

Alfonso de Toro

¿CAMBIO DE PARADIGMA? EL 'NUEVO' TEATRO LATINOAMERICANO O LA CONSTITUCION DE LA POSTMODERNIDAD ESPECTACULAR*

INTRODUCCION

Al teatro latinoamericano se le ha carecterizado, o se le ha identificado acertada o desacertadamente por décadas casi exclusivamente bajo un punto de vista sociopolítico, se la ha medido y evaluado según su mensaje ideológico, si es un teatro comprometido o no, y esto hasta la fecha.

Las razones de la situación descrita tienen varios orígenes. Por una parte radica ésta en el teatro mismo, mejor dicho en una determinada concepción de teatro. El teatro ha sido al parecer condicionado por su tipo de medio de expresión en una forma no conocida ni por la poesía ni por la novela, por lo menos en esta intensidad y duración.

Lo 'nuevo' en el teatro latinoamericano radica en la toma de conciencia del teatrasta como obrero de espectáculos, como albañil de signos, como visualizador de gestos y no como productor de textos literarios para ser representados. Lo 'nuevo' se origina en la radical concepción del teatro como gestualidad, en la ruptura, no frente a la modernidad teatral latinoamericana que existió por lo menos como experimento¹, ni frente a esa modernidad europea que en Latinoamérica estaba acomplejada, encarcelada frente al todo poderoso compromiso, sino frente al teatro de exclamación, de puro mensaje ideológico o de *variété* comercial. Estabamos entre los abismos existenciales y la banalidad más infame. Lo 'nuevo' se cristaliza en la fórmula ya encontrada por la poesía y la *nueva novela*, esto es, en la combinación feliz entre arte y compromiso, en nuestro caso, entre teatralidad y mensaje, el perder finalmente la vergüenza de hacer arte teatral, sin temer al ataque de ser reaccionario o extranjerizante. Lo 'nuevo' se encuentra en la revolución y subversión del lenguaje, de la escenografía, del papel del actor, es decir, del concepto de teatro.

A. Kurapel, por ejemplo, acentúa, hablando sobre los fines de La Compañía de Arte Exilio y de su obra *Mémoire 85/Olvido 86* de la teatralidad, sin que por esto el teatro se despoje del compromisos, de las raíces de su autor². La necesidad de crear nuevas formas de producción y así hacer posibles nuevas formas de recepción, es una obsesión en la obra de Kurapel. Su condición postmoderna no solamente se refleja en la utilización de múltiples códigos, de la ritualidad, de la gestualidad radical, sino especialmente en la intertextualidad e interculturalidad, esto es, en la fusión de diversos materiales y lenguajes sin preguntar por su identidad, su origen y sin sentirse em-

pleando discursos hegemónicos (una obsesión de una parte de la crítica Latinoamericana), sino solamente preguntando por su capacidad expresiva, inscribiéndoles luego su propia particularidad dentro de la conciencia colectiva³.

En forma similar a la de Kurapel se expresa R. Griffero, aunque dentro de otro tipo de teatro, no del performance. En diversas entrevistas, critica claramente al teatro chileno (lo que vale también para Latinoamérica en general, fuera de las excepciones bien conocidas), y puntualiza la gran necesidad de nuevas formas que sean producto de reflexiones artísticas. De la visualización de la palabra, del reemplazo del gesto lingüístico por el de la imagen, se debe desprender la estructura y el tipo de organización del mensaje, de donde debe también resultar la actividad del recipiente implícito que estará llamado a interpretar el mensaje plurivalente⁴.

Josefina Velazco en un artículo, producto de una entrevista con Griffero en la revista *Teatro/Apuntes*, indica que el dramaturgo "quiere retomar la iniciativa de los años 20, aquella renovación teatral en Rusia, en donde los simbolistas como Meyerhold proponían una ruptura al lenguaje del poder. Cada uno de los elementos que conforman el arte teatral estarán expuestos a cambios, desde la dramaturgia hasta la puesta en escena, incorporando áreas artísticas, tales como el cine, la danza, la arquitectura, la pintura, y Griffero agrega una crítica enérgica a la posición del teatro chileno, el que, según él, está estancado en el costumbrismo, camisa de fuerza que le impide desarrollarse y experimentar en forma creativa y libre [...]"⁵. Griffero defiende la autonomía del teatro y cree que "la renovación pasa por el desarrollo intelectual autónomo, en el arte y en los movimientos culturales, no por las instituciones"⁶. Fundamental es para él la finalidad de la renovación en relación con el recipiente, especialmente del espectador joven: "Creo que la gente joven, en Chile, en estos doce años, no ha tenido ni información, ni formación, y las imágenes que tienen del pasado son como de algo viejo, que no es de ellos. Tampoco les interesan las imágenes del gobierno. Tienen una necesidad de crear imágenes alternativas autónomas porque las que hay no los identifican"⁷.

El presente artículo quiere tratar de ser una de estas contribuciones que sea capaz de desarrollar un discurso adecuado a lo nuevo, a las formas actuales del teatro latinoamericano. La elección de los autores y de las obras ha sido fortuita, producto del contacto con autores y de la experiencia con sus espectáculos y por esto no es selectiva en términos de valorización y de exclusión de otros autores, ni tiene que ver también con problemas de espacio y con el tema a tratar.

1. CUATRO REPRESENTANTES DE LA POSTMODERNIDAD TEATRAL LATINOAMERICANA

1.1 Alberto Kurapel o el teatro plurimedial interespectacular »3 Performances«

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

Kurapel define su 'performance teatral' como un género de 'exilio', esto es, no hacer teatro político acusando las razones del exilio, el estado de marginado o de ghetto, sino de incluir el 'Seiende' del exilio, de transformar el fenómeno del exiliado en materia de arte. La marginación se supera a través de la 'Verwindung' (reintegración/perlaboración), a través de la 'Verarbeitung' (elaboración), no de la acusación (que petrifica la marginalidad) o de la superación (esto es reprimir, negar o cambiar el estado de ser OTRO). Se produce una nueva identidad sin perder la anterior y sin adaptar la nueva completamente. Aquí impera el principio de la diferencia y de la paralogía, del disenso reunificante de los códigos empleados. Los principios desarrollados del 'Seiende', de la 'Verarbeitung' y de la 'Verwindung' son el EXILIO y la MEMORIA, el uno representa el aquí, el otro regresa trasplantando el pasado a un 'mañana'⁸.

En los 3 *performances* se trata de obras con una similitud de procedimiento: *Exilium in pectore extrañamiento*, *Mémoire 85 / Olvido 86* y *Off Off Off ou sur le toit de Pablo Neruda*⁹.

Exilium in pectore extrañamiento, estrenado el 24 de Marzo de 1983 en la Galería Tragression de Montréal, está constituido por dos partes, representa el vacío temporal, espacial y de la conciencia: es un performance que tiene como finalidad producir un significante del vacío, una 'estructura débil'.

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

Protagonistas principales son el Exiliado y la Máscara, secundados especialmente por el cine, el vídeo y la música. El bilingüismo se reparte entre el Exiliado y la

Máscara que hablan ambas lenguas o por los vídeos y cine que emplean el francés.

El performance se inicia en un basural, donde sobre una pirámide de neumáticos se encuentra la Máscara, una mesa de maquillaje construida sobre neumáticos, entre el público se encuentran repartidos cuatro monitores de vídeo. El Exiliado se encuentra vestido con harapos de espaldas al público y se proyectan simultáneamente diapositivas con escenas de violencia, se escuchan marchas militares en sintonías radiales interrumpidas por ruidos de percusión a los cuales reacciona el Exiliado como si lo estuviesen golpeando en diferentes partes del cuerpo, luego cae fulminado al suelo y se pone a dormir. Un reloj gigantesco se proyecta sobre el telón que es el ojo del *big brother*, el ícono del pasado, de la memoria y del *hic et nunc*.

El poncho, la guitarra, la queña, la cueca y las diapositivas de una india son intertextos que indican el origen del exilio, como así también las expresiones 'tirano', 'gobierno de sangre que mancha los Andes'. El basural y la desnudez harapiada del Exiliado, su 'nuevo analfabetismo' marcan su descaso socio-cultural y trata de construir su nuevo mundo con desperdicios de la sociedad de consumo: en un refrigerador mete lámparas, almohadas, frazadas, teléfonos, vajilla, flores de plástico, una radio y un televisor. El mismo trata de meterse dentro (dentro del refrigerador), pero no cabe y queda fuera; el intento de reconstrucción es fallido. El *hic et nunc* está marcado, por ejemplo, por la vestimenta que toma luego el Exiliado: una parka azulmarina, que la gran mayoría de los inmigrantes reciben en Canadá contra el frío, o por la incompreensión del lenguaje, por la sensación angustiante del vértigo (proyectada por el cine, un *travelling-in* en una boca abierta), por el sentimiento de desesperanza, de tal forma que Montréal se transforma en *Mont réel*, *Mont irréal*, en una pesadilla verdadera.

El anhelo común y generalizado de volver al lugar de origen constituye un *Leitmotiv*. Mientras el Exiliado confiesa no saber donde él quiere volver, mas no pierde la esperanza de saberlo, la Máscara (en un vídeo que la proyecta en un cuarto vacío) le confirma que el lugar donde quiere volver no existe, lo cual se solidifica en una extendida escena en una agencia de viaje, donde la dirección de viaje es 'por allí' y la fecha es '¿cuándo?'. El vacío se manifiesta finalmente en un reloj sin manecillas, como así también en la venda sobre los ojos, y las manos atadas son otro tipo de concretización del mismo asunto, y se encontrarán posteriormente en *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*¹⁰. La Máscara se caracteriza por su estado de camaleón: se transforma en militar torturador, en la conciencia del Exiliado, en una autoridad superior.

La segunda parte comienza con el reparto de hojas mimeografiadas por parte del Exiliado donde aparece una lista de nombres altamente significativos tales como Víctor Jara, Pablo de Rokha, Violeta Parra, que son la memoria del origen, como así la proyección del vídeo con el texto "El Salvador 50.000 muertos" o las diapositivas con escenas de entrenamiento de guerrillas latinoamericanas o el intertexto de carteles de propaganda política de las izquierdas latinoamericanas, europeas y africanas, o el cine con Ernesto Cardenal recitando o un discurso de Fidel con

motivo del asesinato de Allende, que son en el *hic et nunc* solamente la expresión del anhelo de la utopía, de lo que quiso ser y no se realizó, confrontadas con otras imágenes de tipo comercial y de política norteamericana, con lo cual se señala el reemplazo de intereses y finalidades. La estructura vacía, la desnudez, se manifiesta en la reducción de las relaciones humanas al artificio: el Exiliado hace el amor con una muñeca de plástico de sex-shop.

El performance termina con un *playback* de música, donde el exiliado canta la esperanza de la liberación que se dibuja en el caso del triunfo sandinista en Nicaragua, y donde describe la realidad del exiliado en el *hic et nunc*: la madrugada con su agitación de buses, las máquinas que se tragan la nieve, las manos enrojadas de los exiliados limpia-oficinas, que hacen el amor y se entienden como la "víspera de un Próximo Pensamiento". La imagen final es una proyección simultánea de todos los intertextos empleados en el performance.

Mémoire 85 / Olvido 86, estrenada el 24 de enero de 1986 en Espacio Exilio (Montréal), describe ya no la memoria del exilio sino el *hic et nunc* y acentúa la dimensión metatextual lúdica. En escena se encuentran el Ahorcado, Sutanomengana, Pedro, Pedra y el Etranger.

Al comienzo del performance está la boca del lugar escénico cubierta por una sábana blanca, y se escucha un disco en muy mal estado que luego se atasca. Al desprenderse la sábana tenemos un espacio cubierto de arena, tierra y desperdicios de todo tipo, donde se ubican tres camas a barrotos semi-enterradas. En una de ellas yacen Pedro y Pedra, él con pijama rayado y la mitad izquierda de su cabeza blanca, ella rubia, con baby-doll azul, medias y zapatos de taco alto. Además hay una boletería de metro de Montréal, donde El Etranger aparece escribir o limpiar incesantemente los vidrios. Sobre la boletería se ha puesto un monitor de vídeo y cerca de ella una manguera que arroja agua en un balde de latón. En otro plano se sitúa Sutanomengana vestida con leotardo negro, con bototos y vestón, dos grandes consoladores amarrados entre las piernas y otro en el hombro derecho a manera de jineta, senos postizos a la espalda. Ella acuna a un recién nacido. Frente a ella se encuentra una mesa con una batería eléctrica con dos cables con electrodos. En frente a la mesa se sitúa una cama blanca y un somier colgado donde vemos amordazada una guitarra. En otro plano tenemos una pirámide negra de donde cuelga una manguera que arroja agua en un balde de plástico transparente, y sobre la pirámide se balancea el Ahorcado, vendado completamente de pies a cabeza, oculto detrás de un gran cartel donde se lee "¿Dónde está la magia?" De su cuello prende una soga cortada.

La acción se inicia con un *playback* musical del Ahorcado que tiene como contenido su situación de ahorcado, acompañado simultánea y sucesivamente por diapositivas que reproducen el mismo texto en francés y alternativamente en español y francés, por música del Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, por agudos gritos de Sutanomengana y por un diálogo radicalmente fragmentado entre Pedro y Pedra y que luego se transforma en escupitajos.

La dimensión lúdica metatextual está siempre presente, por ejemplo, cuando el Ahorcado en un *voz-off* se presenta como personaje principal se refiere a su espec-

táculo como a un significante de imágenes¹¹. En otras proyecciones se describe la oficina de Arts Exilio, sus problemas y sus finalidades¹². Mientras el Ahorcado se balancea se proyecta un cine con chicas saliendo de colegios perseguidas por el zumbido de moscas (que serán los tábanos en *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*) y por un vídeo encendido por el Etranger donde se ven protestas estudiantiles contra gobiernos militares latinoamericanos, huelgas de obreros, etc.

El aspecto sexual está fuertemente representado en este performance, sea en forma de perversión o de violencia: Pedro, Pedra y Sutanomengana se masturban no por erotismo, sino excitados del hojear revistas con propaganda comercial. El lenguaje se reduce en estas escenas a sonidos guturales. En una proyección cineasta se muestra a una joven morena arrodillada sobre una montaña de cajones fruteros sangrando abundantemente de entre las piernas y acariciando sus pezones, que al parecer según las palabras del Etranger a continuación de la proyección, es la cordillera latinoamericana menstruando la violencia.

El performance se finaliza con la síntesis de diversas escenas tales como los escupitajos entre Pedro y Pedra y un *playback* recurrente del Ahorcado que apela a los vivos a saber ser amantes.

Finalmente *Off Off Off ou sur le toit de Pablo Neruda*, estrenada el 18 de septiembre de 1986 en Espacio Exilio (Montréal), donde la escena está constituida por cuatro performers, Mario (Kurapel), la Pianista, el Jogger, Rocía, y todas las imágenes son variaciones de blanco y negro y diversos grises, con excepción de la Gallina que es de un rojo neón fluorescente. El performance está encuadrado por seis "conciencias" que son una especie de sentencia de lo que se va a proyectar.

La escena contiene una roca y un alicante, dos monitores de vídeo empaquetados por gruesas cuerdas, una mesa con un cajón manzanero de asiento, sobre la mesa una grabadora de cassette, lápices y papel. Luego se encuentra una pianista con las manos extendidas sobre un piano vertical con una falda raída, abierta al costado izquierdo, blusa escotada, gorro y cabello recogido. A su derecha están situados un platillo de batería jazz y al fondo un telón blanco. Una parte de la escena está circundada por tabloncillos quemados puestos en forma horizontal y oblicua. A través de un *voz-off* de Mario se reflexiona frente a/o con el espectador sobre la estructura del performance, de aceptarlo en su forma de ser, sobre los lenguajes a usar. En un monólogo altamente recurrente queda claro que se quieren extirpar, eliminar y arrancar confesiones, sentencias y la formalidad de la tradición¹³, todo esto acompañado por un violín de *Ausencia*, una habanera de 1850, acordeón, guitarras, percusión, armónicas y por diapositivas que muestran diversos momentos del desplazamiento de una mujer latinoamericana acosada y detenida por baldeos que provienen 'de fuera del campo', una imagen que retorna alternativamente, también en el cine, amaniatada y empapada.

El performance cita su proceso de constitución con Mario que se sienta repetidamente a escribir, siempre acompañado por la Pianista, y nos define su concepción del performance latinoamericano¹⁴. Los monólogos de Mario se refieren obsesivamente a una 'ella' anónima, a una situación indeterminada, hermética, combinados con los parlamentos de la Gallina y por toda una serie de movimientos gimnásticos de los

otros performers. Mario incorpora el lenguaje gutural de la Gallina ("clo-clo-clo") y sus discurso de cifras enigmáticas: "Cono Sur 30.000 ... Area metropolitana 10.000", etc.

Se produce una reducción del lenguaje en cuanto el parlamento de Mario no sólo imita a la Gallina, sino que su discurso solamente alcanza a recitar reiteradamente la palabra "cero, olvido, ... ido". Mientras Mario va perdiendo el poder del lenguaje se proyectan memorias de la violencia latinoamericana que traen al recuerdo escenas familiares, escenas de desamparo, de arrestos, de destrucción, se hacen caer cuerpos envueltos en sacos de arpillerá, algunos semi-abiertos especificados por su nombre en un cartel y acompañados por los toques de platillo de la Pianista.

En la 'cuarta conciencia' se intercambian *voz-off*-masculinas y femeninas, los parlamentos de Mario y la Gallina en una enumeración de personas que mueren, se cita la forma de la muerte, el lugar y la fecha, tanto de personas contemporáneas como del pasado, tanto reales como imaginarias), Elvis Presley, Espartaco, Henry Kissinger, Lech Walesa, Salvador Allende, Alberto Kurapel, Man Ray, Yves St-Laurent, Marlon Brando, etc.¹⁵, desembocando en la citación de personas desaparecidas como se citan en los boletines de Amnesty International o en periódicos de oposición en Latinoamérica: "Saúl Godínez, 32 años, desaparecido en 1982, Honduras", como en un contrapunto reiterativo¹⁶ hasta llegar a la disolución de las imágenes y del lenguaje, conduciendo al inicio del performance.

Quedaría por mencionar toda aquella dimensión corporal, del desplazamiento de los performers en el espacio escénico que es prácticamente imposible describir sin el acompañamiento del vídeo respectivo. Mas la gestualidad tiene el lugar predominante en este y en otros tipos de espectáculos postmodernos, la palabra es sólo un aspecto entre otros.

1.2 Ramón Griffero: «Historia de un galpón abandonado. Espectáculo escénico»: entre gestualidad y deconstrucción

El subtítulo de la obra de Griffero, que se estrena en abril de 1984 en la Sala Trolley, se basa en los diversos intertextos y códigos empleados que se derivan de la ópera, el *music-hall*, del cabaret, del expresionismo, del grotesco y del simbolismo. La iluminación, la música, los gritos y los silencios tienen un lugar predominante, como así también el espacio espectacular, no el texto, sino la imagen constituye el resultado. El texto es un *work in progress*: una obra en devenir. De allí deriva Griffero que

[...] los personajes no son psicológicos en el sentido teatral, sino escénicos
[...] haciendo una máxima utilización de sus posibilidades corporales, vocales
[...] histriónicas, así como un manejo meditado consciente »gráfico« de los
objetos a manipular¹⁷.

El espacio escénico es similar al de Kurapel, se trata de una bodega de cemento de altos muros en forma rectangular, aunque el dramaturgo habría preferido un esta-

cionamiento de automóviles para que el espectador se encontrase en el interior del espacio escénico¹⁸.

El espectáculo escénico esta constituido por un "prólogo", por "el consejo que se reúne", "el amanecer en el galpón", "la recepción", "el primer carnaval", "el cuadro épico", "los monólogos paralelos", "el consejo se enoja", "el triángulo de la fortaleza", "el baile" y finalmente "el epílogo". La acción tiene lugar, al parecer, en los años cuarenta, lo que se deduce de la vestimenta.

Todos los personajes, y con esto las acciones tienen algo de fantasmagórico, hablan en el recuerdo del pasado, como en delirio. Así Camilo y Carmen hablan de haber retornado después de una fatigosa y larga marcha con esperanzas de algo nuevo, mejor, mas están desilusionados del galpón: Al final constatan que la situación en la que se encuentran, sin agua, comida, luz y calefacción, es mucho peor a la anterior. Pero queda en secreto de donde vienen y que esperaban. La presencia de Victor, el guarán, provoca un conflicto entre ambos (ella creía que su esposo lo había dejado en el lugar de donde vienen) ya que el guarán está celoso de Carmen y ésta se siente amenazada por el animal. Para Camilo es éste como un bebé al que le canta canciones de cuna. La Obesa habla de su ascenso de mujer de limpieza a recepcionista, de una guerra y de los funerales de Don Pedrito y anuncia unas festividades. El Lustrabotas, que es capaz de leer el carácter y el porvenir de la gente en sus zapatos, añora los tiempos pasados donde podía lustrar mucho. La Mujer, descalza, harapienta, es una abandonada y engañada por el hombre que le dio un chico y la mandó al galpón diciendo que vendría a buscarla. La Mujer repite constantemente esta historia, y viene seguida por Carla, una Señora, elegante con piel de zorro, que se recuerda de Rogelio. La Señora es dependiente de la Mujer.

Una vez que todos han comenzado a dormir, se comienza a abrir lentamente el ropero y presenciamos una especie de Carnaval: Doña Carla, en un estado de ebriedad, lleva un antifaz y un vestido de noche de terciopelo rojo, abierto a un costado, zapatos dorados de taco alto y un gigantesco peinado de rizos y lacas (un peinado a la Pompadour). Ella se quiere entregar al deseo desenfrenado, quiere hombres hediondos para revolcarse en el barro. Fermín, una especie de paranoico, tiene la función de apaciguarla y frenar sus ímpetus. Al final de esta escena aparece una figura desnuda de sexo indefinible y de sus pies le cuelgan largas telas, la silueta está completamente mojada, destila agua, se escuchan solo las gotas que caen sobre el cemento.

Con la escena siguiente se inicia la "Reunión del consejo" y la preparación de las festividades. Don Carlos comienza a repartir los roles, como sucede en el *Gran teatro del mundo*. A Carla se le encarga la organización socio-cultural de la bodega, su labor es de entretener y enseñar (una cita del topos dramático del renacimiento y del barroco: *delectare/docere*), a Mendibez las finanzas y cuestiones laborales, a Fermín se le nombra inspector general del establecimiento, de representar los valores del consejo y de castigar a los que se desvíen de la línea. Al fin del reparto, después que los personajes han ido agradeciendo y expresando la emoción y el honor por el rol recibido, aplauden en común alegría. Carlos se atribuye el rol de coordinador general. Se evoca la fundación de un gobierno lo cual es acentuado por el parlamento

de Don Carlos que recuerda que "Sobre nuestros hombros está depositada [...] una enorme responsabilidad histórica, [que] Nuestros ojos son los faros que guiarán a los perdidos [...] nuestras manos tendrán la ternura de una madre [...]. Pero también la dureza del hierro forjado". Estas observaciones incorporan un intertexto político relacionado con las dictaduras latinoamericanas, en particular con la retórica del dictador Pinochet. Así también la expresión de Carmen: "[...] que nos mientan sobre lo que fue [...] es como si quemaran nuestras fotos y demolicieran las calles de nuestra infancia", indica la tergiversación de la historia para toda una generación por la dictadura. Al amanecer en el galpón, se retoman los diálogos del comienzo y se inicia una especie de convivencia entre los personajes. Por una parte hay un acercamiento entre el Lustrabotas y la Mujer, por otra parte discrimina la Señora a los otros como "de otra raza". El Agua aparece como personaje y pronuncia un parlamento surrealista.

En el acto siguiente, se inicia la "Recepción del consejo" con música pomposa, luces de colores y trompetas, los personajes del galpón se transforman en público y se anuncia el Carnaval para la noche y hay una escena de música. Nuevamente aparece el Agua, que conversa, y la Mujer comienza a llenar una tina.

A continuación, se realiza el "Carnaval", el 'teatro en el teatro'. El galpón está decorado en la forma correspondiente, Camilo está disfrazado de conejo, Carmen de musa griega, la señora con disfraz barroco representando una rosa, el Lustrabotas de Arlequín, la Mujer lleva una máscara neutra, Don Carlos lleva una armadura negra brillante, Mendibez está de Rey Sol chabacano, Fermín de Institutriz (peluca con moño, anteojos, de negro), Doña Carla de Mme. Pompadour, la Obesa con traje circense. Luego se inicia un espectáculo Opera-Cabaret, se canta, se baila, Doña Carla aulla, la Señora hace movimientos de ballet. Doña Carla hace sonar una grabación donde está registrado un acto sexual, paralelamente Doña Carla y la Señora bailan y se revuelcan.

La segunda representación es "El cuadro épico" donde se declama como en el teatro del Siglo de Oro, la pieza es una reminiscencia paródica de *Fuenteovejuna* y combinado con una retórica de G. García Márquez en *Cien años de soledad*:

Doña Carla: lucharé hasta la muerte, pelearé como un hombre [...] Pueblo mío, nuestra plaza peligra es menester defenderla [...]. Y así Juana encendió las almas de ese pueblo que con fuerza y valentía defendió la plaza durante tres días y tres noches. La última noche Don Juan no durmió, se dice incluso que se le vio llorar¹⁹.

A continuación en "Los monólogos paralelos" hablan Carmen, Camilo y el Lustrabotas paralelamente que a pesar del hermetismo del discurso se alcanza a aludir a actos de violencia y de represión. Carmen habla de destrucción de libros, Camilo de denunciantes y torturas, el Lustrabotas de terror y de un disparo.

En el episodio siguiente, "El consejo se enoja", considera Don Carlos los parlamentos de los personajes del galpón como un ejemplo de debilidad, y toma la decisión de educarlos en forma fuerte como los "antecesores" y para esto les prohíbe beber y comer. El agua y los alimentos se les cuelgan del techo como tentación. Algunos

de los personajes no resisten la tentación y beben y comen, pero el agua es en realidad orina y las naranjas son de plástico. En ese momento se abre el ropero y tenemos una cena elegante del consejo, una reminiscencia paródica de la película de Buñuel *El discreto encanto de la burguesía*. Les tiran alimentos a los personajes del galpón, Camilo temiendo la muerte del guarén por falta de agua y comida, se lo muestra a Don Carlos que lo revienta contra el muro, lo cual acarrea la muerte de Camilo y un estado demencial de Carmen.

A manera de 'entremés' cuenta Mendibez una historia erótica de juventud, que consiste en que una mujer le muestra la vagina y el huye espantado a consolarse donde su madre, luego sigue un baile donde se introduce la historia de Mendibez en el diálogo de algunos personajes que incitan a la mujer a hacer lo mismo terminando en acciones eróticas que poco a poco se petrifican. Estas dos situaciones continúan la 'familiarización' de todos los personajes ya iniciada con la escena del Carnaval. La destrucción que había comenzado con la muerte de Victor y Camilo continúa después de un disparo inubicable (al parecer ha disparado Doña Carla, quien pocos minutos antes había recibido un revólver de don Fermín) con la muerte del bebé, y su madre, la Mujer, cae en una especie de demencia. Se produce una evocación de una investigación y de un juicio, se llega a la conclusión que el revólver es 'extranjero' y se culpa, al parecer, a los personajes del galpón del asesinato. El consejo, más la Señora que se les ha adherido, entran en el galpón. Los personajes atacan el ropero, como los otros del 'cuadro épico', y lo incendian, mas el consejo ha huído. En este lugar podría terminar el espectáculo teatral, según una nota de Griffero, pero puede finalizar también con el "Epílogo", donde el Hombre, el Lustrabotas y la Obesa tratan de hacer habitable el galpón.

La obra de Griffero es por una parte un teatro gestual o kinésico en cuanto la acción corporal (movimientos, baile, mímica, etc.) ocupa un lugar central, es, por otra parte, un espectáculo deconstruccionista en cuanto cita a modelos históricos ya superados como es el teatro hablado *sensu stricto*, la comedia barroca, el entremés barroco, cita al cabaret, al espectáculo de *revue/show*, que recalca la oposición a lo expuesto en el espacio espectacular, tratando así de introducir la nueva forma de hacer y ver teatro. Además, emplea los diálogos en forma fragmentada y con un contenido hermético e indescifrable para destruir y renovar el lenguaje teatral gastado. También las técnicas fílmicas están aquí presentes, como por lo demás, en la mayoría de las obras de Griffero. El intertexto político está sutilmente inscrito en alusiones casi imperceptibles que debe descubrir el recipiente, como resultado de una nueva estética tanto de la producción como de la recepción espectacular y de la situación política imperante. Tenemos como resultado un significante indeterminado, plural y ambiguo a través de la carnavalización del espectáculo, como en el caso de Kurapel, mas con otros medios.

1.3 La 'carnavalización' del espectáculo: Kurapel y Griffero

Bajtín se ha referido a la 'carnavalización de la literatura' que va de la antigüedad griega hasta fines del siglo XVII, definiendo el término en base a cuatro categorías fundamentales²⁰: primero el carnaval como 'espectáculo sin rampa', como 'mundo invertido', es decir, la vivencia de un suceso sin la división entre actores y público, de modo que todos son actores; segundo el contacto íntimo/familiar/humano entre los participantes como resultado de la 'abolición del orden', jerárquico, de la moral, del respeto, etc. durante el tiempo del carnaval. Tenemos acciones de masa, gesticulación y un discurso libre. Se produce un nuevo tipo de relaciones humanas como producto de una vivencia concreta/voluptuosa en un contexto entre realidad y juego. El comportamiento físico y retórico de los participantes se desprende de cualquier tipo de orden (jerarquía social, profesional, edad, riqueza, etc.); tercero la 'mesalliance carnavalesca', esto es, la relación familiar inunda todo: los valores, pensamientos, fenómenos y objetos, todo aquello que fuera del contexto carnavalesco está separado, lejano o tabuizado. El carnaval mezcla, une, combina, lo profano con lo sagrado, lo alto con lo bajo, lo serio con la risa, lo grande con lo pequeño; cuarto, la 'profanación', es decir, se trata de la humillación, del lenguaje grosero, la parodia de lo sagrado. La familiarización contribuye a la destrucción de la distancia épica y trágica y al traspaso de lo representado en la zona del contacto íntimo.

En estrechísima relación con el carnaval se encuentran la elección y destrucción del rey o de la reina del carnaval como símbolo de la transición entre la muerte y el renacer, no como algo abstracto, sino vivido, del paso de la alegría a la violencia. Este es el punto de cristalización de la ambigüedad carnavalesca, el rito o ceremonia que se iconiza en trajes ampulosos, y en símbolos del poder y en la profanación.

Podemos afirmar - siguiendo a Bajtín - que en aquellos casos donde desaparece la ambigüedad carnavalesca del espectáculo, se reduce esta ambivalencia a un mero ataque moral o socio-político, se transforma en algo panfletario. Son las oposiciones simultáneas entre 'nacimiento/muerte', 'bendición/ maldición', 'alabanza/reproche', 'juventud/vejez', 'arriba/ abajo', etc. lo que le da el poder transformador al carnaval o a la carnavalización. El fuego, por ejemplo, representa la destrucción de lo que nace y lo nuevo.

Otro aspecto entrelazado con el carnaval es la risa que está allí dirigida hacia y contra lo superior, como arma relativizadora, igualadora, y con la risa la parodia, la constitución del doble del Otro-Yo, y de la ruptura, del cambio deconstruccionista.

Lo expuesto vale tanto para la obra de Kurapel como para la de Griffero. Mientras el primero carnavaliza a través de una gran cantidad de intertextos, de un espacio absolutamente real, abierto donde se incluye el juego espectacular como tal, donde con la concepción del performance trata de superar la diferencia entre performer y espectador, donde el poder y la humillación de Prometeo o del Ahorcado o de Mario son dos caras del mismo e infinito Yo y Tú, donde la burla frente a sí mismo por la deformación de la voz, de la apariencia física, de la perversión de las relaciones que

arrasa con tabus, moral y metadiscursos relativizan toda la existencia fuera del momento mismo del performance, Griffero usa al interior del marco teatral, también real (el galpón es la escena misma), diversos modos de espectáculos ya descritos poniendo como centro y cúlmene el carnaval donde comienza la familiarización de los personajes más diversos, donde los de arriba tienen ansia de los de abajo, donde las mujeres y hombres representantes del orden se transforman en voraces voluptuosos hasta la destrucción, donde solamente queda el deseo como único fin, donde la parodia y la mueca teatral destruyen un tipo de teatro calcinado haciendo nacer uno nuevo. En este 'espectáculo teatral' se emplea la carnavalización como método renovador. Esto queda inscrito icónicamente en el fuego que se le prende al ropero (=orden), es decir, al grupo que pasado el carnaval recupera su antiguo orden, y de donde nace la libertad de crear un mundo nuevo.

1.4 Luis de Tavira y Eduardo Pavlovsky y el teatro deconstruccionista/kinésico

1.4.1 Luis de Tavira: *La pasión de Penteseilea* o la deconstrucción del mito y de la tragedia: el 'poema espectacular dramático'

La pasión de Penteseilea, estrenada el 21 de abril de 1988 en el Centro Universitario de teatro (México), se caracteriza por una complejísima estructura y una pluralidad enorme de intertextos y de códigos.

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

Los personajes son una mezcla entre antiguos míticos y modernos reales. Diómedes es Eisenhower, Antífoco, Pizarro, fuera de soldados troyanos tenemos españoles del siglo XVI, US mariners del XX, San Sebastián, Napoleón, un mensajero prusiano, etc.

Se cita al teatro griego, romano y renacentista por la introducción de un prólogo como también de los coros, estando dividido el espectáculo en dos partes.

Antes de pasar a una descripción más detallada de sus peculiaridades, quisiéramos definir el empleo del término 'poema espectacular dramático'. El predicador 'poema' lo derivamos del tono fuertemente épico-narrativo del texto, y de su estato como tal. Existen tres tipos de textos, por una parte el narrativo reproducido a línea seguida

(se le atribuye al Coro) y el dialogal (reproducido en una disposición tipográfica de verso) y el texto secundario propiamente tal (en itálicas), aunque esta división no sea siempre consecuente. Mas los dos primeros tienen el mismo estato semiótico²¹. Aquí nos presenta la historia un narrador omnisciente que comenta y explica. Además la división en partes y no en actos es una referencia muy clara con respecto a la epicidad.

El predicador 'espectacular' lo deducimos de los diversos códigos empleados: se representa una explosión atómica, tenemos "sonido de un bombardeo, jets supersónicos, helicópteros, metralla, explosión de nalpam [...] Un hongo de humo naranja llena el campo visual [...] una mujer ovillada que flota entre las olas como una concentración de espuma"²², tenemos saltos temporales y un choque de medios arcaicos y electrónicos, etc.

Finalmente se refiere el predicador 'dramático' a que la palabra tiene una función dominante e incluso predominante y no secundaria como, por ejemplo, en los espectáculos de Kurapel o Griffero.

La estructura general está constituida por el prólogo, donde se representa el nacimiento del cosmos a través de un gigantesco huevo que es engendrado por una mujer salida de la espuma (Venus) y reventado por una serpiente (referencia a la Eva bíblica). Luego escuchamos la afirmación, no "al principio fue la palabra", sino "al principio fue la mujer". A continuación se representa una escena en 1802 en una playa de verano, donde un viejo aparentemente ciego de feria del siglo XIX toca una flauta, dos niños juegan con un gran globo blanco y una figura yace en la posición de San Sebastián que solamente el espectador puede ver. Se oye un disparo y un hombre vestido de verano entra con una pistola que entierra en la arena, luego viene otro hombre vestido igual (Clandestino 1 y 2) y emprenden la fuga acordando de encontrarse en Berna perseguidos por soldados napoleónicos. El ciego es el único que reconoce que de los personajes en fuga, uno es una mujer. Esta escena (prólogo, escena 5) se repite desde este último momento al final del espectáculo (parte II escena 11). Ahora asesinan los soldados al Clandestino uno que es una mujer disfrazada de hombre, Penteseilea que llama antes de su muerte a Heinrich (Kleist) que luego al constatar su muerte toma el revólver para suicidarse (referencia al suicidio de Kleist).

Estas escenas forman el marco general que abrazan la obra como un paréntesis, y representan en su ambigüedad las luchas políticas de Kleist (lucha por Francia vs. ser prisionero de los franceses, vagabundeo por Europa), conectan el pasado griego con el personaje histórico de Kleist y con la situación del siglo XX.

Un segundo marco está constituido por las escenas 2, 8 y 9 de la parte I, con las cuales se finaliza el drama en la parte II, escena 10, en una síntesis. Ulises cae herido a muerte, tiene fiebre y sed (I, 2), lo interrogan de lo que pasó con los griegos y con Aquiles en la guerra contra Penteseilea (I, 8) y luego llega Aquiles, que de pronto emprende la fuga frente a las Amazonas que lo persiguen (I, 9)²³. En la parte II, 10 Ulises narra lo sucedido en II, 2 y siguiente, donde Aquiles luego de haber herido a muerte a Penteseilea le salva la vida, ésta, después de recuperarse, lo derrota (II,

8), lo mutila, lo mata y se come su cuerpo entre odio, amor y pasión. Ulises en el delirio 'sueña': "Soñé que Penteseilea lo asesinaba y se comía su cuerpo [...]"²⁴, con lo cual se insinúa que todo lo ocurrido, una variación del tema 'odio vs. amor', 'deber vs. pasión', es un producto onírico de Ulises. Aquiles se deja mutilar y matar por amor, ya que es la única forma de poder vivir el amor de Penteseilea (las Amazonas deben elegir su hombre después de haberlo derrotado), y el acto canibalesco de parte de Penteseilea y su intento de penetrar en el cadáver de Aquiles y fundirse con él, es su forma de realizar este amor. Las flechas que clavan el cuerpo de Aquiles es la iconización de la oposición descrita.

No queremos finalizar nuestro análisis sin dejar de mencionar que las inclusiones de un Napoleón derrotado, de un Pizarro acabado, de los griegos o de las Amazonas masacradas, conectado con el brutal fin de Penteseilea y Aquiles y con el final violento de los dos Clandestinos, le da a este 'poema espectacular dramático' una nota altamente política, sin ser un texto político, haciendo una crítica a lo bélico y al poder. De Tavira deconstruye la forma tragedia y el mito griego del campeón de Aquiles y la barbaridad amazónica por la autodestrucción como elemento subversivo contra la imposibilidad del amor en un orden impuesto.

1.4.2 Entre teatro kinésico y teatro deconstruccionista: Eduardo Pavlovsky: *Potestad* o el 'vacío débil'

El actor, director y escritor de teatro Eduardo Pavlovsky es, a pesar de la negligencia con que se le trata en Argentina²⁵, sin lugar a dudas no solamente una de las más destacadas figuras del teatro latinoamericano, una de las rarísimas expresiones de este teatro con vasta trascendencia internacional, sino a la vez representa un teatro de lo más actual dentro de aquella corriente que llamamos postmodernidad deconstruccionista historizante.

El teatro de Pavlovsky es aparentemente inclasificable: unos dirán que es altamente político, otros refutarán esta posibilidad, considerándolo como encubridor, ya que falta la ideología obvia o lo panfletario, otros calificarán su obra como "psicodrama" o "drama de terapia de grupo", etc. Mas, su obra tiene una característica fundamental: crea una pragmática, semántica y sintáctica que produce un vacío, el de lo no dicho, o no enteramente dicho, un 'para-lenguaje' que desterritorializa su referente histórico, esto es, el teatro comprometido y de acusación política, recodi-ficándolo en forma postmoderna, alusiva, intertextual, ambigua, fragmentaria y universal. Su obra es también un caso de tipo mixto dentro del modelo que hemos desarrollado para el teatro postmoderno²⁶. La obra por analizar encaja, por lo menos en tres de los modelos: es altamente kinésica, deconstruccionista y también se le podría calificar de restaurativa-historizante, pero más bien se produce una desterritorialización de este último modelo.

Lo expuesto queremos analizarlo en base a *Potestad*, obra estrenada en la Sala

del Teatro del Viejo Palermo en mayo de 1985²⁷, que consta tan sólo de dos personajes, o más bien de uno: el personaje masculino, llamado 'El hombre'. El segundo personaje, una mujer, cuyo nombre es Tita, es una especie de fantasma, que se encuentra petrificada en el estrado, pero que tiene una función dramática vital: encarna la soledad más despiadada, la incomunicación más cruel, la frialdad, el estar, pero el no ser; ella marca el abismo; es un ícono de la "muerte en vivo".

1.4.2.1 El texto dramático

El texto dramático está constituido por El hombre que constituye el mundo escénico física y lingüísticamente: tanto los objetos en el espacio (observemos que en el estrado se encuentran solamente dos sillas y al fondo un gran telón) como así también los otros personajes, su hija Adriana y su mujer, Ana María (ellas existen, como nos damos cuenta en el transcurso de la obra, tan sólo en su delirio retrospectivo monologizante) y sus diversos movimientos y posturas al sentarse, etc.

El monólogo, las alucinaciones de El hombre se pueden sintetizar de la forma siguiente, tanto semántica, sintáctica y temporalmente. El hombre luego de haber evocado en *presente* la presencia de su mujer e hija, habla de su juventud como deportista (haciendo burla de sí mismo), de su relación actual rutinaria con su mujer y de los estudios de su hija. De pronto cambia al pasado y describe como un sábado un hombre viene a buscar a su hija la cual nunca más regresará. En una segunda parte entra Tita a la cual El hombre le hace partícipe de dolor y de la enajenación de su mujer que ha caído en un estado de demencia. Finalmente tenemos una tercera transición, en la cual El hombre, que hasta ese momento representa aparentemente una víctima de la represión, se descubre en su doble identidad de víctima y de malhechor: es un médico del servicio secreto que confirma la muerte de los asesinados padres de Adriana. Esta, aún pequeña, se encontraba en la sala contigua y es "adoptada" por el médico que tenía un matrimonio infertil.

El intertexto histórico es el hecho conocido del rapto que hacía la dictadura de los chicos que quedaban huérfanos a causa de los asesinatos de sus padres militantes. Aquí el nuevo sistema le quita la chica, ya bastante mayor, al usurpador.

1.4.2.2 La sintaxis espacio-temporal-espectacular

El aspecto temporal (fuera del pragmático y kinésico, al cual volveremos más adelante) es fundamental ya que desencaja el discurso/actuación de su determinación espacio-temporal. Todo está dicho retrospectivamente, pero actuado como aquí y ahora, lo cual se manifiesta en una deixis-verbo-temporal ambivalente que oscila entre el presente inmediato y el pasado, marcando así la transición del monólogo y los cambios anímicos de El hombre:

La posición física de mi mujer en este sábado es la siguiente: ella coloca la pierna [...].
 La posición física de Adriana viene a ser la siguiente. A ver ... Sí. Ella estudia historia [...].
 Sábado tres y media de la tarde... a eso más o menos de las cuatro y cuarto sonó el timbre de mi casa [...].
 [...] y Ana María está aquí sentada a un metro veinte [...]²⁸.

Con este procedimiento Pavlovsky saca la temática expuesta de su determinación puramente local e histórica, haciéndola trascender a la ambigüedad del individuo en general, mostrando su capacidad de destruir, de amar, de torturar y de sufrir. Así, las palabras siguientes de El hombre son fundamental: "Como yo soy disléxico y pierdo el sentido del tiempo y del espacio creo que [...]"²⁹, ya que despacializan y des-temporalizan lo expuesto y dicho, dejándolo en una situación 'débil', relativizada, a disposición, plenamente abierta.

1.4.2.3 La pragmática

El espectador/lector se encuentra casi en la totalidad del espectáculo/de la lectura en una pragmática 'vacía' y 'débil' ya que el monólogo o diálogo fingido no es ni introductivo ni mimético, sino que se refiere a sí mismo o al sistema 'teatro'. Este no está nunca al servicio de transportar una acción o un mensaje, éste es pura materia lingüística y así hermético. En el mejor de los casos es descriptivo, pero sin finalidad situativa:

Posición mía de este sábado [...].
 La pierna derecha en ángulo agudo, la pierna izquierda en ángulo recto, hay una distancia del talón [...]³⁰.

Yo he sido deportista, jugador de rugby [...].
 Eso cuando tenía 25 años. Ahora tengo 53 [...] y esa mirada ha dejado de funcionar con la intensidad y la sensualidad [...]³¹.

Todo el diálogo entre el hombre que llega a buscar a la chica y El hombre (su padre) queda sin explicación, ya que la chica sale con el primero como si fuese un compañero que la viene a buscar para ir a pasear. No se entiende porqué los padres no se oponen a que la chica salga. Lo que sí queda claro es que El hombre después de que el anónimo personaje le dice "¡ [...] no estamos en la época de Antesss!"³² se siente impotente a evitar que la chica se vaya. La situación solamente comienza a aclararse algo durante el monólogo con Tita, cuando El hombre le revela que le han "robado" a Adriana³³. La explicación de estos vacíos sale algo a luz solamente cuando El hombre revela su verdadera identidad. Su discurso es ahora una mezcla entre agresor, vejador y despreciador de la vida humana que describe técnica y fríamente los cuerpos masacrados de los padres de Adriana ("Tenía además un agujero en el molar, fosa orbicular derecha, comisura labial [...]. Ella [...] no tenía jeta [...]³⁴).

Por otra parte, se destila la otra cara del malhechor, la de sentir dolor, de llorar. Aquí toma Pavlovsky la perspectiva del torturador, que al fin es el que nos representa toda la historia. No toma partido, sino que acusa desde la perspectiva doliente del médico del servicio secreto, mostrando los abismos de la naturaleza humana, como lo conocemos en la obra de M. Antonio de la Parra, *La secreta obscenidad de cada día*.

1.4.2.4 La kinésica

De principal importancia es el trabajo físico-gestual en esta obra. Pavlovsky hace accesible su gesto lingüístico a través de un lenguaje mímico, transforma el signo verbal en signo gestual-corporal. De especial interés son aquellas escenas en que habla con Tita, donde El hombre arrasado por el dolor, por la angustia, por la soledad, no llega, a pesar de su retórica, ni a conmovier a la imperturbable Tita, que al parecer queda aterrada de la realidad de su amigo, ni a acercarse a ella. Las manos, el cuerpo de El hombre giran en torno a la mujer, la acaricia a unos milímetros de la piel, se presume casi el roce entre las manos, el rostro, pero no llega a concretarse. Existe una especie de barrera de energía que impide el acercamiento. Así, Pavlovsky expresa el aislamiento y la soledad más infinita, no con las palabras, sino con este juego corporal. Además son sus diversas posiciones mímicas reproductoras de diversos personajes y de diversas épocas y en diversas situaciones.

1.4.2.5 La meta-teatralidad

Finalmente dos aspectos más: comicidad y meta-teatralidad. Pavlovsky incluye la comicidad, tanto gestual-física como semántica, con una doble función: ésta se descubre como un medio de cautivar a un público, de seducirlo a través de una especie de obra de estas costumbristas baratas, campechanas, por otra se revela la comicidad dentro del contexto de la vida de los personajes y de sus acciones como un arma del cinismo, en contraste con la situación contada y lamentada por El hombre. La pieza de boulevard se va transformando de este modo en un tema sangriento, de lo no dicho, de lo reprimido verbal y escénicamente hasta el final, hasta el momento en que se descubre la verdadera identidad de El hombre como raptor, que se le baña el rostro y el pecho de sangre al contar como había conseguido la chica. La sangre es la alegoría de una adopción criminal. La meta-teatralidad se refleja en que El hombre siempre está reflexionando sobre sus palabras, gestos y acciones como así frente a las de los otros personajes. De esta forma, produce Pavlovsky a la vez un teatro antimimético, una especie de 'distanciación' incrustada sutilmente en el discurso mismo, sin llegar a ser una estética brechtina, sin transformarse en un discurso psicoanalítico distanciador en la tradición de Ionesco. Más bien es una reelaboración del discurso de Beckett, esto es, una deconstrucción de la escena, una derepresentación, desrealización de lo tradicionalmente teatral, sin llegar al límite de la destruc-

ción del signo teatral como se da en el caso de Beckett: tenemos una recodificación pavlovskiana del teatro de Beckett para un asunto meramente argentino, pero que dentro de esta reactualización se transforma en universal, pasando a ser parte de todos. Y aquí radica la grandeza del teatro de Pavlovsky.

RESUMEN

Las cuatro obras descritas pertenecen a cuatro tipos de semiosis postmodernas que se concretizan en cuatro tipos de expresiones espectaculares.

Los performances de Kurapel proponen la forma más radical de la renovación del teatro latinoamericano y una impactante y original expresión dentro de la tradición del performance, obteniendo una unión privilegiada de la interculturalidad y del uso de diversos códigos que no se reducen al puro efecto al nivel del significante, sino que producen un significante cuyos significados pueden ser derivados por el espectador a través de los diversos intertextos. Los performances de Kurapel ponen la carnavalización del teatro en su último límite, la llevan casi a su disolución.

Especialmente este aspecto, el de la carnavalización, es lo que, por el contrario, le da la magnitud a la obra analizada de Griffero: deja al individuo en su puro esqueleto, lo reduce a un signo, a una imagen, a un significante carnalesco que se ha transformado en una mueca, mostrándole al espectador lo antiguo y lo nuevo, retornando a "deletrear el alfabeto", despojando al significado de su 'grasa significativa' pero de una forma visual, sensual y no puramente cognitiva.

El poema espectacular dramático de Tavira es una de las formas deconstruccionistas más logradas en el panorama del teatro internacional actual. Parte de una idea, de un fragmento de la literatura y lo universaliza no solo retóricamente, sino con la anulación del espacio y del tiempo, con la superposición de contextos, objetos, hechos de diversos períodos fundidos en una imagen onírica que hace posible 'soñar la historia, soñar la literatura' como una secuencia de imágenes. El punto de coherencia frente al aparente caos es la descripción del deseo, de Eros y Tánatos.

Potestad de Pavlovsky se revela como una de las grandes formas del teatro postmoderno kinésico/deconstruccionista que deja el mensaje político en lo no dicho, en el subtexto ambiguo en cuanto representa la tragedia del malhechor desde el punto de vista del malhechor, así como Koltès lo trabaja en *La solitude dans le champs de cotons* o en *Roberto Zucco*, haciendo uso de una vasta gama del trabajo corporal y mímico. Pavlovsky desterritorializa el teatro comprometido y el teatro del absurdo ofreciendo una nueva fórmula.

Potestad es una renovación del teatro hablado, esto es de lo que era el teatro tradicional. El texto no cae ni en la mímica y retórica de circo, que podría haberse fácilmente dado en esta obra, ni en el debate ideológico, ni en el análisis de la patología social, ni en la acusación política, ni en la indiferencia: emplea los diversos códigos e intertextos dentro de una tensión ajerárquica y siempre con una tendencia a la despragmatización, lo cual le da al comienzo a la textura del significante una

aparente indiferencia que oculta su compromiso invitando a su descubrimiento. Claro está que dependerá fundamentalmente de la puesta en escena si lo aquí descrito se cumple.

NOTAS

- * El presente trabajo es una reelaboración y ampliación de aquel aparecido con el mismo título "¿Cambio de paradigma? El 'nuevo' teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular", en *Iberoamericana*, 43/44, Jg. 15, 2-3 (1991) 70-92. Hemos eliminado ciertas partes y agregado *Potestad* de Eduardo Pavlovsky.
- 1 La tan defendida modernidad teatral latinoamericana fue tan exigua que prácticamente ningún teatrista joven toma como base esta modernidad, sino la europea, ya sea Stanislavski, Meyerhold u otros.
- 2 Cfr. A. Kurapel: *3 Performances Teatrales* (Humanitas). Québec 1987, pp. XVII-XIX y 47-48 y S. Tepperman: "Alberto Kurapel habla del teatro en el exilio", en: *La Escena Latinoamericana* 1 (1989) 52.
- 3 Al respecto v. A. Kurapel, op. cit., ibid. y S. Tepperman, op. cit., ibid. Cuan erróneo y actualmente obsoleto es seguir predicando la hegemonía bajo la cual adolece la cultura latinoamericana y su marginalidad lo demuestran las posiciones de A. Kurapel (en: *La Escena Latinoamericana* 1 (1989) 51-54), que la vive como una fuente de renovación, y las palabras de R. Griffero en M. de la L. Hurtado: "Más allá de la estética de la disidencia oficial. Ramón Griffero", en: *La Escena Latinoamericana* 2 (1989) 84): "Griffero: Sf. En Europa estaba vinculado a los exiliados en los comités de solidaridad, a revistas, por audiovisuales que hice sobre el golpe, etc. Pero llegó un momento en que esto ya no me interesó más: la reunión en los gimnasios a comer empanadas era una realidad que no tenía que ver con la vivencia en Europa. Por eso, al participar del movimiento cultural belga, no me sentía viviendo una marginalidad, sino una incorporación a la actividad más viva. No había diferencias de nacionalidad: es una cultura cosmopolita, abierta. Además, si uno está creando espectáculos que corresponden a los lenguajes que están sucediendo, más el lenguaje que uno trae, se produce una identificación que hace más fácil la amalgama".
- 4 *Teatro/Apuntes* 96 (1988) 44-45; v. también R. Fernández, op. cit., p. 54 y entrevista de M. de la L. Hurtado, op. cit., p. 85.
- 5 J. Velasco: *Teatro/Apuntes* 96 (1988) 23ss.; v. también en el mismo sentido *Suplemento de las Ultimas Noticias* (17 enero 1986) 10, donde habla del costumbrismo como el pecado del teatro Chileno, y *La Escena Latinoamericana* 2 (1989) 86-87: "Yo siempre he pensado que el problema en Chile es de gente que realice la dramaturgia [...]. Los directores han estancado aún más la posibilidad de apertura. El director lee las propuestas dramáticas con códigos de los años 60".
- 6 Cfr., *Suplemento de las Ultimas Noticias* (viernes 17 enero 1986), donde califica su teatro de *autónomo de rompimiento*, p. 10.
- 7 "Arte y espectáculos", en: *Hoy* 446 (3-9 febrero 1986) 49.
- 8 En mis disgresiones parto de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (Paris: Minuit, 1979); Gianni Vattimo, *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger* (Milano: Graziati, 1980); idem y P. A. Rovatti (Eds.), *Il pensiero debole* (1983) (Milano: Faltrinelli, (1990); idem, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica* (Milano: Faltrinelli, 1984); idem, *La fine della modernità* (Milano: Graziati, 1985); y de A. Kurapel, op. cit. pp. XVII-XX y 47-49; S. Tepperman, op. cit., pp. 51-54.
- 9 *3 Performances Teatrales*. Québec (Humanitas) 1987.
- 10 Québec (Humanitas) 1989. A este tipo de performance corresponde también la última obra de Kurapel: *Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier*. Québec (Humanitas) 1991.

- 11 Cfr. *Mémoire 85 / Olvido 86*. Québec (Humanitas) 1987, pp. 61, 71-73.
- 12 Ibid., pp. 73-76.
- 13 *Off Off Off ou sur le toit de Pablo Neruda*. Québec (Humanitas) 1987, pp. 89-90.
- 14 Ibid., pp. 93, 97.
- 15 Ibid., pp. 103-106.
- 16 Ibid., pp. 107-109.
- 17 Acotaciones del autor. Empleamos manuscrito; cfr. más abajo el trabajo de Eduardo Guerrero.
- 18 Ibid.
- 19 Ibid.
- 20 M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/Main (Ulstein Materialien) 1985, pp. 47-60.
- 21 L. de Tavira: *La pasión de Pentésilea*. México (Universidad Autónoma Metropolitana) 1988, p. 25.
- 22 Ibid., pp. 22-23.
- 23 Ibid., pp. 30, 38-45.
- 24 Ibid., pp. 161.
- 25 A pesar de que G.O. Schanzer: "El teatro vanguardista de Eduardo Pavlovsky", en: *Teatro argentino de hoy*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda). 1981, pp. 7-20, hace ya diez años apuntaba la lamentable carencia de una obra crítica que se ocupase en la forma debida de la obra teatral de Pavlovsky y por eso junto con Ch. B. Driskell, D.W. Foster y W.I. Oliver edita una miscelánea de ensayos sobre éste, parece que algunos críticos de teatro argentino siguen pegados al "criollismo". Así O. Pellettieri: *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro abierto* (Crítica de teatro Latinoamericano 2/IICTL). Buenos Aires (Galerna) 1990, no menciona para nada (a no ser una vez de paso) a Pavlovsky, lo cual se vuelve a repetir en su trabajo incluido en este volumen, a un autor que debería figurar en primerísima línea y mucho más aún si se quiere hablar de "paradigmas del teatro actual" y de describir el "momento actual del teatro argentino" (ibid. 11-13).
- 26 Cfr. mi trabajo, "Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo", en: *Gestos*, Año 5,9 (1990) 23-52.
- 27 E. Pavlovsky: *Potestad*. Buenos Aires (Ediciones Búsqueda) 1987. Esta obra, junto con *Paso de Dos*, fue presentada en Theater der Welt/Essen 27 del 6 al 14 del 7 de 1991) y la versión espectacular que presentamos es aquella realizada en el Alumni Theatre/Carleton University Ottawa el 2 del 8 del 91 durante el II Coloquio Internacional del IICTL.
- 28 E. Pavlovsky: *Potestad*, op. cit. pp. 28-29; 32.
- 29 Ibid., p. 31.
- 30 Ibid., p. 25.
- 31 Ibid., p. 26.
- 32 Ibid., p. 31.
- 33 Ibid., p. 36.
- 34 Ibid., p. 42.