de una infinita variedad de perspectivas, de una cultura del debate, concretizada en la performance plurimedial. Al espectador no se le impone un sentido *a priori*, ya que Wilson trata de ser neutro en favor de la libertad de recepción, lo cual se confunde con frialdad y falta de mensaje. Tenemos una actitud de «impasibilidad» como aquella de la novela de Flaubert o James. En la posibilidad del espectador de reconocer diversos códigos y de poder gozar de su nueva manifestación o concretización del significante parece radicar el misterio o la magia del arquitecto teatral Robert Wilson.

En *Ulrike Meinhof*, Johann Kresnik divide la historia de la terrorista alemana en tres estaciones representadas por tres actrices distintas: Ulrike Meinhof, que siempre está escribiendo y alude a sus comienzos revolucionarios en su vida matrimonial junto al director de la revista *Konkret*, Klaus Rainer Röhl; luego Ulrike Meinhof en su transformación en terrorista y en su relación con Andreas Baader y Gudrun Ensslin y de donde luego pasa a la clandestinidad, y una Ulrike Meinhof anciana ubicada en 1990 que contempla la sociedad de hoy y con la que se inicia el espectáculo.

En la obra *performance* de Kurapel, la ruptura con una tradición burguesa del teatro y sus formas ya históricas, la necesidad de crear nuevas formas de producción y así hacer posibles nuevas formas de recepción, es una obsesión. Su condición postmoderna no solamente se refleja en la utilización de múltiples códigos, de la ritualidad, de la gestualidad radical, sino también especialmente en la intertextualidad e interculturalidad, esto es, en la fusión de diversos materiales y lenguajes sin preguntar por su identidad, su origen y sin sentirse empleando discursos hegemónicos (una obsesión de una parte de la crítica latinoamericana), sino solamente preguntando por su capacidad expresiva, inscribiéndoles luego su propia particularidad dentro de la conciencia colectiva.

De forma similar a la de Kurapel se expresa R. Griffero, aunque dentro de otro tipo de teatro, no del de la *performance*. En diversas entrevistas, critica claramente el teatro chileno (lo que vale también para Latinoamérica en general, fuera de las excepciones bien conocidas), y puntualiza la gran necesidad de nuevas formas que sean producto de reflexiones artísticas. La visualización de la palabra, el reemplazo del lenguaje lingüístico por el de la imagen, de cuya estructura y tipo de organización se desprenda el mensaje ideológico, de donde se desprenda la actividad del recipiente implícito que estará llamado a interpretar el mensaje plurivalente.

Bajo *performance*, más exacto «*performance* teatral», entiende Kurapel una forma que reúne la performance *sensu stricto*, en cuanto Kurapel figura como Kurapel, como personaje, como

autor, como director; músico, actor, escenógrafo, etc., es decir, tenemos una *mise en abyme* y una *mise en scène* de su persona biográfica y artística, poniendo en relieve a la vez su carácter de proceso del texto dramático, acentuando la predominancia absoluta del texto espectacular. La dimensión del teatro se revela en que retoma ciertas estructuras del teatro tradicional como cita y transformadas en un lenguaje de imágenes. El lenguaje es fragmentado radicalmente, despragmatizado y gestualizado. Esta concepción nace por una parte impuesta por las condiciones socioeconómico-lingüísticas (ser chileno y vivir en Québec), y por otra, como resultado de una estética postmoderna, que se manifiesta en la fragmentación del espectáculo y en la reunión de una gran variedad de códigos que, a primera vista, aparecen como altamente disímiles, mas que crean en sí un sistema de elementos como proceso. La postmodernidad con su pluralidad y cosmopolitismo (intertextualidad, interculturalidad) se presta como una estética «reunificante».

Kurapel define su «*performance* teatral» como un género de exilio, esto es, no hacer teatro político acusando las razones del exilio, el estado de marginado o de gueto, sino de incluir el *Seinde* del exilio, de transformar el fenómeno del exiliado en materia de arte. La marginación se supera a través de la *Verwindung* (reintegración, perlaboración) a través de la *Verarbeitung* (elaboración), no de la acusación (que petrifica la marginalidad) o de la superación (esto es, reprimir, negar o cambiar el estado de ser otro). Se produce una nueva identidad sin perder la anterior y sin adaptar la nueva completamente. Aquí impera el principio de la paralogía, del disenso reunificante de los códigos empleados. Los principios desarrolladores del *Seinde*, de la *Verarbeitung* y de la *Verwindung* son el exilio i la memoria, el uno representa el aquí, el otro regresa trasplantando el pasado a un «mañana».

En *Los tres performances* se trata de obras con una similitud de procedimiento: *ExiTiio in pectore extrañamiento*, *Mémoire 85/Olvido 86* y *Off Off Off ou sur le toit de Pablo Neruda*.

*ExiTiio in pectore extrañamiento* está constituido por dos partes, representa el vacío temporal, espacial y de la conciencia: es una *performance* que tiene como finalidad producir un signifiante del vacío, una «estructura débil».

Los intertextos son como parte de la *performance*, similares a las otras *performances* que siguen y a los de *Prometeo encadenado* según Alberto Kurapel: *voz-offs*, monitores de vídeo música, diapositivas, cine y *playbacks* instrumentales.

*El galpón abandonado*, de Griffero, nos revela ya en el subtítulo de la obra que éste se basa en los diversos intertextos y códigos empleados que se derivan de la ópera, del *music-hall*, del cabaret, del expresionismo, del grotesco y del simbolismo. La iluminación, la música, los gritos y los silencios tienen un lugar predominante, como así también el espacio espectacular, no el texto, sino la imagen, constituye el resultado. El texto es un *work in progress*: una obra en devenir. De allí deriva Griffero que «[...] los personajes no son psicológicos en el sentido teatral, sino escénicos [...] haciendo una máxima utilización de sus posibilidades corporales, vocales [...] histriónicas, así como un manejo meditado consciente “gráfico” de los objetos a manipular.»

El espacio escénico es similar al de Kurapel, se trata de una bodega de cemento de altos muros en forma rectangular, aunque el dramaturgo habría preferido un estacionamiento de automóviles para que el espectador se encontrase en el interior del espacio escénico.

El espectáculo escénico está constituido por un «prólogo», por «el consejo que se reúne», «el amanecer del galpón», «la recepción», «el primer carnaval», «el cuadro épico», «los monólo-

gos paralelos), «el consejo se enoja», «el triángulo de la fortaleza», «el baile» y finalmente «el epílogo». La acción tiene lugar, al parecer, en los años cuarenta, lo cual se deduce de la vestimenta.

Todos los personajes, y con esto las acciones tienen algo de fantasmagórico, hablan desde el recuerdo del pasado, como en delirio. Así, Camilo y Carmen hablan de haber retornado después de una fatigosa y larga marcha con esperanzas de algo nuevo, mejor, mas están desilusionados del galpón: al final constatan que la situación en que se encuentran, sin agua, comida, luz y calefacción, es mucho peor que la anterior. Pero queda en secreto dónde vienen y qué esperaban.

*La pasión de Penteseila*, de Luis de Tavira, se caracteriza por una complejísima estructura y una pluralidad enorme de intertextos y de códigos.

De Tavira toma como punto de partida la tragedia romántica de Kleist *Penteseila* (1806-1808) para hacer su propio «poema espectacular dramático» y no una puesta en escena postmoderna del drama de Kleist. De éste se inscribe en la obra de De Tavira la pasión desgarrada, la lucha entre deber y amos bajo la que sufren Penteseila y Aquiles, como así también el hecho de ignorar la forma tradicional del teatro, esto es, su longitud y número determinado de escenas y que lo expuesto sea representable en el estrado. Este espectáculo es, por un lado, una interpretación no sólo de Kleist, sino también de las diversas versiones del tema sobre la relación entre Penteseila y Aquiles conectado con momentos históricos bélicos tales como las guerras napoleónicas y las del siglo xx. Se emplean tanto vestimentas antiguas como modernas, objetos como flechas y escudos, mas también helicópteros, jets supersónicos, ametralladoras, bombas atómicas, *walkie-talkies* y *walkmans*.

Los personajes son una mezcla entre antiguos míticos y modernos reales. Diómedes es Eisenhower, Antíloco, Pizarro; fuera de soldados troyanos tenemos españoles del siglo xvi, US marines del siglo xx, San Sebastián, Napoleón, un mensajero prusiano, etc.

Se cita el teatro grecorromano y renacentista a través de la introducción de un prólogo como también de los coros; el espectáculo está dividido en dos partes.

### ***Las puestas en escena postmodernas***

En el caso de textos clásicos, queremos reflexionar sobre la relación entre el texto dramático y el texto espectacular, es decir, queremos tratar de describir qué es lo que una puesta en escena postmoderna aporta a la interpretación y la recepción del texto clásico. Hemos elegido 1) *Hamlet*, de Shakespeare (Michael Bogdanov en Hamburgo); 2) *Romeo y Julieta*, de Shakespeare (Michael Bogdanov en Hamburgo) y 3) *Othello*, de Shakespeare (Tabori en Viena).

La postmodernidad de estas puestas en escena teatrales radica en por lo menos tres principios fundamentales: la deconstrucción, la intertextualidad y la interculturalidad. El aspecto deconstruccionista resulta de una lectura palimpsesta de los textos shakesperianos, esto es, una lectura donde se sobreponen lecturas y experiencias actuales, en relación con el mundo actual, con su ideología, y con la percepción del espectador. Así a *Romeo y Julieta* se le superpone *West Side Story* y, entre otros aspectos, el fenómeno de la rebelión de las bandas juveniles existente en toda Europa. Tenemos, por así decirlo, una «deselisabetianización» del texto, de su *patos* retórico

a favor de la articulación de elementos sociopsicológicos. Además se lee y se representa el texto espectacular contra el texto dramático de origen, sacando a luz aquellos elementos subversivos que agreden y representan una transgresión de aquel sistema. No es una adaptación del texto shakesperiano a problemas actuales (esta relación se puede dar, eso sí, a modo de resultado), sino una «perlaboración» en imágenes de aquellos aspectos escondidos, tapados por las normas tanto éticas como histórico-teatrales, es decir, por las convenciones en cuanto al género y la tradición teatral, como así también del sistema de normas sociales. Estas obras ya no son aristotélicas en el sentido clásico de la mimesis y de la catarsis que presupone y reclama una identificación del espectador con lo representado, ya que si bien el texto imita una acción determinada, a través de la inclusión de elementos actuales, como la moda actual o de los años veinte, radares, helicópteros, ametralladoras, bicicletas, vespas, mofas, motonetas, camiones, autos descapotados con teléfonos, grabadoras, aparatos para el dictado, vídeo, anteojos a la moda, fracs, esmóquines, paraguas, teléfonos sin cuerda, guerras de bandas juveniles, de un lenguaje y tono de voz actual, la mentalidad del poder, la corrupción estatal, la vida y el pensamiento del pequeño burgués, etc., éstos producen una fuerte distanciación, una dislocación, un desplazamiento y una descentración de la materia representada. A través de esta superposición de elementos antiguos y actuales resulta (como la mariposa de la larva) por medio de una «perlaboración» (Verwindung, Heidegger y Vattimo, Freud y Lyotard) palimpsesta un nuevo texto espectacular.

En cuanto a lo que se refiere a la intertextualidad e interculturalidad, consideramos el primero en el sentido de Derrida y Barthes, como elementos codificados de una época, por ejemplo, aspectos de la realidad, o como un eco de diversas estructuras que se combinan libremente produciendo una serie múltiple de asociaciones y recepciones: cigarrillos, puros, *whisky*, guarda-espaldas, servicio secreto, burócratas, empleados, la moda (peinado, vestuario, etc.), el lenguaje, movimientos corporales, artefactos motorizados y otros constituyen una textura, una red de relaciones plurivalentes. Con esto, el texto dramático y espectacular producen su propio meta-lenguaje deconstruyendo las estructuras tradicionales.

La interculturalidad se articula no solamente a través de estos elementos modernos, sino incluso en forma más radical en *Romeo y Julieta* en cuanto a que un actor negro representa el papel de Tebaldo (Tybalt) combinando así *Romeo y Julieta* con *West Side Story*.