Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial?

Alfonso de Toro

Resumo

O presente trabalho pretende apresentar um breve panorama da prática teatral pós-moderna. Tal empresa é realizada mediante a apresentação/contraposição do teatro atual a modelos tradicionais de *semiosis*. A dissolução da *mímesis* como finalidade identificatória aparece como característica principal do teatro atual (seja de textos clássicos, seja dos contemporâneamente produzidos), realizada tanto a partir da transformação do ator e da transmissão ótica, como através de uma leitura/representação palimpsesta/desconstrucionista, intertextual/intercultural. Desta forma, o teatro pode ser entendido hoje como uma carnavalização sígnica, isto é, como uma contínua celebração em representação.

Palavras-chave: teatro pós-moderno, dissolução da *mímesis*, carnavalização sígnica.

0. Generalidades: modelo general para la postmodernidad teatral-espectacular: semiosis y tipología

0.1 Del paradigma aristotélico a la espectacularidad postmoderna

En el presente trabajo, partimos de la hipótesis de que el paradigma del teatro actual se define a través de su "espectacularidad, esto es, por el uso de una gran cantidad de códigos que se entienden como materia visual-sonora-gestual-kinésica y sin una intención de "imitar un hecho o acción exterior", es decir, el teatro no está ya más al servicio de exponer un mensaje determinado, de "producir realidad" por la vía de la imitación, sino que produce su propia realidad teatral. La referencialidad sigue existiendo en cuanto el teatro postmoderno es deconstruccionista y palimpsesto, pero es anti-mimético, anti-jerarquizante e incluye una gran cantidad de medios y códigos.

Partiendo de esta concepción, oponemos el término de "plurimedialidad espectacular postmoderna" al de "teatro mimético referencial" que quiere reproducir la realidad o parte de ésta, sea en forma naturalista, realista, épica u otra, o por medio de una construcción aristotélica *Als Ob*.

Podemos decir que hasta Brecht dominaba el paradigma aristotélico[1]. Par ser "anti-" hay que incluir lo atacado y luego oponerle lo contrario. Además reducimos el teatro aristotélico, en particular, a la mimesis, es decir, a la referencia, a la imitación de acciones, situaciones o estados que deben ser reproducidos en forma plausible (*verosimilitas)* y que persiguen un efecto determinado y fijado a priori. Si de allí resulta una identificación o no, una catarsis o no, es algo que no es inherente a la estructura del drama, sino es su pretendido o posible efecto[2]. Tanto Aristóteles como Brecht quieren llegar por diversos medios a un efecto determinado: Aristóteles quiere que el público por medio de la identificación "viva las pasiones del héroe" y de esta forma "se desprenda, se vacíe, quede libre de sus pasiones" (*kátharsis*); Brecht pretende que el público por medio de los procedimientos épicos de "distanciación" (*epischer Verfremdungseffekt*) "se deshaga, se libere de la 'alienación' (*Entfremdung*)". En ambos casos tenemos una "liberación" de un estado determinado, de ahí que consideremos que ambos autores están al fin hablando y persiguiendo lo mismo, estos es, la toma de conciencia de una estado o hecho determinado y sus consecuencias. Así, podemos reemplazar el término "catarsis", tan agobiado de implicaciones históricas, poetológicas y filosóficas, por el de "toma de conciencia-elaboración" (*Erkenntnis-Verarbeitung*). Si aceptamos esta base, estamos en condiciones de afirmar que Brecht es aristotélico en la medida que parte de una estructura dramática similar a la descrita por Aristóteles, a saber de la cadena: *hamartía-anagnórisis-peripeteia-katastrophé*/felicidad=efecto. Es anti-aristotélico en la medida en que opera a través de la distanciación épica y no parte solamente de una estructura *Als Ob*, sino que la conecta con fenómenos socio-económico-políticos concretos. Ambas concepciones teatrales son altamente referenciales y miméticas.

Esta concepción de teatro cambia en forma definitiva a más tardar a partir de Beckett e Ionesco (no olvidamos a Jarry ni a Artaud), lo cual no necesitamos explayar en este lugar por su evidencia. El tea-

tro reclama en este nuevo paradigma poder referirse a su sustancia de "ser teatro", batalla contra la *mimesis*, contra la referencia, es anti-ilusionista, anti-catártico, no parte de una estructura referencial-mimética *Als Ob* y acentúa su artefacto. Este tipo de teatro va de la deconstrucción del realismo o naturalismo hasta la creación de alegorías y símbolos patiendo del inconsciente, de los sueños, de las alucinaciones, de los tabúes y traumas, terminando con la causalidad lógico-espacio-temporal y con la coherencia del personaje. El mensaje o es una insinuación al que se tiende a destruir (*En attendant Godot*) o es una cita de un mensaje (*Les chaises*), donde la identificación y el efecto pierden su sentido y razón de ser. Son reemplazados por el "juego" como principio estructurador, como lo veremos más adelante.

Hoy domina la espectacularidad, en la forma definida más arriba, (vid. el modelo y los análisis que siguen a continuación), que es en parte narcisista (no tiene ni siente rivales ni deseos destructivos). La teatralidad actual (como paradigma), no es ni catártica, ni ilusionista (en el sentido aristotélico, neoaristotélico y anti-aristotélico), ni anti-realista, sino que resulta de otros principios: de tres bases que condicionan el pensamiento, el sentir y la producción postmoderna como fenómeno universal: de la "Memoria" (*Erinnerung)*, de la "Elaboración" (*Verarbeitung*) y de la "Perlaboración" (*Verwindung*). La "Memoria" nos trae a la conciencia las diversas tradiciones culturales, occidentales u otras, estrictamente teatrales o no, las cuales se prestan como elementos renovadores, como materiales a disposición; la "Elaboración" es el momento de la selección y ordenación de estos materiales; y finalmente la "Perlaboración" es la inclusión de éstos materiales, no por oposición, ni por superación/rechazo, sino por medio de la "reunificación" o "reintegración" paralógica, acentuando la "diferencia", el/lo "outro", es decir, es el resultado de una operación transcultural como lo manifiesta, entre otros, Eugenio Barba.

0.2 Comienzo del teatro postmoderno y algunas características

El teatro postmoderno comienza, según June Schuelter, en 1970 y se caracteriza por su ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad,

pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, decreación, es antimimético y se resiste a la interpretación. Se trata de un teatro en el cual se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, performance, no-textualidad (ej: *Living Theatre*, *Happening*, teatro antropológico, ritual, mítico etc.), donde el actor se transforma en el tema y personaje principal, donde el texto es, en el mejor de los casos, una mera base, en general carece éste de importancia. El texto es considerado como una forma autoritaria y arcaica. El texto pasa a ser un *performance script*. La idea de *performance* toma una tercera posición, mediadora y subversiva entre drama y teatro. El teatro postmoderno se abre a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos: música, danza, luz, elementos olfativos), sin separarlos por rúbricas o géneros, y cualquier lugar pasa a ser lugar de representación (cafés, garage, aparcamientos, *off-Brodway*, parques, iglesias, techos-terrazas de edificios, *Happening* y *Open Theatre*). El actor como elemento o tema central, debe solamente representar un papel a través de su gestualidad kinésica, de su actuar y de su percepción del mundo. En un teatro así concebido, la palabra pierde su lugar privilegiado en la tradición, en muchos casos, se actúa sin discurso, partiendo de la meditación, gestualidad, ritmo, sonido, silencio. Las acciones son instintivas y no se desprenden de un entrenamiento. El teatro adquiere formas nihilistas y grotescas, llegando hasta el silencio – Robert Wilson –, del espacio vacío – Peter Brook (Schuelter, 1985, p. 209-228).

En algunos de los trabajos de Erika Fischer-Lichte encontramos criterios similaris a los postulados por June Schuelter para definir el teatro postmoderno y agrega otros muy representativos[3]. El teatro postmoderno se caracteriza por su resistencia a la interpretación, el espectáculo no es más interpretable según parámetros semáticos tradicionales, los significados no son reducibles a una interpretación que den un sentido profundo, un mensaje tiene elementos de la ciencia ficción; maneja, juega, cita el lenguaje cotidiano, *ready mades*, combinados según una técnica del montaje, donde los fonemas son destruidos y altamente recurrentes; fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro postmoderno, como así también la intertextualidad: empleo de citas de otros autores y textos de diversas épocas o de textos propios, mas sin función ninguna; tenemos transformación del texto en un collage

tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir, se han transformado en grafemas desemantizados; se da la interculturalidad, es decir, la recepción de elementos de culturas extrañas en la propia, para producir un nuevo teatro.

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

0.3 La semiosis teatral postmoderna

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

Modelo de la simiosis teatral postmoderna

Categorías sémicas	Nivel semántico	Nivel pragmático	Nivel sintáctico	Discurso	Actor	Representación
Ambiguïedad	+	+	+	+	0	+
Univocidad	+	+	+	+	0	+
Discontinuidad	+	+	+	+	0	+
Continuidad	+	+	+	+	0	+
Heterogeneidad	+	+	+	+	0	+
Uniformidad	+	+	+	+	0	+
Pluralidad de códigos	+	+	0	+	0	+
Unidad de códigos	+	+	0	+	0	+
Deformación	+	+	0	+	+	+
Formación	+	+	+	+	+	+
Discurso coloquial/ ready mades	+	+	0	+	0	0
Discurso hermético	+	+	+	+	0	0
Recurrencia	+	+	+	+	0	0
Discurso semantizado	+	+	+	+	0	0
Discurso pseudosemántico	+	+	+	+	0	0
Discurso desemantizado/grafemas	+	+	+	+	0	0
Libertario	+	0	0	+	0	0
Nihilista	+	0	0	+	0	0
Grotesco	+	+	+	+	+	+
No-grotesco	+	+	+	+	+	+
Silencio	0	0	0	0	0	+
Gestualidad kinésica	0	0	0	0	+	+
Visión apocalítica	+	0	0	+	0	+
Fábula	+	+	+	0	0	+
Pseudofábula	+	+	+	0	0	+
Anti-fábula	+	+	+	0	0	+
Mítico	+	+	+	0	0	+
Profano	+	+	+	0	0	+
Ritual	+	+	+	+	+	+
No-ritual	+	+	+	+	+	+
Antropológico	0	+	+	0	+	+
Dramatis personae	0	0	0	+	+	+
Actor	0	0	0	+	+	+
Acción instintiva	0	0	0	0	+	+
Meditación	0	0	0	0	+	+
Immobilidad	0	0	0	0	+	+
Enbtretenimiento	0	0	0	0	+	+
Automatización	0	0	0	0	+	+

Espacio	0	+	+	+	0	0
No-espacio	0	+	+	+	0	
Temporalidad	0	+	+	+	0	+
Intemporalidad	0	+	+	+	0	+
Efecto de choc	+	0	0	+	0	0
Platitud	+	0	0	+	0	0
Dramatización del texto en prosa	+	+	+	+	0	+
Del texto dramático	+	+	+	+	0	+
Del texto espectacular	0	+	+	0	0	+
Del texto espectacullar virtual	0	+	+	0	0	+
"Performance"	0	+	+	0	+	+
Teatro como proceso kinésico espectacular	0	+	+	0	+	+
Teatro mimético						
Teatro mimético historizante	0	+	+	+	+	+
	0	+	+	+	+	+
Pluralidad ajerárquica de lugares de representación	0	0	0	0	0	+
Deconstrucción	+	+	+	+	+	+
Construcción	+	+	+	+	+	+
Creación	+	+	+	+	+	+
Decreación	+	+	+	+	+	+
Intertextualidad significante	+	+	+	+	+	+
Intertextualidad a-significante	+	+	+	+	+	+
Metatextualidad/ metadiscurso	+	+	+	+	+	+
Autoreflección/estructura narcisística	+	+	+	+	+	+
Montaje,collage significante	+	+	+	+	+	+
Montaje, collage a-significante	+	+	+	+	+	+
Parodia, ironía, humor, persiflage	+	+	+	+	+	+
Fragmentación	+	+	+	+	+	+
Continuidad	+	+	+	+	+	+
Representación	+	+	+	+	+	+
No-representación	+	+	+	+	+	+
Repetición	+	+	+	+	+	+
No-repetición	+	+	+	+	+	+
Predominación de la producción	+	+	+	+	+	+
Predominación de la repetición	+	+	+	+	+	+

0.4 Hacia una tipología del teatro postmoderno

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

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

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

El tercero es aquél en que se emplea el discurso, la fábula, el espacio y el tiempo teatral, mas como pseudo-discurso, pseudo-fábula, pseudo-espacio y pseudo-tiempo. Lo denominaremos teatro de deconstrucción. Se trata de una cita del teatro hablado, del teatro decadente, del teatro realista, del teatro, o mejor dicho de la estética de fin de siècle, del teatro comprometido, del teatro pobre, del teatro social, del teatro del absurdo, del teatro historizante, sin ser nada de esto, sino citas, a través de las cuales constituye por deconstrucción, por montaje su propio tipo. Se trata de una nueva forma de discurso teatral que no funciona como simple cita descontextualizada, sino intertextual, es decir, como deconstrucción del teatro moderno o del modernismo tardío (Brecht, Beckett, Ionesco); el espectador puede tratar de descodificar en forma semántica coherente el texto espectacular.

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

restaurativo tradicionalizante o deconstruccionista historizante, en cuanto cita y deconstruye a la vez el teatro mimético político-militante y se refiere a un hecho histórico determinado por una vía palimpsesta-deconstruccionista-perlaborante.

1. La práctica teatral-espectacular postmoderna

En Europa es Alemania, sin lugar a dudas, hoy en día uno de los países más productivos, originales e innovadores en el ámbito teatral, tanto en relación a su propia producción de textos teatrales como a las puestas en escenas de obras antiguas y modernas, en especial en lo que respecta a las expresiones espectaculares postmodernas.

Pero constatamos también que en algunos países latinoamericanos, en particular, en Brasil, Méjico y Chile (puntulamente en Argentina) se dan estas formas espectaculares, sin ser meras imitaciones de las concretizaciones europeas.

Frente a semejante riqueza, es prácticamente imposible ofrecer una sinópsis general de todas aquellas puestas en escena (y no de textos dramáticos) realizadas tan sólo en los tres o cuatro últimos años. Por esta razón hemos tenido que limitarnos a un reducido número de obras.

Hemos elegido trabajos de Robert Wilson, *Cosmopolitan Greetings* (Wilson/Ginsberg/Gruntz/Liebermann), *Black Rider* (Wilson/Waits/Borroughs), *Orlando* (Wilson/Woolf) y *Parzival auf der anderen Seite des Sees* (Wilson/Dorst), *ExiTlio in pectore extrañamiento*, de Kurapel, *Dans la solitude des champs de coton* de J.-M. Koltès, *La pasión de Pentesilea* de L. de Tavira, *Potestad* de E. Pavlovsky, *Historia de un galpón abandonado. Espectáculo escénico* de R. Griffero, una puesta en escena postmoderna de *Hamlet* de W. Shakespeare/M. Bogdanov y *Ulrike Meinhof* (teatro-danza coreográfica) de J. Kresnik. La elección radica en dos aspectos bases: uno se debe a que estas obras se prestan en forma ideal para el propósito perseguido en el trabajo presente y otro yace en que nos hemos propuesto poner la espectacularidad en el centro de nuestra tarea, y por esto podemos solamente referirnos a obras recibidas como espectáculos.

El trabajo de análisis se divide en tres partes: la primera está dedicada a producciones genuinas postmodernas, la segunda al segunda a puestas en escena postmodernas del teatro clásico y la tercera al 'teatro-danza coreográfico', *Ulrike Meinhof*, de Kresnik.

Como habíamos aludido nos centraremos en describir, en el caso de textos originales, las características y particularidades de la semiosis postmoderna y, en el caso de textos clásicos, de definir sus particularidades como así también reflexionar sobre la relación entre el texto dramático y el texto espectacular, es decir, el tratar de describir qué es una puesta en escena postmoderna y qué aporta a la interpretación y recepción del texto clásico.

Además, constatamos que no solamente en Europa, se han producido importantes cambios en la concepción de teatro, sino que al parecer, se han y se está produciendo igualmente un cambio de dirección en el teatro latinoamericano al que, por décadas, se le ha carecterizado, o se le ha identificado, acertada o desacertadamente, casi exclusivamente bajo aspectos socio-políticos, se le ha medido y evaluado según su mensaje ideólogico, si es un teatro comprometido o no, y esto prácticamente hasta la fecha.[4]

A. Kurapel, por ejemplo, acentúa, hablando sobre los fines de La Compañía de Arte Exilio y de su obra *Mémoire 85/Olvido 86*, la teatralidad, sin que por esto el teatro se despoje del compromiso y de las raíces de su autor.[5]

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. La vizualización de la palabra, el reemplazo del gesto lingüístico por el de la imagen, de cuya estructura y tipo de organización se desprende el mensaje ideológico, de donde resultará la actividad del recipiente implícito que estará llamado a intrepretar el mensaje plurivalente.[6]

1.1 El teatro plurimedial o interespectacular

1.1.1 *Cosmopolitan Greetings* de Allen Ginsberg, George Gruntz, Rudolf Liebermann, Robert Wilson

Cosmopolitan Greetings de Allen Ginsberg (texto), George Gruntz (música), Rudolf Liebermann (música), Robert Wilson (iluminación, espacio, movimientos) representado en la Kampnagelfabrik de Hamburgo (del 11. de junio al 1 de julio de 1988) es un proyecto de veinte años preeliminares a su representación.

Cosmopolitan Greetings no cabe en ninguna clasificación genérica tradicional, ya que parte de la concepción de la representación multimedia, donde participan prácticamente todas las artes para producir una *Gesamtkunstwerk* tan buscada por Wagner e intentada por diversos dramaturgos y teatristas en el correr del siglo 20, mas al parecer realmente posible, en el siglo veinte, donde no solamente se han dado las condiciones estético-sociales, sino los medios técnicos y económicos para realizarla.

Cosmopolitan Greetings está constituido por la unión de cultura llamémosla seria-tradicional y popular, cultura de alternativa, subcultura y entertainment: tenemos danza, cabaret, varieté, pantomima, música, ópera, teatro, teatro-danza (*Tanztheater*), pintura, fotografía, representación de sueños, visiones apocalípticas y *show*. El marco general son reminiscencias acronológicas de la vida de la "emperatriz de los blues" , Bessi Smith. El marco textual y musical lo constituyen textos inéditos del poeta de la época beat norteamericana, Allen Ginsberg, que contiene momentos de la vida cotidiana americana y música jazz del suizo Gruntz, y una composición de 12 series tonales para 12 instrumentos de cuerda y bongo del alemán Liebermann.

El texto de la representación prácticamente no existe, sino que es entendido como *work in progress*, es absolutamente virtual[7] y está dividido en 11 composiciones y 9 escenas con una duración minuciosamente determinada.

El espectáculo se abre como en el cabaret o la variété mezclado con el género de la pantomima: se ven unas manos con guantes blancos a través de la cortina y luego aparece el *Conférencier*, Förster) que interludia

muchas de las escenas. El escenario está por lo general divido en escenas separadas por cortinas blancas transparentes o por otros elementos materiales, formando un escenario simultáneo. Episodios musicales de trompeta o de contrabajo, *blus*, *musicals*, escenas de la vida burguesa cotidiana, danzas visionarias y otras pueblan el estrado.

La escena final es monumental: tenemos todos los cuadros, episodios y escenas reunidas en un montaje visual-tonal donde se revela el intertexto y la interculturalidad: se parodian y representan el mito del Grial en *Lohengrin* de Wagner, la opera *Madame Butterfly* de Puccini, *Aida* de Verdi, acompañado de jazz, blues, danza, figuras de óperas de Mozart (Papageno), figuras vestidas en túnicas medievales alumbradas con luces y rayos multicolores alternativos como en un lugar de danza disco formando un cuadro simultáneo único.

1.1.2 *Black Rider* o el primer 'kunst-musical o 'cuento musical' americano-aleman

1.1.2.1 La tradición temática

Black Rider es el producto del trabajo en común del poeta *pop* William S. Burroughs, del Músico-Cantante-Actor Tom Waits y de Robert Wilson que producen el primer musical americano-alemán. Sesenta años después de la privilegiada combinación Brecht/Weil, tenemos una nueva propuesta en el *Black Rider* de Wilson/Waits.[8]

Wilson trabaja aquí con su inconfundible técnica de hacer hablar no al gesto lingüístico, sino a las imágenes cuya conexión narrativa y accesible, produce un teatro particularmente espectacular y gestual.

El espectáculo es un palimpsesto, una alfombra caleidoscópica de la unión de la leyenda del Freischütz, en especial de la versión de Johann August Apel *Der Freischütz*[9], con elementos de la ópera de Carl Maria von Weber (según el libreto de Friedrich Kind), elaborado con textos de Burroughs, arreglado musicalmente por Waits, a los cuales se unen elementos y atmósfera del cine mudo, en la tradición de Robert Wienes en *Das Cabinett des Dr. Caligari*, con sus personajes de apariencias grotescas, que representan verdaderos bufones y fantoches, vampiros y zombies de los panteones y gabinetes de Drácula y del Dr. Caligari. Tenemos elementos del melodrama, del *Revue-*

Theater, del *Schauerdrama* y del cine expresionista, un ambiente y escenas de Cabaret, de Feria y de Circo y de la tradición del motivo del pacto con el diablo, es decir, el motivo fáustico. Podemos decir, que *Black Rider* es una 'perlaboración' de aquella leyenda popular donde se narra que con ayuda del demonio se pueden fundir balas mágicas que no yerran su fin. Una conocida versión de esta leyenda se encuentra en la *Deutsche Sagen* (1816-1818) de los hermanos Grimm. Luego tenemos esta leyenda en la versión de Laun/Apel, *Der Freischüzt*, que trata de un joven que puede obtener a su amada solamente si es capaz de cumplir con una vieja costumbre, de probar su maestría con un tiro de ensayo, uniendo el motivo de las balas demoníacas con el tema del cazador. El novio, después de algunos fracasos en su empresa, se decide a fundir balas en el cruce de un camino donde se la aparece el demonio en forma de cazador infernal. De las sesenta y tres balas es aquella del tiro de ensayo la que "se burla", es decir, la endemoniada que mata a la novia. Luego mueren sus padres y el tirador remata en el manicomio. Este tema es luego transformado por Friedrich Kind en su libro *Die Jägersbraut* (1817) cuyo título es cambiado por el intendente berlinés, de aquel entonces, C. Graf von Brühl, en *Der Freischütz* (1821). El libreto que luego pondrá Carl Maria von Weber en música contiene una variación feliz: el perdón y el amor de la novia como así también la intervención de un heremita salvan al seducido francotirador de su castigo. Kind pone la acción en la *Wolfsschlucht* de los bosques de Bohemia la cual, según la supertición popular estaba acosada de fantasmas y figuras de horror, contribuyendo así con otro motivo a la tradición de la literatura de horror.

Este espectáculo representa también una especie de cambio de dirección estética de Robert Wilson: pasa de lo simbólico, del silencio, del vacío, de lo absolutamente interiorizado a lo concreto, a lo estridente, al teatro de personajes, a lo exuberante, al color, al júbilo más desbordante. Su dramaturgia estética se conserva como cita o en forma parcial, en cuanto tenemos una serie de técnicas recurrentes, estitizantes y estilizadas de obras precedentes como son el juego de la iluminación, la naturaleza artificial de cartón, muebles sobredimensionales de aluminio, los movimientos aspasmáticos de robots de los personajes, el lenguaje que pasa a ser grito o mero ruido, personajes volando, etc. Es decir, pasa de la introspección, del misterio y de la adivinanza a la extrospección y a lo explicado.

1.1.2.2 Los personajes o los fantoches: Marionetas del tren infernal

Un personaje fundamental, especialmente visto desde el punto de vista de la estructura del texto espectacular, es el demonio (Dominique Horowitz). Este es una mezcla de un ser maligno y un *soofty*, es una especie de demonio de filigrana, cojeando coquetamente, ambiguo, fino, con una sonrisa indeleble. Es también, puntualmente, una imitación de Marlene Dietrich (de sus achaques en sus últimas actuaciones), su fractura de un pie y de la mano noble, patéticamente alzada y petrificada, como así también del legendario *Conférencier* del film *Cabaret*. Lleva guantes blancos, un frac que cambia de color negro a rojo, además una cola y unas orejas de murciélago fosforescentes, con un rostro blanco, gruesos labios rojos y ojos pintado de negro (como todos los otros personajes) peinado hacia atrás con gomina. El demonio no es solamente el seductor de Wilhelm, el escribano (Stefan Kurt), sino a la vez es el maestro del Cabaret, de la *Variété*, de la *Revue*, del *Entertainment*. Este *Conférancier* mefistofélico abre y cierra el espectáculo con el Song "Black Rider ("come along with the Black Rider/We'll have a gay old time [...]") y con "Some lucky day (Thew prittiest girl/in all the world [...]"). Fuera de eso, tiene una función de director de escena, que va anunciando los diversos roles como en la tradición del Gran teatro del mundo, cuando los personajes comienzan a salir de un armario en forma de ataud fosforescente luego de caer en la escena.

Wilhelm (Stefan Kurth) es un personaje patético, melancólico, ambicioso, un bufón, con un peinado a la Franz Liszt, ajeno al mundo que se deja seducir por Mefistófeles para poder casarse con Käthchen (Annette Paulman) la hija de Bertram (Gerd Kunath), el guardabosques, y de Anne (Angelika Thomas), su mujer. Mientras Käthchen domina el escenario con sus gesticulaciones y muecas, con su canto sentimental y sus chillidos melodramáticos y grotescos, con su inocencia infantil y sus travesuras y además con su horror, intuyendo los abismos por venir, se destaca la figura de su padre, Bertram, por su rostro cruzado y petrificado por el terror y sus pelos desgreñados como un sabio anacrónico. Un joven cazador, Robert (Klaus Schreiber), también pretendiente de Käthchen, es un personaje frankestiano: lleva un cabello largo que como una cresta de pavo le

tapa la parte izquierda del rostro, es de consistencia obesa y sus movimientos son radicalmente robotizados. Sobre todas estas figuras reina en el fondo del estrado Kuno, el viejo ancestro de los guardabosques y cazadores (Heinz Vossbrink), inscrustado en un retrato (el espectador no sabe al comienzo si se trata de un verdadero retrato o de un personaje) que comienza a hablar. Luego se encuentran el Duque, tío de Wilhelm (Jör Holm), un especie de Drácula, una reminiscencia del vampiro homosexual y pintado de rubio como en el film de Polanski, *La Danza de los Vampiros*, que anuncia mensajes mefistofélicos, y finalmente tenemos cuatro actores más (Sona Cervena, Monika Tahal, Jan Moritz Steffen y Susi Eisenkolb) que se distribuyen diversos roles, tales como pájaros, mensajeros, testigos, el doble de Wilhelm, el joven Kuno etc.

La ironía, el humor, el sarcasmo, el cinismo y el deseo de representar "just for fun" es una característica de estos roles/actores.

1.1.2.3 La acción y sus doce secuencias

La acción la ha dividido Wolfgang Wiens, el dramaturgo y traductor de *Black Rider*, en 12 secuencias que corresponden a los doce cuadros espectaculares, a doce Songs de Waits con textos de Burroughs y donde se reparten las pinturas de Wilson.

El espectáculo se inicia con el descenso del cajón fosforescente de donde salen todos los actores/personajes. Aparece en medio de la oscuridad donde sólo resplandece el cajón, una pierna femenina con zapato rojo, a la cual le sigue el demonio que introduce a los diversos personajes y se adjunta el song de apertura "Black Rider". A continuación tenemos una serie de escenas que están encuadradas por un marco y sillas sobredimensionales (en el fondo se encuentra siempre el retrato viviente de Kuno) donde se nos narra la vida en el bosque, el encuentro de los amantes Wilhelm y Käthchen. En las escenas o secuencias siguientes se representan los intentos de caza fallidos de Wilhelm, su pacto con el demonio, su rivalidad con Robert, un sueño de Käthchen con un mar de cadáveres sangrientos muertos por Wilhelm, el demonio que desciende del cielo del estrado para darle las balas mágicas, el vuelo de enamorados de Wilhlem y Käthchen, que imitan al dios Amor, la locura de Robert, etc. y termi-

na con la fiesta del matrimonio, donde Wilhelm debe cazar una paloma blanca, blanca como su escopeta y los vestidos de las visitas, pero el disparo deja a la paloma impávida y la novia cae muerta. Wilhelm, queda petrificado mirando en la lejanía, dejando al teatro en un silencio suspensivo. Luego cae desplomado para pararse nuevamente con una serie de movimientos pantomímicos que expresan desesperación y locura, cae, grita y canta una aria transformando la escena en un circo. Una vez que todos los personajes han entrado en el cajón fosforescente, el demonio se despide con un song final mientras el cajón es ascendido desapareciendo del estrado.

Todas estas secuencias están regidas por el gesto corporal y por medio de imágenes espectaculares acompañadas de música que Wilson introduce para reemplazar la acción y la palabra, así por medio de la mímica, la acrobacia, de los movimientos en camara lenta y aspasmáticos, de la pedantería de su posición como de robots[10]. Cadenas de escenas, de imágenes, de cuadros pueblan el estrado, que de esta forma convierten la secuencia accional en un gesto espectacular.

1.1.2.4 El demonio invita a la danza: la tragedia grotesca

En el espectáculo, fuera del papel de los actores, juegan un papel vital la coreografía y la dramaturgia (Wolfgang Wiens), las vestimentas (de Frida Parmeggiani), las pinturas (de Wilson), la iluminación (Wilson/Brunke) y la música (de Waits, y la orquesta bajo la dirección de Hans-Jörg Brandenburg y los arreglos de Greg Cohen); éstos elementos son otros actores dentro de la concepción del espectáculo total.

Elementos tales como cartones pintados en zig-zag, animales de cartón que van pasando sobre un riel como en los quioscos de tiro al blanco en las Ferias que van cayendo uno a uno, los árboles de mano infantil o un fusil sobredimensional compuesto de luz fosforescente como la de carteles publicitarios, animales gigantescos reproducidos en cartón, muebles de aluminio gigantes, reducen, por una parte, lo pátetico, lo trágico-melodramático de la historia, a un carnaval y, por otra, ensordinan, roban al transfondo gótico-horroroso, su dimensión de angustia. Además los songs y la mímica de fantoches contribuyen, a su vez, a crear un ambiente de burla y clownesco. Este contraste

entre lo patético y la risa, entre lo horroroso y la burla le dan la marca a este espectáculo.

La música de Waits y los textos de Burroughs respectivamente, una mezcla de música de circo y selvática, popular y de drogadictos impone una situación siempre irrisoria, de fiesta constante, citando al *Revue-Theater*, a su banalidad y extravagante necesidad de risa en el medio de la catástrofe. Se articula el momento de la dependencia (Wilhelm necesita la bala mágica como el junkie su droga) o se acuña el lema general de la corrupción y labilidad humana: "No vendas nunca tu yo/Ya que así te perderás". La música, genial de Waits, emplea elementos similares a los empleados por Andrew Lloyd Webber: *blues*, *vaudeville*, folklore irlandés, canciones judías, es decir, hace uso de aquellos elementos que caracterizan en gran parte al musical norteamericano, por ejemplo, al *Horror picture show* y planta acompañado por una estridente e intencionada vulgaridad, voces chillonas, antivoces, para no caer en el patetismo y en el kitsch. Con esto, combina *Black Rider* elementos del teatro postmoderno plurimedial-interespectacular y del deconstruccionista. Ironía, parodia, pastischo, persiflage, travestía, alusiones y citas de artistas, géneros y temas son las características principales de este "musical artístico" que podríamos definir como un "palimpsesto espectacular".

Tenemos una combinación de máquinas, magia, tragedia y varieté que caracterizan gran parte del teatro actual. El elemento técnico está constituido especialemte por los efectos de la iluminación concebidos según las necesidades de Wilson: se construyó un *Bewegungsscheinwerfer* o *Tele-Stars* cada uno de los cuales se puede programar independientemente y contiene mil colores con distintos ornamentos, variaciones e intensidades de luz a los cuales se unen cien aparatos extra de iluminación. Cada mueble (confeccionados a partir de una técnica de alumino que se usa en la aeronáutica), cada pintura, cada objeto creado por Wilson adquiere un status de obra de arte, de parte fundamental del espectáculo y son considerados *Unikate*, es decir, originales, sobre los cuales luego se reproducen las grandes telas para el espectáculo.

La atracción y fascinación de este espectáculo no radica naturalmente en el tema, sino en los diversos códigos tanto técnicos como genéricos. *Black Rider* es una parodia, una imitación grotesca, una

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

1.1.3 *ExiTlio in pectore extrañamiento* de Alberto Kurapel o el teatro plurimendial interespectacular de exilio

Bajo *performance*, más exacto "performance teatral", entiende Kurapel una forma que reune la performancia *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 demensión del teatro se revela en que retoma ciertas estructuras del teatro tradicional como citas 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 estato 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 paralogía, de la diferencia y del disenso reunificante de los códigos empleados. Los principios desarrolladores 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".[11]

En los *3 performances* se trata de obras con una similitud de procedimiento: *ExiTlio in pectore extrañamiento*, *Mémoire 85 / Olvido 86* y *Off Off Off ou sur le toit de Pablo Neruda* (Kurapel, 1987, p. XVII-XX, 47-49).

ExiTlio in pectore extrañamiento, estrenado el 24 de Marzo de 1983 en la Galería Tragression de Montréal, única obra a la cual nos referiremos aquí, está constituido por dos partes, representa el vacío temporal, espacial y de la conciencia: es una representación 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.

La representación se inicia en un basural, donde sobre una pirámide de neumáticos se encuentra la Máscara, una mesa de maquillaje construida sobre neumáticos y 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 icono del pasado, de la memoria y del *hic et nunc*.

El poncho, la guitarra, la quena, 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 harapienta del Exiliado, su "nuevo analfabetismo" marcan su desarraigo 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 incomprensión del lenguaje, por la sensación angustiante del vértigo (proyectada por el cine, un *travelling* en una boca abierta), por el sentimiento de desesperanza, de tal forma que Montréal se transforma en "Mont réel/ Mont irréel", en una pesadilla verdadera.

El anhelo común y generalizado de volver al lugar de origen constituye un *Leitmotiv*. Mientras el Exiliado confiesa no saber adonde 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 de regreso no existe, lo cual se solidifica en una extendida escena en una agencia de viajes, 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*. 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 aparecen 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 una proyección de 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 norteaméricana, 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.

La representación 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 enrojecidas 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.

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. Cuando 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 Teatro gestual kinésico: Parzival auf der anderen Seite des Sees de Tankred Dorst

Parzival auf der anderen Seite des Sees (*Parceval en la otra orilla del lago*) de Tankred Dorst y Robert Wilson (estreno en Thalia Theater de Hamburgo el 12 de septiembre de 1987) toma como punto de partida el texto épico en verso (24812) en 16 partes o libros en una mezcla de lengua franca y bávara de Wolfram von Eschenbach (1170-1220), *Parzival* (1200-1210), el texto de Tankred Dorst, *Merlin oder das wüste Land* (1981/1985) y una serie de otros textos secundarios.

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

Merlin oder das wüste Land de Tankred Dorst es un texto que tiene 285 páginas (sin contar las variantes) y alrededor de 100 escenas constituidas por un subtrato mítico proveniente de la épica y del cuento de hadas, de la literatura celta de los primeros siglos de la era cristiana en Inglaterra y Francia, tales como la leyenda del rey Arturo, Lanzelot, Parceval, de la bella asesina Ginebra y del mago Merlín. El texto es una combinación de prosa, diálogos, poesía y canciones creando un mundo mítico donde se evoca simbólicamente una apocalípsis de nuestra era, concretizada en la batalla de los gigantes caballerescos.

Lo primero que debemos notar, es que el texto de *Parzival auf der anderen Seite des Sees* en que se basa la representación, varía radicalmente de ésta, en dos aspectos fundamentales: primero, el discurso dramático funciona allí como fuente de inspiración ya que casi no es reproducido en la actuación: el discurso dramático es transformado en un discurso gestual, kinésico; segundo, lo poco que es realizado en las tablas como discurso dramático tiene otro orden y otra función a la que se encuentra en el texto y es modificado, variado y abreviado. Lo mismo sucede con las escenas, las textuales no corresponden a las espectaculares. Fuera de eso existen varias versiones de *Parzival* como espectáculo, aquí solamente podemos referirnos a una, ni siquiera a la presenciada, sino captada en un vídeo.

Lo dicho sobre el texto de Parzival, nos lleva a considerarlo no como un texto dramático ni como un texto espectacular definitivo,

sino como un mero texto espectacular virtual, constituido por una cantidad variable de escenas dividadas, muchas de éstas en subescenas; según el texto que recibe el espectador impreso en el programa tenemos 14 escenas principales.

Casi ninguno de los personajes tiene vestimenta histórica, la mayoría de ellos emplean vestimenta cotidiana (tejanos y camiseta), solamente la madre de Parceval y el monje tienen una vestimenta adecuada a su papel. Vestimentas históricas son reproducidas en forma de cita: los reyes del Grial tienen, por ejemplo, vestimentas de cartón y papel, otras son modernas y elegantes, produciendo un distanciamiento de lo representado, revelando lo representado como pura representación gestual-kinésica. Las armaduras, espadas o lanzas están mediatizadas por una camiseta, por túnicas, maderos u otros utensilios que los representan simbólicamente. El bosque donde vive Parceval con su madre está indicado por árboles ficticos de plástico o de cartón de mala imitación que traen los actores a las tablas, el cantar de los pajaros se reproduce por una muy bulliciosa grabación deformante.

El personaje como tal experimenta una reducción total, una deconstrucción drámatica, el personaje se transforma en actor, en movimiento, en actuación inmediata y directa. El actor no representa un papel, sino que se representa a sí mismo, sus movimientos han dejado de ser transportadores de sentido, son una técnica corporal, que contrasta con el título de la obra.

El silencio es lo típico de este espectáculo en el sentido que los actores casi no hablan, y si lo hacen, es en forma de ruidos. Parceval, por ejemplo, se expresa con diferentes sonidos, es el antitipo, la caricatura total del Parceval épico. Dorst y Wilson no solamente dejan a Parceval en su estado primitivo y de bufón, sino que lo dejan en un estado primitivo intuitivo, donde el ser humano es parte integrada de la naturaleza, donde éste no sabe ni lo que es el bien ni el mal, lo bello o lo feo, donde no se conoce el lenguaje ni las costumbres cortesanas: el instinto es lo dominante en la actuación de los personajes, especialmente de Parceval. El actor es lo central y pone de relieve su papel, cuando, por ejemplo, memoriza el texto en el estrado.

Encontramos naturalmente pasajes de mónologos, mas éstos oscilan de sintagmas semantizados/entpragmatizados, pseudo semantizados/ descontextualizados a estructuras totalmente desemantizadas. Estos contrastan con la voz del personaje épico que en muchas ocasiones introduce algunas escenas.

El ejemplo para el primer caso se refiere a Perceval que no pudiendo abrir la armadura del caballero rojo le saca la carne como si se estuviese comiendo una langosta:

– Was ist das?

– Der Mensch ohne –

– Mit den Zähnen. Mit den Nägeln.

– Es reißt –

– Ist das ein Wolf?

– Ist es ein Hund?

– Es reißt mit den Zähnen das Fleisch aus der Schale[12]

El segundo caso:

> Ich habe meinen Mörder gesehen. Er war so schön, daß ich nur an ihn denke. An der Wange hatte er ein Zeichen, eine Narbe, nicht groß... wie eine Fliege so groß. Aber eine Fliege wäre bald weggesprungen oder wäre herumgekrochen auf dem schönen Gesicht, in dem lächelnd geöffneten Mund, zwischen den Zähnen verschwunden. Ich hatte ihn schon draußen auf der Treppe gehen hören. Ich stand gerade unter der Dusche, als es klingelte, und weil ich dachte, mein Freund wäre zurückgekommen, er hätte den letzten Bus verpaßt, ging ich nackt zur Tür, um ihn einzulassen. Da stand er, ich sah den schwarzen Fleck auf seiner Wange und wahrhaftig, die Fliege kroch ihm in den Mund.[13]

Tercer caso:

a). – o wie wäre ich schekclich in dieIrre gegangen in meinem weißen Kleid

– horchte

– flüstern

– sich gold färbt

– vergebliche Anstrengung

– Kopf

– Tod wo

– er wußte nicht, daaß ich seine Sprache nicht verstehen konnte

– springt Staub

– erhellende

– Kinder und Greise aus meinem Mund

– Irrweg

– Drohung des Todes [...][14]

b).

WasHink

Was machstHi

VaterMachstWas

Hinklechen Vater

WasHi

MutterVater

WV

W Ma

Was

WasHin

W PflPflu

Was

W PflugstVater

[...]

HinkelchenHinkelchen mein HinkelchenHinkelchen

HinkHinkHinkHinkelHinkelHinkelchenHinkelchen

[...]

WasWasWasWas machstWas machst in unserem Garten

Was machst inWas machstwasWasWasWasWasVaterVater

VaterVater wird dich schalgenVater wir

Pfluckst uns all die Blumen abPfluckstPfluckst

PflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPfl

PflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPfl

[...].[15]

La música es de circo o de kermesse y contrasta con la seriedad del tema evocado a través del título, así como las vestimentas de los personajes y de Parceval cuyo comportamiento es más bien el de un cretino que el de un héroe mítico; estos recursos tienen una función distanciadora y parodiante, deconstruyente.

Parzival es una dramatización de un tema épico-narrativo, una lectura por deconstrucción, donde se une la lectura postmoderna de un temario medieval y la producción de teatro postmoderno. Esta obra de teatro está eso sí lejos de insinuarnos o de construir una metáfora apocalíptica de gran vuelo mítico como en *Merlin oder das wüste Land*. Más bien, deconstruye el significado, dejando los significantes a disposición del espectador.

1.3 El teatro de deconstrucción[16]

1.3.1 *Dans la solitude des champs de coton* (1987) de Bernard-Marie Koltès

La obra de Koltès tiene dos personajes, uno es el *dealer* y el otro es el *cliente*. Ambos personajes se mueven de monólogos dialogantes a un diálogo más o menos conectado (son monólgos que quieren ser

diálogos, que al comienzo parecen no tener ninguna conexión uno con el otro, los personajes podrían perfectamente aparecer sólos).

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

El lenguaje dramático se caracteriza por su sencillez, pulcritud y simetría, por su cotidianeidad, mas es hermético con tendencia a la desemantización por la vía de la asituacionalidad pragmática: es decir, el discurso de los personajes se encuentra fuera de la déixis orientadora explicativa (el discurso podría ser producido sin la anteposición de los nombres de los personajes), es autosuficiente, atemporal y no-espacial. Al discuro le falta la sedimentación pragmática, por esta razón tiene un efecto distanciador, irritante, sorprendente.

En su primera mitad trata el discurso teatral el tópico del deseo enlazado a aquellos de la equivalencia hombre-animal, como productos de la naturaleza, al acto de compra-venta, al sentimiento del dolor, al problema de la soledad, todo esto solamente insinuado. El texto dramático, como el espectacular, produce a la vez su propia metalengua. Mas, especialmente a partir de la segunda mitad del transcurso, se mueve el discurso en forma acentuada a un nivel de la metalengua: el texto reproduce su propia reflexión en cuanto que los personajes comienzan a discutir la forma de acercamiento del uno hacia el otro. Los personajes no solamente dicen lo que quieren hacer, sino que hablan de lo que quieren hacer y como lo quieren hacer. Tenemos una división entre actuar y decir, un procedimiento Brechtiano, mas no explícito, a través del gesto de distanciación épica, (*epische Verfremdung*), sino a través del lenguaje del personaje sin poner en relieve este cambio de nivel.

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

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

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

3. Se evocan implícitamente significantes que son llevados a una generalidad tal, que eliminan su significado o que son transformados, reemplazados por otros significantes/significados que anula al evocado inicialmente: ej.: al comienzo del texto se nos da una definición del lexema *deal* (Koltès, 1986, p. 7):

En ese pasaje se pretende imponernos una interpretación, que el texto luego deconstruye a través de la sutil introducción de otras posibilidades.

Además, el texto citado tiene un metanivel, muy similar a las novelas de Robbe-Grillet (1967). Lexemas tales como espaces *neutres*, *indéfinis*, *non prévus à cet usage*, nos indican el empleo que hace el discurso dramático del tiempo y del espacio y nos enseña que es un empleo por desviación de lo común. Los términos *pourvoyeurs* y *quémandeurs* representan al productor del texto dramático y espectacular y al espectador o lector de éste, caracterizándose por un empleo tácito, del discurso dramático, por signos convencionales mas empleados en segundo grado ("signes conventionnels ou conversation à double sens"). es decir, no dicen lo que presumen decir, sino otra cosa. Estos procedimientos son un ejemplo puro de lo que queremos denominar "deconstrucción". Este término generalmente se emplea en forma incorrecta, en la medida que se emplea como "destrucción", en vez de como el reemplazo de un sistema por otro a través de transformaciones tanto al nivel de la superficie como al de la estructura profunda.

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

5. Ideología y crítica inscrita en forma velada, mas concreta y no de denuncia y acusación (Sartre, Camus) ni tampoco simbólica (Beckette/Ionesco): el problema del consumo del placer como fenómeno socio-cultural planteado, no a un nivel ético, sino estético, no estetizante de fuga, sino con los instrumentos del teatro, no como el teatro comprometido o político, ni tampoco como neoconservador

reaccionario o restaurativo. Mas, la crítica social está sutilmente inscrita en el mensaje político.

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

El teatro de Koltès se puede considerar como un teatro de la "alteridad", un teatro de la "diferencia" und teatro "menor" (siguiendo a Deleuze), como lo es también el de Pavlovsky. Es decir, se trata de un teatro que recodifica, relee, reinventa dentro de un proceso de deterritorialización constante.

1.3.2 *La pasión de Pentesilea* o la deconstrucción del mito y de la tragedia: el "poema espectacular dramático" de Luis de Tavira

La pasión de Pentesilea, estrenada el 21 de abril de 1988 en el Centro Universitario de teatro, en México (Tavira, 1988), que definimos como "poema espectacular"[17], 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 *Pentesilea* (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 Tavira la pasión desgarrada, la lucha entre deber y amor bajo la que sufren Pentesilea 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 Pentesilea 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, ametralladoras, bombas atómicas, walkie-talkies y walkmans.

Los personajes son una mezcla entre antiguos míticos y modernos reales. Diómedes es Eisenhower, Antíloco, Pizarro, fuera de soldados troyanos tenemos españoles del siglo XVI, US 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.

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 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 hasta el final del espectáculo (parte II escena 11). Aquí asesinan los soldados al Clandestino que es una mujer disfrazada de hombre, Pentesilea que llama antes de su muerte a Heinrich (Kleist), pero 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 de muerte, tiene fiebre y sed (I, 2), lo interrogan sobre lo que pasó con lo griegos y con Aquiles en la guerra contra Pentesilea (I, 8) y luego llega Aquiles, que de pronto emprende

la fuga frente a las amazonas que lo persiguen (I. 9) (Tavira, 1988, p. 30, 38-45). En la parte II, 10 Ulises narra lo sucedido en II, 2 y siguiente, donde Aquiles luego de haber herido a muerte a Pentesilea 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 Pentesilea lo asesinaba y se comía su cuerpo [...]" (Tavira, 1988, p. 161), 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 Pentesilea (las Amazonas deben elegir su hombre después de haberlo derrotado), y el acto canibalesco de parte de Pentesilea y su intento de penetrar en el cadaver de Aquiles y fundirse con él, es su forma de realizar este amor. La flechas que clavan en el cuerpo de Aquiles representan 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 Pentesilea 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 campéon de Aquiles y la barbaridad amazónica por la autodestrucción como elemento subversivo contra la imposibilidad del amor en un orden impuesto.

1.4 Tipos mixtos

1.4.1 Eduardo Pavlovsky: *Potestad* o el vacío débil: entre el teatro kinésico y teatro deconstruccionista historizante

Potestad, como así también *Paso de Dos*, representan un teatro de lo más actual dentro de aquella corriente que llamamos postmodernidad deconstruccionista historizante. *Potestad* nos parece al comienzo ininteligible como *Pablo*: unos dirán que es altamente

político, otros refutarán esta posibilidad, considerando la obra como encubridora, ya que falta la ideología obvia o lo panfletario; otros calificarán su obra como "psicodrama" o "drama de terapia de grupo" etc. Mas esta obra llega al límite del lenguaje, de la representacionalidad: 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, recodificándolo en forma postmoderna, alusiva, intertextual, ambigua, fragmentaria y universal. *Potestad* y *Paso de Dos* son también un caso de tipo mixto dentro del modelo que hemos desarrollado para el teatro postmoderno[18]. Ambas obras por analizar encajan por lo menos en tres de los modelos: es altamente kinésica, deconstruccionista y también se les podría calificar de restaurativa-historizantes, pero más bien se produce una desterritorialización de este último modelo.

Lo expuesto comenzamos por analizarlo a partir de *Potestad*, obra estrenada en la Sala del Teatro del Viejo Palermo (Pavlovsky, 1987)[19], 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 dramatúrgica vital: encarna la soledad más despiadada, la incomunicación más cruel, la frialdad, el estar, pero el no ser; ella marca el abismo; es un icono de la "muerte en vivo".

1.4.1.1 El texto dramático

El texto dramático está constituido por El hombre que representa el mundo escénico física y lingüísticamente, los objetos en el espacio (observemos que en el estrado se encuentran solamente dos sillas y al fondo un gran telón), como así también a los otros personajes, su hija Adriana y su mujer, Ana María[20], y sus diversos movimientos y posturas al sentarse etc.

El monólogo, las alucinaciones de El hombre se pueden sintetizar tanto semántica, sintáctica como 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 cómo un sábado un hombre viene a buscar a su hija, quien 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, quien 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 pequeñita, se encontraba en la sala contigua y es "adoptada" por el médico, que tenía un matrimonio infértil.

El intertexto histórico es el hecho conocido del rapto por parte de 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.

1.4.1.2 La dimensión sintáctico-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 [...] (Pavlovsky, 1987, p. 28-29, 32)

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 fundamentales: "Como yo soy disléxico y pierdo el sentido del tiempo y del espacio creo que [...]"(Pavlovsky, 1987, p. 31); ya que despacializan y destemporalizan lo expuesto y dicho, dejándolo en una situación "débil", relativizada, a disposición, plenamente abierta.

1.4.1.3 La dimensión 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, 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 [...]. (Pavlovsky, 1987, p. 25)
>
> o:
>
> 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 [...]. (Pavlovsky, 1987, p. 26)

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 por qué 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!" (Pavlovsky, 1987, p. 31) se siente impotente para 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 Adriana (Pavlovsky, 1987, p. 36). La explicación de estos vacíos sale en cierto modo a la 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 [...]"). (Pavlovsky, 1987, p. 42)

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.

1.4.1.4 La dimensión 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 conmover 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 éste 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.

1.4.1.5 La meta-teatralidad

Finalmente dos aspectos más: la comicidad y la 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 cómo había conseguido a 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 "distanciamiento" incrustado sutilmente en el discurso mismo, sin llegar a ser una estética "brechtiana", 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 destrucción del signo teatral como se da en el caso de Beckett: tenemos una recodificación pavlovskyana 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.

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 den-

tro 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.

1.4.2 *Historia de un galpón abandonado*. Espectáculo escénico o entre gestualidad y deconstrucción de Ramón Griffero

1.4.2.1 Los personajes, la acción, el espacio y el tiempo escénico

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

> [...] los personajes no son sicológicos en el sentido dogmático teatral, sino que personajes síntesis [...] haciendo una máxima utilización de sus posibilidades corporales, vocales, etc. Así como un manejo meditado consciente gráfico de los objetos a manipular. (Griffero, 1992, p. 70)

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

El espectáculo escénico está constituido por un "prólogo", por "el consejo que se reune", "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 ésto 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, de algo mejor, sin embargo, están desilusionados del galpón: al final constatan que la situación en que se encuentran, sin agua, comida, luz y calefacción, es mucho peor que la anterior. Pero queda en secreto de dónde vienen y qué esperaban. La presencia de Víctor y el guarén, provoca un conflicto entre ambos (ella creía que su esposo lo había dejado en el lugar de donde vienen) ya que el guarén está celoso de Carmen y ésta se siente amenazada por el animal. Para Camilo, el guarén es 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 la Señora, elegante con piel de zorro, que se acuerda 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 de 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 de cuyos pies cuelgan largas telas, la silueta está completamente mojada, destila agua, se escuchan sólo 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 entretener y enseñar (una cita del topos dramático horaciano tan central en el Renacimiento y en el Barroco: *delectare/docere*); a Mendíbez las

finanzas y cuestiones laborales; a Fermín se le nombra inspector general del establecimiento, se encarga 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 que sienten por la función recibida, aplauden en común alegría. Don Carlos se atribuye el rol de coordinador general. Se evoca la fundación de un gobierno, lo cual es acentuado por el discurso de Don Carlos que recuerda que "Sobre nuestros hombros están depositados [...] 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 demolieran las calles de nuestra infancia* [...]", indica la tergiversación de la historia, para toda una generación, realizada 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, 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; Mendíbez 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 aúlla y 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* combinada con la 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 [...].
>
> Fermín: 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 llorar. (Griffero, 1992, p. 70)

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

En el episodio siguiente, "El consejo se enoja", Don Carlos considera los discursos de los personajes del galpón como un ejemplo de debilidad, y toman la decisión de educarlos en forma fuerte como los "antecesores", para esto les prohibe beber y comer. El agua y los alimentos se los cuelga 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 se representa una cena elegante del consejo, una reminiscencia paródica de la película de Buñuel *Le charme discret de la bourgoisie.* Les tiran alimentos a los personajes del galpón y Camilo temiendo la muerte del guarén por falta de agua y comida, se lo muestra a Don Carlos quien lo revienta contra el muro, lo cual acarrea la muerte de Camilo y un estado demencial de Carmen.

A manera de "entremés", Mendíbez cuenta una historia erótica de juventud: una mujer le muestra la vagina y él huye espantado a consolarse en la casa de su madre. Luego sigue un baile donde se introduce la historia de Mendíbez en el diálogo de algunos personajes que incitan a la Mujer a hacer lo mismo terminando en acciones eró-

ticas 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 Víctor y Camilo, se prolonga, 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.

La evocación de una investigación y de un juicio se producen, llegándose a la conclusión que el revólver es "extranjero" y se culpa del asesinato, al parecer, a los personajes del galpón. El consejo y la Señora que se les ha adherido, entran en el galpón. Los personajes atacan al 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.

El teatro 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 también 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.

El intertexto político está sutilmente inscrito en alusiones casi imperceptibles, que el receptor debe descubrir, 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.

1.4.2.2 La "carnavalización" del espectáculo

Bajtín, en sus análisis literarios, se ha referido a la "carnavalización de la literatura" de la antigüedad griega hasta fines del siglo XVII, definiendo el término en base a cuatro categorías fundamentales: primero, el carnaval como "espectáculo sin rampa", como "mundo invertido", es decir, la vivencia de un suceso sin la división entre actores y público, 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.). La tercera categoría, la "mesalliance carnavalesca", es la relación familiar que inunda todo: los valores, pensamientos, fenómenos y objetos, todo aquello que fuera del contexto carnavalesco está separado, lejano o tabuizado. El carnaval mezcla, une y combina lo profano con lo sagrado, lo alto con lo bajo, lo serio con la risa, lo grande con lo pequeño. La cuarta, la "profanación", trata de la humillación, del lenguaje vulgar, de 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 encuentra 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 como algo vivido del paso de la alegría a la violencia. Este es el punto de cristalización de la ambigüedad carnavalesca: del rito o de la 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, ésta se reduce a un mero ataque moral o socio-político, se transforma en algo panfletario. Es la relativización y mezcla de las oposiciones binarias entre "nacimiento/muerte", "bendición/maldición", "alaban-

za/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.

La risa es otro aspecto relacionado con el carnaval, está allí dirigida hacia y contra lo superior, como arma relativizadora, igualadora; y se relaciona también con la parodia, la constitución del doble del Otro-Yo, y de la ruptura, del cambio deconstruccionista.

Lo expuesto vale plenamente para la obra de Griffero quien usa el interior del marco teatral, también real (el galpón es la escena misma), diversos modos de espectáculos ya descritos poniendo como centro y punto culminante el carnaval donde comienza la familiarización de los personajes más diversos: los de arriba tienen ansia de los de abajo, las mujeres y hombres representantes del orden se transforman en mujeres y hombres voraces voluptuosos hasta la destrucción donde solamente queda el deseo como único fin, 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 al prenderle fuego al ropero[21] (=orden), es decir, al grupo que, una vez terminado el carnaval, recupera su antiguo orden, y de donde debería nacer la libertad de crear un mundo nuevo.

1.4.3 Wilson/Woolf *Orlando* o las transmutaciones carnavalescas espacio-temporales y de identidad

Robert Wilson (puesta en escena, iluminación y coreografía), Darry Pinckney (texto), Susanne Rasching (vestuario), Peter Kuhn (música y sonido) y Jutta Lampe (Orlando) realizan un espectáculo de la novela pseudo-autobiográfica *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, donde se incorporan elementos de su relación con Victoria Sackville-West (a quien Woolf le dedica la novela), como así también sus obsesiones, sus problemas sexuales y sus concepciones feministas.[22]

Esta novela llena de parodia, persiflage y de ironía, también con respecto a ciertas tendencias feministas de la época, repleta de crítica a la sociedad victoriana, con su humor, sarcasmo y con el momento del juego como principio distanciador, con un yo decentrado, ambiguo

casi anónimo como resultado de sus diversas transformaciones, con el misterio y lo fantástico de los cambios de identidad y los saltos espacio-temporales, es una deconstrucción del género autobiográfico y una crítica total a la sociedad europea de comienzos de siglo que incipientemente anticipa en cierta forma la discusión de la postmodernidad a comienzos de los años 60. En este "parentesco intelectual" se encuentra precisamente el punto de unión entre Wilson y Woolf, entre teatro y novela.

1.4.3.1 El texto dramático o el cabaret heideggeriano[23]

Darry Pinckney ha reducido el texto de Woolf a 29 páginas[24]. El texto espectacular no es ni pretende ser ni una reproducción, ni una síntesis del narrativo, lo cual sería una empresa imposible, por la complejidad del texto narrativo, y además vana, ya que se trata de otro medio[25]. Todos los discursos del texto dramático/ espectacular son auténticos de la novela, no hay nada arreglado o adherido.

El texto dramático-monologado está dividido, como el espectacular, en tres partes o escenas, las cuales a su vez se encuentran divididas en un número indeterminado de subescenas o secuencias. La parte primera comienza con un monólogo en primera persona singular, "yo", con el joven de 16 años que se ha refugiado en su mansarda y que sueña con aventuras y con desafiar a la muerte y que ama la soledad, sosteniendo una calavera en la mano. Esta escena es representada por el personaje de Orlando que monologando se tiende sobre una especie de camastro. Luego se encuentra solo en una colina, sobre un árbol de roble desde donde cae. La caída marca el comienzo del viaje al siglo XVI. El tronco de un roble, liso, brillante, sin ramas ni hojas baja del techo lentamente detrás de las espaldas de Orlando. Orlando se confunde con la naturaleza, se convierte en el "símbolo de la fertilidad de una noche de verano"[26]. Luego continúa su viaje y baja de la colina al valle para encontrar a una vieja, acabada y voluptuosa reina que lo elige, por su belleza y gracia y como "el hijo de su vejez"[27]. Orlando se dedica a escribir y a la vida lujuriosa y entra en relaciones con una de sus tantas amadas. En ese momento se hiela toda la región y el río Támesis. De uno de los barcos, desciende un personaje que fascina a Orlando por su belleza, que al comienzo no

se sabe si es una joven o un joven que luego se descubre como una mujer sexualmente emancipada. La descripción de Dagmar Iliana Romanowitsch, como su relación con Orlando, está cargada de erotismo (al contrario de lo que la crítica sostiene)[28]. Esta seduce a Orlando para más tarde traicionarlo y abandonarlo. Orlando, decepcionado, la acusa de infiel, cambiante, demonio, prostituta y engañadora. La vida sobre el hielo (p.4-10), que ocupa el espacio principal de esta parte, es descrita en el monólogo de Orlando como la vida en Sodoma y Gomorra. La situación es horrorosa, los pájaros se hielan durante el vuelo, una campesina se convierte en polvo, otras personas quedan petrificadas en sus camas, manadas de puercos quedan fijas como en un cuadro. Pero en Londres los nobles se recrean mirando los animales, los barcos y marineros (especialmente éstos últimos) atrapados bajo la superficie transparente del hielo y convierten la superficie en una Feria. Las escenas son un verdadero carnaval de eros y tánatos, de lo grotesco y lo perverso[29]. El momento del deshielo es descrito como un apocalipsis.

La parte segunda, recitada en la segunda persona singular 'tú', como causa de la ambivalencia entre el físico de mujer y la conciencia de hombre, se desarrolla en Constantinopla donde Orlando es embajador del rey. El ambiente es como un cuento de hadas, como uno de *Las Mil y Una Noches* lleno de juegos de agua, placeres culinarios y otros. Orlando se encuentra en la cúspide de su fama, belleza y madurez. El rey lo premia con un título de conde y su nombre es cantado por toda la población. Un buen día se levanta el pueblo contra el sultán. Orlando cae en un sueño de siete días del cual despierta convertido en mujer, pero con plena conciencia de su historia anterior como persona y hombre. Se fuga de Constantinopla y se une a un grupo de gitanos. En otro momento ve Orlando, que hasta la fecha no ha querido incorporarse al clan de gitanos por considerarlos como un pueblo bárbaro, que se abre una fosa en el cerro donde ve en la profundidad su país, su casa, su paisaje y decide volver a Inglaterra en el momento en que los gitanos habían decidido matarla.

La parte tercera, ahora en primera persona singular, "yo", como resultado de la paulatina aceptación de su condición social femenina, tiene como tema la desilusión del estado de ser mujer, una crítica a las convenciones morales y sociales y al progreso del siglo XIX, como así también la descripción de la descentración del yo.

Orlando se encuentra en un barco vía Londres. Durante el trayecto reflexiona y toma conciencia de su estado femenino, compara los pro y los contras de la existencia de ambos sexos según sus funciones y obligaciones realizando una irónica y crudísima crítica. En Londres le esperan tres procesos con respecto a sus bienes, se retira del mundo para gozar la soledad, actúa una vez como hombre, va en busca de duelos, de aventuras, y como mujer. Percibe el incipiente siglo XIX como oscuro, humedo y deprimente. Enumerando los progresos técnicos y la evolución en el vestuario y comportamiento llega al siglo XX donde decide casarse con Marmaduke Bonthrop Shelmerdine que se encuentra siempre de viaje. Esta situación lo lleva a reflexionar y a cuestionar las relaciones matrimoniales.[30]

El problema que tematiza *Orlando* es, por una parte, también la oposición entre tiempo interno y el tiempo externo, el de la conciencia y el cronólogico.[31] Por otra, tenemos la pérdida del centro del yo, la anonimidad.[32] El yo se disuelve hasta el punto que olvida su nombre, a pesar de encontrarse nuevamente en el punto de partida del viaje, al lado del roble. Lo que queda es solamente "la fría brisa del presente que rosa [su] rostro con su pequeña respiración de la angustia. Pero yo estoy sola".[33] Orlando en una vestimenta decorada con plumas (plumas para escribir juntando así el personaje espectacular con Virginia Woolf) se tiende al final en el mismo camastro del incio del espectáculo.

1.4.3.2 El texto espectacular: Escena, luz, sonido y gesto corporal

Wilson transforma el texto narrativo en espectacular (que dura dos horas) a través de una serie de procedimientos: 1) pasa la voz narrativa en tercera persona a la primera o segunda monologizada, la secuencia accional se convierte en un monólogo interno, en un divagar, en una conciencia de un memorioso vagabundo, de un sonámbulo embriagado por el trance y la vertiginidad de los saltos espacio-temporales. Los cambios espacio-temporales y de identidad se marcan particularmente por los cambios de vestuario de Orlando que se los va sacando como las diversas capas de una cebolla. Los cambios se efectúan también por la simulación de estados de trances o por medio de la danza.[34]

Tenemos como principio la situación tradicional del 'quioproquo', típica del teatro desde sus orígenes pero deconstruida según las transformaciones fantásticas del personaje; 2) acompaña al texto con una cantidad dominante de gestos, piruetas, pantomima, saltos, danzas, diversos tipos de voces, y tonos, ruidos y altoparlantes, etc. que no son ilustración de la palabra, sino que tienen su propia vida y función que, en muchos casos, actúan contra la palabra, por ejemplo, allí donde un gesto cómico contradice el patos de la situación insertada en la palabra; 3) a través de la reducción de la gran cantidad de imágenes y símbolos del texto narrativo, con una escena prácticamente vacía donde predominan los colores blanco y negro en un estilo del teatro *Nô* y casa de té. El texto espectacular niega las escenas pictóricas, y se descubre, más que como un mensaje, como una partitura de voces, de movimientos y de metamorfosis epacio-temporales, como cuadros salidos de la profundidad del sueño, poniendo así de manifiesto la materialidad espectacular. Las diversas metamorfosis se marcan con los cambios de luces, oscuras y claras, dispuetas en formas geométricas que exprimen la frialdad y la vertiginidad del transcurso de los siglos con una inherente ambivalencia. Estas se amplían alcanzando la dimensión de un telón grande de cine, para luego desvanecerse hasta desaparecer, anulando así el espacio y acentuando el aspecto temporal.

De esta forma, la luz se descubre como elemento y personaje central, al lado de la voz, que se caracteriza por un juego de asimetricidad entre contenido y expresión, poniendo de relieve la diferencia de los estados y transcursos, de la ambigüedad y de su carácter endógeno que son acompañados por voces reproducidas por altavoces y sonidos de gran variedad. Estos elementos, amplificadores, luz, voz, telón de cine, tematizan los aspectos técnicos del actual panorama medial y fragmentan el espacio espectacular en secuencias. A través de la alternancia entre luz y oscuridad se sugieren técnicas fílmicas de amplias proyecciones de mímica y de gestos en una imagen total en el espacio escénico. Es prácticamente una proyección del trabajo con la cámara filmadora que apunta a Jutta Lampe apareciendo frente al telón fílmico como un ser en absoluta soledad. Es una especie de film total de la soledad, del abandono, pero puede ser también un símbolo del deseo sin límites, de experimentar el mundo en forma radicalmente individual. Por otra parte, las superficies oscuras de la escena permiten la iluminación

puntual de detalles significativos. Al comienzo tenemos el espacio espectacular oscuro y se iluminan solamente tres puntos: la nuca y las palmas de la mano de Jutta Lampe, una sostiene una calavera y la otra se encuentra en sus espaldas como apoyada contra una muralla de vidrio.[35] La mano de la vieja reina voluptuosa, un rabillo del ojo, un lengua estrangulada, una fisionomía de sorpresa fijada como una máscara de horror o de breves momentos de felicidad serían otros ejemplos. Así también aparece como por magia una puerta de miniatura por debajo de la larga falda de Orlando, que se cierra y abre automáticamente como indicando los diversos cambios de identidad y traspasos espacio-temporales. A través de su vestuario se convierte en una especie de Hamlet, pero con más apariencia de un Pierrot que del príncipe o se transforma en una Geisha japonesa o en una gitana o en una mujer de los años 20, su vestuario es ora de terciopelo verde, ora de brocado de oro o está constituido por pantalones abombados de seda o un vestido rococó o un traje Charleston con suspensores de los años 20.

Los requisitos son mínimos: una escalera, el camastro, el árbol gigante, la puerta-miniatura, un pescado, una llave (que Orlando se la come como si fuera una galleta), zapatos etc.

Los gestos de Jutta Lampe nos presentan un verdadero abanico, un libro de imágenes de diferenciadísimos movimientos que van desde la petrificación de una pose hasta extrañas contorsiones acompañadas por agitados movimientos de las manos en gesto defensivo y golpeando en el vacío, pasando por movimientos dóciles y elásticos o tomando posiciones casi pictóricas e imitando danzas del repertorio del ballett y el juego con las manos de la danza del Asia Oriental. Todos estos movimientos forman un "texto gestual" propio que se opone a la sensualidad desaforada del texto narrativo y a determinados hábitos culturales, acentuando la diferencia de la producción y de la recepción de la identidad y no-identidad, de lo simultáneo y no-simultáneo.[36] La actriz misma es una suma de identidades: un joven aventurero y enamorado, un noble, un payaso, una mujer melancólica etc. Pero esto no desprovee al espectáculo de cierta eroticidad y sensualidad, contra la opinión general, de que la osadía de Wilson para frente al erotismo y que sus obras son frías como sus diseños de muebles (similar al prejucio de la aparente falta de humor de Wilson).[37] Por lo menos en *Black Rider* y *Orlando* encontramos un nuevo Wilson.

Otra oposición en este espectáculo es el contraste entre la libertad representativa y la perfección técnica, lo cual indujo a Luis Aragón a

caracterizar el teatro de Wilson como una "máquina de la libertad". Ambos aspectos se complementan evitando caer en el aburrimiento y promoviendo la dimensión del JUEGO, de un aspecto siempre más fundamental en la sociedad postmoderna como se ve tanto en las ciencias exactas como en las sociales y filosóficas, que es el origen o el centro de una cultura de la diferencia, del debate y de la pluralidad como la han propagado Derrida, Lyotard, Vattimo, Boudrillar, Deleuze/Guattari, etc. o ultimamente Welsch y Daniel Charles.[38]

2. Puestas en escenas postmodernas

2.1 Perlaboración palimpsesta: deconstrucción, intertextualidad e interculturalidad como principios estructurantes

A continuación nos referiremos a una puesta en escena postmoderna de *Hamlet* por Michael Bogdanov, director británico y sucesor de Peter Zadek en la Schauspielhaus de Hamburgo (1989-1991).

La postmodernidad de estas puestas en escena teatrales radica en por lo menos tres principios fundamentales: en la deconstrucción, en la intertextualidad e interculturalidad. El aspecto deconstruccionista resulta de una lectura palimpsesta de los textos shakespearianos, esto es, de una lectura donde se sobreponen lecturas y experiencias actuales, en relación con el mundo actual, con su ideología, y con la percepción del espectador. Así a *Romeo y Julieta*, otra puesta en escena postmoderna de Bogdanov, se le superpone el *West Side Story* y, entre otros aspectos, el fenómeno de la rebelión de las bandas juveniles existente en toda Europa. Tenemos, por así decirlo, una 'deselisabetanización' del texto, de su *pathos* retórico a favor de la articulación de elementos socio-psicológicos. Además se lee y se representa el texto espectacular contra el texto dramático de origen, sacando a luz aquellos elementos subversivos, que agreden y representan una transgresión de aquel sistema. No es una adaptación del texto shakespeareano a problemas actuales (esta relación se puede dar, eso sí, como resultado), sino una perlaboración articulada en imágenes de aquellos aspectos escondidos, tapados por las normas tanto éticas como histórico-teatrales, es decir, por las convenciones al nivel del género y de la tradición teatral como así también del

sistema de normas sociales. Estas obras ya no son absolutamente aristotélicas en el sentido clásico de la mímesis y de la catarsis que presupone y reclama una identificación del espectador con lo representado, ya que si bien el texto imita una acción determinada, a través de la inclusión de elementos actuales, como la moda actual o de los años veinte, radares, helicópteros, ametralladoras, bicicletas, vespas, mofas, motonetas, caminones, autos descapotados con teléfonos, grabadoras, aparatos para el dictado, vídeo, anteojos a la moda, fracs, smokings, paraguas, teléfonos sin cuerda, guerras de bandas juveniles, un lenguaje y tono de voz actual, la mentalidad del poder, la corrupción estatal, la vida y el pensamiento del pequeño burgués etc., producen una fuerte distanciación, una dislocación, un desplazamiento y una descentración de la materia representada. A través de esta superposición de elementos antiguos y actuales resulta (como la mariposa de la larva) por medio de una "perlaboración" (Verwindung, Heidegger/Vattimo, Freud/Lyotard) palimpsesta un nuevo texto espectacular.

Con lo que se refiere a la intertextualidad e interculturalidad, consideramos el primer término en el sentido de Derrida y Barthes[39], como elementos codificados de una época, por ejemplos, aspectos de la realidad, o como un eco de diversas estructuras que se combinan libremente produciendo una serie múltiple de asociaciones y recepciones: cigarrillos, puros, wisky, guardaespaldas, servicio secreto, burócratas, empleados, la moda (peinado, vestuario, etc.), el lenguaje, movimientos corporales, artefactos motorizados y otros constituyen una textura, una red de relaciones plurivalentes. Con esto, el texto dramático y espectacular producen su propia metalengua deconstruyendo las estructuras tradicionales.[40] La interculturalidad se articula no solamente a través de estos elementos modernos, sino aún en forma más radical en *Romeo y Julieta* en cuanto un actor negro representa el papel de Tebaldo combinando así *Romeo y Julieta* con *West Side Story*.

2.2 *Hamlet* de Shakespeare/Bogdanov. Una puesta en escena postmoderna: Bogdanov o el deseo y el poder, "amor/amistad vs. Corrupcion/medranza"

Hamlet de Bogdanov, de una duración de cuatro horas y media, fue estrenada en el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo el 28 de

octube de 1989. Bogdanov parte de la versión alemana del texto de A.W. Schlegel/J.J. Eschenburg, el cual él a su vez adapta para su producción reduciendo el patos romántico y perlaborando el texto shakespeareano. Las perlaboraciones son de diversos tipos.

2.2.1 Perlaboración retórica

Bogdanov abandona, por lo general, la forma del verso por el de la prosa, la exclamación por el habla cotidiana, el patos retórico por la comicidad, la ironía y el cinismo, la rutina y la indiferencia. No es la especulación y la reflexión filosófica, sino la expresión de emociones y pensamientos, de rabia y desesperación a quien se le da la importancia central, sin que esto signifique una caída en la banalidad. Por el contrario, el hecho de que Hamlet no sea única y exclusivamente el héroe noble, bello y sufriente, la víctima de las maquinaciones de un mundo corrupto, ni tampoco el Hamlet neurótico, lleno de secretos, acosado por achaques de locura, sino un Hamlet que describe, muestra y vive sus propias contradicciones y debilidades que son agravadas por los sucesos en torno a la muerte de sus padre, hace posible que el lenguaje de Shakespeare, representado de una forma postmoderna, pierda el polvo de los siglos, su carácter de museo, esto es, pierda la ridiculez de ciertas escenas y diálogos y su falta de atracción. Es una característica de esta puesta en escena que a pesar de todas las perlaboraciones, el Hamlet de Shakespeare no es transformado, violentado en otra cosa totalmente distinta. Aquellas escenas o diálogos o monólogos ya gastados por el tiempo y por su popularidad, como es el "ser o no ser" o la escena con los sepultureros, son pronunciados en tono suave, casi imperceptible o en forma rápida, casi por accidente, se retransforman en un discurso actual, allí vivido y dejan de ser "cita de ...", ya que todos los textos famosos conllevan el germen de ser siempre citaciones de un sistema cultural pasado. Además, Bogdanov trabaja las implicaciones sociales, políticas y eróticas que se pierden en la traducción alemana, pero que en muchos casos están de acuerdo con el sentido originiario que les da Shakespeare, quitándole así su mojigatería (por ejemplo: en el texto inglés dice Polonius: "Still harping on my daughter"[41] que en alemán fue traducido por Schlegel o por Tieck como "Immer auf meine

Tochter angespielt" ("siempre refiriéndose a mi hija") que le quita el doble sentido, su aspecto erótico. Por esto, Bogdanov lo transforma en "Er reitet immer noch auf meiner Tochter herum" que significa, por una parte, "el está todo el tiempo quejándose/molestando a mi hija" y también se insinúa que la acosa sexualmente o hace el amor con ella ("Está cabalgando a mi hija"). La entonación es otro efectivo recurso para determinar la importancia o secundareidad de los sintagmas. También Bogdanov hace uso de la trastocación de textos y escenas. El monólogo "ser o no ser" no lo sitúa antes del choque entre Hamlet y Ofelia, sino después. Así, la motivación aparece como resultado de una secuencia de catástrofes en la vida emocional de Hamlet que son reunidas en un cúmulo de causas y efectos y no se deducen solamente del asesinato del padre y por consiguiente de su relación atormentada con su madre.

2.2.2 Perlaboración temática

Hamlet no es ya más la trágica historia de un noble personaje, sino la historia del mundo, de un determinado mundo: el del poder, de la política, de la corrupción, del deseo, de la intriga, de la mentira, del engaño, de la simulación. Se simula un orden para servirse de éste. Claudio predica una ética a la cual el mismo no se atiene. Es el mundo de los poderosos. En este contexto se acentúa lo político-militar, quizás, en general, en forma demasiado obvia y predominante con respecto a las otras partes, pero se pone así en claro que el individuo, tanto en quel tiempo como hoy, es sólo una marioneta, un actor en el mundo del poder e inferior a éste. El tema que Bogdanov destila en su versión postmoderna de Shakespeare es la indiferencia, la frialdad y el cinismo de la relaciones humanas como consecuencia del deseo de "poseer", "de estar en" y de "representar", resumiedo el problema de la simulación. Claudio sabe sobrevivir, como Apolonio, porque saben simular, producen simulación y se creen la simulación que pasa a ser parte de la realidad. Hamlet es incapaz de la simulación total, su problema es el no aceptar las reglas del juego de la simulación en su totalidad. Así dice Polonio: "mit Würmen der Lüge fängt man Karpfen der Wahrheit" ("con lombrices de la mentira se pescan carpas de la verdad"). El choque y las muertes son productos de la oposición

'simulación vs. verdad'. Con ello cumple el teatro en el teatro la función, no solamente de descubrir el crimen del rey Claudio, sino de subrayar la simulación.[42]

Con esta dirección interpretativa Bogdanov pone a Hamlet en relación con nuestro tiempo, sin destruir la obra de Shakespeare, sin forzarla, mas perlaborándola como teatro actual.

2.2.3 Perlaboración escénica y técnica

Es seguramente en este campo donde se producen los cambios más fuertes realizados por William Dudley.

El espectáculo se inicia cuando el público comienza a entrar a la sala. El estrado se ha dividido en dos zonas: al frente se ha constituido una especie de Pub con poster de Boogie-Brothers, Kafka etc., donde los actores se encuentran alrededor de bancos y mesas, algunos fuman, otros toman cerveza y otros más bailan al ritmo de un orquesta que toca dixieland y canciones folklóricas valisas. Los actores aplauden, gritan, etc. El segundo plano esta constituido por un teatro barato de tipo circense, de mal gusto cuya boca de entrada está enmarcada por luces de colores y cubierta por una cortina de terciopelo rojo. Tras un lapso de tiempo, anuncia un actor con vestuario barroco el "punto cúlmine de la noche" que es una obra del melodrama italiano "La muerte de Gonzago". Los actores se sientan en sus bancas y comienza la escena de Hamlet, en la cual el grupo de teatro desenmascara a su tío Claudio como el asesino de su padre. Esta escena es el elemento central dentro del espectáculo, donde los actores de Hamlet son el público y se cita al entremés que se realizaba antes de las grandes tragedias o comedias de los siglos XVI y XVII. En el melodrama el viejo rey y su joven mujer son acompañados por la música ironizante del saxofón. En el momento en que el amante de la mujer mata al viejo rey, se apaga la luz en el teatro y se escucha el ruido de batallones que van pasando y un gran foco alumbra alternativa y puntualmente el estrado. Luego se eleva un radar gigante con gran estrépito. El estrado giratorio muestra muros de bunker (al otro lado son murallas internas del palacio de gusto clásico, cursi, fascista y de nuevo rico). El vestuario militar (de Barbara Naujok) es moderno (mariners). Tras comunicar a Horacio la aparición del fantasma del

padre Hamlet se busca a Hamlet. Sobre el puente, que atraviesa por debajo del radar, pasa la sombra anunciada por una música electrónica (como prácticamente todos los cambios de escena; Musica de Mike Herting). Al fondo del estrado se extiende un telón de vídeo donde se proyecta el rostro del fantasma y se escucha su voz. Hamlet trepa al puente hasta el radar y queda petrificado al nivel de la barbilla de la imagen de su padre. Esta adquiere una dimensión de lo extraterrestre, es una especie de Big-Brother, o Big-Eye.

Los movimientos militares son acompañados de estruendosos balazos y helicópteros (un efecto de luz y sonido; iluminación de Chris Ellis) y el grupo de actores que contrata Hamlet llegan en un viejo camión.

En la escena de los sepultureros se despatetiza el texto de origen con la llegada de Hamlet y de Horacio en una bicicleta y por medio de diálogos que son meras bromas. Esta escena se transforma en una escena del teatro popular de dos obreros. En una de las funciones, era la risa del actor Turuk tal que no podía comenzar con su monólogo sobre la efimeridad de la vida. La soufflese, cree que ha olvidado el texto y le sopla una palabra. El actor le dice que es capaz de inventarse un nuevo texto para el caso que se le hubiese olvidado, y se dirige al publico diciendo: "me voy a concentrar, ya comienzo". Al final del monólogo se produce un estrépito de aplausos en el teatro, el público completo se levanta de las butacas. ¿Cual es la razón de esta reacción? Quizás el sentimiento de la "cercanía del acto teatral" de ser parte de algo viviente y dinámico que está ocurriendo irrepetiblemente allí mismo en ese momento y en ese lugar.

El vestuario en esta obra cambia entre el actual (largos abrigos azulmarinos, camisas à la mode) y el de los años 20, 30 y 40.

2.2.4 Perlaboración actoral

También en este aspecto se producen fuertes cambios. Característico es que no es el personaje quien hace desaparecer al actor detrás de la máscara actoral, sino el actor quien absorbe al personaje. Esta situación es producto de la concepción de teatro de Bogdanov: éste, luego de discutir el texto dramático con los actores

y de fijar las posiciones en el espacio espectacular, los deja entregados a su destino. La ventaja es la capacidad de improvisación que se desprende, que deja fluir la imaginación en cada representación, la debilidad radica en que muchos actores necesitan el guía para acuñar el papel. Hamlet puede ser en Hamburgo, en el Schauspielhaus, por el momento solamente representado por Ulrich Tukur (33), un nuevo hércules del teatro alemán, que ya había celebrado triunfos con Zadek (su descubridor) en Gehtto en Berlín y Freudiana en Viena. Tukur crea un nuevo Hamlet: nervioso, emocional, irónico, lleno de humor y de cinismo, reduce el patetismo, la hipocondría y la melancolía a una especie de comedia de boulevard que se manifiesta en particular en los juegos de palabras con Polonio o con Rosenstern y Guldenstern y en sus poses y discursos clownescos. La amortiguación trágica y su deconstrucción se realiza, por ejemplo, cuando Hamlet se viste de clown con una boina, chaleco y nariz postiza, agrede violentamente a Ofelia, en una mezcla de amor y de sexualidad reprimida y luego recita el monólogo "ser o no ser". Bogdanov/Tukur plantean además un Hamlet torturado por celos incestuosos frente a la madre, cuya agresión va más allá de su deseo y obligación de venganza. La elaboración de este aspecto, por lo general tabuizado, es una de las más fuertes y significativas escenas en Hamlet y una de las más logradas de Ilse Ritter como reina.

Tukur transforma la cita de Hamlet en un personaje de carne y hueso, uno de nosotros, de hoy, que se debate contra la indifenrencia. Hamlet de Tukur es el antihéroe, el rebelde casi desaparecido hoy en día, el marginado, el verde, el contra el establishmen.

Ofelia (Susanne Schäfer) no es más el personaje inocente, angelical y etéreo, sino una lograda combinación entre una chica pubertaria que se encuentra aprisionada entre sus deseos sexuales y las reglas de su estricto y pedantesco padre Polonio (Hermann Lause). Su carácter se desarrolla desde la frescura, inocencia y superficialidad hasta un cruel despertar en la locura y la obscenidad en la cual se manifiesta toda su opresión e impotencia emocional.

Polonio, fuera de Hamlet, el papel más exitoso y alabado por la crítica, es el típico pequeño burgués, pequeño funcionario estatal, gris, amanerado, puntilloso, indifirente, sometido, pero narciso, peligroso y pérfido, en su rol de cómplice del rey, que se

expresa en pendantescos refranes clisés y que hace grabar y registrar sus propias órdenes. Es el prototipo de la Celestina, del intrigante político, de estos dómesticos de la burocracia. Es una especie de primer ministro, jefe de espionaje, paje, intrigante y soplón en un solo personaje.

Claudio (Christian Redl, que también hace el papel del fantasma del padre de Hamlet) es como algunos de los políticos actuales: frío, calculador, cínico, pragmático que sabe usar los medios de comunicación, que jamás está libre de la tarea política (así durante la representación teatral lee y firma cartas en su cartera de correspondencia, es el prototipo del político corrupto enceguecido por el deseo de hacer carrera, del poder y de engullir todo lo que el mundo le ofrece. Es una personalidad entre político, mafioso, hombre de negocios sin escrúpulos, con gusto por grandes puros y mucho wisky (Johnny Walker), de bozarrón prepotente, ordinario, un nuevo rico, siempre rodeado de guardaespaldas (una imitación de los servicios secretos actuales) y está dispuesto a demostrar su brutalidad en cualquier momento, así cuando envía al servicio secreto a darle una paliza de escarmiento a Hamlet y a echarlo del reino. Es el símbolo del "Big-Brother-is washing-You", creador de un sistema de control y espionaje total que no solamente tiene afinidad con la novela de Orwell 1989, sino con el sistema de la ex-Alemania del Este (Stasi) y con el sistema que Chauchescu había implantado en Rumanía. De esta forma la producción de Bogdanov adquiere, sin propósito alguno, una gran actualidad.

La reina (Lise Ritter), es, de los personajes principales, la más insignificante (¿falla de la gran actriz o del director?). Su carácter es el de una mujer corrupta, decadente, agotada, frustrada, indolente, apática e indiferente que sumerge su resignación y desilución en el alcohol, cigarrillos y somníferos que, al parecer, son los únicos que aún consiguen producirle alguna reacción. Es representada como la típica mujer de un ambicioso, es pura decoración y snobismo, que vive en una especie de trance, fuera de la realidad.

3. Johann Kresnik, Ulrike Meinhof y el Choreographisches Tanztheater o una retrospectiva de la desilucion en tres estaciones

Johann Kresnik es seguramente el último hombre (o uno de los últimos hombres) de teatro con una conciencia política militante, rebelde y acusatoria en el medio alemán. Sus obras son una variación de temas tales como el pasado nazi de la generación de los padres, la opresión en la familia burguesa, la violencia estatal y sexual, el ataque contra los tabúes y contra el consumo desaforado, contra la guerra y el armamento, la tematización de las vícitmas, etc. Sus obras tienen siempre un relación directa con un estado o situación determinado(a) de la actualidad alemana o internacional.

Después de su regreso a Bremen en 1989 Kresnik pone en escena *Ulrike Meinhof*. También produce *Macbeth* en relación con el suicidio del corrupto político Barschel, que era jefe del gobierno de Schleswig-Holstein y miembro del partido Demócrata Cristiano y Marat/Sade en relación al atentado contra el político Lafontaine, jefe del gobierno del Saar y miembro del partido Social Demócrata.

La dramaturgia de *Ulrike Meinhof* estuvo a cargo de Mario Krebs, la escenografía y el vestuario de Penelope Wehrli y la música de Serge Weber. La obra recibió el "Berliner Theater Preis" y fue transmitida en la televisión alemana por encargo de la Radio Bremen el 14.7.91 en trabajo común entre el Teatro Bremen y el Institut für Film und Ferhsehen de Bremen (siendo a la vez la primera transmición de una obra de Kresnik en la televisión alemana después de casi treinta años de trabajo y de reputación internacional). La cámara estuvo a cargo de Dieter Frank, Wilfrid Schaidl, Jochen Theunert, Dieter Deichmann y Wolfgang Müller, el arreglo acústico de Elmar Schmidt y la dirección visual fue realizada por Klaus Bertram.

En *Ulrike Meinhof* Johann Kresnik divide la historia de la terrorista alemana en tres estaciones representadas por tres actrices distintas: Ulrike Meinhof 1 (Regine Tritschi) que siempre está escribiendo y alude a sus comienzos revolucionarios en su vida matrimonial junto al editor de la revista Konkret, Klaus Rainer Röhl, luego Ulrike Meinhof 2 (Amy Coleman) en su transformación en terrorista y en su

relación con Andreas Baader y Gudrung Ensslin y de donde luego pasa a la clandestinidad y finalmente una Elrike Mainhof anciana ubicada en 1990 (Susana Ibañez) que contempla a la sociedad de hoy y con ésta se inicia el espectáculo.

La escena tiene al fondo un muro y andamios, se está como en una especie de taller, arriba una construcción de metal rectangular de acero, abajo, el piso lleno de desperdicios, de papeles, de servilletas, vasos de bebidas, pajas para beber, cartones de MacDonald, es decir, desperdicios de *fast-food*. En el centro se ubica la Ulrike Meinhof anciana que contempla esta sociedad actual. Otra actriz toca el violín, es la Ulrike Meinhof en su juventud burguesa (Balkis Kühmstedt), se escucha una máquina de escribir frente a la cual está Ulrike Meinhof 1 revolucionaria y militante.

La sociedad que se muestra es en especial la del consumo y de la Alemania unificada. Representa así también a los alemanes del Este que se avalanchan a consumir con una gula descomunal. Vestidos todos a la moda devoran hasta vomitar, pero siguen comiendo y se arrastran como gusanos entre la basura con contorsiones eróticas, gozando las masas que tragan. También esta escena revela el problema fundamental que se produce en la ex-RDA cuando llega "el milagro del capitalismo": se amontonan de la noche a la mañana montañas de basura y de botellas que no saben donde deponer ya que ellos no disponían de un buen sistema de empaquetamiento y reciclaje.

Ulrike Mainhof anciana es forzada a devorar a pesar de su resistencia y luego desaparece su cabeza, se enmudece para siempre. Frente a ella danza una mujer que devora acampañada de movimientos como si estuviese haciendo el amor. El consumo es una orgía orgásmica. Paralelamente a esta escena se proyecta siempre el violín que marca, junto a la máquina de escribir los cambios de escena.

Luego viene el *Show-Meister* (una especie de Gottschalg) tan querido por la población alemana y dice: ¡Viva Klaus Steck![43] y baila con Ulrike Meinhof anciana, aparecen representantes de lo peor del Show alemán, por ejemplo, Heino, y a continuación entra el público. El *Show-Meister* canta la canción "Hier fliegen gleich die Löcher aus dem Käse" ("Aquí volarán de inmediato los hoyos del queso") (según el grupo alemán *Allgemeine Verunsicherung*). El público sale con

transparentes y el texto reza: "Deutschland Einig Vaterland" (Alemania, patria unida"), un slogan de doble sentido y pervertido hoy en día por los neofacistas y nacionalistas. Mientras cantan, Heino les llena la boca con billetes gigantes de 100 DM. Luego con billete en boca unos limpian la basura, los otros sostienen los transparentes con los que luego también limpiarán la basura y otros bailan. Entremedio Ulrike Meinhof 1 militante escribiendo. Dos actores vestidos de nazis, Hitler y Stalin, bailan en uniforme y *Lederhose* bávaro, Heino le canta a Ulrike Meinhof anciana "Enzian so blau so blau" ("Genciana tan azul, tan azul"), una alabanza simplista a los Alpes y a su belleza, mientras Ulrike Meinhof 1 militante lanza de arriba hojas volantes.

Otra canción kitsch, *"Ganz im Weis"* ("Toda de blanco") de Roy Black representa una mitización del rito del matrimonio en traje blanco. Visten a Ulrike Meinhof anciana de blanco y le dan claveles rojos, mientras la Ulrike Meinhof 1 militante lanza nuevamente hojas volantes. A continuación le canta Kathia Ebstein (otra de estas cantates populares) *"Es war einmal ein Jäger"* ("Una vez había un cazador") y le dice *"Im leben geht mancher Schuß daneben"* ("Algunas veces en la vida yerras el tiro). A esta canción le sigue aquella de *"Löcher aus dem Käse"*, todos bailan, también un tío Sam con su cilindro representado la omnipotencia y el triunfo del capital, proyectándose paralelamnete los diferentes McDonals con letras luminosas como se encuentra en este tipo de restaurantes.

La segunda etapa comienza con la representación de Ulrike Meinhof 2 junto a Klaus Reiner Röhl (Joachim Siska) en su época activista, en sus contactos aún con la burguesía, se muestra el Schick de Hamburgo con sus pieles y su snobismo. Poco a poco se comienza a producir su transfromación y su alejamiento del medio burgués.

La absoluta indiferencia e insensibilidad político-social de este medio se manifiesta en una canción de Marylin Monroe "I wonna be love by you" (del film *Some like it hot*) que simultáneamente a la auduicón levanta un vietnamita muerto. Ulrike Meinhof búsca ahora la agitación en la calle: protesta y demostraciones, reparte panfletos y hojas volantes.

Su camino está marcado por la sociedad alemana que es representada por dos personajes (una mujer y un hombre) de una

obesidad monstruosa y que llevan un sombrero bávaro con pluma. Son como dos figuras de Michelin que violan a Ulrike Meinhof 2.

Ulrike Meinhof 1 se despide de su vida burguesa (recoge sus ropas juveniles y tradicionales) y capitula con respecto a la agitación escrita (Se pone como sombrero la revista Konkret y una vela en la boca como tapón).

En la tercera etapa, mientras el mundo arde de conflictos (se proyectan llamaradas), la sociedad restauradora y satisfecha baila valses vieneses, y Baader (Gernot Flischling) y Ensslin (Pearl Potts-Seppanen) aparecen y comienzan a convencer a Ulrike Meinhof 2 de la necesidad de la violencia (nuevamente llamaradas). Simbólicamente Baader le ofrece un revólver y una tijera. El dispara el primer tiro y ella se corta sus ropas, es decir, corta con la sociedad burguesa y el estado de derecho. Aquí irrumpe la Ulrike Meinhof anciana y trata de impedir el camino equivocado. La burguesía intenta recuperar a Ulrike Meinhof 2 sin conseguirlo y la repudian (llueven escupitajos).

Ambas Ulrike Meinhof 1 y 2 se funden en una, y van a la clandestinidad. El estado reacciona con violencia y barricadas, comienza a tratar de "desinfectar" la sociedad de los bichos del terrorismo y construyen prisiones.

Las escenas siguientes muestran el calvario de la prisión y la isolación, como la desilusión y desesperación de la impotencia de la palabra y de las acciones. La sociedad burguesa comienza a respirar, se ponen muebles típicos de la burguesía (de terciopelo) y se canta otra canción kitsch: "Auf dem Pfad blühe weis der Jazmin/ Schmetterling im Sonnenschein/O Butterfly/jeder Tag mit Dir war so schön" ("Sobre el camino florece blanco el jasmín/Mariposa al reflejo del sol/Cada día contigo fue tan lindo").

La policía acarrea a los prisioneros con grandes ganchos de matadero, de estos con que se cuelgan las carnes, donde los propios compañeros de Ulrike Meinhof 2 la cuelgan. Mientras la sociedad schick contempla el espectáculo, los terroristas matan a un burgués en la misma forma: violencia contra violencia.

Se muestra también la tortura psíquica a la que están sometidos los prisioneros. Los policías los torturan con grandes tenazas y los obligan a comer.

Mientras se baja el andamio de acero se tocan trompetas de circo romano para simbolizar la absoluta isolación y triunfo frente a los terroristas, acompañado de la estrofa del antiguo himno alemán prohibido hasta ahora: "Deutschland über alles in der Welt" ("Alemania por sobre todo en el mundo"), cantada por Heino.

La Meinhof 1 se corta la lengua y a la Meinhof 2 la meten en una sarcófago de plástico y la petrifican como a una momia y la estrofa "Deutschland über alles/Deutsches Vaterland" sigue sonando acompañada por la tricolor alemana.

4. Resumen

El presente trabajo espera haber ofrecido un *breve* panorama de la práctica teatral postmoderna partiendo de los diversos tipos de semiosis expuestas al incio de del mismo, con natural consciencia de las limitaciones que impone todo modelo, pero que son imprescindibles para cualquier trabajo científico que merezca este nombre. Naturalmente que oitros nombres y grupos deberían estar imprescindiblemente presentes, tales como los trabajos de Alfredo Castro, de Antunes Filho y su grupo Macunaíma, el teatro de Gelad Thomas, de Daniel Verones, y de tantos otros. Mas el espacio de un artículo es limitado y lo hemos sobre pasado en gran medida.

A pesar de esta restricción, podemos decir que el teatro actual, sea ya el producido originalmente o sean las puestas en escena de textos clásicos, se caracteriza por algo evidente: por la disolución de la mímesis con finalidad identificatoria. El teatro actual pone en relieve, muestra su artefacto, éste pasa a ser parte de la representación. El actor no es ya más solamente un portador de un carácter/personaje, sino es primero actor que le impone su sello al personaje (Hamlet/Tukur).

Otro rasgo fundamental es la transmisión óptica, con secuencias de luz-sonido-imágen *(Cosmopolitan Greetings, ExiTlio in pectore extrañamiento, Ulrike Meinhof)* o con una alta gestualización de la palabra (*Orlando*) o con un alto grado de función kinésica (*Parzival, Potestad*).

También la lectura/representación palimpsesta-deconstruccionista marca el camino del teatro actual, su interacción con diversos códigos e intertextos espectaculares (*La pasión de Pentesilea*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Potestad*). El resultado de esta concepción o procedimiento es la creación de un organismo perpetuamente dinámico con una alta pluralidad y que a pesar de la complejidad de muchas obras, las hacen accesibles a un amplio público.

El teatro se puede entender hoy como una carnavalización (*Cosmopolitan Greetings*, *Black Rider*, *El galpón abandonado*) sígnica, es decir, como una continua celebración en representación. El teatro se celebra a sí mismo, se celebra como espectáculo y con esto necesita y requiere actores con una educación en diversas ramas del arte. La concepción palimpsesta/deconstruccionista, intertextual/intercultural del teatro, dos aspectos centrales de la postmodernidad, es el rasgo más destacado de las formas espectaculares actuales.

NOTAS

1 El paradigma aristotélico está constituido por la *Poética* de Aristóteles (incluyendo las interpretaciones recientes que consideran la *Retórica*, *Política* y la *Etica*), y por el neoaristotelismo de corte italiano que se propaga a partir de comienzos del siglo XVI por toda Europa, estando marcado por la teoría y práctica del teatro elisabetano, del barroco español (*Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega), del clacisismo francés y por la poética de Hugo (*La Préface de Cromwell*) en el siglo XIX y por *Das kleine Organon zum Theater* de Brecht en el siglo XX.

2 Cfr. A. de Toro (1991) y en particular mi trabajo ahora en traducción castellana (1998).

3 Fischer-Lichte (1987, p. 55-65, 1986, p. 191-201). Fuera de estos dos trabajos fundamentales para el teatro postmoderno véanse mis trabajos desde 1990 en adelante que prestan especial atención al teatro latinoamericano: A. de Toro (1990, 1999).

4 Las razones de la situación descrita tiene 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. Aquello que Fernando de Toro venía repitiendo hace casi una década, esto es, la falta de mediatización de la estructura artística en el espectáculo latinoamericano en general, reclamando una mediatización que fuese capaz de llevar al teatro a ser antes que nada teatro y no degradarlo en muchos casos a un mero vehículo de ideologías legítimas o no, necesarias o no, determinadas por momentos históricos inevitables, es lo que hoy comienza a concretizarse cada vez más claramente.

5 Al respecto vid. Kurapel (1987, p. XVII-XIX, 47-48), Tepperman (1989), F. de Toro (1989, p. 55-57) y A. de Toro (1991, p. 70-92).

6 Al respecto vid *Teatro/Apuntes* 96 (1988, p. 44-45); Fernández (1988:54); Hurtado (1989, p. 85) y A. de Toro (1991, p. 70-92).

7 Vid. F. de Toro (1987, p. 70-72), ahora último se encuentra también en traducción en inglés (1995).

8 Hemos empleado la siguiente bibliografía: *Internationaler Pressespiegel* (31. März-31. Dezember 1990) del Thalia Theater; *Theater Heute* 6 (1990, p. 1-15); *Stern* (29.3.90); *Musik & Theater* (Juni 1990); *Die deutsche Bühne* 7 (1990); Programa *The Black Rider. The Casting of the Magic Bullets*.

9 En Friedrich Laun y Johann August Apel: *Gespensterbuch* 1810-1812.

10 Leemos las instrucciones escritas en uno de los textos de uno de los actores: "brazo izquierdo extendido a 45 grados del cuerpo, brazo derecho diez grados, mano izquiera hacia arriba, cuatro segundo, boca con mueca hacia la derecha-abajo. La lengua en la parte derecha de las comisuras de la boca, la rodilla flexionada, piernas en O, el busto hacia atrás, los ojos hacia arriba".

11 En mis disgresiones parto de Lyotard (1979); Vattimo (1980, 1984, 1985); Vattimo y Rovatti (1990), Kurapel (1987, p. XVII-XX, 47-49) y Tepperman (1989, p. 51-54).

12 – ¿Qué es eso?

– El ser humano sin –

– Con los dientes. Con las uñas.

– Lo arranca –

– ¿Es esto un lobo?

– ¿Es un perro?

13 Programa, p. 99:

He visto a mi asesino. Era tan bello que sólo pienso en él, en la mejilla tenía una marca, una cicatriz, no muy grande ... Así grande como una mosca. Pero una mosca ya habría recorrido el bello rostro, la abierta y sonriente boca, habría desaparecido entre los dientes. Yo lo había escuchado subir la escalera. Estaba en ese momento bajo la ducha, cuando tocaron el timbre, y porque pensé que mi amigo habría retornado, habiendo perdido el último bus, fui desnudo a la puerta para dejarlo entrar. Allí se encontraba éste, vi la mancha negra sobre su mejilla, y realmente la mosca se le introdujo en la boca.

14 –¡Oh! me habría yo perdido funestamente en mi vestido blanco.

– escucha

– susurra

– el oro se colora

– esfuerzo en vano

– cabeza

– muerte donde

– no sabía que yo no podía comprender su lengua

– salta polvo

– esclareciendo

– Niños y viejos saliendo de mi boca

– Camino equivocado

15 Programa, p. 65-68.

¿Qué roca?

¿Qué rocaro?

¿Padre hacés qué?

Roca Padre

¿Madre Padre?

¿QPadre?

¿QP?

¿QMa?

¿Qué?

¿Qué ro?

¿Qué corcor?

¿Qué?

¿Q cortar padre?

[...]

RoquitaRoquita mi RoquitaRoquita

RocRocRocRocRoquitaRoquita

[...]

¿QuéQuéQuéQuéhacesQuéhaces en nuestro jardín?

¿Qué haces en QuéhacesQuéQuéQuéQuéQuéPadre Padre?

PadrePadre te golpearon padre nosotros

Córtanos todas la floeres cortacorta

Corcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcor

Corcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcor

[...].

16 A este grupo pertenece también *Die Hamlet Machine* de Heiner Müller.

17 El término "poema" lo derivamos del tono fuertemente épico-narrativo del texto, y de su estato como tal. El término "espectacular" lo deducimos de los diversos códigos empleados, vid. Tavira (1988) y A. de Toro (1991). Finalmente se refiere el término "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. Con respecto a esta obra, véase F. de Toro (1999, p. 181-184, 217-ss.).

18 Cfr. A. de Toro (1991, 1996, p. 59-84) y F. de Toro (1999, p. 185-ss).

19 Esta obra, junto con *Paso de Dos*, fue presentada en el Theater der Welt/Essen (del 27 de junio al 14 de julio de 1991) y la versión espectacular que presenciamos es aquella realizada en el Alumni Theatre/Carleton University Ottawa (el 2 de agosto del 91) durante el II Coloquio Internacional del IICTL. También consideramos un vídeo del festival de México de 1987.

20 Ellas existen, como nos damos cuenta en el transcurso de la obra, tan sólo en su delirio retrospectivo monologizante.

21 El ropero es una reproducción del espacio teatral.

22 Con respecto al transfondo biográfico y a las dificultades de identidad y la bisexualidad de Virginia Woolf, vid. DeSalvo (1991); vid. resención de Dormagen (1991).

23 Así lo denomina acertadamente Stadelmeier (1989).

24 Manuscrito del texto espectacular, puesto a disposición por gentileza de la Schaubühne am Lehniner Platz Berlin. Derechos de la Fischer Verlag. Traducción de la adaptación de Pinckney al alemán de Brigitte Walitzek.

25 Al respecto cfr. Grack (1989); Höbel (1989); Ganz (1989).

26 Cfr. Manuscrito, parte I, p. 2.

27 Aquí hay una reminiscencia a Shakespeare en cuanto Orlando dice que va a rendirle tributo a la reina y que "no había escrito más de 20 tragedias, una docena de dramas históricos y una buena cantidad de sonetos"; Cfr. Manuscrito, parte I, p. 3.

28 Algunos pasajes serían, Manuscrito, parte I, p. 5-6.

29 Manuscrito, parte I, p. 10 y 11.

30 Manuscrito, parte III, p. 25.

31 Manuscrito, parte III, p. 25 y 27.

32 Manuscrito, parte III, p. 27 y 28.

33 Manuscrito, parte III, p. 29.

34 Hemos empleado las siguientes críticas, en especial aquella estupenda de Schramm (1990); Grack (1989); Höbel (1989); Schaper (1989); Stadelmeie (1989);Cramer (1990).

35 Esta escena es una especie de homenaje a *O Superman-Performance* de Laurie Anderson.

36 Este es el caso cuando, por ejemplo, Orlando aparece en los años veinte vestido con un manto negro que cubre un vestido de gran abstracción (atemporalidad) y su texto recita la agitación del tráfico de los años veinte y de vendedores de periódicos que anuncian catástrofes, o cuando se produce la contradicción entre gestos reproductores del hábito de una Lady inglesa y muecas grotescas.

37 Así la crítica de Schaper (1989); en forma más diferenciada cfr. Höbel (1989). Stadelmeier (1989) es de opinión que a Wilson no le interesa ni lo masculino ni lo femenino, que sus personajes son meros artefactos.

38 Derrida (1967a, 1967b, 1974, 1978, 1980, 1986); Lyotard (1982, 1983, 1986, 1987, 1988); Vattimo (1980, 1985, 1987); Boudrillard (1982); Deleuze & Guattari (1977); Welsch (1985,1987); Charles (1989).

39 Para Derrida vid. nota 38 y *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, 1975.

40 Cfr. Krysinski (1989, p. 24-ss).

41 Empleamos la edición de Craig (1919).

42 Bogdanov le da gran espacio a la escena del teatro en el teatro, siendo aquí representada en una forma variada del *Tanztheater*, mezcla del teatro hablado y de la danza del Kabuki. En la representación paralela de Hamlet en su forma tradicional en el Thalia Theater no se toma casi en cuenta esta fundamental escena.

43 Esta mención es una contradicción ya que Steck es un caricaturista de izquierda y el más odiado por los partidos de derecha alemana.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *Simulation et simulacre*. Paris: [s.n.], 1982.

BRAULT, Pascale-Anne. Bernard-Marie Koltès: théâtre et verité. *Romance Notes*, Chapel Hill, v. 38, n. 1, p. 103-110.

VAN BUUREN, Maarten. Au coeur des ténèbres. In: AMMOUCHE-KREMERS, Michèle, HENK, Hillenaar (Eds.) *Jeunes auteurs de minuit*. Amsterdam: Rodopi, 1984, p. 69-76.

CHARLES, Daniel. *Zeitspielräume:* Performance Musik Ästhetik. Berlin, 1989.

CRAIG. W.J. (Ed.) *The complete works of Williams Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 1919.

CRAMER, Sibylle. Orlando Mezzo Furioso. Virginia Woolf, Robert Wilson und Jutta Lampe in Orlando in der Berliner Schaubühne: ein Zusammenstoß und seine Folgen. *Theater Heute*, n. 1, p. 2-3, 1990.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, F. *Rhizom*. Berlin: [s.n.], 1977.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: [s.n.], 1967a.

_____. *Glas*. Paris, 1974.

_____. *La carte postale de Socrates a Freud et au-delà*. Paris: [s.n.],1980.

_____. *La vérité en peinture*. Paris: [s.n.], 1978.
_____. *L'écriture et la différence*. Paris: [s.n.], 1967b.
_____. *Parages*. Paris: [s.n.], 1986.
DE SALVO, Louise. *Virginia Woolf*: Die Auswirkungen sexuellen Mißbrauch auf ihr Leben und Werk. Traducida por Elfi Hartenstein. München: Antje Kunstmann, 1991.
DORMAGEN, Christel. Inszenierung eines Opfers. *Der Spiegel*, n. 22, p. 216-221, 1991.
DUQUENET-KRAEMER, Patricia. Das poetische Theater von Bernard-Marie Koltès. In: SCHOELL, Konrad. (Ed.) *Literatur und Theater im gegenwärtigen Frankreich*. Opposition und Konvergenz. Tübingen: Narr, 1991, p. 103-129.
FERNÁNDEZ, Rodrigo. Arte y cultura. *Análisis*, n.21-27, p. 54, 1988.
FISCHER-LICHTE, E. Jenseits der Interpretation. Anmerkungen zum Text von Robert Wilson/Heiner Müller "CIVIL warS" Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. In: INTERNATIONALEN GERMANISTEN-KONGRESSES, 7. 1985, Göttingen. *Akten*... p. 191-201.
_____. Postmoderne Performance: Rückkehr zum rituellen Theater? *Arcadia*, n. 22, p. 55-65, 1987.
FREUND, Eva. *Gefährdetes Glecihgewicht*. Das Theater des Bernadr-Marie Koltès. Bonn: Peter Lang, 1999.
GANZ, Rudolf. Virginia Woolfs Orlando auf der Bühne: Jutta Lampe in Robert Wilsons Inszenierung. Sender Freies Berlin. *Journal im 3*, 23 Nov.1989. p. 1-4.
GRACK, Günter. Orlando, Orlanda: Eine Viginia-Woolf-Adaption in der Schaubühne. *Der Tagesspiegel*, Berlin West, 24 Nov. 1989.
HEED, Sven-Ake. Le regard de l'autre dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès. *Moderna Sprak*, Visingso, v. 88, n. 1, p. 52-59, 1994.
HÖBEL, Wolfgang. Superwoman Jutta Lampe. Orlando-Uraufführung in Berlin. *Der Spiegel*, n. 48, p. 261-264, 1989.
HURTADO, María de la Luz. Más allá de la estética de la disidencia oficial. Ramón Griffero. *La Escena Latinoamericana*, n. 2, p. 85, 1989.
KOLTÈS, Bernard-Marie. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Minuit 1986.
KRYSINSKI, Wladimir. *Le paradigme inquiet*. Pirandello et le champ de la modernité. Montréal: [s.n.], 1989. (Collection L'Univers des discours. Le Préambule).
KURAPEL, Alberto. *3 performances teatrales*. Québec: Humanitas, 1987.
LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne:* rapport sur le savoir. Paris: Minuit, 1979.
_____. *Le Différend*. Paris: [s.n.], 1983.
_____. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: [s.n.], 1986.

_____. Ré-écrire la modernité. *Les Cahiers de Philosophie*, n. 5, p. 193-203, 1988.

_____. Reponse a la question: Qu'est-ce que le postmoderne?. *Critique*, n. 37, p. 357-376, avr. 1982.

ROBBE-GRILLET. *La maison de rendez-vous*. Paris: Minuit, 1967.

SCHAPER, Rüdiger. Eine Frau allein. Jutta Lampe in Robert Wilsons Orlando an der Berliner Schaubühne. *Süddeutsche Zeitung*, 23 Nov. 1989.

SCHRAMM, Herlmar. Zeitspielräume. Robert Wilsons Orlando in der Schaubühne Berlin. *Theater*, Berlin-Ost, 18 März 1990.

SCHUELTER, June. Theatre. In: TRACHTENBERG, Stanley (Ed.). *The Postmodern Moment:* a handbook of contemporary innovation in the arts. London: Greenwood Press, 1985.

STADELMEIER, Gerhard. Frau, Sein und Zeit: Wilsons Orlando mit Jutta Lampe an der Schaubühne. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23 Nov. 1989.

TAVIRA, Luis de. *La pasión de Pentesilea*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

TEPPERMAN, Shelley. Alberto Kurapel habla del teatro en el exilio. *La Escena Latinoamericana*, n. 1, 1989.

TORO, Alfonso de. La poética y práctica del teatro de Griffero: Lenguaje de Imágenes. In: TORO, A. de, PÖRTL, K. (Ed.) *Variaciones sobre el teatro latinoamericano:* tendencias y perspectivas. Frankfurt am Main: Klaus Dieter Vervuert, 1996.

_____. Entre el teatro kinésico y el teatro deconstruccionista: Eduardo Pavlovsky *potestad* o el "vacío débil". *La Escena Latinoamericana*, n. 7, p. 1-3, diciembre 1991.

_____. El teatro postmoderno de Eduardo Pavlovsky. In: TORO, A. de, PÖRTL, K. (Ed.) *Variaciones sobre el teatro latinoamericano:* tendencias y perspectivas. Frankfurt am Main: Klaus Dieter Vervuert, 1996, p. 59-84.

_____. Cambio de paradigma: el "nuevo" teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular. *Iberoamericana*, n. 43/44, p. 70-92, 1991.

_____. *De las similitudes y diferencias:* honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España. Madrid: Iberoamericana, 1998.

_____. Hacia un modelo para el teatro postmoderno. *Mesa Redonda*, Augsburg, n. 11, 1990.

_____. Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo. *Gestos*, n. 9, p. 23-52, 1990.

_____. *Texto-mensaje-recipiente*. Buenos Aires: Galerna, 1991, cap. II.

TORO, Fernando de. (Ed.) *Semiótica y teatro latinoamericano*: teoría y práctica del teatro, 6/IITCTL. Buenos Aires: Galerna, 1990.

_____. *Intersecciones:* ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad. Frankfurt: K. D. Vervuert, 1999.

_____. Prometeo encadenado según Alberto Kurapel. *La Escena Latinoamericana*, n. 1, 1989.
_____. *Semiótica del teatro:* del texto a la puesta de escena. Buenos Aires: Galerna, 1987.
UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1999.
VATTIMO, Gianni, ROVATTI, P.A. (Eds) *Il pensiero debole*. Milano: Faltrinelli, 1990.
_____. *Al di là del soggetto*: Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica. Milano: Faltrinelli, 1984.
VATTIMO, Gianni. *La fine della modernità*. Milano: Graznati, 1985.
_____. *La fine della modernità:* nihilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna. Milano: [s.n.], 1987.
_____. *Le avventure della differenza:* che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger. Milano: Graznati, 1980.
VOß, Almuth. *Ästhetik der Gegenwelten:* der Dramatiker Bernard-Marie Koltès. Münster: Lit. Text und Welt, Bd. 2, 1993.
WELSCH, Wolfgang. Postmoderne und Postmetaphysik. Eine Konfrontation von Lyotard und Heidegger. *Philosophisches Jahrbuch*, v. 92, n. 1, 116-122, 1985.
_____. *Unsere Postmoderne Moderne*. Weinheim: [s.n.], 1987.

Abstract

The following essay presents a brief view of the post-modern theather practice. This will be done by relating the modern theather to traditional *semiosis* models. The dissolution of the *mimesis*, while used as a mean of identification, appears as the main characteristic in modern theather (either classical or modern text), when fulfilled either on the actor's transformation and the optic transmission, or in a reading-representation palimpsest-deconstrucionist, intertextual-intercultural way. Nowdays, theather may be understood as a signical carnavalization, that is, as an endless celebration in representation.

Keywords: post-modern theather, dissolution of the *mimesis*, signical carnavalization.

Résumé

Cet article présente un panorama de la pratique théâtrale post-moderne, fondé sur une présentation/opposition entre le théâtre actuel et les modèles sémiotiques traditionnels. La dissolution de la *mímesis*, en tant que finalité d'identification, apparaît comme une caractéristique principale du théâtre actuel (tant dans les textes

classiques que dans les oeuvres contemporaines). Ce bouleversement s'opère à partir de la transformation de l'acteur et de la transmission visuelle mais aussi par une lecture/représentation palimpseste/déconstructiviste, intertextuel/interculturel. Ainsi, le théâtre peut aujourd'hui être perçu comme une carnavalisation des signes, c'est à dire, comme une célébration continue en représentation.

Mots-clés: théâtre post-moderne, dissolution de la *mímesis*, carnavalisation des signes

Recebido em agosto de 1999.

Aprovado em setembro de 1999.