

Óscar Cornago*

⇒ Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea**

Resumen: Este artículo analiza la dimensión social de un teatro que por su novedad formal y cercanía histórica no se ajusta a los discursos más extendidos sobre la función social del teatro. Se considera la obra de creadores escénicos españoles y argentinos del último decenio dentro del contexto internacional definido por nombres como Tadeusz Kantor, Richard Foreman o Robert Wilson. Apoyándose tanto en el pensamiento postestructuralista de Gilles Deleuze, Roland Barthes y Jean-François Lyotard, como en la *Dialéctica negativa*, de Adorno, se estudian las estrategias formales de la escena moderna, el recurso al simulacro, al *performance*, el sentido de la presencia, el ritmo y la materialidad escénica, para concluir con la dimensión política de la negatividad, en el sentido que le da Adorno, y su potencia afirmativa de una realidad que en su irreducible diversidad escapa a discursos totalitarios y manipulaciones ideológicas.

Palabras clave: Teoría del teatro; Postestructuralismo; Argentina; España; Siglo xx.

Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel.

Heiner Müller, *Máquina Hamlet*

1. Introducción: la representación averiada

La historiografía del teatro occidental se ha escrito teniendo uno de sus ejes centrales en la función social que en cada momento ha desarrollado la escena, ya sea el fortalecimiento de una conciencia de grupo, el adoctrinamiento religioso o político, el reflejo crítico de las costumbres o el ofrecerse como un puro espectáculo de entretenimiento. Todavía para la centuria pasada son numerosos los discursos que legitiman los distintos

* Óscar Cornago es científico titular en el Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid). Su trabajo se ha especializado en teoría e historia del teatro contemporáneo y análisis comparado de los medios. Entre sus últimas publicaciones destacan *Políticas de la palabra (2005)* y *Resistir en la era de los medios (2005)*.

** Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación “La teatralidad como paradigma de la Modernidad: Análisis comparativo de los sistemas estéticos en el siglo xx (desde 1880)”, financiado por el Programa Ramón y Cajal del Ministerio de Educación y Cultura de España.

movimientos teatrales desde el punto de vista de su función como crítica social, desde la escena naturalista hasta el socialrealismo, pasando por el teatro épico. Sin embargo, al mismo tiempo han surgido otros lenguajes artísticos y por ende también teatrales cuya dimensión social resulta más difícil de entender, porque no pasa ya –o al menos no únicamente– por un reflejo más o menos crítico del medio que le rodea. El calificativo de “formalistas”, “experimentales” o “vanguardistas”, así como otros más específicos del medio escénico, como “teatro de imagen” o “teatro de no texto”, con los que hasta nuestros días se trata de dar cuenta de manera imprecisa de un conjunto bastante heterogéneo de lenguajes escénicos, hacen pensar a menudo en un tipo de teatro no realista que se distancia de la dimensión social que ha podido tener éste. Estos planteamientos, como teatro de texto frente a teatro de no texto, o teatro realista frente a teatro de vanguardia, que en algún momento pudieron resultar útiles, adolecen de un cierto maniqueísmo. La complejidad y diversidad del actual paisaje escénico no pueden ser abarcadas a partir de la pregunta sobre el mayor o menor grado de realismo o de utilización de un texto dramático. El objetivo de este artículo es la discusión de algunas de las propuestas teatrales más renovadoras del último tercio del siglo xx desde el punto de vista de su posicionamiento frente a la tan citada función política del arte, es decir, su actitud frente al contexto histórico, social y cultural en el que se han desarrollado, en otras palabras: la relación de la escena con la realidad. Aunque el análisis se centra en creadores españoles y argentinos de las últimas dos décadas, el marco de análisis está construido desde una perspectiva amplia que engloba algunos de los nombres más señeros de la creación escénica a partir de los años sesenta, como Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Heiner Müller, Carmelo Bene, Richard Foreman o Jan Fabre.

Siguiendo un comportamiento característico de las artes y la literatura del siglo xx, el teatro más renovador de este período puede entenderse como una reflexión radical sobre el fenómeno de la representación. Los movimientos críticos que han recorrido las Humanidades desde los años sesenta y setenta, entre los que podemos destacar la filosofía estética de Adorno, a la que conducen las investigaciones del Instituto de Frankfurt, el Posestructuralismo y otras corrientes paralelas, se han centrado en el análisis de los presupuestos sociales y estéticos que sostienen los modelos de representación dominantes. Contra éstos han reaccionado el teatro y las artes en sus formulaciones más radicales. El punto de llegada es la denuncia del hecho de la representación como estrategia de poder. Para llegar ahí, el arte no tratará de añadir una representación más a la ya nutrida historia de las representaciones en Occidente, aunque se trate de una representación crítica, sino –parafraseando a Gilles Deleuze–, de restar una representación menos a esa larga lista de representaciones que se han sucedido a lo largo de la historia. Asistimos a una estrategia artística que ya no se piensa en primer lugar como mecanismo de reflejo o imitación –incluso si crítico– de una realidad exterior, sino como reflexión en profundidad sobre sí misma, lo que no impide que en otro nivel se desarrolle un plano referencial, pero éste queda como algo secundario frente al ejercicio de sustracción y negación de ese mecanismo de poder que desencadena toda representación. En esta línea se refiere Kantor (1984: 117) a su teatro como “[l]a representación / representando la no representación”, una actitud anti-representacional común a este teatro, que no se muestra como la reconstrucción referencial de una realidad exterior, sino como la creación de una nueva realidad de naturaleza escénica; lo cual no deja de ser por ello un comentario en profundidad de esa otra realidad exterior, denunciada –ahora sí– como ejercicio de representación y práctica de poder.

Con una estética distinta, la obra del autor dramático y creador escénico español Carlos Marquerie puede entenderse como una reflexión sobre la dificultad de llegar a representar algo en una sociedad desbordada de representaciones; representaciones que se muestran ya sin ambages como inevitables estrategias de manipulación. ¿Cómo se representa la muerte, la violación de los derechos humanos o una guerra cuando todos los días nos bombardean con imágenes de ello en los medios (de representación)?, “cuando por la tele tienes acceso a la retransmisión en directo de una ejecución, o puedes ver a un enfermo que vacía un cargador a la puerta de un cole, o esos charcos de sangre alrededor de un cuerpo sin vida” (Marquerie 2001: 29). “A nosotros nos es difícil que nos cuenten la muerte y por tanto nos es difícil contar la muerte”, le replica un personaje a William Shakespeare en una conversación telefónica con el tiempo ya distante del teatro elisabetiano, en *120 pensamientos por minuto* (Marquerie 2001: 29). Seguir fingiendo estas realidades en la escena (teatral) de hoy supondría contribuir a este juego generalizado de ilusiones y engaños, si no es para denunciar el propio sistema (de las representaciones), o como dice con motivo del estreno de *2004*:

¿Cómo hacer espectáculo cuando andamos saciados de la política-espectáculo, de la publicidad-espectáculo, de la cultura-espectáculo, de la espectacularización de la vida con la consiguiente desilusión y desesperación que supone la no-ficción y la realidad político-social-económico-militar que impera en el planeta? (Marquerie 2004b: 137).

La escena moderna se construye en un tiempo del *después de* en el que parecen moverse los actores de *La clase muerta*, de Kantor, o los personajes del director argentino Ricardo Bartís, personajes que tratan en vano de llevar adelante una representación que ya no funciona, en ese *después de* las representaciones y las historias, de las ideologías y los discursos, en un espacio del afuera –al que se refiere Foucault (1977)–, creciendo entre los intersticios de las representaciones, entre los huecos vacíos. Desde ese más allá de la representación, de las imágenes coherentes y los discursos clarificadores, se introduce una distancia desde la que se observa la representación, la construcción de los discursos y el funcionamiento de las ideologías como algo no natural, inocente o neutral, sino como un perverso mecanismo de organización y jerarquización, en otras palabras, de poder. Frente al tiempo lineal que ordena las representaciones de la historia, se abre un tiempo suspendido que gira sobre sí mismo, confuso y sin orden aparente, como fuera de control, o sujeto a un gobierno que escapa al entendimiento del espectador. En ese espacio informe, o extrañamente uniformado, suceden acciones, a menudo desintegradas, ocurriendo al mismo tiempo, de forma simultánea, o repitiéndose una y otra vez, lo que enfatiza ese *estar-ahí* de la escena moderna, con una voluntad no representacional. Es el “teatro cero”, según la definición de Kantor (1984: 77-92), un teatro que crece por sus medios, no por el principio ni por el final, de modo lineal, sino a partir de ese *estar-ahí*, de su propio transcurso como acontecimiento escénico. Éste es también el tiempo detenido que se despliega calmo en los últimos espectáculos de Marquerie o el espacio inmediato y teatral al que se ve confrontado el espectador de las obras del director argentino Daniel Veronese.

El análisis que hace Adorno de la situación de violencia y degradación en la que paradójicamente desemboca el proyecto de progreso y emancipación social de la Ilustración le lleva a afirmar que “[d]esde que la filosofía faltó a su promesa de ser idéntica con

la realidad o estar inmediatamente en vísperas de su producción, se encuentra obligada a criticarse sin consideraciones” (Adorno 1975: 11). Lo mismo podría decirse de la representación, sostenida en última instancia en una visión dual de ascendencia platónica: el mundo de las representaciones, por un lado, y el mundo de las ideas, esencias y fundamentos, por otro. Una vez que la historia de Occidente ha demostrado en la sucesión de conflictos bélicos y genocidios ocurridos en la misma cuna del pensamiento ilustrado, la distancia insalvable entre las representaciones y la realidad, la representación no puede sino criticarse a sí misma sin consideraciones por no haber sido capaz de aprehender, dirigir, actuar sobre esta realidad. La brutal emancipación de la realidad por encima de la razón y el sentido común, que alguna vez pareció sostener el mundo de las representaciones, evidenció su impotencia sobre la propia historia que trata de reflejar. Esto no invalida la capacidad del arte, en este caso del teatro, para seguir pensando la realidad, comprometiéndose con ella, pero sí obliga a una profunda reflexión acerca de los medios más adecuados para continuar cuestionando esa realidad social que no satisface a casi nadie. La representación de la realidad, también la representación escénica, habrá de pasar a partir de entonces por un ejercicio consciente de crítica y problematización de esa representación (de la realidad) que se ha demostrado fallida, o como explica Lista en su recorrido por el teatro de la segunda mitad del siglo xx: “La mise en scène n’est plus la médiation entre un texte et l’acte vivant de la représentation, mais le témoignage de l’impossibilité et du refus d’incarner le théâtre, ou plutôt les conventions du théâtre” (1997: 185). Ahondando en este enfoque añade Bartís que “[e]n algún momento el teatro fue como una especie de reflejo, de espejo de la vida”, para añadir a continuación: “Las condiciones históricas imposibilitan que esto sea así ahora” (2003: 147). La escena moderna se muestra como una maquinaria de representación que se descompone, un mecanismo averiado, la constatación de una imposibilidad, una representación chirriante que gira sobre sí misma, atrapada en un bucle, repeticiones sin sentido que hacen visible la diferencia pura de la representación, su ser como repetición, como volver-a-representarse, como máscara y engaño, como juego y mecanismo, dinámica de fuerzas en movimiento. Esto no es algo distinto de lo que han venido realizando a lo largo del siglo xx la literatura, incluido el género dramático, o las artes plásticas; el teatro no va a hacer otra cosa que cumplir este mismo proyecto estético y ético desde unos medios específicamente escénicos.

Los ensayos que filósofos y pensadores han dedicado al teatro moderno son escasos. Posiblemente debido a una imagen del arte teatral distante de las nuevas realidades sociales y artísticas, la creación escénica ha perdido espacio en los foros de discusión cultural, estética y política, frente a otras expresiones como el cine, la novela o la música. Entre las raras excepciones hay que señalar el análisis que Deleuze (2003) dedica a la obra del autor y director italiano Carmelo Bene, justamente en los mismos años en que comienzan a consolidarse los nuevos modelos de creación teatral que estamos discutiendo aquí. En la base del pensamiento deleuziano, común a los desarrollos posestructuralistas que en los años sesenta conoce la teoría crítica, se denuncia el hecho de la representación como un ejercicio de poder. Toda organización social se apoya en una serie de representaciones, en una suerte de teatro que sostiene un sistema de valores rígidamente jerarquizado en función de unos principios que regulan esa representación del mundo. Deleuze se plantea la pregunta acerca de un teatro político actual, y la respuesta que ofrece consiste en la posibilidad de que la escena reaccione de manera crítica ante este sistema de

poder en el que se apoya cada representación, cada sistema de ordenación y jerarquización de unos elementos a partir de unos parámetros previamente acordados. Para ello el teatro debe funcionar como una precisa maquinaria de sustracción de los elementos que hacen poder en la sociedad, pero también en el propio teatro como institución: “eliminar todo lo que ‘hace’ Poder, el poder de lo que el teatro representa (el Rey, los Príncipes, los Maestros, el Sistema), pero además el poder del teatro mismo (el Texto, el Diálogo, el Actor, el Director, la Estructura)” (Deleuze 2003: 95), es decir, los elementos formales que permiten la ordenación jerarquizada de la obra en función de una unidad, coherencia o sentido totalitario. Como advierte el filósofo francés, la representación del poder en el teatro clásico está inevitablemente ligada al mismo poder de la representación. Frente a lo que denomina los “aparatos de Estado”, es decir, los espacios organizados, regiones codificadas, sistemas de poder sostenidos por las instituciones y los discursos, como la propia institución teatral, se alzan las “maquinarias de guerra”, que en este caso sería el teatro como ejercicio de construcción, pero una construcción que tiene un efecto de desestabilización (desterritorialización) de los espacios productores de sentido, y con ello de poder. Esto no implica que el autor teatral no pueda defender una determinada ideología, pero sí la conciencia clara de que el arte, por naturaleza, es una cosa “menor” que no pertenece en sí mismo al campo de la práctica política, como afirma Deleuze acerca de Bene: “el teatro, aun aquél con el cual él sueña, es poca cosa. Que el teatro evidentemente no cambia el mundo y no hace la revolución” (Deleuze 2003: 96). La obra teatral se convierte en una maquinaria que funciona en el aquí y ahora de la escena, como una operación que se va ejecutando de forma minuciosa, a medida que se desarrolla su juego, introduciendo las constantes que articulan la representación (del poder) en una serie de líneas de variaciones, juegos de transformaciones que sólo admiten, frente a los estados, un continuo *estar-en-proceso*, en perpetuo movimiento, sucediendo siempre en un permanente desequilibrio, en un llegar-a-ser sin serlo nunca. De ahí que se construya desde los medios, para evitar la producción de un estado, la descripción de una línea causal o un argumento: “En el medio es donde él encuentra el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino. El medio no es una media, sino por el contrario un exceso” (96).

La traducción estética de este planteamiento es un teatro que se apoya en dos polos sólo aparentemente opuestos: por un lado, su condición poética como engaño, ilusión y artificio, un plano no histórico situado en ese *después de*; y por otro, su dimensión procesual, física y performativa en el acto inmediato de su comunicación, un plano de presencias desarrollado en el aquí y ahora de la (re)presentación. Efectivamente, pudiera parecer contradictorio hacer visible al mismo tiempo lo ilusorio del arte teatral y su innegable materialidad escénica, su única realidad verdadera y no ilusoria; sin embargo, un polo conduce paradójicamente al otro, pues la ilusión teatral se va a construir sobre el propio mecanismo escénico hecho visible como maquinaria de artificios, y no sobre la referencia a una realidad exterior (representada). Frente a la ilusión de un mundo extraescénico más o menos lejano (el plano ficcional), el teatro focaliza su cualidad poética levantada sobre la realidad cercana de cuerpos y objetos materiales situados frente al espectador. Este eje de oposiciones articula esa “maquinaria de guerra” que atraviesa los espacios organizados por los sistemas de poder. De ahí que Bartís afirme que el teatro, en tanto que construcción, es “un elemento político”, pero “porque cuestiona la idea de lo real y formula desde lo poético, desde lo artístico otra realidad. Y tiene un componente estricta-

mente antihistórico, es decir poético” (Bartís 2003: 147); lo que supone una defensa de lo específico de la creación escénica como algo no histórico, pero con una proyección política que toma fuerza desde esa profunda conciencia de la escena como poesía y artificio a la vez. Por consiguiente, la dimensión política, ligada ahora a la poética, estaría directamente relacionada con el funcionamiento de esta “maquinaria de guerra” atravesando los “aparatos de Estado”: “Para recuperar entonces la posibilidad de hablar poéticamente, el teatro, en principio, debe aceptar la idea de rasgar, de quebrar, de violentar la realidad” (147). De este modo, el teatro no se piensa en términos de historia, ya sea la Historia oficial consensuada por una sociedad, ya sea la fábula que se desarrolla a partir de una estructura organizada, porque ambas historias suponen una instancia de poder. Frente a lo histórico, lo construido, lo representado, la escena se erige como una actividad (poética) de transgresión de esa realidad (histórica).

Estos lenguajes teatrales dan lugar a una variedad de estrategias escénicas que se han revelado como recursos fundamentales de las poéticas más innovadoras de las últimas décadas. Dichas estrategias, que estudiaremos a continuación, como la recurrencia al simulacro o la acentuación de la dimensión performativa, adquieren una lectura política en la medida en que se proponen como un acercamiento crítico al hecho de la representación en tanto que mecanismo de poder.

2. El teatro como espacio de simulacros

Con respecto a la representación, el simulacro supone un giro más, una mirada transversal y desestabilizadora que la hace visible como maquinaria, denunciando el vacío sobre el que se construyen las imágenes. No se reduce a un caso de metateatralidad, de teatro dentro del teatro, porque la simulación posee una dimensión performativa que llama la atención sobre sí misma, sobre su funcionamiento como mecanismo, no ya de representación, sino de presentación de un perverso ejercicio de engaño y sustitución ostentado abiertamente. Si la metateatralidad apunta a la puesta en escena explícita de una trama previa, mostrando los pilares del edificio ficcional, el simulacro ilumina el funcionamiento de esta maquinaria (de la representación) hecha visible, el proceso de construcción en su inmediato y efímero *llegar-a-ser*. En *Lógica del sentido*, Deleuze se refiere a la simulación como un modo de acercarse a la representación, no por su capacidad de referirse a una realidad exterior, sino en lo que ésta tiene de mecanismo de repeticiones, como pura repetición en la que lo importante no es lo que se repite, sino el acto en sí de la repetición, o lo que es lo mismo: la diferencia pura de la representación, que no es ni una cosa (el actor) ni la otra (el personaje), sino ese estar entre medias: ser uno *haciendo como si* fuera otro, el estar entre los dos, el acto explícito de disfrazarse, de ponerse la máscara dejando ver el engaño, la verdad última del mecanismo teatral. El simulacro tiene un efecto de desestabilización de la representación, tal y como ésta se considera en la tradición platónica, al cuestionar su capacidad de remitir a una realidad ulterior donde se contienen las esencias, fundamentos o ideas puras, el pensamiento trascendental y el principio de la identidad, que trata de reducir lo otro, lo desconocido, a un patrón o modelo ideal a partir del cual se construyen semejanzas, diferencias, taxonomías y clasificaciones. A partir de ahí Deleuze se refiere al simulacro como “un devenir siempre otro, un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el

límite, el Mismo o lo Semejante”, frente al platonismo, que trataría de “imponer un límite a este devenir, ordenarlo a lo mismo, hacerlo semejante, y por ello, en cuanto a la parte que permaneciera rebelde, rechazarlo a lo más profundo posible, encerrarla en una caverna en el fondo del océano” (Deleuze 1971: 328). El simulacro se (re)presenta como una copia falsa, una copia que se distancia de su modelo, rebelándose contra el padre y la ley, al mismo tiempo que ostenta su condición traidora. Ahora bien, en esta fuerza de subversión, de negatividad, se esconde también un principio positivo: “El simulacro no es una copia degradada, oculta una potencia positiva que niega *original, copia, modelo y reproducción*. [...] Lejos de ser un nuevo fundamento, se traga todo fundamento, asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como *de fundamento*” (Deleuze 1971: 332).

En tanto que instrumento de reflexión sobre el fenómeno de la representación, el simulacro está llamado a convertirse en un elemento fundamental de la escena moderna; en la poética de Kantor constituye una estrategia clave. Su concepción del espacio teatral define un lugar habitado por personajes y objetos extraídos del pasado (de la memoria), arrancados de unas realidades en las que pudieron tener algún sentido, pero que ahora, en el presente de la escena, resultan enigmáticos y perversos por gratuitos, carentes de finalidad. Estos personajes tratan de llevar a cabo el papel que se les ha encomendado, pero apenas aciertan a hacerlo, quedan como representaciones degradadas, copias mal disimuladas. Estos pobres simulacros de representaciones, en los que degeneran sus obras, ponen de manifiesto los mecanismos de la representación al introducir un funcionamiento anómalo. La representación se resiente, a duras penas se consigue llevar adelante, gira en repeticiones y escenas sin sentido, mientras que la “maquinaria de guerra” marcha hacia delante, cumpliendo su inevitable función desterritorializadora, atravesando los espacios organizados de la historia, de la historia oficial y las historias personales. El propio Kantor, al frente de ese navío que adquiere vida propia, observa de cerca la maquinaria, que crece monstruosa e incomprensible ante la mirada de su creador impotente. *Wielopole, Wielopole* sucede en una extraña agencia de colocación, colocación de objetos y personas “alquilados” para reconstruir una escena de la memoria. Pero la representación apenas llega a simularse, impulsada por unos “individuos siniestros, criaturas mediocres y ambiguas / que esperan se les contrate por horas” (Kantor 1981: 39) para desempeñar de mala manera los papeles que les han encomendado, el padre y la madre de Kantor, el cura que los ha de casar, los tíos, el fotógrafo de bodas, pero:

No les será fácil moverse, despertarse de este entumecimiento,
de esta fatídica aceptación de una existencia que sólo dura
UN MOMENTO.

Se acostumbraron, no entienden qué es lo que se exige de ellos,
comprenden con dificultad, aprenden, recuerdan...

[...] Lo intentan con dificultad,

no les sale bien,

lo han olvidado,

se equivocan,

se desaniman,

“mueren”, otra vez,

y así

hasta el infinito... (Kantor 1981: 39).

Los personajes insisten de forma obsesiva en representar minuciosamente sus papeles, pero obviamente son impostores: “Este sospechoso tipo, disfrazado de recluta, pretende parecerse a mi padre. / Mi madre está completamente falsificada por una muchacha / de la calle. / Los tíos son simples traperos” (Kantor 1981: 30). Repiten una y otra vez la misma acción, el mismo gesto fijado, acompañado de las mismas palabras, para morir en el instante de su (re)presentación, el único momento de *vida* que les permite la escena teatral, que coincide con el de su muerte, efímero y reiterativo, siempre el mismo: “FALSIFICACIONES MUERTAS, / su realidad y su importancia radica / en esa obstinada REPETICIÓN” (30). La perversa falsedad de todo este mundo adquiere una dimensión performativa a través de ese constante salir de escena y entrar nuevamente, una vez más, celebrando ese momento efímero de su inquietante existencia (teatral), que inevitablemente se irá disolviendo, desorganizando en acciones degradadas y estúpidas, más visibles en su gratuidad, como los extraños objetos que pueblan la escena, huérfanos de algún sentido o utilidad. La organización de la representación en varios niveles de actuación desencadena un juego de distancias que acentúa la presencia de esos simulacros. Frente al director de la obra, presente como un personaje más de esta absurda maquinaria, el personaje de la muerte, encarnado por una suerte de maestra de ceremonias, ya sea dueña de la funeraria o posadera, según las obras, y el cura, quien también posee un nivel de conciencia superior al de otros representantes, se sitúan los grupos de actores de rango más bajo, hasta llegar a los autómatas y los muñecos, a menudo indiferenciados. No se trata de una estructura rígida, pues un determinado personaje puede cambiar de nivel, sino que lo importante es que se perciba esta extraña diversidad de niveles de conciencia y actuación, de modo que los personajes de rango superior, empezando por el propio director, poseen la posibilidad e incluso la obligación de hacer que la maquinaria siga adelante, rectificando actuaciones erróneas, mientras que los de rango inferior obedecen las instrucciones que parecen organizar ese extraño caos, hasta llegar a los muñecos, entregados a la más infame manipulación. Todo ello no alcanza ni siquiera la condición de una obra mal aprendida, una representación deficiente de una historia, es decir, un juego de mera metateatralidad, sino que se presenta como una “prueba”, un simulacro, el nivel más perverso de la representación, la actuación como un acto de traición de los significados impuestos, de la ley y el padre.

No resulta difícil constatar la fortuna de estos planteamientos en la escena actual, si bien al servicio de poéticas muy diversas. Así, por ejemplo, la introducción de muñecos y sobre todo la relación que se establece entre éstos y los actores que los manipulan está en la base de la poética que ha dado reconocimiento internacional al conjunto argentino *El Periférico de Objetos*. Parafraseando la poética de Veronese, uno de sus artífices, diríamos que la utilización de muñecos, y lo que esto implica de reducción de la representación a un simulacro, introduce una mirada periférica sobre el hecho de la representación, una mirada transversal que nos hace ver con extrañeza lo que de otro modo podría pasar como “natural”, el propio acto de la representación. Los autómatas aportan a la representación un carácter maquinal y por esto también inhumano. La escena, como en el caso de Kantor, se hace extraña al espectador, gobernada por unas leyes que escapan a su entendimiento y que impulsan la maquinaria de manera precisa y fatal: “Teatro de lo inevitable. De lo ineludible. De lo que estaba predestinado. De lo inexorable. De lo que no atiende súplicas ni ruegos”, dice Veronese (2000: 314). El autómata, como el simulacro, se construye sobre un vacío. Su reto consiste en levantar algo, dar una impresión de que

algo está aconteciendo, una ilusión de vida y de fuerza, a partir de la ausencia de vida. Este efecto de oquedad desestabiliza la representación y, por ende, la realidad a la que remite.

Una perspectiva similar puede aplicarse al teatro de Bartís, que como en el caso de Kantor, adquiere una realidad escénica específica que se termina imponiendo por encima de cualquier otro plano de la obra. El recurso a lo trivial, a lo aparentemente espontáneo, se convierte una vez más en un instrumento idóneo para este fin. Si el director polaco destaca la actitud de indiferencia e incluso aversión de sus actores/personajes hacia la representación

–Manifiestan ‘desinterés’
 hacia el texto y los espectadores [...] Miran al vacío.
 De pronto recuerdan algo.
 Sienten un interés súbito
 por detalles y bagatelas. (Frotan una mancha,
 observan atentamente un cordón de zapato,
 cualquier cosa mínima),
 y de nuevo meditan.
 Esfuerzos desesperados
 para retomar el hilo...
 Y otra vez la resignación (Kantor1984: 122)–,

el creador argentino se refiere a los actores como “gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas” (Bartís 2003: 116). En *Donde más duele* tres hermanas se empeñan en revivir el mito de Don Juan, hacerlo presente una vez más, tal y como se supone que debió suceder en algún momento, protagonizado por un Don Juan decadente que sólo a duras penas se presta a tan patética escena. Restos de película, fotografías, libros, grabaciones sonoras y la dudosa memoria de la mayor de las hermanas, interpretada por María Onetto, parecen atestiguar la realidad de aquel raptó pasional. Pero todo en la obra indica lo contrario, la imposibilidad de aquella primera vez y la condena a tratar en vano de simularla, para hacer realidad algo que no ocurrió jamás, como el propio teatro, de ser una representación, hueca y falsa, por un lado, aunque también inmediata y real en su materialidad física, en la energía que se desprende de las actuaciones, de esas presencias reales, por otro. Esta última es, nuevamente, la dimensión en positivo sobre la que se reafirma este teatro, la intensidad de su ser como acontecimiento, efímero pero cierto: “Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso” (Bartís 2003: 13).

En 1987 La Zaranda. Teatro Inestable de Andalucía la Baja estrena *Vinagre de Jerez*, obra con la que obtiene el reconocimiento unánime de la crítica y proyección internacional, especialmente en el ámbito latinoamericano. Bajo la influencia tácita de Kantor, algunas de cuyas ideas quedan recogidas de modo implícito en sus escritos, La Zaranda desarrolla un submundo escénico que sólo se entiende como repetición, simulacro y recuperación imposible de una primera vez, de un mundo auténtico irremediadamente perdido. Una vez más, asistimos a un espacio teatral cerrado que gira sobre sí mismo, repitiendo las mismas palabras, los mismos gestos y acciones, como el eco de la memoria: “¡Vámono, Migué!... ¡Migué, vámono!... Vámono. [...] ¿Cómo que no va a podé

vení?... ¿Cómo que no va a podé vení?... Si no viene hoy, viene mañana, Luí... ¡si no viene hoy, viene mañana!... ¡Vení tiene que vení!... joé” (Lazaranda 1996: 33, 39). Pero la escena no conoce ni pasado ni futuro, sino un presente suspendido que crece desde su medio, desde su *estar-ahí*, condenados a repetir ese gesto y esas palabras, como cifra enigmática de una vida. Al igual que en Kantor, la escena se construye con los restos de un pasado irrecuperable, con los que los personajes intentan levantar la representación de ese tiempo pretérito y cerrado, que inevitablemente no pasará de su condición de simulacro, alegoría detenida de otra realidad, que una vez más será atravesada por lo trivial, el absurdo y la repetición, el vacío de la representación: “a lo mejor podríamos recomponer los restos del naufragio, los acontecimientos del pasado, en donde no sería extraño vinieran a mezclarse y adherirse lo trivial de nuestros fugaces presentes” (Lazaranda 1996: 7). El simulacro no ofrece como resultado una obra acabada, sino un proceso de construcción, inmediato, físico y performativo, de una imagen escénica que, como las alegorías de la Modernidad de Walter Benjamin, remiten a una ausencia, a una profunda sensación de vacío y pérdida, de melancolía, expresada como acontecimiento en el aquí y ahora de la escena (Cornago 2001a).

3. La escena como paisaje de acontecimientos

El énfasis en este plano performativo supone otra de las claves de la escena moderna. El teatro no se queda en su condición material y física –alegoría detenida en el tiempo–, sino que da un paso más para ponerlo todo en funcionamiento, para mostrarlo en su proceso de construcción. Cada elemento de la escena, desde la palabra hasta las presencias de los actores y objetos, debe expresarse en forma de acontecimiento. Las cosas no están ahí simplemente, en mitad de la escena, sino que deben suceder en ese presente inmediato y fugaz, que corre en paralelo al presente del espectador. Nada es antes y después de su acontecer escénico, sino que todo *es* en la medida en que *está* (ahí) actuando en un ahora constante. Como reacción a un teatro que el público pudo llegar a sentir como algo lejano e indiferente a su realidad, y acuciado por el efecto de inmediatez de otros medios, característica esencial de nuestra cultura, como la televisión, este modelo escénico se centra en la búsqueda de un efecto de presencia que sea percibido como algo cercano y sobre todo real, desvestido de ficciones, al menos en su condición material y física. De esta suerte insiste Bartís: “Y esto es un elemento muy fuerte dentro de nuestra estética: la idea de aprender a estar, de entrenarnos a estar, no en ser sino en estar, con gran nivel de conciencia del artificio, sin ser coreográficos, sin apelar a la muletilla de la forma (2003: 180)”.

A medida que transcurren los años noventa, algunos creadores del teatro español describen un significativo giro hacia una escena con un mayor efecto de verdad y realidad, más cercana al público en su innegable materialidad física. El elemento performativo, como argumenta Rodrigo García, se erige como una reacción ante la superficie pulida de las representaciones como algo acabado y unitario, lejano y falso: “La acción es algo contrario a la representación. La representación también es una acción, pero de cartón piedra, el caso es cómo no representar, eso es lo que te lleva a mirar un poco hacia atrás, hacia la ‘performance’” (en Caruana 2002: 53). Carlos Marquerie, Rodrigo García, Sara Molina, Óskar Gómez, Antonio Fernández Lera, Carlos Fernández, Marta Galán o el

grupo Matarile, bajo la dirección de Ana Vallés, son algunos exponentes de un teatro que podríamos denominar de la experiencia, pues es la experiencia personal, aparentemente de los propios actores —ahí tenemos ya un inevitable nivel de ficción—, la que va a servir de base de la obra. El teatro de la experiencia se traduce en una estética de las presencias (Cornago 2001b). Supuestamente, los actores renuncian a su condición de tales para enfrentarse al público cara a cara, sin vestuario ni ficciones, para hablarle desde un tono íntimo de duda o perplejidad, como expresa el título de la obra de Marta Galán, *Nos estamos quedando un poco perplejos*, para contar anécdotas triviales o compartir reflexiones sobre la vida. Todo resulta fácilmente reconocible por el espectador, que se ve enfrentado, sin aparentes mediaciones, a su propio mundo, contado tal cual, sin supuestas representaciones ni mundos de ficción. *El rey de los animales es idiota*, de Carlos Marquerie, adopta como punto de partida la necesidad de ocupar el espacio y el tiempo (escénicos), ocuparlo sin más, ocupar un domingo por la tarde, sin rentabilidades, estrategias o trascendentalismos: “Ocuparlo sin más [...] Yo ocupando en cada instante, sin más, al cien por cien, mi momento, vivir en su duración, sin querer que sea más largo o más corto” (Marquerie 2001: 4).

Entre las acciones que tienen lugar en escena hay que destacar las de carácter físico, ejercicios a menudo con cierto componente de violencia que llevan el cuerpo del actor al límite de las fuerzas, eliminando así fachadas retóricas para hacer más visible la realidad del propio cuerpo, un territorio límite y enigmático, materia irreducible que resiste contra los discursos contruidos, espacio liso, utilizando la terminología de Deleuze, que atraviesa como una línea de fuga los cuerpos institucionales, organizados. En otros casos se trata de acciones marcadas por su gratuidad, su no-sentido, que se rebelan contra cualquier posibilidad de lectura lógica. A este respecto el teatro moderno ha mantenido una estrecha relación con la danza. Mónica Valenciano o Elena Córdoba son algunos exponentes de un teatro de danza en España que parte de unos planteamientos comunes a estos horizontes abiertos definitivamente para la creación escénica en la segunda mitad del siglo xx.

Dentro del campo de las acciones físicas hay que situar el acto de la enunciación como un acontecimiento verbal, pero también físico y sensorial, en el aquí y ahora de la escena. Previo a la construcción de una superficie ficcional por medio de las palabras, se asiste al acto de su enunciación, enfatizado mediante la frontalidad, la comunicación directa con el público o el uso de micrófonos y altavoces, que subrayan ese mismo acto de *estar diciendo* (palabras), en el que lo importante no son sólo las palabras, sino la dimensión física asociada a éstas, el cuerpo, el tono, la presencia del actor, la gestualidad, su actitud y situación frente al receptor. El hecho de que los actores salgan a escena, con total normalidad, y se dirijan al público para compartir con éste alguna reflexión, anécdota o historia trivial, a menudo de carácter disparatado, rompe las expectativas convencionales de la representación. Ante la imponente realidad inmediata y física del acto *real* de la comunicación, el estatus de la ficción, construida a través de la representación, queda en suspenso. El espectador se ve envuelto en una atmósfera escénica, pero no sabe muy bien dónde empieza la ficción, la historia que le van a contar, y dónde acaba la obra teatral, qué pertenece a la representación y qué está fuera de ésta. Rodrigo García insiste en que el efecto teatral consiste en esta ruptura de expectativas, en la creación de una emoción a través del aquí y ahora de la enunciación, que es más importante que el propio mensaje de lo que se está diciendo:

Cuando en una obra mía alguien dice sus propios textos trato, generalmente, de que esos textos sean insignificantes, de que no tengan relevancia. Yo no quiero que escuchen esos textos, quiero que entren en ese momento, en una dimensión poco acostumbrada [...] El texto improvisado no tiene ningún valor, el hallazgo está en ofrecer un lugar a ese acontecimiento, cuando en el teatro parece que no está permitido (García 2000: 18).

La manera de entender el conflicto teatral cambia también en esta escena performativa; no puede ser el conflicto heredado del texto dramático, un conflicto resuelto en el mismo texto, acabado, y que el teatro se encarga de poner en escena, de ilustrar por medio de los actores, las palabras y los objetos. Éstos son los conflictos “normalizados, codificados, institucionalizados” a los que se refiere Deleuze (2003: 97), incapaces de generar verdadero movimiento, porque su representación ya ha tenido lugar, ha sido resuelta antes de que empiece la obra: “Son ‘productos’. Ya son una representación, que puede ser por lo tanto más fácilmente representada en escena” (97). Distanciándose de esto, la escena busca conflictos capaces de convertir la realidad (teatral) en un proceso físico que está teniendo lugar en ese mismo momento que es observado por el espectador y que introduce un movimiento real (no representado) en la escena. Por eso Rodrigo García prefiere hablar de relaciones entre los diferentes elementos escénicos antes que de un conflicto dramático que supondría una situación en tensión, pero estática; o dicho de otro modo, el conflicto ya no se encuentra en el nivel ficcional, sino en el nivel escénico, como choque entre los elementos, aunque se trate de ideas abstractas:

Si conflicto es la relación de una persona que quiere o dice algo con otra que quiere o dice lo contrario, si esa simplificación de la vida, del pensamiento, del corazón y las relaciones y la sexualidad es el conflicto, espero que en mis obras escritas en el papel y escritas en el escenario no exista. Si por conflicto (teatral) entendemos cierto proceso (teatral) que pone a una persona o varias personas en movimiento, ya sea físico, ya sea simplemente un traqueteo mental-verbal... esta zona empiezo a reconocerla como familiar (García 2000: 17).

El acercamiento performativo a los diferentes planos de la obra transforma la escena en un paisaje de acontecimientos que suceden a menudo de forma simultánea y fuera de un único marco de acción. Cada lenguaje se emancipa en función de su propio acontecer, entrando en tensión con el resto de los lenguajes. Así se construye un sistema de oposiciones que llevará a la implosión de la obra como unidad lógica garantizada por alguna instancia exterior a la propia obra, como, por ejemplo, la palabra, generalmente organizada a través del texto dramático. Los juegos tonales, las repeticiones, la ralentización de los movimientos, los simulacros, la dimensión física y performativa de las actuaciones potencian este sistema de fuerzas que es una obra viva en cuanto obra artística. Esto es fácil de percibir en el teatro de Robert Wilson, donde cada lenguaje se piensa por separado para pasar luego a un juego de combinatoria que se despliega en la escena. Algo similar ocurre en las obras de Foreman, en las que los distintos planos, autónomos en sí mismos, funcionan a partir de un ritmo global que los interrelaciona en un juego de confrontaciones, capaz de crear un efecto de espontaneidad y azar, de lo no previsto: “Que chaque élément de la pièce joue l’un contre l’autre” (en Reynaud 1981: 18). Un principio comparable de repeticiones y variaciones sobre una combinación de gestos, movimientos, imágenes y palabras articulan las obras de Esteve Graset. En ellas cada elemento acontece, como si se tratasen de *Fenómenos atmosféricos* –retomando el título

de una de sus obras— en el paisaje cósmico de la escena. Aun tratándose de poéticas muy distintas, no es otro el objetivo de Kantor: “Estalla la continuidad de los acontecimientos escénicos: palabra, sonido, movimiento, forma, emociones, acontecimientos” (Kantor 1984: 31). En todo caso, la finalidad última consiste en fracturar la caja de las representaciones, “[h]uir como de la peste de la expresión paralela de las formas (movimiento, sonido, palabra, forma), que no es más que una ilusión trivial, naturalista” (19). Para ello el contraste brusco entre los diferentes elementos, sobre todo si se trata de elementos de rango o naturaleza diferente, se erige como uno de los instrumentos esenciales.

Esta dinámica de tensiones y desestabilización hace que cada lenguaje sea más visible en su misma materialidad. Los movimientos y los gestos, las palabras y los sonidos, las imágenes y los cuerpos adquieren especial protagonismo al no estar al servicio de una unidad jerarquizadora que organiza la obra en función de un sentido previo. Cada lenguaje es significativo en sí mismo, no solo por el *qué* significa, sino sobre todo por el *cómo* sucede y por el modo como se interrelaciona en un sistema en constante movimiento de oposición, cruce y negación. A través de esta resistencia de cada lenguaje hacia los demás todo adquiere mayor visibilidad, más intensidad sensorial, como explica Heiner Müller, uno de los autores paradigmáticos de este modelo teatral, sobre todo a partir de su puesta en escena por Robert Wilson:

Pienso que el teatro se hace vivo tan sólo cuando un elemento cuestiona al otro. El movimiento pone en cuestionamiento la inmovilidad, y la inmovilidad al movimiento. El texto cuestiona el silencio, y el silencio al texto; ésta es ciertamente la importante función política del teatro. Independientemente de posiciones ideológicas o algo parecido (en Ackerman 1999: 93).¹

El teatro se presenta como una maquinaria en la que constantemente están sucediendo cosas, cada una por un lado, todas significativas, pero irreducibles a un marco común, a un único sentido o totalidad, un paisaje enigmático de acontecimientos que se hacen señas sin conocerse, un teatro de energías, fuerzas y afectos que se producen, se cruzan y se diluyen en el espacio. Este modelo coincide con el “*theatrum philosophicum*” con el que Foucault define la nueva escena del pensamiento que descubre en Deleuze: “el teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señas, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos” (Foucault 1972: 15). Foreman reconoce explícitamente su evolución en esta dirección, desde el minimalismo de los primeros años sesenta hasta posiciones posestructuralistas de estética más recargada, característica de sus obras; una evolución que el propio autor explica como “an attempt to deal with the fact that the objects and the presence no longer seemed to be anything except the interaction of all the codes and all the languages and so on” (en Kaye 1996: 105).

Son numerosos los creadores que han aludido a este modelo para dar cuenta de su producción teatral. En detrimento de las categorías tradicionales del conflicto o la pro-

¹ “Ich meine, Theater wird ja erst dadurch lebendig, dass ein Element immer das andere in Frage stellt. Die Bewegung stellt den Stillstand in Frage und der Stillstand die Bewegung. Der Text stellt das Schweigen in Frage, und das Schweigen stellt den Text in Frage, das ist auch wohl die wichtige politische Funktion von Theater. Unabhängig von ideologischen Besetzungen oder so.”

gresión, Rodrigo García destaca la importancia de las relaciones en conflicto, citando la obra del pintor y escultor Pablo Palazuelo como modelo: “En una tela de Palazuelo se teje una rica y a la vez simple trama de relaciones. Y puedo ver el tiempo transcurrir en cada cuadro” (2000: 18). Este juego de relaciones en movimiento es el que va a determinar el *sentido* de una obra, su progresión en el tiempo, no una progresión lineal sostenida por el avance lógico de un argumento, sino la “progresión de todos los elementos del teatro. De las luces, de los tiempos, de los cuerpos, de las músicas” (17). Ésa es la historia que cuenta la obra, la historia de su proceso de construcción, del trabajo que se ha ido articulando física y materialmente a través de los ensayos y que se traduce en una temporalidad que es finalmente el sentido de la obra. Por eso afirma García que “[y]o no sirvo para contar historias. Y sin embargo pretendo que mi obra, al acabar, se haya transformado en una historia” (17), la historia de la propia obra como proceso de construcción, como ritmo, tiempo y espacio. Este planteamiento está en la base también del director argentino Federico León, cuyas obras son aquello que se ha ido generando a través de los ensayos, un sistema de relaciones, fuerzas y emociones desatadas durante un período de trabajo que a veces se extiende a lo largo de más de un año. El deseo de captar en la obra teatral el proceso (de construcción) que la ha precedido hace que a menudo adopte la apariencia de algo no acabado, que todavía se está haciendo, un estadio dentro de un proceso en desarrollo que nunca tendría fin. Este planteamiento está en la base de la reciente adaptación de *Las tres hermanas*, de Chéjov, realizada por Veronese, *Un hombre que se ahoga*, donde los actores se presentan con sus ropas habituales en un espacio de actuación que hace pensar en una sala de ensayos, a la que entran los espectadores, mientras que ellos, dispersos en las numerosas sillas que bordean el escenario, esperan con cierta indiferencia el momento de comenzar con una representación que a lo mejor ya ha comenzado o que está siempre comenzando. Los límites entre lo que es representación y no es representación se hacen difusos, en un esfuerzo por problematizar la estricta división con la que la cultura occidental trata, por un lado, de distinguir ambos estados, mientras que, por otro, juega libremente a una ceremonia de la confusión entre realidades e ilusiones, que sólo beneficia al buen funcionamiento de la sociedad de consumo. Lo que finalmente sucede es el propio drama (de la representación) como un constante devenir, un *constante-hacerse* que no puede estar contenido en ninguna otra instancia previa; en palabras de Kantor: “El drama no tiene que ‘pasar’ en el escenario, sino ‘suceder’, desarrollarse ante los ojos del espectador. / El drama es un devenir” (1984: 18).

Frente a la idea de resultado o producto, el teatro enfatiza su condición de proceso, de *estar-haciéndose* en ese mismo momento, frente al espectador, de manera inmediata: “La finalidad es crear en el escenario no una ilusión (lejana, sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala [...] Hay que crear la ilusión de que el desarrollo de los acontecimientos era espontáneo e imprevisible” (Kantor 1984: 18). Ésta es la única realidad, material y física, en una palabra, erótica, del teatro, su capacidad de seducción a través de los sentidos. Con cada representación se pone en marcha nuevamente esta maquinaria, que es también una maquinaria de escribir, de escribir sobre la escena –*Theatrum litteralis* (Amey 2002)–, a través de los cuerpos y los movimientos, de las palabras y los sonidos, que es como escribir en el agua o sobre el espacio liso de la arena, una escritura que no deja huellas, pero que ocurre, hasta el punto de existir únicamente en ese *estar-ocurriendo*. Este ejercicio de escritura, en la medida en que no busca un resultado final y quieto, sino que se quiere sobre todo proceso, material y efímero, supone un acto (escé-

nico) de resistencia contra sentidos previamente contruidos, un acto de liberación del acontecimiento, antes de que “le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l’ouverture des réseaux, l’infini des langages”, como afirma Barthes (1970: 11) refiriéndose al “texte scriptible”. A diferencia del “texte lisible”, el “texte scriptible” define un tipo de texto –pero podríamos añadir: de escenario– que solo se entiende en su constante acto de reescritura, de volver a producirse con cada nueva lectura, con cada representación del propio texto (teatral) que se muestra a sí mismo en el suceder escénico. Parafraseando al teórico francés, quien define lo “escribible” como el acto de la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura, diríamos que el teatro moderno apunta a la teatralidad sin teatro, pero una teatralidad que en su necesidad de hacerse visible ella misma, de liberarse como acontecimiento, se resiste a ser reducida a una obra (teatral), estructura fija o texto dramático que lo determine como significado, sentido o unidad.

La obra termina apuntando a una determinada percepción temporal expresada a través de un ritmo específico. Este ritmo, ralentizado en unos casos, precipitado en otros, suspendido, circular, fragmentado, caótico o matemático, es el que gobierna el funcionamiento de toda la maquinaria, de esta suerte de “maquinaria de guerra” que avanza al paso insondable que le dicta esa extraña ley (rítmica). El ritmo, producido desde el interior, resultado de su funcionamiento, de su acontecer escénico, nos habla del sentido último de la obra, de una forma de entender y expresar la realidad. Foreman alude a una escena final de *Permanent Brain Damage*, cuando “après toute cette agitation confuse, ce débordement d’activité, tout s’arrête, et on s’aperçoit que notre perception du temps est complètement différente de ce qu’elle était avant le début de la pièce: une minute semble durer une éternité” (en Lanz 1997: 7). A través de un determinado ritmo se abre otra vía de percepción de la realidad, que permite tomar distancia frente a los esquemas convencionales, mientras que se hacen visible los sistemas de construcción de estas convenciones, como aparatos de producción de sentidos.

Tras la apariencia de caos o extrañeza, se adivina la mano minuciosa de un ingeniero escénico que ha conjugado múltiples variantes, sonoras, físicas, gestuales, verbales, visuales o cinéticas, sobre las que crece el espectáculo teatral. En algunos casos esa mano está presente en escena, a través de la mirada entre atenta e indiferente de Kantor hacia sus propias criaturas, que parecen haber tomado vida propia; de Foreman al frente de una mesa de control desde donde gobierna la velocidad de las voces grabadas o el paso de las diapositivas, que marcan la pauta rítmica que mueve el mundo escénico; o de Sara Molina cuando se levanta desde la primera fila de asientos para corregir alguna escena. A esto se refiere Deleuze al afirmar que “[e]l orgullo de Carmelo Bene sería en realidad desencadenar un proceso del cual él es el controlador, el mecánico o el operador” (2003: 80), o Barthes cuando se refiere a esa “grande idée d’ordre” que domina la obra de Sade, movida por una combinatoria “déterminée par un ordonnateur (un metteur en scène)”, y de la que se deduce ese efecto, no ya de automatismo, sino de “‘minutage’, ou si l’on préfère, de performance” (1971: 31). La ley que gobierna esta compleja maquinaria se manifiesta como un interrogante que se proyecta al público. Ese ritmo, más evidente a medida que transcurre la representación, se alza como la huella de una presencia cuyo sentido no entendemos, un componente que gobierna la realidad (escénica), pero que escapa a la inteligencia. De ahí que Foreman afirme que el mejor cumplido que le

han hecho fue cuando Foucault dijo que le había gustado su obra porque notaba que había un riguroso sistema detrás y no acertaba a descubrir de qué sistema se trataba (Kaye 1996: 108). Cuando la obra acaba, al espectador no le queda sino una fuerte sensación de desorientación, casi de melancolía, que apunta a un vacío, a una ausencia: *algo* ha pasado.

4. Conclusión: el poder político de la negatividad

En los años ochenta afirma Lyotard que ya se había pagado suficientemente “la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable” (1988: 26). El pensamiento posestructuralista no está lejos de las posiciones últimas a las que llega Adorno en su análisis de la dialéctica de la Ilustración, cuando propone la estética, es decir, la percepción sensorial, como un corrector de los excesos a los que había conducido el idealismo racionalista. La postura política de este teatro y su crítica a las estrategias de poder debe entenderse a partir de este planteamiento estético, pero también ético. El trabajo con cada uno de los planos materiales de la escena, con las voces y los sonidos, con los cuerpos y las imágenes, que hace que la obra se proyecte hacia su exterioridad plural e irreducible, supone una oposición radical a la filosofía representacional y el pensamiento trascendental construido sobre abstracciones. A este respecto rescata Barthes el sentido nietzscheano de interpretación, que ya no consiste en dar un sentido a un texto, sino en descubrir las pluralidades, las diversidades y diferencias que lo integran:

Posons d’abord l’image d’un pluriel triomphant, que ne vient appauvrir aucune contrainte de représentation (d’imitation). Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu’aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n’a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale (Barthes 1970: 12).

La materia, como el cuerpo del actor, ocurriendo en el espacio, aquí y ahora, se revela como lo irreducible de la realidad, lo que ya no es posible manipular, ejercicio de resistencia contra los discursos creados que buscan acomodar la realidad a unos intereses previamente consensuados. Es por esto que Castellucci define la Societas Raffaello Sanzio como peregrinos de la materia, un teatro construido sobre las superficies, inmediato y sin fondo: “C’est, donc, un théâtre des éléments. Les éléments ne sont que ce qu’il y a de plus purement communicable [...] c’est un théâtre superficiel, fait de surface, parce que c’est un théâtre qui recherche l’émotion” (Castellucci/Castellucci 2001: 111).

Esta parte sensorial y física del teatro se erige como garantía última de una realidad que, en su heterogénea e inabarcable pluralidad, no va a poder ser reducida a un único sentido, a una sola interpretación, a una verdad o ideología previamente determinada. En la distancia abierta entre el lado de las abstracciones, las interpretaciones, la moral y las ideologías, y el lado de la concreción material y performativa de la escena (de la realidad) se cifra la riqueza de esta última, lo que no excluye la existencia de unas ideologías, discursos teóricos y morales, pero siempre como construcciones que entran en un sistema de tensiones con la propia realidad, y no como sustitutos de ésta. De esta suerte, la teatralidad de la escena moderna no excluye el sentido, ni la ideología o el significado, pero se

acerca a ellos bajo el signo de la duda y el interrogante, lo que devuelve al espectador un papel activo en la construcción del teatro, pero también del sentido. La emancipación de los diferentes lenguajes devuelve al espectador un protagonismo estético y ético, como explica Dort, y ello a su vez liga el teatro con su vocación primera, “non de figurer un texte ou d’organiser un spectacle, mais d’être une critique en acte de la signification. Le jeu y retrouve tout son pouvoir. Autant que construction, la théâtralité est interrogation du sens” (Dort 1988: 184), o en palabras de Marquerie: “la pregunta siempre está en el lugar de la fractura / donde sin remedio todo es incomprendible” (2004a: 34).

La defensa de un espacio de indefinición, incertidumbre y azar, de una zona de inestabilidad, va a ser una reivindicación común a estos autores y al arte moderno en general. La función social del teatro es mostrar los límites de la representación, pero no ya en sentido negativo, como pudo entenderse durante las vanguardias, sino como potencia afirmativa. No se trata, por tanto, de un mero afán destructivo, pues, en palabras de Lyotard, “‘Pulsión de muerte’; no porque *busque* la muerte, sino porque es afirmación parcial, singular, y subversión de totalidades aparentes (el Ego, la Sociedad) en el instante de la afirmación” (1980: 299). El vacío que late tras el ritmo de la escena, tras su superficie de acontecimientos, imágenes y cuerpos, es también la liberación de esos acontecimientos, la defensa de la libertad última del hombre contra los discursos y los medios, las representaciones y las imágenes que programan su realidad. En esta línea afirma Foreman que “[l]e vide est la seule chose qui ait un sens pour moi” (en Lanz 1997: 18), y para ello el ritmo se convierte en instrumento esencial: “La vitesse est un moyen de créer un flou, qui n’est pas sans rapport avec la vide” (7). Del mismo modo podemos entender las deformaciones de la voz, los juegos de repetición y la utilización de ruidos en la obra de Carmelo Bene y otros creadores empujados por esa misma necesidad a la que se refieren Deleuze y Guattari de llevar “la lengua al desierto” (1975: 43), un lenguaje que “deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites” (39), “pura materia sonora intensa, en relación siempre con *su propia abolición*, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación” (15). A través de este lenguaje intensivo se llega a un uso menor de un lenguaje mayor, como es la representación, un devenir minoritario dentro de un sistema de poder—según postulan los autores de *El antiedipo*—, devenir minoría, débil, mujer o animal, devenir no poder dentro del poder, no representación dentro de la representación; pero no para crear una nueva minoría, lo que implicaría la construcción de otro sistema de poder, sino para situarse en ese constante devenir, en ese llegar a ser sin serlo nunca, en un estado de suspensión que crece por el medio y que está constantemente ocurriendo, en el aquí y ahora de la escena, por encima de los sentidos finales, como expone Foreman:

ces moments très rapides [...] contribuent à mettre les gens dans un état d’entre-deux, de suspension, comme s’ils flottaient à quelques centimètres au-dessus du sol, sans avoir à choisir entre A et B, entre “oui” et “non”, parce que tout est pris dans un tourbillon, comme des électrons gravitant autour de noyaux de perception. Cela renvoie aussi à cette question du vide (en Lanz 1997: 6).

La obra de Carlos Marquerie crece igualmente desde la expresión de esa contradicción irresoluble entre la realidad como percepción sensorial y la realidad construida y explicada desde algún sistema teórico, la paradoja del instante constantemente escapando de nuestras manos, como la propia realidad de la escena, la realidad como presencia y

ausencia al mismo tiempo: “Agarrar el instante, hablar de él, y de nosotros con él, y de él en nuestra historia. Intensidad, intimidad y dolor, todo al límite, mientras despacio, vamos conociendo el vacío que él nos deja” (Marquerie 2001: 29), percibir para resistir contra la “percepción unificada, la sensibilidad uniformada”, como se dice en *Lucrecia y el escarabajo disiente*², una idea en la que insiste también Foreman: “La perception véritable est la résistance à la perception” (en Reynaud 1981: 19). A este mismo resultado llega Adorno en su *Dialéctica negativa*, en paralelo a las posiciones posestructuralistas: “Mientras que la conciencia tenga que tender por su forma a la unidad, es decir, mientras mida lo que no le es idéntico con su pretensión de totalidad, lo distinto tendrá que parecer divergente, disonante, negativo” (1975: 14). El pensamiento dialéctico, con su ambición de unidad y totalidad, supone “un tributo de amargo sacrificio en lo tocante a la variedad cualitativa de la experiencia” (14). Desde esta necesidad de contrastes y rupturas se deduce el rechazo a la totalidad, sostenida por el texto dramático en los modelos escénicos tradicionales. Esta “aspiración vulgar” de signo burgués a la totalidad, según la define Bartís, constituye “un valor arrasador que imposibilita los movimientos, o si no que fija los movimientos que de por sí van a producir un evento didáctico, porque necesitan afirmar algo que ya se presupone saber [...] represión de los cuerpos y de los campos imaginarios específicos [poéticos] a favor de la presunción de una idea de totalidad” (2003: 115). Por su parte, Dubatti presenta el teatro de Veronese, recogiendo las palabras de éste, como un modo para “dar cuenta de las nuevas formas de estar en la realidad y construirla, encarnar en las figuras del discurso el ‘fantasma de lo real’, proponer un teatro ‘sin Todo’, que construya una ausencia” (2000: 28).

Situar la escena en este movimiento suspendido en un continuo devenir, sin llegar a ser ni una cosa ni la otra, o una y la otra al mismo tiempo, la realidad y su representación, sin que una y otra lleguen a superponerse en un ejercicio de ocultamiento, constituye una opción política eficaz en el actual contexto histórico que, siguiendo a Foreman, “cannot function in ambiguity – which needs to know if things are good, bad, black, white. And progressive character structure has always been people who know you’re never going to make those distinctions. So an art that teaches people to exist in an evolving mesh of those various qualities that we perceive in our lives is essentially going to promote a progressive character structure which does not panic when finding itself in a sea of ambiguity. To me that’s progressive” (en Kaye 1996: 107); una sociedad, en fin, que excluye la ambigüedad, trata de desterrar la duda y olvidar las incertidumbres, en beneficio de un sistema que crezca robusto sobre certezas inventadas, abstracciones e idealismos teóricos. En este contexto, un teatro progresista es aquel que hace una defensa, desde sus medios específicamente escénicos, de la duda, la contradicción y la paradoja, el no sentido y la trivialidad, como elementos necesarios para no caer en las ideologías totalitarias que asolaron la misma cuna que vio nacer y desarrollarse el pensamiento de Kant y Hegel. “Toda idealización es falsa. [...] ¿Por qué nos esforzamos en buscar el placer en la irrealdad / y necesitamos la certeza para vivir / cuando la incertidumbre, la controversia y la duda son el eje de nuestra existencia / y el único lugar posible para albergar la belleza?”, se pregunta Marquerie (2004a: 8) en 2004. Y esto pasa, inevitablemente, por el recurso a la negación como acto político de afirmación de una realidad

² Texto inédito.

(escénica) en su concreta materialidad. El poder político de la negatividad en el teatro radica en su posibilidad de liberar, siguiendo a Deleuze, “el movimiento real” (1972: 76), que es la pura repetición, en la que básicamente consiste el teatro, cuando éste se sitúa más allá de las mediaciones representacionales. A diferencia de los movimientos abstractos de las ideas, la razón y la historia, de los que hablaba la dialéctica hegeliana, el filósofo francés defiende “el poder propio de lo existente”, “la testarudez de lo existente” (*Ibid.*). Frente al teatro de las ideas y las abstracciones, de las representaciones y los ideales, se alza el teatro de la repetición, de los acontecimientos, de los cuerpos y los movimientos, un teatro que nos descubre otro modo de pensar y situarse frente a la realidad, una práctica política de resistencia que crece sobre algún tipo de carencia, el poder político de la negatividad frente al poder de las representaciones que aspiran a una perfección, acabada y fija:

En el teatro de la repetición experimentamos fuerzas puras, trazados dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediario y lo unen directamente a la naturaleza y a la historia; sentimos un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras antes que los rostros, espectros y fantasmas antes que los personajes –todo el aparato de la repetición como “terrible poder” (Deleuze 1972: 69).

Referencias bibliográficas

- Ackerman, Uta (ed.) (1999): *Johann Kresnik und sein choreographisches Theater*. Berlin: Henschel.
- Adorno, Theodor W. (1975) [1966]: *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus/Cuadernos para el Diálogo.
- Amey, Claude (2002): *Tadeusz Kantor. Theatrum litteralis. Art, pensée, théâtralité*. Paris: L’Harmattan.
- Barthes, Roland (1970): *S/Z*. Paris: Seuil.
- (1971): *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.
- Bartís, Ricardo (2003): *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Caruana, Pablo (2002): “La Carnicería se abre al encuentro del público”. En: *Primer Acto*, 294, 3, pp. 44-58.
- Castellucci, Claudia/Castellucci, Romeo (2001): *Les pélerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Cornago, Óscar (2001a): “La alegoría barroca en la escena española contemporánea: *La puerta estrecha*, La Zaranda”. En: Villegas, Juan (ed.): *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI: FIT 2000*. Irvine: Gestos, pp. 95-102.
- (2001b): “Umbrales neoestructuralistas del teatro posdramático: una estética de las presencias”. En: *Gestos*, 32 (noviembre), pp. 46-72.
- Deleuze, Gilles (1971) [1969]: *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral.
- (1972) [1969]: “Repetición y diferencia”. En: Foucault, Michel/Deleuze, Gilles (eds.): *Theatrum Philosophicum*, seguido de *Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama, pp. 49-105.
- (2003) [1979]: “Un manifiesto menos”. En: Bene, Carmelo/Deleuze, Gilles: *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur, pp. 75-102.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1975) [1978]: *Kafka. Por una literatura menor*. México, D.F.: Era.
- Dort, Bernard (1988): *La représentation émancipée*. Arles: Actes Sud.
- Dubatti, Jorge (2000): “Prólogo”. En: Veronese, Daniel: *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 15-31.

- Foucault, Michel (1972) [1970]: "Theatrum Philosophicum". En: Foucault, Michel/Deleuze, Gilles (eds.): *Theatrum Philosophicum*, seguido de *Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama, pp. 1-48.
- (1977) [1966]: *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- García, Rodrigo (2000): "El último Rodrigo García". En: *Primer Acto*, 285, 4, pp. 15-22.
- Kantor, Tadeusz (1981): *Wielopole, Wielopole*. En: *Pipirijaina*, 19-20 (octubre).
- (1984) [1977]: *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Kaye, Nick (1996): *Art into Theatre: Performance, Interviews and Documents*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Lanz, Hauke (1997): "Wooster Street, New York, november 1996. Entretien avec Richard Foreman". En: *Théâtre Public*, 136/137, pp. 4-10.
- Lazaranda, Juan de (1996): *Vinagre de Jerez. Estudio dramático para una seguriya*. Madrid: Visor.
- Lista, Giovanni (1997): *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du xxe siècle*. Paris/Arles: Carré/Actes Sud.
- Liotard, Jean-François (1980) [1975]: *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos.
- (1988) [1986]: *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Marquerie, Carlos (2001): *El rey de los animales es idiota*. Madrid: Contextos.
- (2004a): *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)*. Madrid: Contextos.
- (2004b): "2004: Memoria del pasado y del futuro". En *Primer Acto*, 305, 4 (octubre-noviembre), pp. 135-138.
- Reynaud, Bérénice (1981): "Petite introduction à l'oeuvre de Richard Foreman". En: *Théâtre Public*, 1, hors-série, pp. 8-23.
- Veronese, Daniel (2000): "Automandamientos". En: *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 309-315.