

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 teatrista 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 *tiene 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*. Fráncfort, 1974, pp. 149 y ss. [ed. cast., *Critica 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]*³⁴ 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 descomposición 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

³⁴ 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 *dialogicamente*, 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 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 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 supra-ordenación 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 tiempo³³.

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

³³ 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 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 Icaro]*. 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 consiste 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 percibirse 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 recombinação 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 plétona 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, exento 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 plétona 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 dificilmente permite la percepción visual intensa. Esto podría disminuir la capacidad de disponer de una

percepción visual, espacial y arquitectónica especialmente libidinoso. 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 Felix 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

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*.

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*.

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 *componer 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 yuxtapuestos 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

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

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 *destronamiento* de los signos lingüísticos y la des-psicologización que se deriva de él. Mediante

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 Serapionstheater, 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 paraíso. 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 KLOEPFER, R. «Das Theater der Sinn-Erfüllung: DOUBLE & PARADISE von Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung». En FISCHER-LICHT, 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 extáticas. 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 Schlee 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 Schlee 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 diégetico*, 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 reprochable 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 *snuff 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 significante 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 estéticamente 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 disociable 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 significante 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,

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

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

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—

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»⁵³. Además de la elaboración del

⁵³ 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 *taetro*.

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.].