

inocente y anticuado hoy en día, sino que se manifiestan como parte esencial de una tradición poderosa, contra cuya eficacia normativa el teatro del presente debe todavía afirmarse constantemente, aunque ya nadie afirme en un sentido formal la norma de la unidad de tiempo. Las concepciones estéticas y dramáticas básicas de esta tradición pueden descifrarse como definiciones y demarcaciones de la recepción, como un intento de estructuración de la fantasía, el pensamiento y el sentir en el teatro. Así, la unidad de tiempo alcanza el valor de un síntoma decisivamente importante. Nos hemos concentrado aquí en Aristóteles y Corneille. Pero en el siglo XVIII y bajo la estela de los llamados signos *naturales*, perdura el efecto de la poética teatral tanto en el control y en la formación de la fantasía como en el de la disposición corporal.

Las facetas complementarias de la unidad de tiempo (*continuidad hacia dentro, aislamiento hacia fuera*) fueron y siguen siendo hoy reglas básicas no solo del teatro, sino también de otras formas narrativas mediáticas, como demostraría un simple visionado de las películas de Hollywood que trabajan con el ideal del *montaje invisible*. La tradición aristotélica de la dramaturgia del tiempo ha perseguido este objetivo: *impedir la aparición del tiempo como tiempo*. El tiempo como tal debía desaparecer, quedar reducido a una desatendida condición del ser de la acción y las reglas para este tratamiento estaban puestas al servicio de que pasara inadvertido. Nada debe exonerar al espectador del hechizo del proceso dramático. El sentido verdadero de la estética aristotélica del tiempo no es, de hecho, nada estético. Más bien señala la unidad de tiempo en el teatro como una profunda *imagen fantaseada de continuum*, como continuidad del tiempo ficticio del drama y del tiempo de la representación. El teatro debe reflejar y reforzar el *continuum* social de interacción y comunicación, el *continuum* de un contexto socio-simbólico de ideales, valores y convenciones. A la inversa: si el teatro parte de la ruptura de este *continuum* profundo, la unidad de tiempo no solo se acabaría en el caso del drama, sino también en el del *performance text*.

8 Cuerpo

Miradas sobre el cuerpo

En ninguna otra forma artística el cuerpo humano —su realidad vulnerable, violenta, erótica o *sagrada*— es tan crucial como en el teatro. Incluso en el *striptease* sobrevive algo de la desnudez ritual del rito pagano que conjura los poderes de la fecundidad y en el más yermo fingimiento actoral se puede intuir la máscara, que debió servir alguna vez para ahuyentar a los demonios. Todo se inicia, como es sabido, con una acción corporal; el teatro comenzó cuando alguien se desprendió del colectivo, lo desafió y *emprendió algo por sí mismo*: el fanfarrón, el *booster*, que disfraza su cuerpo, que quizá muestre y exhiba un cuerpo especialmente bello y fuerte, habla acerca de (las propias) heroicidades. O el valeroso, que se atreve a salir del colectivo protector y entra en un *espacio distinto* situado más allá, en el que se enfrenta al grupo. Esta otra área permanece ajena y *extrañamente familiar*, de modo que la escena contiene algo del Hades: por ella deambulan espíritus. El cuerpo del teatro es siempre el de la muerte y la escena es otro mundo con un *tiempo* propio —o ninguno— que queda ligado, por un momento, al temor inconsciente, expectante, de lanzar una mirada prohibida y voyerista al reino de los muertos.

Una intuición del pensamiento antiguo entrelazó *hybris* y teatro. La *hybris* lleva al ser humano a abandonar el colectivo y precipitarse en

la *visibilidad*, lo que significa estar expuesto al abandono y al peligro. La escena se constituye como el lugar que simboliza esta amenaza. El ser humano como *más que sí mismo*, el ser humano de la *hybris*, posee y despierta en su interior una especie de distancia respecto a sí mismo, una autoelevación que es, paralelamente, una elevación por encima de los demás. Así, atrae hacia sí envidia, rivalidad y deseos de venganza, esto es: el precio de sobresalir; de este modo, el cuerpo entra en la escena para tenderse y morir.

El cuerpo vivo se compone de una compleja red de pulsiones, intensidades, puntos y corrientes de energía, en la que coexisten desarrollos sensomotores y recuerdos corporales almacenados o codificados como *shocks*. Cada cuerpo es uno y muchos a la vez: un cuerpo para el trabajo, un cuerpo para el deseo, un cuerpo para el deporte, un cuerpo público y uno privado, un cuerpo de carne y otro de esqueleto¹. Sin embargo, la idea cultural de aquello que sería *el* cuerpo se encuentra ligada a transformaciones *dramáticas* y el teatro articula y refleja tales ideas; representa el cuerpo y, al mismo tiempo, lo utiliza como material esencial de signos. Pero el *cuerpo teatral* no se limita a esta función: en el teatro el cuerpo es un valor *sui generis*. No obstante, antes del movimiento moderno la realidad física del cuerpo era un elemento eminentemente incidental para el teatro. El cuerpo se mostró agradecido ante este hecho aceptado; fue entrenado, disciplinado y modelado al servicio del signifiante, y se convirtió, como ha señalado Rudolf zur Lippe, en «autocontrol de la naturaleza del ser humano». Así pues, no se le consideró un elemento autónomo ni tampoco un tema del teatro dramático; quedó más bien como una especie de *sous-entendu*. Este hecho no debe sorprender si tenemos en cuenta que el drama surgió esencialmente por medio de la abstracción de la densidad de los materiales y a través de la concentración *dramática* de los conflictos *espirituales*, a diferencia del amor épico por el detalle concreto. Así la sexualidad se muestra

como amor, mientras el dolor y la caducidad lo hacen como muerte y *sufrimiento*. El nuevo teatro, en cambio, se mueve por un camino que conduce *de la abstracción a la atracción*. Ya Eisenstein discute este tema cuando habla del *montaje de atracciones*; en él resulta difícil «limitar el compuesto» y «termina sin duda con ese fascinante y noble héroe (el momento psicológico) y comienza con el momento concentrado de su atractivo personal (es decir, su actividad erótica)»². No es este el lugar para exponer con detalle el desarrollo de esta metamorfosis del cuerpo desde su implicación en la tradición teatral dramática, pasando por su conversión en tema central en las vanguardias históricas y, finalmente, realidad determinante de la forma en el teatro posdramático. Sin embargo, sí resulta conveniente rescatar una idea: ciertamente la atracción que emana de los actores, los bailarines o los cantantes fue siempre un elixir de vida para la realización escénica. La aparición física de las estrellas, su elegancia y belleza (o, también, su posible torpeza cómica) concentran el placer del teatro, a menudo incluso más que la dramaturgia que se ofrece. Pero, antes del movimiento moderno, la corporalidad solamente se exponía en casos excepcionales y sus marginaciones discursivas son las que confirman la regla; se trataba como objeto explícito: así, por ejemplo, el falo de la comedia antigua, el dolor de la herida de Filoctetes, los tormentos y la tortura infernal en el teatro cristiano, la joroba de Gloucester o la enfermedad de Woyzeck. Con el movimiento moderno, en cambio, la sexualidad, el dolor y la enfermedad, la corporalidad divergente, la juventud, la vejez y el color de la piel se convierten en temas *admitidos* (Frank Wedekind, Hans H. Jahn). El matrimonio entre el ser humano y la máquina (Heiner Müller) comenzó en las vanguardias históricas con el acoplamiento de lo orgánico y lo mecánico, se prolongó bajo el signo de las nuevas tecnologías y abarcó el cuerpo humano, el cual, interconectado con sistemas de información, genera nuevos fantasmas en el teatro posdramático.

¹ Roland Barthes distingue diversos cuerpos dentro de uno: sobre todo realiza una distinción entre el cuerpo del deseo y el cuerpo del trabajo. Cfr. BARTHES, R. *Die Lust am Text*, op. cit. [ed. cast., *El placer del texto*, op. cit.].

² EISENSTEIN, S. M. «Montage der Attraktionen». En *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, 1979, p. 48 [ed. cast., «Montaje y atracción». En *El sentido del cine*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 173].

Mientras que la perspectiva de una organización utópicamente racional y social fue introducida en la organización espacial del *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer o en la organización de superficies de Piet Mondrian, el tren (dramático), con las máquinas tecnológicas mediadas del deseo y del horror, parte del presente en dirección a la utopía. En su lugar aparecieron variantes de *un cuerpo infiltrado técnicamente*: las *atroces* imágenes del cuerpo que oscilan entre organismo y maquinaria; la maravillosa *gracia* de la figura humana en la *slow motion* de Wilson, cuyo teatro —a través de la adaptación de modos de proceder técnicos (fílmicos) de ingravidez y gracia— se aproxima a las marionetas de Kleist; la *conmutación* de la mirada entre presencia en vivo e imagen grabada del cuerpo o la mirada distanciada a través del procedimiento tecnológico (*close up*, *blow up*) aplicado a imágenes de cuerpos. Una causa más profunda de este afán por desplazar el acento de la abstracción a la atracción podría encontrarse en el propósito de contrarrestar, por medio de la corporalidad teatral, la descorporeización generalizada que separa el cuerpo del deseo y del eros en el desvío que pasa por la superficial sexualización total. Baudrillard escribe:

Hoy en día, sin hablar de la desmultiplicación genética, existe una desmultiplicación fractal de las imágenes y de las apariencias del cuerpo. [...] El primer plano de un rostro es tan obscuro como el sexo visto desde cerca. [...] Buscamos la desmultiplicación en objetos parciales y la satisfacción del deseo en la sofisticación técnica del cuerpo. [...] No se trata de ser y ni siquiera de tener un cuerpo, sino de estar *insertados* sobre el propio cuerpo. [...] Conectados con vuestras funciones como sobre diferenciales de energía o pantallas de video³.

Parece evidente, por cierto, que, en esta paradójica *desensorialización* mediante la presencia continua de imágenes corporales sexualizadas, el cuerpo se convierta, al mismo tiempo, en un portador de signos por

³ Cfr. BAUDRILLARD, J. *Ars Electronica. Philosophien der neuen technologie*. Berlín, 1989, pp. 116-119. [ed. cast., «Videosfera y sujeto fractal». En *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 28 y ss.].

excelencia. Lo que está adherido a su gracia deviene inmediatamente significativo, *signos para: fitness*, pertenencia, éxito, estatus, etc. De este modo, resulta angosto el camino por el cual el teatro puede valorar el cuerpo entre la significación desensorializada y una corporalidad como signo.

Imagen, teatro y sentido

De la equiparación de ambos aspectos (significado = personaje encarnado, por un lado, y gracia libre de sentido del cuerpo corporeizador, por otro) se deduce inmediatamente que en teoría el último exige validez por sí mismo y, por tanto, la gracia también puede existir teatralmente sin la encarnación del significado. A partir de la liberación semántica del cuerpo realizada en el movimiento moderno, crecen nuevas fuerzas en el teatro posdramático. Característico de este giro es el hecho de que el teatro recobra sus derechos: en él se aplica la fórmula de la *sensorialidad que esquivo el sentido*. Esta nueva coyuntura se puede ilustrar mediante la comparación entre una escena de teatro y una pintura que se cita en ella. La fijación de todos los datos sensoriales en un cuadro se ofrece a la mirada como construcción estética de modo que cada detalle, *perpetuado* mediante la inmovilización, puede contener plenitud de sentido y puede ser también en sí mismo un objeto cualquiera. Así, por ejemplo, ocurre con el cuchillo, las cartas, las plumas, el agua o la postura del moribundo en el cuadro de David, *Marat à son dernier soupir* [*La muerte de Marat*]. Sin embargo, la pintura, que realiza la *metamorfosis de la sensorialidad en sentido*, al ser trasladada a escena e incorporada por cuerpos vivos y en movimiento, se comporta de un modo completamente distinto. Por ejemplo, en la escenificación de *Marat* de Peter Weiss y Peter Brook los actores se arremolinan en torno al cuadro de David citando la figura sumergida de Marat; de este modo, el significativo *tableau*, más allá de toda interpretación, también se convierte en ciega materialidad y juego sensorial, en el efímero fuego de artificio de la acción teatral.

Un cuadro pictórico existe como una realidad de por sí legítima, articula los elementos en una concentración sincrónica para, en cada

caso, «producir en los campos extraídos de la materia un excedente de sentido»⁴. El teatro, por el contrario, siempre presenta significados en una extensión temporal, de modo que algunos de ellos se van hundiendo a la vez que otros momentos nuevos se van anunciando. Así, se disuelven una y otra vez tanto la fuerza de la enmarcación que instaura el sentido como la articulación estética, y mediante el juego se destruye permanentemente la construcción. Todo, también el sentido más profundo, se desmorona en este juego de desplazamientos que suspende la atribución de sentido, reemplazada por el ininterpretable tumulto de la *physis*. De nuevo se muestra aquí claramente que en el proceder del teatro se encuentra implícita una *ausencia de arte ya específica en él como forma artística*, que tampoco reúne las cualidades de una obra pictórica incluso cuando pone en juego las capas pre-estéticas propias de la obra pictórica, su mera materialidad.

Del agón a la agonía

La sensorialidad de la escena no se constituye del todo sobre el sentido. ¿Qué sucedería si la realidad del cuerpo, ya de por sí *desemantizada* en dolor y deseo (para Lacan fronteras infranqueables del discurso), fuera elegida autorreferencialmente como tema del teatro? Precisamente esto es lo que ocurre en el teatro posdramático: el cuerpo en sí mismo y el proceso de su contemplación se transforman en objeto estético-teatral; este emerge menos como significativo que como provocación. En el arte de la Antigüedad, fuertemente influenciado por la religión, el cuerpo bello era en último término un valor en sí mismo, aunque como manifestación de sentido; sin embargo, posteriormente tuvo que significar lo incorpóreo. Fue necesaria la emancipación del teatro como una dimensión propia del arte para comprender que el cuerpo, sin una existencia como significativa, puede ser un agente provocador de una experiencia libre de sentido, que no encarna ni algo real ni un significado, sino que es una *experiencia de lo potencial*. El cuerpo inaugura, en tanto que

⁴ Cfr. para todo el apartado: BOEHM, G. (ed.). *Was ist ein Bild?* Múnich: Fink, 1995, p. 38 y pp.11-38.

designa su presencia en una *autodeixis*, el deseo y el temor de una mirada en el vacío paradójico de lo posible: el teatro del cuerpo es un *teatro de lo potencial* que, en la situación teatral, se convierte en un imprevisible entre-los-cuerpos y hace valer lo potencial como una privación amenazante (tal como Lyotard lo concibe en el concepto de lo sublime [*Erhabenen*]) y, al mismo tiempo, también como una promesa.

El proceso dramático ocurría *entre* los cuerpos, el proceso posdramático sucede *en* el cuerpo. El lugar del duelo mental, que el asesinato físico y el duelo sobre la escena apenas evidenciaban, es reemplazado por la motricidad corporal o su impedimento, forma o ausencia de forma, totalidad o parcialidad. Si el cuerpo dramático era el portador del *agón*, el posdramático presenta la imagen de su *agonía*. Esto impide toda representación, ilustración e interpretación apoyada en el cuerpo como mero medio; el actor debe situarse a *sí mismo*. En este sentido, Valère Novarina comenta: «el actor no es un intérprete, porque el cuerpo no es un instrumento». Desestima la idea de la *composición* de un personaje por parte del actor y la contrapone a la fórmula de que, sobre la escena, más bien acontece la *descomposición del ser humano*⁵. Con motivo de este desplazamiento se presenta una nueva tarea para los profesionales del teatro formados según el modelo europeo; deben practicar lo que en otras culturas teatrales era natural: reaprender el cuerpo, sobre todo las leyes de su intensidad. Eugenio Barba, que al principio trabajó junto a Grotowski y fue asistente en su *Teatro de las trece filas*, estudió el teatro *kathakali* en la India, fundó el Odin Teatret y, posteriormente, su laboratorio escénico en el cual investigó las leyes de la presencia corporal intensiva del actor en el marco de su *antropología teatral*. Con sus numerosas lecciones y apariciones públicas, *workshops* y talleres, Barba se presenta como uno de los más influyentes partidarios de la nueva corporalidad del actor. Para él, el cuerpo funciona como si estuviera *colonizado* y, consecuentemente, precisa de un entrenamiento que lo libere para generar una expresión

⁵ NOVARINA, V. *Le théâtre des paroles*. París: P.O.L., 1988, pp. 22 y 24.

espontánea, y de una *segunda colonización*, de la cual surge una nueva expresividad, una precisión y una tensión, y con ello una presencia intensamente corporal. Barba subordina literalmente el drama, que tenía lugar entre *dramatis personae* encarnados, al cuerpo orgánico:

El proceso creativo del actor se puede realizar de un modo completamente distanciado. Puede desmontar su cuerpo en varias partes y unir las de nuevo, y alcanzar con ello efectos dramáticos, una situación de conflicto o de introversión y extroversión, permitiendo que las distintas partes de su cuerpo dialoguen entre sí. Por medio de una dialéctica física produce una imagen que hace visibles las tensiones emotivas, conceptuales y psicológicas⁶.

Punctum y antropofanía

El cuerpo posdramático se destaca por su *presencia*, no por su cualidad de significar algo. Su capacidad se vuelve consciente para perturbar e *interrumpir* toda semiosis que pueda partir de la estructura, la dramaturgia y el sentido lingüístico. Su presencia es, por tanto, *pausa de sentido*; permite que emerja lo que Roland Barthes denomina el *punctum* en la fotografía. Este autor distingue el enfoque del *studium* (es decir, como en el modismo *sine ira et studio*, deseo de información) de aquello que verdaderamente fascina: esto es el *punctum*, el detalle casual, la individualidad, una singularidad que no se puede racionalizar en lo reproducido, un factor indefinible. El teatro posdramático lleva al espectador hacia este *punctum*: a la opaca visibilidad del cuerpo, a la peculiaridad no conceptual, quizá trivial, que no puede nombrarse, la gracia idiosincrática de un andar, de un gesto, de la postura de una mano, de la proporción de un cuerpo, del ritmo de un movimiento, de un rostro. Parece una casualidad significativa que, en este contexto, Roland Barthes comente precisamente una fotografía de Robert

⁶ BARBA, E. y RASMUSSEN, I. N. *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*. Fráncfort: Falke und Ybema, 1983, p. 39.

Wilson: se diría que algo de la *magia* de la persona parece llegarle a Barthes a través de la foto que Mapplethorpe tomó a Wilson y Philip Glass; el filósofo francés, que nunca ha escrito sobre el teatro de Wilson señala: «Bob Wilson, dotado de un *punctum* ilocalizable, me dan ganas de conocerlo...»⁷.

El concepto de la comunicación teatral cambia drásticamente en lo que al cuerpo se refiere puesto que este deja de ser mera información y *afecta* al espectador como una verdadera comunicación (como se dice de las fuerzas que se comunican en un objeto). Dicha comunicación se corresponde en principio con el modelo de un *contagio*, tal como fantaseó Artaud en *El teatro y la peste*^{*}, considerándola como una metáfora del modo mágico de operar del teatro. La comunicación entendida como contagio (como a través de un bacilo) no se basa en la transmisión de información, sino que más bien funciona como una fusión y una *participación* miméticas. Se podría decir que la dinámica que el drama mantenía como forma de proceder se transpone al cuerpo, a su *banal* existencia, y tiene lugar, así, una *autodramatización de la physis*. El impulso del teatro posdramático a realizar la presencia intensificada (*epifanía*) del cuerpo humano denota un anhelo de *antropofanía*; sin embargo, en el paradigma del teatro posdramático no se puede dar ningún *humanismo*, si por ello se entiende la afirmación de cualquier tipo ideal *de ser humano*. Se trata siempre de la aparición de un ser humano individual, particular, determinado, real, de carácter inequívoco en sus gestos y en su vivacidad en un tiempo real, el tiempo delimitado del teatro como actuación. Esto convierte lo particular en absoluto de un modo nuevo y hace de la *physis* un equivalente de la antigua teofanía. En contrapartida, el cuerpo rehúsa la *eternidad* de la existencia ficticia en la representación; eternidad ambivalente una vez que se confunde con el reino de los muertos. A partir de esta posición fundamental

⁷ BARTHES, R. *Die Helle Kammer*, op. cit., p. 66 [ed. cast., *La cámara lúcida*, op. cit., p. 74].

^{*} «El teatro y la peste» se incluye en el libro de Artaud *El teatro y su doble*, citado anteriormente [N. del E.].

surgen varias imágenes corporales de diverso tipo que, en conjunto, señalan una realidad generada únicamente en el teatro: lo *teat-real*.

Imágenes corporales posdramáticas

Danza

No por casualidad la danza es el lugar donde las nuevas imágenes corporales pueden leerse con mayor claridad. En ella se marca drásticamente aquello que resulta especialmente característico del teatro posdramático: no formula sentido, sino que articula *energía*; no presenta una ilustración, sino un actuar. Todo aquí es gesto.

Se ha descrito la transición de la danza clásica a la moderna y después a la posmoderna como un desplazamiento que, en términos de lingüística, llevó de la semántica a la sintaxis y después a la pragmática (es decir, el *sharing* emocional de impulsos que el teatro comparte con los espectadores en su proceso de comunicación). Este desplazamiento se produce generalmente al aparecer el cuerpo en el teatro posdramático, cuando la realidad propia de las tensiones corporales distanciada del sentido reemplaza a la tensión dramática. El cuerpo parece desencadenar energías desconocidas u ocultas: se encuentra expuesto, como su propio mensaje y, al mismo tiempo, como algo extremadamente *ajeno a sí mismo*: lo *propio* es *terra incognita*, ya sea porque en la crueldad ritual se busca el extremo de lo soportable o porque lo siniestro y ajeno al cuerpo es empujado a la superficie (a la piel) a través de la gesticulación impulsiva, la turbulencia y el tumulto, la convulsión histérica, la desintegración autista de la forma, la pérdida del equilibrio, la caída y la deformación.

La danza moderna creó una expresión corporal basada en la sobretensión y en la contorsión histérica capaz de articular disposiciones anímicas extremas. En la danza posmoderna se retoma la mecánica y, al mismo tiempo, se intensifica la fragmentariedad del vocabulario de la danza. En el cuerpo no se destaca tanto la cualidad tradicional de la semiosis, la unidad de un baile en sí mismo, como el potencial de las posibles variaciones gestuales del aparato

corporal articulado. Una exploración minuciosa del cuerpo en todos sus sentidos la encontramos en el teatro-danza de Pina Bausch. Sus geniales coreografías, que marcaron época, son mucho más que una innovación en el lenguaje del *ballet*; respecto a sus escenografías, siempre aparecen cubiertas con materiales reales: hojas, tierra, agua, flores..., que constituyen una característica fundamental de su estilo. En el trabajo de Bausch, tanto los gestos corporales como los objetos devienen realidades perceptibles con anterioridad a toda significación y son percibidos, tal como Kracauer teorizó a propósito del cine, como *salvación de la realidad exterior*, que ya no puede ser percibida de acuerdo a una visión cada vez más orientada a la abstracción. El cuerpo sufre por la niñez perdida y el teatro-danza lo explora de nuevo. En tal autodramatización la representación dramática de acción/trama y sucesos se sustituye por la actualización de percepciones corporales latentes. Las figuras de la danza *traducen* lo que el teatro dramático podía mostrar como un complejo anímico en la forma de una dramaturgia simbólica de ascenso y caída, ruptura y nuevo comienzo, figuras y anudamientos circulares y metódicos. El lugar que antes ocupaba el drama, como medio de representación de conflictos complejos y sutiles, lo ocupa ahora el vértigo gestual.

Teniendo en cuenta que la nueva danza privilegia la discontinuidad, en ella los miembros individuales (articulaciones) del cuerpo figuran por delante de su totalidad constitutiva. En este sentido, la renuncia al cuerpo *ideal* en William Forsythe, Meg Stuart o Wim Vandekeybus es insoslayable: no hay vestimentas que ensalcen (o si se usan se hace con intención irónica) ni posturas insólitas que no excluyan las caídas y los resbalones, el sentarse y estirarse, las torceduras, los gestos como el encogimiento de hombros, la inclusión de lenguaje y voz y la novedosa intensidad del contacto entre los cuerpos. El ritmo domina el espacio; aspectos negativos como la dificultad, la pesadez, el dolor y la violencia pasan por delante de la armonía, tan valorada en la tradición de la danza. En una versión optimista este vértigo libre de sentido de la escena posdramática es la afirmación anhelante de una utopía: en la caída y la elevación, el dolor y el erotismo provocador, se

pregunta, al igual que Nietzsche, por el *dios danzante*, un ser anterior a toda determinación dialéctica que –como formula Georges Bataille– se escenifica en la risa y en la transgresión. En esta ambivalencia entre utopía y lamento, la danza resulta nuevamente ejemplar para el despliegue del dispositivo posdramático. Mientras que la construcción teórica *responsable* se agota en las normas de lo social, el teatro se sostiene y se desploma frenéticamente sobre sí mismo y sobre sus espectadores. No se deja endosar la estructura y la forma del *drama* como fórmula de seguridad cultural para el orden de las contradicciones, ni tampoco la rigidez del discurso como garantía para el *sentido* y el *orden de las cosas*. En estas formas teatrales se baila un *otro* asocial. Dichas formas pueden terminar en la paralización o, a la inversa, derrumbarse y despedazarse en un ajetreo lábil, en extenuación, pues está previsto el agotamiento. En trabajos como los de la coreógrafa Meg Stuart, nacida en Estados Unidos y que actualmente trabaja en Bélgica, se puede entender el beneficio de estos procedimientos: una estética que retoma y continúa el lenguaje de Pina Bausch, pero aplicado lúdicamente; unas veladas de danza que abren un cosmos de sentimientos por medio del juego (hasta el ridículo) con gestos que representan la melancolía y la soledad colectiva.

Slow motion

A la serie de imágenes corporales que son sintomáticas del teatro posdramático pertenece la técnica de la *slow motion*, omnipresente en el trabajo de Robert Wilson. Dicha técnica no es reducible a un efecto visual meramente externo; si tanto el movimiento corporal como el tiempo en el que transcurre se ralentizan, entonces inevitablemente el cuerpo en su concreción se *exhibe* como aumentado a través de la lente de un observador y, al mismo tiempo, se *recorta* como objeto artístico sobre el *continuum* espacio-temporal. La lupa del tiempo aísla un contorno de visibilidad enfática sobre el espacio (campo de visión) y cautiva simultáneamente la mirada irritada por esta tarea inusual. La tensión física y mental del actor que ejecuta los movimientos fuertemente ralentizados responde, en cierto modo, a la tensión

del observador, que se compromete con este proceso de percepción. Ambas tensiones unidas permiten que *el cuerpo aparezca*. Al mismo tiempo, el aparato motor es *alienado*: cada acción (el modo de andar, de estar, de erguirse, de colocarse, etc.) permanece reconocible, pero se modifica de un modo inusitado, como algo nunca visto. El acto de caminar se descompone en el acto de elevar un pie, avanzar una pierna, trasladar el peso, colocar en el suelo la planta del pie: la *acción* escénica (en este caso caminar) cobra la belleza de los *gestos puros* que no tienen finalidad.

El gesto

Giorgio Agamben, en un texto ampliamente citado, ha reflexionado sobre la modernidad a la luz de una pérdida del lenguaje gestual tras la cual cada gesto se convierte en destino:

Nietzsche señala el punto en que esta tensión polar, hacia la desaparición y la pérdida del gesto, por una parte, y hacia su transfiguración en hado, por otra, alcanza su culminación en la cultura europea. Porque el pensamiento del eterno retorno solo es inteligible como un gesto en el que potencia y acto, naturaleza y artificio, contingencia y necesidad se hacen indiscernibles (en última instancia, únicamente como teatro). Así hablaba Zaratustra es el *ballet* de la humanidad que ha perdido sus gestos. Y cuando la época lo advirtió (¿demasiado tarde!) empezó la presurosa tentativa de recuperar *in extremis* los gestos perdidos. La danza de Isadora Duncan y de Diaghilev, la novela de Proust, la gran poesía del *Jugendstil* de Pascoli a Rilke y, por último, de la manera más ejemplar, el cine mudo, trazan el círculo mágico en que la humanidad trató por última vez de evocar lo que se le estaba escapando de las manos para siempre⁴.

En el gesto se halla una *constelación* de fenómenos. Pero, ¿qué es lo que queremos decir cuando hablamos de gesto? Ante todo, en él se

⁴ AGAMBEN, G. «Noten zur Geste». En LAUER, Jutta Georg. *Postmoderne und Politik*. Tübingen, 1992, pp. 97-107 [ed. cast., «Notas sobre el gesto». En *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001, pp. 50-51].

ha abandonado el ámbito de los medios dirigidos a un fin, es decir, el caminar no como un medio para desplazar el cuerpo, pero tampoco como un fin en sí mismo (forma estética). La danza, por ejemplo, es esencialmente gesto «porque no es otra cosa que la distribución y la presentación del carácter medial del movimiento corporal. *El gesto es la presentación de una inmediatez, el medio hecho visible como tal.* Siguiendo a Walter Benjamin, el cuerpo, o más bien su modo de ser gestual, se vuelve una dimensión en la cual toda *potencia* queda claramente en *acto*, en suspenso, en un *milieu pur*, en palabras de Mallarmé. El gesto es aquello que queda en suspenso en cada acción encaminada a un objetivo: un excedente de potencialidad, la fenomenalidad en sí misma cegadora, es decir una visualidad que compete/que supera la mirada meramente organizadora, posible porque no hay intencionalidad ni reproducibilidad [*Abbildlichkeit*] que debiliten lo real del espacio, del tiempo o del cuerpo. El cuerpo posdramático es un cuerpo de gestos, si entendemos que «el gesto es una potencia que no se olvida en el acto para agotarse en él, sino que permanece como potencia en el mismo acto y baila en él»⁹.

Esculturas

Un modo particular de presencia corporal posdramática lo constituye la transformación del actor en un objeto, en una escultura viviente. Las formas teatrales clásicas desde el Renacimiento han tematizado repetidamente, bajo distintos signos, la relación del cuerpo del actor y la escultura. En el Renacimiento el actor se debía esforzar por imitar el claro y ameno lenguaje gestual de la Antigüedad, que fue concebido en el siglo XVII como *escultura parlante* y no solo como *pintura parlante*. Su aparición surgió bajo la ley de las normas transmitidas por la Antigüedad. Incluso cuando en el siglo XVIII se elevó a ideal la *forma natural*, el nuevo lenguaje gestual se siguió basando en el modelo de la plástica. Llama la atención la importancia que tuvieron las antiguas esculturas e imágenes de los vasos en la revolución que experimentó la danza en las vanguardias

⁹ Ibídem, pp. 99 y ss.

históricas y que contrapuso a una sociedad enferma una cultura del cuerpo escultural. Ya en la concepción de la danza de las vanguardias históricas se puede observar aquella dualidad que en el teatro posdramático aparecerá de nuevo: el «entrelazamiento de una idea de la danza *vitalista*, concentrada en la *dinámica* del movimiento, con una imagen del cuerpo principalmente *estática*, influenciada por la *escultura antigua*»¹⁰. Tanto la imagen dinamizada del cuerpo, que termina en el éxtasis, como la imagen estática del mismo, que no puede negar la tendencia a desembocar en la *altanería* propia de un soldado, tienen en el siglo XX una historia llena de contradicciones en la teoría del teatro, y no únicamente de la danza. Ambos son motivos no solo de la vanguardia más progresista, sino también de las utopías teatrales más conservadoras¹¹.

El trabajo de la Societas Raffaello Sanzio es un ejemplo emblemático de la estética escultórica a la que nos referimos. Esta asombrosa compañía, una de las más importantes del teatro italiano experimental, se creó en 1981 dentro de la corriente del teatro de proyecto; para cada trabajo se compone una nueva compañía alrededor del núcleo central del grupo, los hermanos Romeo y Claudia Castellucci. A menudo actúan con ellos personas con una corporalidad deformada y transformada por la enfermedad. «Cada cuerpo tiene su propio cuento de hadas —explica Romeo Castellucci—. Se trata del regreso del cuerpo como realidad incomprensible e insoportable al mismo tiempo». Entre sus escenificaciones más importantes destacan: *Santa Sofia. Teatro Khmer* (1985), *Gilgamesh* (1990), *Hamlet: la vehemente exterioridad de la muerte de un molusco* (1992), *Masoch* (1993), *Orestíada* (1995) y *Julio César* (1997). En la *Orestíada*, por ejemplo, abundan citas a las artes plásticas: se eligió a un actor por ser alto y flaco como una figura de Giacometti; otro fue vestido y maquillado tan blanco que recordaba las esculturas de George Segal, y sus

¹⁰ BRANDSETTER, G. *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Fráncfort: Fischer Verlag, 1995, p. 69.

¹¹ Cfr. BICCARI, Gaetano. «Zuflucht des Geistes?». En *Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskursive in Deutschland und Italien 1900-1944*. Tesis doctoral. Fráncfort, 1998.

acciones y gestos, a dibujos de Kafka. En el papel de Clitemnestra aparece una actriz que parece ser literalmente una montaña coloreada de rojo, allí tendida en una inmovilidad que se deshace propia de un cuento de hadas. Como signo corporal su pesadez comunica su poder, pero domina la impresión sensorial inmediata, exenta de toda interpretación. Casandra está encerrada en un armazón de cajas y sus rasgos se encuentran desfigurados mediante vidrios esmerilados, de modo que uno cree tener delante una imagen de Francis Bacon. El teatro mantiene aquí un claro parentesco con las artes plásticas y no es casualidad que, en su infancia, a los Castellucci les gustara pasar el tiempo montando con gusto «cuadros vivientes»¹². Da que pensar que en Italia la estética vanguardista se inspire en la gran tradición de la pintura renacentista. En Alemania, en cambio, sería difícilmente imaginable, por ejemplo, una *societas teatral* Alberto Dürero.

En las obras de la Societas Raffaello Sanzio lo escultórico y la iconografía polifacética se unen con el aspecto ritual de la salida a escena. Valentina Valentini observa con razón que aquí el actor funciona como la víctima que se requiere para llevar a cabo el ritual de la degradación y la regeneración en la realización escénica¹³. En *Julio César* (1997), por ejemplo, la transformación del actor en realidad corporal exhibida se encuentra todavía más marcada. Durante la representación, cuando aparece en escena una actriz anoréxica en peligro real de muerte, al espectador le resulta embarazoso tratar de interpretar esta figura en cuanto significativa (de hecho, murió antes de que se llevara a cabo la residencia de la compañía en Fráncfort, en 1998). En las escenificaciones de los Castellucci las figuras aparecen extremadamente adelgazadas o con sobrepeso enfermizo, la voz de un actor operado de laringe impresiona al espectador por el sonido metálico del aparato que debe utilizar para hablar, y se realizan escénicamente rituales de homicidio, suicidio y funeral. Los hermanos Castellucci aclaran en una entrevista: «En *Euménides* Apolo

interviene para defender a Orestes. El actor que trabaja con nosotros y que encarna a Apolo no tiene brazos. Se presenta exactamente como una escultura griega que perdió los brazos. Esta es la idea que nosotros tenemos del cuerpo clásico, la imagen de Apolo que está en nuestra memoria: un cuerpo perfecto, absolutamente perfecto, que precisamente por ello encarna la idea divina. Una estatua. Una figura divina...»¹⁴. Las salidas a escena de actores como el recién mencionado de brazos cercenados, cuerpos tullidos, impedidos, el joven que padece síndrome de Down y representa a Agamenón o el autista que representa a Horacio hacen perceptibles, en el límite de la norma (y de lo soportable), el *cuerpo inhumano*. Unido al sonido de ruidos de todo tipo, a menudo metálicos, surge un escenario de pesadilla en el cual los cuerpos, en un estado vital cosificado, animal y moribundo, rehúyen toda categorización y permiten, paradójicamente, que se torne visible, al mismo tiempo, la belleza del cuerpo en su deformación. La *Orestíada* recibió la denominación de género de *comedia orgánica* y, de hecho, es como si debiera convertirse en la visión escénica de una dantesca excursión infernal por medio de los organismos, pero también una percepción desviada de lo orgánico fascinantemente bella.

El cuerpo, el sacrificio, el *voyeur*

Otras formas de transformación del actor en escultura son reconocibles en el teatro de Jan Lauwers y en la danza-teatro de Saburo Teshigawara, que llegó a la danza en los años ochenta después de una larga trayectoria como pintor y escultor. Teshigawara no representa emociones sino que las despierta a través de la inmediatez de su presencia corporal, que adopta la cualidad de una *escultura en movimiento*. En el caso de Lauwers los cuerpos de los actores permanecen a menudo quietos durante un largo período de tiempo y lanzan miradas al público —ya sean agresivas, imperturbables,

¹² Cfr. *Theater der Zeit*, mayo/junio, 1996, p. 47.

¹³ VALENTINI, Valentina. *Societas Raffaello Sanzio*. Citado a partir del manuscrito [ejemplar mecanografiado].

¹⁴ CASTELLUCCI, R. en *Informationsblatt Theater der Welt*. Dresde, 16 de junio de 1996. Véase, también: CASTELLUCCI, C. y CASTELLUCCI, R. *Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*. Milán: Ubulibri, 1992.

provocadoras o curiosas-; exigen y devuelven la mirada desde ahí, mientras que, entre tanto, alguien tiembla en un sollozo claramente *actuado* (no naturalista pero conmovedor por su intensidad física, sin que sea necesario un movimiento considerable), o los cuerpos se exponen a la apreciación pública en posturas llamativamente afectadas o provocadoras. Cuando se encuentran en podios o bases estrechas, que les permiten escasa libertad de movimiento, se hace patente de qué modo el cuerpo de los actores establece aquí una relación con las estatuas. La escultura humana viviente que vibra o la escultura en movimiento entre la rigidez y la vitalidad llevan al descubrimiento de la *mirada voyeur del espectador* sobre los actores.

Cuando el teatro de los años ochenta y noventa retornó al motivo escultórico, lo hizo bajo signos muy distintos a los de las vanguardias históricas: el ideal resulta sospechoso, da miedo. El cuerpo no se exhibe por su proximidad al ideal escultórico clásico, sino por su dolorosa confrontación con lo imperfecto. El atractivo y la dialéctica estética de las estatuas de cuerpos clásicos no consisten en hacer perceptible el hecho de que el ser humano vivo no puede competir con ellas. La escultura es (también) el cuerpo ideal que no envejece y que, como forma visual, ejerce una atracción erótica. (Antiguas narraciones nos informan de actos obscenos de amantes demasiado fascinados por las estatuas de Venus.) Por el contrario, en el intercambio de miradas entre público y escena, el cuerpo envejecido y caduco (llevado a escena por Mil Seghers) experimenta en su cansancio y agotamiento una exposición despiadada, así como el cuerpo *imperfecto*, obeso (representado por Viviane De Muynck).

El *estar expuesto* de los actores no se encuentra filtrado por el drama ni por los personajes. El cuerpo se aproxima de modo ambivalente y amenazante al espectador porque se niega a convertirse en sustancia significadora o en ideal y rehúsa entrar en la eternidad como esclavo del sentido/ideal. En cierto modo, se trata de la invención de la fórmula de la danza que propuso Mallarmé, según la cual la bailarina no es una mujer que baila, sino una *constelación* de reminiscencias poéticas (sin autor), asociaciones y figuras, una abstracción fascinante de todo

lo real que debería hacer posible la percepción *simbólica*¹⁵. Aquí, en cambio, a partir de la abstracción de la forma se destaca nuevamente la forma concreta; un juego peligroso, pues la fijación por la escultura produce una experiencia visual de otro tipo: el actor se desplaza sobre el filo de una navaja entre su metamorfosis en una pieza de exhibición inerte y su autorreafirmación como persona. Se ofrece y se presenta, en cierto modo, *como una víctima*: sin la protección del papel, sin el fortalecimiento a través de la tranquilidad ofrecida por el ideal, el cuerpo se entrega, en su vulnerabilidad y miserabilidad pero también como estímulo erótico y provocación, al tribunal de las miradas que lo evalúan. Desde esta posición de víctima la imagen escultórica posdramática del cuerpo se torna un acto de agresión y de cuestionamiento del público. En tanto que el actor se presenta como *persona* individual y vulnerable, el espectador se vuelve consciente de una realidad que en el teatro tradicional está disimulada, a pesar de la inevitable relación de la mirada con el *escenario*: el *acto de ver* funciona de modo *voyeurista* sobre el actor exhibido como un *objeto* escultórico. En cierto modo, ningún orden narrativo o dramático sirve como *disculpa* al que mira para clavar sus ojos en las personas que se encuentran sobre el escenario. El espectador se coloca más bien en la situación de un *voyeur* que se hace consciente de esta realidad (también de su ambigüedad) y que, además, es sorprendido a través de la confrontación de miradas entre escena y público y, por tanto, arrancado de la seguridad imaginaria del *voyeur*. No por casualidad el título de la primera parte de *Snakesong Trilogy*, de Jan Lauwers, se llamaba precisamente *The voyeur*.

Cuerpo-fuerza

El *cuerpo deportivo*, atlético, juega un rol especial en el nuevo teatro, fundamentalmente en la danza. El deporte se confirma también como una práctica interesante para el teatro posdramático, porque, en muchos aspectos, se configura como un modelo a seguir. En las coreografías de Wim Vandekeybus, en el trabajo sudorífico de los

¹⁵ Cfr. MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 304.

cuerpos en Einar Schleef y en las arriesgadas exhibiciones deportivas de las capacidades corporales de la compañía canadiense La La La Human Steps se refleja el hecho de que, en un entorno vital del cuerpo menos estructurado por atribuciones de sentido, su fuerza y belleza se convierten en un verdadero fetiche, en la última verdad aparentemente cierta. La musculosa aparición de la bailarina de Human Steps, Louise Lecavalier, y sus actos de fuerza que limitan con lo circense radicalizan la imagen parafascista de la publicidad del cuerpo totalmente sano, totalmente capaz, totalmente realizado en su rendimiento, bello y fuerte. Wim Vandekeybus, en cambio, crea una danza-teatro de dureza física con cuerpos que caen unos encima de otros: pisotones, pataleos, saltos arriesgados y movimientos cuya tensión el observador apenas puede rehuir. La coreografía consiste esencialmente en convulsiones de los bailarines en el suelo, caídas, luchas cuerpo a cuerpo y pruebas de fuerza reales. El artista (él mismo actuó en *El poder de las locuras del teatro*, de Jan Fabre) pertenece a aquella generación del teatro belga que, siendo todos aún muy jóvenes en los años ochenta, alcanzaron rápidamente fama internacional. Cabe mencionar también el ejemplo de Roxane Huilmand que, al bailar con tacones en el solo *Muurwerk* (también producido como película), suscitó una tormenta de desesperación y rebelión entre muros de piedra, mediante la fuerza y la expresividad de su sensacional actuación.

El cuerpo y las cosas

El cuerpo es un punto de intersección en el cual, tras una observación minuciosa, el límite entre lo vivo y lo muerto se vuelve problemático. Las cosas son siempre una especie de sustituto para algo distinto que no puede fijarse fácilmente con palabras y un enigma tan pronto como le prestamos nuestra atención. De este modo, la estética teatral se mueve siempre en la frontera entre lo humano y lo material (las cosas). Espíritus y fantasmas constituyen la materia a partir de la cual parece estar hecho el mundo de las cosas que, de un modo enigmático, no está sencillamente muerto. A la inversa, el cuerpo vivo puede verdaderamente hacerse *objeto*. A causa de ello, con frecuencia se ha comparado al actor

con un chamán, un deportista, una prostituta y un maniquí (es decir, un muñeco). Aun cuando la mecánica del cuerpo del bailarín traza una vía más allá de la normalidad humana, no solo se aproxima a una esfera *más elevada*, sino también a las cosas y su mecánica, y se adentra en su reino (como, por ejemplo, ocurre en *El teatro de marionetas*, de Kleist). Si la voz humana, mediante un arte extremo, se aleja completamente de lo usual (que conocemos como naturaleza) y trasciende la frontera del mundo de los ruidos que normalmente producen los objetos inertes, el potencial de fantasía de las cosas se reconoce nuevamente a través de la aproximación del ser humano a su mundo. En este sentido, el teatro de Kantor concilia los movimientos grotescos y mecánicos del ser humano con el funcionamiento alocado de los aparatos.

En la tradición del teatro dramático permanecía reprimido el entrelazamiento del cuerpo con el mundo de lo material. Este, en su poder mágico y su realidad concreta, mantuvo la prerrogativa de las representaciones líricas y épicas, ya que la capacidad de abstracción del paradigma dramático se encontraba estrechamente relacionada con la exclusión del cuerpo de carne y hueso de la esfera del mundo de los cuerpos materiales. Así, ya desde los inicios del teatro el actor utiliza varios objetos —un arma, un bastón, un disfraz o una máscara— para enfatizar sus representaciones y, a la vez, se *objetiva* en la medida en que hace muecas y poses expresivas con su cuerpo. El teatro juega —y esto constituye la fascinación permanente de las marionetas— con el reflejo, de modo que el actor dota de vida al objeto y, con ello, hace él mismo de instrumento que actúa casi inconscientemente, dejándose manejar por las leyes ocultas de la mecánica (o de la gracia). Ciertamente, el arte de la escenografía podría dedicar sus esfuerzos a esclarecer un nexo entre las acciones de los sujetos y su mundo material, sus construcciones y sus objetos, aunque el drama pasa por alto este entrelazamiento. Al contrario, a menudo alcanza sus momentos más ridículos cuando deja espacio a los objetos: el pañuelo en *Otelo*, la limonada en *Luisa Miller* o el *tenedor funesto* del drama de destino*. Solo de forma excepcional

* *El tenedor funesto* (1826) es una obra del dramaturgo alemán August Graf von Platen [N. del E.].

el drama trata motivos que representan la fatalidad o el mágico entrelazamiento de la vida y el mundo de las cosas. El teatro posdramático, en cambio, reaviva la interacción entre los cuerpos humanos y el mundo de los objetos; el parentesco entre un muñeco, una marioneta y un cuerpo, por ejemplo, son temas teatrales que se excluyen del teatro dramático y que solo pueden subsistir de forma marginal en el teatro para niños.

En el teatro posdramático la *comunicación* del cuerpo mudo se emancipa del discurso verbal. Una aparición sintomática de esto lo constituye el *teatro de movimiento*. Surgido en la segunda mitad de la década de los setenta, este teatro, con su énfasis en el cuerpo casi al límite de la pantomima, su continua renuncia al lenguaje y su relación con la tradición de la comedia del arte, activa la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión no literarias. Una de las primeras realizaciones escénicas más impactantes en esta dirección fue *Door het oog van de diablo* (1976), de Willemien Oosterveld. Sobre un andamio con pasarelas (que hace pensar en el famoso escenario de *Le Cocu* de Meyerhold), los actores hacían siempre los mismos recorridos que, debido a los diversos *tempos* de ritmo, originaban confrontaciones. De este espacio de abstracción *minimalista* se derivaron situaciones casi dramáticas¹⁶.

En el ámbito de las formas del teatro alejadas del drama destaca por encima de todas el llamado *teatro de objetos*, cuyos representantes más destacados han sido los artistas Stuart Sherman, Christian Carrignon, Jacques Templeraud y Peter Ketturkat. Cabe también mencionar el teatro de objetos de Jean-Pierre Larroche y Pascale Hanrot, que fueron invitados al Theater der Welt en Dresden, en 1996, y las compañías Théâtre Manarf o Velo-Theatre. Asimismo, en los Países Bajos reciben una especial atención tanto esta como otras formas menores del teatro.

Aunque los amantes de estas variantes del teatro de personajes que hemos mencionado podrían considerarse una especie extravagante,

¹⁶ Cfr. VOGELS, Frits. «Termiek: Driftig zoeken». En *Toneel Theatral*, núm. 3, 1983, p. 30.

sin embargo, expresan algo esencial en cuanto al cuerpo posdramático. En este sentido, Winicott ha desarrollado y explicado el término *objeto transicional*. Aquello que nos fascina realmente de un objeto es que deviene sujeto y estimula así la sensación de que nosotros mismos fuéramos no solo sujetos vivos sino, en parte, también objetos. Resulta fascinante cuando se desdibuja la frontera, cuando el sujeto tiende a cosa y la cosa a ser viviente, cuando se pierde la seguridad de poder separar con certeza la vida y la muerte, el sujeto y el objeto. Un lugar privilegiado para la experiencia de tal transgresión lo constituyen el teatro de títeres, el *bunraku**, el teatro de marionetas o ese teatro al que Edward Gordon Craig solo quería dejar entrar a las *supermarionetas* —actores totalmente disciplinados, *sin alma*—. La categoría de lo *siniestro*, que desde Freud se relaciona sobre todo con esta problemática de la difuminación de la frontera entre lo vivo y lo inerte, podría contribuir a describir la actuación de cuerpos mediáticos y cuerpos reales en el teatro posdramático: ¿cuál es mi yo si en él ya se encuentra lo ajeno, lo otro, el objeto del cual quiero separarme categorialmente? Este yo parece entonces perder el juicio, y poner en juego su racionalidad¹⁷.

En las formas populares del teatro de marionetas, del mismo modo que en las invenciones más avanzadas de las vanguardias teatrales, fluye una fuerte corriente del teatro de objetos que unas veces oculta y otras manifiesta e inspira antiguas tradiciones teatrales y experimentos innovadores. El teatro que anula el modelo dramático puede restituir el valor de las cosas y la experiencia de cosificación que se ha vuelto ajena a los actores humanos y, al mismo tiempo, ganar un nuevo terreno de juego en el ámbito de las *máquinas* en las que —desde las extravagantes máquinas de amor y de muerte de Kantor hasta el teatro *high-tech*— se entrelazan mecánica y tecnología. Heiner Müller apreció del teatro de Wilson la «sabiduría de los cuentos de

* El *bunraku* es el nombre con el que se conoce al teatro de marionetas japonés. Se caracteriza por la unión de tres artes escénicas distintas: las marionetas, la recitación y la música del *shamisen* [N. del E.].

¹⁷ Cfr. «Das Erhabene ist das Unheimliche». En *Merkur*, núm. 9, 1989.

hadas que no pueden disociar la historia de los seres humanos de la historia de los animales (plantas, piedras, máquinas); así, aparece anticipada «la unidad entre el ser humano y la máquina, el siguiente paso de la evolución». En efecto, parece que la tecnologización cada vez más acelerada, y con ella la tendencia a la transformación del cuerpo en un aparato controlable y elegible, anuncia un tecnocuerpo programable, una *mutación antropológica* cuyas primeras conmociones se registran de modo más preciso en las artes que en los discursos jurídicos y políticos, rápidamente anticuados.

Un capítulo particular del teatro de objetos lo integran los actos de *gran formato* realizados por máquinas en vez de por actores. Survival Research Laboratories (SRL) presentó un paquete de máquinas inmensas y agresivas: un infierno construido con máquinas armadas con brazos siniestros, vagones y grúas que escupían fuego y entrechocaban en estallidos, y con las cuales se trataba de representar el potencial inquietante y destructivo de la sociedad industrial. Formas lúdicas de este teatro con dragones voladores, construcciones de cartón y papel maché, actores con zancos inmensos y guarniciones automovilísticas muestran, por el contrario, una versión idílica de este teatro de gran formato en el cual dominan los objetos. Allí la fantasmagoría de la producción industrial de alto nivel con sus demonios, aquí el circo. También como teatro de objetos el dispositivo posdramático abre nuevos modelos teatrales entre la instalación, el arte cinético de objetos y el arte de la construcción paisajística.

Animales

El género de la fábula formuló mediante la antropomorfización de los personajes animales la lectura dialéctica de que los seres humanos se comportan como animales (por eso pueden ser narradas por animales como si fueran humanos). El teatro posdramático llega tan lejos en la negación del antropocentrismo immanente al drama que sobre el escenario se produce una equiparación entre cuerpos de animales y cuerpos humanos. El cuerpo mudo del animal se convierte en encarnación del cuerpo humano ofrecido en sacrificio y, con ello,

transmite una dimensión mítica, pues el mito hace referencia a una realidad en la que domina la lucha muda entre la vida y la muerte, y en la que al ser humano, incluso cuando consigue escapar de este contexto represor, se le arrebató de nuevo el lenguaje que acaba de adquirir. El cuerpo, que casi se vuelve mudo, que suspira, grita y libera ruidos animales, es la encarnación de una realidad mítica que va más allá del drama humano. A su vez, el cuerpo humano se aproxima en deformación y monstruosidad, autismo y alteración del lenguaje, al reino animal. En el teatro posdramático se explora hasta qué punto la realidad del cuerpo humano se encuentra emparentada con la del animal. De este modo, en las escenificaciones de Jan Fabre animales y actores trabajan en igualdad de condiciones. La presencia de animales sobre el escenario, que estaba mal vista en el teatro dramático (pues estos rompen la ficción debido a su ser inconsciente), se convierte en motivo recurrente en el teatro posdramático. En las obras de Wilson, por ejemplo, aparecen animales con frecuencia y en *Narrative Landscape [Paisaje narrativo]*, de Michael Simon, fascinó la copresencia de un cantante y un caballo sobre la escena. También en algunas de sus acciones Joseph Beuys utilizó un caballo (*Ifigenia*) y convivió varios días con un coyote en una jaula en *Coyote, I like America and America likes me [Coyote, me gusta América y a América le gusta]*. En una entrevista Romeo Castellucci dijo sobre la *Orestíada*: «En la primera parte hay dos caballos negros que, casi invisibles, aparecen detrás de Casandra, acompañándola. En el fondo solo se escucha el ruido de los cascos». Y:

son sensaciones que no tienen justificación alguna. Son dos caballos que nos acompañan en la gira y que solo viven algunos segundos en escena, nada más. Es una cuestión del resuello. Se trata de unos segundos muy poderosos en los cuales surge una comunicación pura por medio de la presencia de los animales. Se trata de un elemento adicional esencial, porque aquí vuelve a entrar en juego el cuento de hadas, donde los animales cohabitan con las personas y también tienen la palabra¹⁸.

¹⁸ CASTELLUCCI, R. en «Informationsblatt Theater der Welt», *op. cit.*

En una escenificación para niños de 1992 sobre las fábulas de Esopo se emplearon cientos de animales vivos; en *Hamlet*, el único actor, que representaba a Horacio, circulaba de un lado a otro con animales de peluche y de tela.

Cuerpo estético versus cuerpo real

En el teatro, la diferencia entre la consideración estética (o formal) y la no por ello menos interesante consideración sensorial (placentera o desagradable) topa inevitablemente con el cuerpo. La forma es aquí, al mismo tiempo, práctica de una disciplina. La historia del nuevo teatro se puede leer como una historia de los intentos de mostrar al mismo tiempo el cuerpo como forma bella y el origen de esa belleza ideal a partir de la violencia del entrenamiento. No se trata, por tanto, de abolir simplemente la ilusión del teatro, sino de hacerla visible. En esta consideración tenemos que darle un lugar destacado al teatro de Jan Fabre. En el centro de sus grandes trabajos existe un procedimiento de *formalización* geométrica del espacio escénico y del cuerpo; parece como si estos debieran funcionar como aparatos mecánicos. De modo recurrente, una serie de actores hacen sistemáticamente lo mismo (vestirse, desvestirse, bailar...), poniendo el acento en una similitud serial. Ahora bien, la serialidad, la repetición y la simetría en el teatro permiten paradójicamente que despierte nuestro sentido por las diferencias minúsculas del cuerpo y el aura de los bailarines y actores, su figura y forma de moverse. El afán de perfección convierte en experiencia la causa de su inaccesibilidad, la *insuficiencia y la debilidad* del cuerpo. Cuando en *The Power of Theatrical Madness [El poder de la locura teatral]*, los actores masculinos tienen que levantar una y otra vez a las mujeres y cargarlas sobre el escenario —de modo que el agotamiento físico del actor destruye desde dentro la simetría y el *material* moldeado del cuerpo esquivo nuevamente la forma—, se produce un salto premeditado de la percepción formal del cuerpo a su percepción real. Emil Hrvatin, en un estudio que abre nuevos horizontes sobre el teatro de Fabre, se ha dedicado a analizar los diversos aspectos que presen-

tan estas *estrategias*¹⁹. La agresión que se ejerce sobre los cuerpos, la uniformización que niega a los cuerpos individuales el placer de la sensibilidad para hacer de ellos funciones corporales del trabajo y de la danza, se transforman en visibilidad empática del cuerpo singular sometido a la formalización. De este modo, se hace evidente que la formalización, factor indispensable de la forma estética en apariencia totalmente espontánea, provoca, al mismo tiempo, efectos estéticos individualizantes *en cuanto* estructura matemática u ornamental²⁰. Lo que tradicionalmente se descarta o se reprime (la grácil bailarina no debe dejar que se note ningún rastro del entrenamiento atormetador) emerge de nuevo cuando la frontera de la formalización estética deviene palpable y, con ella, se materializa la frontera entre el cuerpo estético y el cuerpo real. Cuando aquel *se deshace* por el esfuerzo, lo real se distingue nuevamente de la forma.

Dolor y catarsis

El teatro ha estado siempre fascinado por el dolor aunque, a diferencia del sufrimiento ideal, no haya tenido tan buena prensa en la estética tradicional. El dolor, la violencia, la muerte y los sentimientos desencadenados por ellos, esto es: el temor y la compasión, estuvieron desde la Antigüedad en el *fundamento del placer ante los objetos trágicos*. Hoy *eleos* y *phobos* se traducen más bien como *lamento* y *escalofrío*. Aristóteles presupone en la *Poética* una implicación masiva de los espectadores en el proceso teatral, con intensas reacciones afectivas y corporalmente manifestadas en el instante. El teatro no es objeto de observación contemplativa, sino que afecta al espectador por medio de un ataque psicofísico; algo que, por cierto, contrasta curiosamente con la construcción racional de la forma de la tragedia y su carácter particularmente *filosófico*. La tragedia debe provocar *catarsis* en el espectador, una *purificación* de ese estado de *lamento* y *escalofrío* al que hemos aludido. Sin embargo, en la ac-

¹⁹ HRVATIN, Emil. *Jan Fabre. La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*. Bagnole: Armand Colin, 1994.

²⁰ DE MAN, Paul. *Allegorie des Lesens*. Francfort, 1988, p. 214.

tualidad el efecto de la catarsis –e incluso su misma existencia– ha sido puesto en duda. Adorno constata que «[la catarsis] es una acción purificadora contra los afectos en convivencia con la opresión» y que resulta «anticuada porque forma parte de la mitología del arte y es inadecuada a los efectos reales. [...] El índice de esta falsedad es la duda razonable de que el beneficioso efecto aristotélico tuviera lugar alguna vez; el sustituto bien pueden haberlo proporcionado siempre unos instintos atrofiados»²¹. La actualidad persistente de la reflexión sobre la mimesis y la catarsis no se debe a la idea del efecto sanador del desahogo. Esto ocurre de modo más efectivo –en caso de que se quiera creer incondicionalmente en la mecánica de tal efecto– en la descarga furibunda que se produce en el estadio de fútbol o el temor y la agresión que siente el espectador al visionar un *thriller*. La temática de la mimesis y de la catarsis merece interés más bien por la estrecha ligazón que se presenta entre teatro y horror.

La estética multimedia se apoya o se complace no tanto en la desaparición del cuerpo moribundo como en la del cuerpo atormentado. El vídeo y la televisión transforman la guerra del Golfo en estadística; el número pasa de este modo por encima del cuerpo. Aunque el cine de entretenimiento despliega los efectos del poder del terror (y del horror) visual, lo hace de modo que no podamos recibir empáticamente el dolor del otro en nuestra percepción subjetiva, sino únicamente registrar sus indicios. Erika Fischer-Lichte remite a las consideraciones de Elaine Scarry sobre este hecho²². En el dolor es donde más claramente se evidencia la profunda ambigüedad de la mimesis, es decir, la representación como imitación. La gran conquista de lo estético es que el dolor manifiesta realidades antes no percibidas en el horizonte del sentir y del pensar. La capacidad de la mimesis se presenta cuando nos da la posibilidad de apropiarnos, en cierta medida, de experiencias extrañas, no vividas por nosotros mismos, y de familiarizarnos con ellas. Pero la mimesis posibilita esta mediación

²¹ ADORNO, Th. W. *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 354 [ed. cast., *Teoría estética*, op. cit., p. 315].

²² FISCHER-LICHTE, E. *The Show and the Gaze of Theatre*, op. cit., p. 255.

inevitable a través de una especie de falseamiento de sus objetos. Esto no sucede por casualidad, sino forzosamente a través de los mismos recursos que la hacen posible. No sería imitación si no moldeara su objeto (una imitación perfecta no debería ser diferenciable de su original, debería ser un original repetido). A través del debilitamiento, la amortiguación y la reducción de lo real, que le son sistemáticamente immanentes, la mimesis crea una percepción que quizá de otro modo sería insoportable; pero inevitablemente la crea a costa de una (de-) formación de su objeto. Esto es válido cuando, para compensar esta deficiencia, *exagera* lo feo en relación con lo común. El *falsum* –o, de acuerdo con Jan Fabre, la «falsificación tal y como es, sin falsificar»– se impone en todas partes. La imagen televisiva en la que se muestra un barrio de favelas ya niega, de entrada, el cuerpo: la duración real de las horas, los días, los meses, los años, las generaciones de los que allí vegetan. Sin índice de tiempo, la abreviación de la presentación tergiversa la realidad. Hedor, pesadez, calor... la imagen engaña sobre todo esto y ofrece un atractivo óptico para la percepción, de modo que la empatía deviene empatía imaginaria y esta se vuelve indiferencia reflejada en el lado de los receptores. Sin embargo, en el caso del dolor la representación mimética se convierte en un problema. Aparentemente nos lo muestra todo en el nuevo mundo mediático y, sin embargo, engaña por completo sobre aquello que vuelve invisible y, precisamente por ello, hay un *abismo infranqueable en la imagen electrónica de los electroshocks*. Una cierta *anestesia* frente al dolor y al sufrimiento ha sido siempre inmanente al arte (y daría para realizar toda una investigación centrada en la historia de esta anestesia), pero en el mundo mediático este problema se radicaliza de tal modo que, en un sentido moral, la imitación incurre en mentira. El teatro posdramático responde a este problema con un giro asombroso: saca a la luz la circunstancia, de otro modo latente, de que el teatro como práctica corporal no solo incluye la representación del dolor, sino también el dolor que experimentan los cuerpos en el trabajo de representar.

En la evocación de la irrepresentabilidad del dolor nos encontramos con un problema central del teatro: el desafío de hacer presente

lo inconcebible con ayuda del cuerpo, que es la misma memoria del dolor, porque la cultura y el «dolor, el recurso más poderoso de la mnemónica», en palabras de Nietzsche, han sido inscritos en él disciplinadamente. La mimesis del dolor significa principalmente que el tormento, la tortura, el sufrimiento físico y el horror son imitados y sugeridos de forma engañosa, de modo que surge una empatía dolorosa con el dolor actuado. Pero el teatro posdramático pone en práctica la mimesis en el dolor. Esto ocurre cuando la escena se equipara a la vida; cuando cae de su banalidad real y se golpea contra ella, aparece entonces el temor por la integridad de los actores y se efectúa una transición desde un dolor representado a un dolor experimentado en la representación. Aquí radica la novedad que, en su ambigüedad moral y estética, se ha convertido en el indicador para preguntar qué es, en realidad, la representación: la acción corporal agotadora y arriesgada en la escena (como los montajes de la compañía La La La Human Steps); ejercicios de apariencia a menudo paramilitar (como cierta danza-teatro o las obras de Einar Schleef); masoquismo (como La Fura dels Baus); el juego moralmente provocador con la ficción o la realidad de la crueldad (como en Jan Fabre) o la exhibición de cuerpos enfermos y desfigurados. Un teatro de cuerpos en dolor lleva a la percepción a una escisión: aquí el dolor representado, allí el acto lúdico y placentero de su representación que, en sí mismo, muestra el dolor.

En los años sesenta los artistas de *performance* reaccionaron a la insensibilidad con la realidad del dolor; desde entonces, este gesto ha ido poco a poco llegando también al teatro. En el fondo con ello se radicalizaba la fórmula más antigua utilizada ya en el teatro trágico: la máxima de Esquilo de *aprender a través del sufrimiento*. Sin embargo, la exposición del rasgo doloroso, maquinal y cruel en la producción de apariencias del propio teatro es una novedad. Al juego de niños que plantea la mera imitación a través de las máscaras y las masacres del teatro (nombre alegórico para todo arte que se plantee este desafío) responde con la negativa a informar sin compromiso. Mientras exista un tipo de información que reste importancia al dolor, convirtiéndolo en efecto sensacional o transfigurándolo, el gesto

exhibido en el dolor se convierte en una experiencia no distanciada de la comprensión. Articular el dolor, no meramente imitarlo, y en esta articulación incluir la acción de la representación como dolor significa, desde entonces, hacer teatro. En comparación con las representaciones mediáticas, el horror representado con los medios del teatro se convierte, de cualquier modo, en ridículo e inverosímil. En cambio, si el acto y la presencia del factor corporal de la representación aparecen en sí mismos en primer plano, entonces el acto teatral retorna a su realidad, que en otro caso se perdería en las imágenes. El teatro responde, en parte, con la implicación terrorista (como lo hace La Fura dels Baus), en parte, con el hipernaturalismo y las imágenes de terror que, por medio de la parodia o la exageración, provocan la reflexión y causan así una empatía que se distingue de la empatía resultante de la percepción en el cine o el vídeo (como los montajes de Reza Abdoh); y en parte en la línea del *performance art* actual, que puede adoptar formas muy diversas, desde el relato personal al arte de acción. Thomas Oberender señala, con razón, el enfoque que toma como base buena parte del teatro contemporáneo, especialmente el realizado por las generaciones más jóvenes: quieren «tratar con la última verdad que rehúye cualquier relativización: la verdad corporal. Dolor y diversión son los únicos puentes seguros entre dos personas»²³. No se trata aquí de contradecir esta postura (dolor y diversión son evidentemente los factores que más incitan a la rivalidad y a la lucha encarnizada, aunque no es este el problema), sino de reconocer que las formas del teatro posdramático hacen de todo aquello que en otro momento fue objeto de representación, un momento del acontecimiento escénico y de este modo tienen en cuenta legítimamente el empobrecimiento, la trivialización y la banalización de los objetos, con el fin de obtener una referencia a la realidad. Por ello, el teatro se sitúa siempre en el margen: como arte preparado para renunciar a ser realidad, pero también a retroceder antes de dar el último paso hacia la suspensión de la significación.

²³ OBERENDER, Th. «Theater der Vergleichgültigung». En *Theater der Zeit*, marzo/abril, 1998, p. 87.

Cuerpo infernal

En comparación con el teatro de los años sesenta, que vivió un optimismo no problemático del cuerpo, en las nuevas formas del teatro el cuerpo se ha convertido en un campo de batalla real y discursivo. El movimiento feminista hizo tambalear la imagen del cuerpo patriarcal, los fantasmas y los clichés, pero no por ello venció el nuevo paradigma de la sexualidad libre y liberada; más bien se puede constatar una *imagen del cuerpo oscura y neobarroca*. Las distorsiones del tiempo, las curvaturas del espacio, las contorsiones del cuerpo y las deslocalizaciones no tienen lugar bajo el signo del resurgimiento y el ánimo experimental revolucionario. En vez de esto, el teatro redescubre la pérdida barroca del mundo y persigue fascinado las curvas de la caída del cuerpo humano. Este giro podría estar relacionado con la experiencia de que el cuerpo *bueno* e idealizado del eros no produjo la liberación social esperada, sino que inscribió al sexo en la maquinaria del mundo mercantil, aquietando y contentando sus supuestas necesidades, hasta apaciguarlas. De este modo, coreógrafos como Teshigawara crean mundos de horror a partir de impactos eléctricos, *flashes* cegadores, ruido intolerable y paredes metálicas sin salida; diseñan panoramas enteros de depravación moral y decadencia apocalíptica o crispan los nervios del público con estridentes decorados tomados del arsenal de lo demoníaco: enfermos sangrantes, sexualidad ejercida con torturas, cuerpos desnudos empapados en sudor, piel, grasa y musculatura. Tienden a imágenes infernales de una sociedad *enferma de sida*, perdida y condenada.

Difícilmente puede resultar casual este retorno pertinaz a la metáfora del mundo como hospital y manicomio sin futuro, para el cual no parece haber ninguna alternativa más que la retirada, igualmente catastrófica, en un aislamiento solipsista. Personas en sillas de ruedas, como ya se podían ver en Samuel Beckett o en Heiner Müller, se encuentran en trabajos como *Dionisio* (1990) y *Electra* del japonés Tadashi Suzuki, en las que se escenifican, a modo de procesiones, pinturas de imágenes infernales estrictamente formalizadas. La compañía española La Fura dels Baus traslada al público a escenarios

claustrófobos, cerrados y demoníacos, creados a partir de imágenes de tortura que parecen estar inspiradas en el *Inferno* de Dante: cuerpos desnudos sumergidos en lo que parece agua hirviendo, ahorcados, derribados, maltratados; fuego que llamea por todas partes, personas maniatadas que son maltratadas y fustigadas, torturadores que vociferan órdenes en medio de un ruido infernal de tambores, llantos y chillidos. Desde el indescifrable nombre de la compañía —el *hurón de los baus*, un arroyo desconocido en el pueblecito de Moia—, pasando por los títulos poco claros de sus representaciones (*Accions*, 1983; *Suz'o/Suz*, 1985; *Tier Mon*, 1988 o *Noun*, 1990) hasta la ausencia de toda explicación obvia respecto al contexto y al sentido de las acciones autoagresivas y horribles, el grupo catalán puso una y otra vez en el centro de su teatro la unidad de poder y enigma que, desde *Edipo rey*, constituye el núcleo del teatro. Sus motivos recurrentes son la violencia ritual, el dolor, la muerte y el nacimiento. Sin embargo, algunos de sus trabajos, como *Fausto. Version 3.0* (1998), retornan al teatro convencional. En él, con gran sofisticación, el grupo instala elementos multimedia, efectos lumínicos, juegos de sombras y *collage* de ruidos para lograr una escenografía fáustica conforme a la época actual.

Cuerpo decadente

Fotos, películas y medios de comunicación muestran, con una radicalidad a menudo despiadada, la decadencia, la violencia y el dolor corporal; pero *mostrar y percibir se hallan separados*, no tienen lugar en el *proceso* entre imagen y observador. La especificidad del teatro, en cambio, se deja comprender en la escena en la cual Brecht (en el estreno de *Pieza didáctica de Baden Baden*), tras las protestas del público ante fotografías chocantes de los heridos de guerra, repitió la realización escénica con la siguiente advertencia: «Reconsideración de la representación de la muerte asimilada con desgana»²⁴. El mostrar es, en sí mismo, un proceso social y se encuentra sujeto a una transformación que actualiza el potencial latente de esta realidad social: el teatro dramático encapsula el proceso del cuerpo en los

²⁴ BRECHT, B. «Werke», *op. cit.*, vol. 3, p. 415.

papeles de los personajes, mientras que el teatro posdramático apunta a la presentación pública del cuerpo y su decadencia en un acto que no permite separar con seguridad el arte de la realidad. No disimula el hecho de que el cuerpo se encuentre marcado por la muerte, sino que más bien lo enfatiza. El actor Ron Vawter actuó poco antes de su muerte (a causa del sida) en un doble retrato de dos homosexuales americanos y, en las pausas repentinas de su actuación, no se podía saber si se trataba de un agotamiento actuado o real. Si volvemos la vista atrás en busca de imágenes que representen la amenaza de la muerte y la decadencia en el nuevo teatro, el sida fue en este contexto y durante mucho tiempo la sombría palabra mágica: los enfermos por VIH eran los verdaderos muertos vivos, los nuevos fantasmas que, *en medio de la vida*, se encontraban rodeados por la muerte. De este modo, el sida se convirtió en una metáfora que reflejaba el estado de una sociedad o un mundo que ya no era capaz de integrar realmente el impulso de la vida, porque este había dejado de formar parte de ella y había pasado a ser una alternativa entendida como sexo ocioso y espacio de huida.

En los trabajos de Reza Abdoh, que también murió prematuramente de sida, los fantasmas mediáticos, históricos y teatrales entraban en una simbiosis entre el *show* y la provocación y ofrecían un gran guiñol sangriento y una tristeza incommensurable. Su teatro era barroco: mostró una sensorialidad brutalmente directa y una búsqueda de la transcendencia, la avidez de vida y la confrontación con la muerte. Sarajevo, un hospital y el espectáculo del horror de la institución pequeño burguesa se convirtieron en mal augurio de un mundo que ha perdido el juicio y en el que dominan la frialdad, el dolor, la enfermedad, el tormento, la muerte y el deterioro. De modo distinto al teatro de Wilson, estas figuras son fantasmas: se encuentran despegadas de las coordenadas de espacio y tiempo, y se integran únicamente en la muerte y el dolor corporal; irradian una amenaza y, al mismo tiempo, comunican una pasión que inspira compasión. En su trabajo *Quotations from a Ruined City* [*Citas desde una ciudad en ruinas*] Abdoh proyectó sobre la escena, de un modo provocador y

radical, un panóptico de depravaciones sexuales, morales y políticas, con el objetivo de criticar la tan aclamada reflexión en el teatro y revolverse vehementemente contra la tan extendida *autorreflexión*. Para él se trataba de un posible mensaje directo, muy americano, un *festival de sentimientos* que entendía como catarsis y al cual pertenecía la consciencia de la muerte como condición y placer del cuerpo²⁵. Para Abdoh no era tan importante el horror chocante de su tan comentado teatro (de hecho su efecto era suave en comparación con los efectos de las películas de terror), sino el teatro como «lugar para dar forma a las ideas, una especie de foro para el intercambio de ideas»²⁶.

Espíritus

Más allá de la verdad evidente de que el cuerpo constituye el centro y la fascinación del teatro, se encuentra el reconocimiento de que este, como lugar de la pesada y densa materialidad del cuerpo, vive, al mismo tiempo, de la *transcendencia* corporal y de sus limitaciones. Con ello no nos referimos a su mejora externa, esto es: al hecho de que, a la luz de la escena, el cuerpo parece más bello, más significativo y más luminoso que en la vida común. Más bien la fascinación por el cuerpo —evidente en la danza y la acrobacia, pero también perceptible en la concentración física y mental de los actores— remite nada menos que a la idea de una posible *espiritualización del cuerpo*. Herbert Blau habla de esta dimensión espiritual del teatro y traza una comparación con Philippe Petit, el funambulista francés que se balanceó sobre una cuerda floja entre las torres del World Trade Center, en 1974. El cuerpo se convierte, a través de la disciplina, casi en un espíritu, en una aparición física de lo incorpóreo. El entrenamiento ayuda a esta disciplina y, según la creencia metafísica que últimamente va unida a las dimensiones experienciales del entrenamiento del cuerpo, se podría pensar que en esto retornan las viejíssimas ideas de los ejercicios espi-

²⁵ Entrevista con Abdoh, en *Theaterschrift*, núm. 3, 1993, extraída de VAN KERKHOVEN, M. (ed.). *Grenzverletzungen. Über Risiko, Gewalt & innere Notwendigkeit*, pp. 48-64, esp. p. 58.

²⁶ *Ibidem*, p. 60.

rituales: el entrenamiento del cuerpo y su control disciplinado prometen el contacto con un ámbito de espiritualización más elevado.

Muchos artistas de teatro, inspirados por la filosofía oriental, trabajan con piedras, plantas, tierra y atmósfera en la búsqueda de una forma de experiencia *más espiritual*. Con ello pretenden reconectar con épocas de lo esotérico que ya ha vivido el teatro. Son sintomáticos, en este sentido, el aura y la gloria que, en enero de 1999, rodearon al fallecido Jerzy Grotowski quien, con sus pocos y selectos adeptos en la ciudad italiana de Pontedera, trabajó sobre un control del cuerpo intensivo y *espiritual* en torno a la idea de un *teatro* que se asemeja a los ejercicios religiosos²⁷. Igual de notable que esta escuela *apartada* y su práctica fue la influencia que llegó a tener, la asombrosa presencia del siempre misterioso Grotowski en el pensamiento de los directores y actores del teatro más radical y el respeto que recibió su insistente aproximación a lo *sagrado*. Este respeto atestigua la noción, una y otra vez negada en la cotidianidad del teatro, de que también un arte como el teatral, tan pragmáticamente integrado en la vida diaria, pierde su valía allí donde se practica sin la búsqueda de lo *imposible*. El aislamiento de Grotowski es un ejemplo extremo, pero también autores como Peter Handke o Botho Strauss tendieron a afirmar una dimensión de la experiencia exclusiva. Incluso en la puesta en escena de la obra de Helene Cixous, *La Ville parjure ou le réveil des erinyes*, realizada por la *ilustrada* Ariane Mnouchkine, la ciudad del mundo cae en condena y putrefacción y solo puede esperar la salvación en el pensamiento —cristiano— del perdón. En una de sus pocas entrevistas, Mnouchkine comentó su interés por lo sagrado y por el ritual y explicó abiertamente que necesitaba una cierta religiosidad y una relación con lo espiritual.

El motivo de afirmar el teatro como un lugar exquisito de la reflexión y del crecimiento espiritual es algo semiconsciente o inconsciente pero, a menudo, también explícito. ¿Por qué caen en la cuenta casi a la vez el ruso Anatoli Vassiliev y el neerlandés Gerardjan Rijnders

(del Toneelgroup Amsterdam), ambos directores excelentes en sus países, en el pensamiento de llevar a la escena las *Lamentaciones de Jeremías*? Vassiliev aclara: «El camino del materialismo ha llegado casi a su fin». Se busca, eso parece, una esfera de lamento que Vassiliev dejó que dominara incluso en su *Anfitrión* (1997). No solo cuando se hace uso del espacio escénico eclesiástico (Rijnders se inspira en las imágenes de la iglesia de Saendam) el teatro se convierte en un lugar de plegaria: precisamente el gesto del lamento abre el espacio espiritual. ¿Acaso falta en el teatro de gran formato un lugar donde hacer oír el lamento que pudiera articular el optimismo impuesto en contraposición al desolador desamparo? Se trata de la búsqueda de un *tono elevado* constituido en la pérdida, que Peter Handke exigió como factor de una nueva *espiritualidad* y Botho Strauss como una nueva capacidad sensitiva. El teatro siente en la plegaria, el ritual y el coro una comunicación similar a la comunidad de sus raíces religiosas y *místicas*. En vez de psicología de poco alcance se persiguen grandes pasiones y, en definitiva, *la pasión*. Resulta asombroso que el teatro se mantenga en la era tecnológica como un lugar próximo a la metafísica. Ya que la realidad está delante de los ojos como abandonada por los dioses, marcada por una falta eterna no solo del ser, sino incluso de la apariencia no trivial, se hace necesario buscar otros mundos, atopías y utopías en los mensajes cifrados de la escena para hacer de lo espiritual una experiencia auténtica.

²⁷ Sobre la última fase del trabajo opina el alumno aventajado Thomas Richards en *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen* (Berlín, 1996).