

TRANSFORMACIONES: DE LA REPRESENTACIÓN EMANCIPADA A LA CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN

María Ángeles GRANDE ROSALES
(Universidad de Granada)

El teatro, como el resto de los géneros, no es una entidad fija y estable, sino una categoría dinámica que se desplaza, un límite en constante movimiento. Es decir, la teatralidad sólo existe como presupuesto ideológico cuya reducción esencialista intenta definir el teatro más allá de su evolución histórica y cultural, lo que se demuestra imposible en la práctica debido a que el concepto de teatro se encuentra en evolución constante. De hecho, toda práctica estética es una articulación formal inscrita socialmente en relación con el resto de los dominios culturales y con la ideología e instituciones del momento, que deciden en último término qué es y qué no es arte y, en su caso, qué puede entenderse por éste.

En consecuencia, defender una supuesta esencia teatral supone una opción estética e ideológica que hace abstracción de la naturaleza institucional del arte, intentando descubrir la esencia “eterna y universal”, el valor transhistórico de un fenómeno necesariamente contingente. En este sentido, se impone circunscribir la multiforme fenomenología de lo teatral, por ejemplo, en esa coyuntura histórica precisa que reivindicó la primordialidad del acto escénico como aspecto central de las poéticas teatrales del siglo XX.

1. Teatralidad y vanguardia

En efecto, los manifiestos teatrales contemporáneos han acusado el gradual pero incesante atenuamiento del texto dramático como piedra de toque teórica de todo el edificio teatral: parte de la caleidoscópica sucesión

de teorías teatrales contemporáneas ha articulado problemas al menos embrionariamente presentes en la idea de teatro desde sus orígenes, permitiendo la distinción entre el drama y otras formas de literatura. Este hecho dará lugar a teorías no estrictamente literarias del teatro, y más directamente a disciplinas de nuevo desarrollo tales como la teatología o las ciencias del espectáculo.

En ello incide considerablemente el hecho de que a mediados del XIX la estética idealista desborda a la dramaturgia y se empieza a tener en cuenta la naturaleza polivalente de lo teatral, cuestión que añadirá una inusitada complejidad en el concepto dúplice del género, que ha oscilado entre la consideración de lo visual como traducción del texto o bien la consideración del texto y la escena como dos sistemas autónomos y no redundantes. Nos hallamos así, de lleno, dentro de las poéticas artísticas del teatro que defenderán su naturaleza de arte total (Richard Wagner), visual, musical, plástico y cinético (Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold, Edward Gordon Craig, Georg Fuchs, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, etc.; *vid.* José Antonio Sánchez, 1999a y 1999b).

En ello incidirá de forma determinante la crítica nietzscheana al lenguaje y sus teorías sobre el origen ritual del drama, propiciadoras de una revolución escenocéntrica sin precedentes en la práctica teatral del momento, una atención a lo físico y a lo visual y un uso inédito del lenguaje que, incluso los que se aproximaron al teatro desde la escritura, permitía apreciar el extendido descrédito de la palabra.

Dichos planteamientos cuestionaban la subsidiariedad del teatro respecto de la literatura dramática de diversas formas, o bien mediante la reelaboración dramaturgica (es célebre y ejemplar en este sentido la adaptación gogoliana de Meyerhold en *El inspector* de 1926), o bien buscando dramaturgias alternativas (tomando en consideración otros géneros más allá del drama, por ejemplo, la narración), opción preferida por los directores comprometidos, es decir, los más preocupados por la persistencia del sentido. Una postura más iconoclasta, como la sostenida por Artaud, acabaría renunciando a la palabra en tanto que vehículo de interioridad o psicología que paradójicamente parecía impedir expresar los verdaderos sentimientos, atribuyendo a ésta la degeneración irremediable del teatro occidental.

Por su parte, contagiado del nuevo signo de los tiempos, el filósofo español Ortega y Gasset en su conferencia sobre el teatro apostaba por una idea de teatro como lugar donde se va a ver: el teatro no es un género literario sino visionario o espectacular, perteneciente “ a la misma divertida familia que el circo o los toros” (Ortega y Gasset, 1982, p.77).

Así, el teatro como arte autónomo preconizará un espectáculo integral desde el despliegue armonioso de los medios expresivos característicos de lo escénico, revitalizadores en último término del origen ceremonial del teatro y de su genuina esencia. El escenocentrismo aparece como dominante en la época de las vanguardias, atención hacia lo plástico y lo visual continuada en gran parte del teatro contemporáneo, teatro de imágenes que antepondrá criterios poéticos a los verbales. Este teatro visual resultó ser un ámbito inagotable: danza, teatro, poesía, música, luz, cuerpos y pocas palabras seducen al espectador en coreografías de enorme sutileza y valor expresivo inédito, constituyendo auténticas indagaciones teatrales en el discurso de la lentitud y la casualidad o en el desafío a los hábitos perceptivos del espectador, teatro de la no palabra que abandonaba la provocación de los años sesenta para detenerse y profundizar en los ochenta en el goce estético y la ideología compleja.

Incluso el intento de devolver la literatura al dominio de la escena, tras la epización del teatro o su sobresubjetivización lírica (*vid.* Szondi, 1994), chocaba con nuevas dramaturgias complejas en las que el lenguaje se convertía en icono verbal ajeno del todo a su función comunicativa o en silencio escénico, a la manera del teatro del absurdo o el grotesco tragicómico.

Todo ello converge en un cambio de paradigma teatral que indudablemente tiene repercusiones de interés, sobre todo en cuanto que la incipiente semiología del espectáculo se cimentó sobre la visualidad. A tenor de lo dicho, la distinción teatro-palabra / teatro-espectáculo se muestra no pertinente desde esta perspectiva pragmática, en cuanto que hay que admitir la relatividad histórica en la constitución del género teatral, que incide indistintamente sobre la predeterminación de uno u otro de los elementos, como pone de manifiesto Luigi Allegri (1982).

Y aún en el primer caso, desde la representación teatral entendida como traducción escénica de un texto, dicha traducción se produce en función de la realidad extraartística, que distorsiona la naturaleza del texto en la medida en que opta por una determinada "lectura" del mismo, en sentido físico literal y en sentido hermenéutico. Dicha lectura será contextualizable en función del momento histórico en que se produce, la época, las convenciones teatrales y los postulados estéticos de sus creadores. Como afirma Ubersfeld, ser fiel a la lectura del texto significa una infidelidad en cuanto que está condicionada por el contexto, dando lugar así a una "escritura sobre otra escritura" (1997, p. 27). Se tratará, en último término de asumir que el teatro no constituye una combinación

heterogénea de dos lenguajes, de literatura y de espectáculo, sino un arte que se expresa en un solo lenguaje fenomenológico.

Más allá del grado de dependencia o independencia de la realización escénica respecto del elemento literario, es decir, más allá del pasaje del texto a la escena, las teorías teatrales del siglo XX han incidido en una segunda cuestión no menos importante: la concepción orgánica de la obra total. En relación con ello, la coherencia de la obra teatral del futuro, unidad orgánica fruto de la actividad creadora de un artista único, preconizada por Wagner y Craig, acabaría estallando en la mirada transformadora del espectador, en la que parece instalarse el desorden de lo heteróclito.

Si el fin de siglo pasado había saludado la *Gesamtkunstwerk* wagneriana como obra de arte total, síntesis de las otras artes que producen una impresión armoniosa en el público (las artes de la escena, al funcionar de manera convergente, procurarían una vivencia única en el espectador), la vanguardia teatral se encargaría de desmontar cuidadosamente este ideal simbolista regido por correspondencias y equivalencias simbólicas. Como pone de manifiesto Pavis (1998, pp. 221-223), además de la posible amalgama o articulación de los sistemas, existe una nueva posibilidad de tratamiento, que es la de mostrar la oposición entre los diferentes componentes expresivos mediante el distanciamiento. Es posible, por tanto, invertir el proceso de fusión de medios expresivos para poner el acento en la separación de las técnicas: la música contradiciendo al texto, la gestualidad traicionando la atmósfera escénica o acción, etc. De esta forma, el conflicto dramático se convierte en consecuencia en contradicción entre los diversos medios escénicos

De hecho, en un gran número de realizaciones escénicas contemporáneas, las disociaciones están cada vez más marcadas. En este sentido, Dort (1988) conceptualiza una “representación emancipada”, en la que la escenificación deja de ser una unidad orgánica dictada por el director —en la que el efecto de fusión entre los sistemas converge en la sensibilidad del espectador y no se entiende ya más en el nivel de producción de los sistemas—, convirtiéndose en una polifonía de signos abierta hacia el espectador. Así lo corrobora Manuel García Martínez (1999, p.13):

En un gran número de puestas en escena contemporáneas, como los espectáculos de Robert Wilson o los del *Wooster Group*, las disociaciones son cada vez más marcadas. No hay ninguna relación de tipo causal y aún menos psicológico entre la palabra y los movimientos. Si un gesto aparece motivado por un palabra se trata siempre de una relación momentánea y episódica. Robert Wilson practica esta disociación sistemática entre los movimientos y las

palabras: los actores hablan con frecuencia mientras mantienen la inmovilidad completa. Los movimientos no coinciden con ninguna palabra.

Y es aquí donde tiene lugar este nuevo cambio de paradigma: la activación del espectador supone reivindicar un teatro metateatral que se vuelve crítica de la representación: “tanto la teatralidad como la construcción es una interrogación del sentido”, afirma Dort (1988, p.184).

2. Teoría y teatro

La conciencia de este hecho nos remite en último término a la cuestión que Pavis formula en el capítulo que concluye su *Análisis del espectáculo* (2000, pp. 299-320), “¿Qué teorías para qué puestas en escena?”, es decir, no se trata de que existan múltiples teorías acerca de un único objeto, el teatro, sino que la concreción histórica del discurso teatral impone una determinada consideración del mismo. Resulta imposible, por tanto, establecer una teoría universal del teatro porque la misma noción del mismo cambia.

No cabe esperar un modelo global, una receta milagrosa que recoja la apuesta y se adapte a todo tipo de espectáculos. Las teorías han seguido las tendencias de las manifestaciones teatrales contemporáneas, pero con todo continuamente surgen formas no inventariables que difícilmente se adaptan a las teorías existentes. La práctica teatral y la teoría se producen de manera discontinua, como si la teoría tardase algún tiempo, un lapso de tiempo variable, en adaptarse al desvío de la norma.

Por ejemplo, siguiendo a Pavis, la teorización brechtiana que inspiró la *semiología* de los setenta -recuérdese a Roland Barthes (1977) y su reivindicación a través de Brecht de un teatro del significante-, ya no conviene a la producción descentrada de los años ochenta y noventa; la *desconstrucción*, inspirada inicialmente en el postestructuralismo francés, se aplica eficazmente, diez años más tarde, a la vanguardia americana (Wilson, Foreman, Ashley, Cunningham, Laurie Anderson) o, en un curioso proceso de inversión, en los umbrales del nuevo milenio parece que asistimos al momento de reivindicación del texto frente a la materialidad de la escena, defendiendo así una nueva irreductibilidad escénica de los textos.

Por otra parte, la dirección de las corrientes críticas en la actualidad nos permitirá observar inflexiones de interés en sus planteamientos que apuntan a una suerte de eclecticismo, estrategias contaminantes, metodologías sincréticas y convergencias críticas de enorme interés.

Intentaremos corroborar la hipótesis antes formulada de que la evolución de las corrientes de pensamiento acerca del teatro es sintomática de la renovación del paradigma teatral contemporáneo.

2.1. Del signo a la presencia

En lo que concierne a uno de las teorías más influyentes, la semiótica, ante todo ha de considerarse un método de análisis del texto y de la representación atento a su organización formal, a la dinámica y al proceso de significación de los signos. En su concepción inicial, la semiología no se ocupa por detectar el significado, es decir, la relación de la obra con el mundo, cuestión que correspondería a la hermenéutica y a la crítica literaria, sino por el modo de producción del sentido en todas las fases del proceso de producción y recepción teatral. La aplicación de la semiología al teatro nos impone concebir la semiología como sincrética, es decir, capaz de trabajar con distintos lenguajes de manifestación y convertirlos en lugar de encuentro de otras semiologías (espacio, texto, gestualidad, música).

Así, en una primera fase en la que se tomaba en consideración el espectáculo, los semiólogos empezaron a buscar las unidades mínimas necesarias para segmentar formalmente la representación, siguiendo con ello el programa de los lingüistas. Investigaciones sucesivas demostraron sin embargo que el signo en tanto que unidad mínima no se avenía con la constitución de la semiología del teatro puesto que el establecimiento de sus límites podía llegar a ser una cuestión irresoluble. La cuestión principal de esta primera semiología basada en la comunicación fue la de conciliar la presencia de significantes múltiples con la de un significado único.

Posteriormente, el fetichismo del código también se vio cuestionado. La confusión frecuente entre material escénico –objeto real- y sistema escénico o código –objeto de conocimiento, noción teórica y abstracta, incitó a los semiólogos a establecer una taxonomía de los códigos específicamente teatrales. La operatividad de los mismos se ha manifestado escasa en la práctica, pasándose a observar de qué modo el espectáculo fabrica sus propios códigos que evolucionan incluso a lo largo de la representación, pasándose de convenciones explícitas a códigos implícitos. Por otra parte en tanto que es el receptor quien decide leer un determinado aspecto de lo escenificado según un código libremente escogido, el código se convierte más en un método de análisis que una propiedad petrificada del objeto analizado .

Por lo demás, el carácter general y abstracto de las cuestiones iniciales se ha visto cuestionado en las nuevas orientaciones semióticas que pretenden una mayor explicitud en al descripción de los mecanismos de la semiosis teatral -*La escuela del espectador* de Ubersfeld (1997) o las últimas aportaciones bibliográficas de Pavis (1998, 2000) lo atestiguan-. Se advierte una cierta improductividad en el quehacer semiológico, cuya exhaustividad descriptiva impugna la evolución crítica del fenómeno estudiado, así como la eficacia estética resultante de lo no semiotizable o de la pura presencia (la proliferación de significados postmoderna).

Al hilo de estas reflexiones, la fascinación por la imagen de la década de los ochenta no impide una cierta trivialización de sus funciones en la actualidad para los defensores del purismo de la letra, como por ejemplo muestra la afirmación temeraria de M. Duras, para quien “la interpretación amputa el texto, no le aporta nada; por el contrario, elimina del texto presencia, profundidad, músculo, sangre” (*apud.* Pavis, 1998, p. 135).

Quizá en el fondo ello parece una reacción contra la presencia excesiva de la imagen y de la plasticidad en el espectáculo, desde la consideración del texto como material de resistencia. Al fin y al cabo, el teatro contemporáneo ha manifestado su preferencia inequívoca sobre la opacidad, sobre la invisibilidad del sentido obvio del signo que se resiste a la transparencia dócil y al desciframiento. Como pone de manifiesto Ubersfeld, “el signo que se vuelve opaco, (el que resiste el sentido) en lugar de decir el mundo, comienza a decir el teatro” (1997, p. 294):

(...) generalmente, la transparencia juega contra una opacidad: transparencia del discurso hablado contra la opacidad del discurso gestual. En el teatro contemporáneo se invierte esta premisa en favor de la claridad del suceso escénico y gestual frente a un lenguaje embrollado (P. Stein); opacidad del significante escénico visual frente a la transparencia del gestual (Planchon). Lo esencial es volver *opacos*, es decir, a la vez visibles e insólitos, tales o cuales sistemas de signos: en los mejores casos existe una circulación de la opacidad, que pasa de un sistema de signos a otro (Strehler). El formalismo de los signos es siempre un decir-algo; y el teatro de lo no representado, el que rechaza la ficción, es incluso una forma de mostrar el mundo como *no-representable* (Kantor). En fin, la oposición transparencia/opacidad juega siempre en forma dialéctica con otras oposiciones: la de la ficción y la representación, la de mimesis y la teatralidad” (p. 297).

Es el límite del placer: “es el momento en que el semiólogo se calla ante lo que para él no tiene sentido” (*ibid.*, p.342). En relación con ello, el antiguo axioma establecido por Veltrusky, “todo lo que está en el escenario

es un signo” puede invertirse más allá de la acción simbólica de todo suceso ficcional. Sólo hay que dar un paso más allá y el universo signico se desmorona: en el escenario todo puede igualmente dejar de ser signo, verse sometido a una desemiología. Se esgrime la eficacia estética de lo semiológico o la pura presencia.

Como era de esperar, ha incidido sobre estos planteamientos la crítica del signo como unidad recurrente que fundaba la semiótica clásica llevada a cabo por Derrida. Sintomáticamente, éste se basa en Artaud para su defensa de un signo icónico, es decir, directamente legible y a la vez simbólico, esto es, arbitrario, cuya síntesis encuentra en el jeroglífico.

Como movimiento, a desestructuración ha intentado evitar la tendencia del estructuralismo y la semiótica de establecerse sobre significados estables, auténticos, definitivos. Derrida especialmente desafió la asunción saussureana de que el lenguaje es un sistema significante, un sistema de unidades que subyace a las manifestaciones individuales del discurso o el “discurso derivado” de la escritura. Considera que la realidad primera es también derivada, está condicionada por estructuras anteriores de las que conserva sólo las huellas. En su obra, este análisis se aplica a cuestiones teatrales en los dos ensayos dedicados a Antonin Artaud en *La escritura y la diferencia* (1989): “La palabra soplada” (pp. 233-270) y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” (pp. 318-343). Sobre ellos aplica su estudio gramatológico, el estudio de los efectos postmetafísicos de la escritura en cualquier texto.

Desde la crítica interna de la lingüística saussureana y postsaussureana, la gramatología aparece como una semiología consecuente con la radicalización del papel del signifiante en la organización de la experiencia. El concepto de escritura cuestiona tanto la representación del lenguaje como expresión como la representación de la escritura como plasmación del lenguaje. La gramatología revisa el logocentrismo que gobierna aquella conceptualidad. La puesta en práctica de sus conceptos críticos –archiescritura, texto, huella, diferencia, suplemento- propone una nueva forma de escritura ajena a las categorías heredadas, también por supuesto las que afectan a la epistemología teatral.

Para Derrida, “no hay nada fuera del texto”. Ahora bien, ¿cuáles son las características de la escritura y de la textualidad?: para Saussure, la diferencia es la relación entre significantes, mientras que Derrida entiende que la diferencia está en el corazón de la escritura. Reescribe “diferencia” como *différance*, significando diferencia y desplazamiento. Nada, ni palabra, ni idea, ni texto, ni sujeto, es lo que pretende ser.

Nada es idéntico consigo mismo; en el momento en que algo es pensado, dicho o pretendido, llega a ser una huella de sí mismo, ya no “eso” mismo, ya no presente; de esta forma, significado, verdad, identidad y presencia siempre están desplazados y nunca llegan a alcanzarse. Similarmente, Derrida acaba socavando la búsqueda de los orígenes, ese momento inicial en el que “pensamiento”, “palabra”, “yo” y “verdad” fuesen idénticos y presentes, cuando la escritura tuviese acceso a lo real y a la verdad.

A este respecto, su cruzada particular se entiende en tanto que crítica del logocentrismo, es decir, de la creencia en que el lenguaje hablado tiene más integridad que la escritura y que al hablar la separación de hablante y lenguaje es de alguna manera evitada. La crítica de la primacía del discurso se acompaña con una crítica de la presencia y de la inmediatez en todas sus formas que entraña no solamente el socavamiento de la metafísica sino también del interés de la fenomenología en el encuentro entre conciencia y realidad.

Aunque el filósofo francés sostiene que la historia no es la clave interpretativa de su sistema, su noción de escritura como irreplicable, como siempre desplazada de su situación inicial en circunstancias nuevas e imprevistas, acaba introduciendo el juego de la historia como parte fundamental de su análisis. Si bien no está interesado en las particularidades de la misma –su ámbito de análisis se restringe a Occidente desde la antigüedad clásica–, su trabajo entraña un estudio de las condiciones de historicidad como iterabilidad inacabable (Peñalver, 1990). Derrida reivindica lo incalculable y lo indecible, dado que la incontrolabilidad y el exceso caracterizan cualquier escritura. Para Derrida, se trata de instalarse en la conceptualidad tradicional para destruirla.

2.2 La utopía artaudiana

De hecho, el trabajo más cuidadoso de carácter deconstructivo sobre teatro ha sido realizado por el propio Derrida, como advertíamos, en sus densos ensayos sobre la obra de Artaud. El filósofo francés señala la iconoclastia del teórico francés como ideólogo de la escena que repudia todo teatro no sagrado, todo teatro que privilegia el dominio secular del verbo, todo teatro no político en el sentido de ser incapaz de orientar la labor transformadora del espíritu subyugado y todo teatro ideológico en tanto espectáculo de comunicación orientado y fervorosamente dispuesto a la transmisión de un mensaje.

En “La palabra soplada”, advierte como el artífice del teatro de la crueldad combina la semiótica radical y la fenomenología radical. Para Artaud, existe una ruptura entre las cosas y las palabras, entre las cosas y las ideas y los signos de la representación, pero este hueco ha de superarse en un lenguaje de signos vivientes. En el teatro de los signos inalienados, en el que la arbitrariedad y la convencionalidad de la significación social han dado paso a la presencia visceral e intelectual, seremos como “hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras” (Artaud, 1983, p.14).

El lenguaje de Artaud está lleno de imágenes de dolor y crueldad, que parecen haberse suscitado de la consideración fenomenológica de su “yo” alienado, cuya restauración habrá de tomar un sentido drástico: el teatro como peste no es una metáfora unívoca sino un tupidísimo entrecruzarse de analogías que surgen de una intuición de base: el teatro, como la peste, destruye la realidad descubriéndonos sus contradicciones y negatividad, para introducir en ella un orden diferente, o un desorden como perspectiva de un orden diverso. El teatro, para Artaud, es una manifestación vital, ha de convertirse en auténtico acontecimiento, y no en imitación de una realidad inalterable. Tal teatro nos lleva más allá de las limitaciones sociales y la utilidad a “la inmediata gratuidad que provocan los actos sin uso o provecho”.

Un acierto de la lectura de Derrida del teórico del teatro de la crueldad es el de revelar las necesarias paradojas y contradicciones de ese pensamiento: los signos por su propia naturaleza son representaciones y no presencias esenciales; no existe fuente u origen de la vida donde la existencia humana no envuelva separación de sí misma. En consecuencia con ello, argumenta que la clausura viva del lenguaje y pensamiento que Artaud proclama en último término, se vuelve hacia la necesidad de éxtasis, equivalente mágico a los dogmas en los que ya no creemos, y texto escrito fijo, que Artaud rechaza por doquier como imposición de muerte y repetición.

Si bien el filósofo francés reconoce que Artaud ha ido más lejos que nadie –incluso que Nietzsche– en el socavamiento del pensamiento metafísico occidental, el intento de sustituir la poesía del lenguaje por la poesía del espacio se ve limitado de hecho porque el nuevo espacio ya no es el espacio de la representación, sino un espacio autogenerado, donde teatro y vida se identifican y el gesto se asimila a la palabra.

Es decir, en palabras de José Antonio Sánchez (1999, p. 96): “la búsqueda de la palabra-gesto es indisociable de la búsqueda del gesto-signo. De hecho, Artaud, aún en contra de la literatura, trabaja siempre

desde el interior de la palabra”. Palabra sobre la que se ejerce una suerte de violencia verbal, de manera que la única manera plausible de recuperación del lenguaje es la destrucción del mismo.

Subraya además Derrida el paralelismo Artaud-Freud en lo que se refiere a la materialización visual y plástica de la palabra: Freud afirmaba que la interpretación de los sueños era análoga al desciframiento de la escritura jeroglífica, mientras que Artaud pretendía crear jeroglíficos gestuales y verbales análogos a la experiencia del teatro. Al igual que otros pensadores radicales, siempre se ha mostrado interesado en los márgenes y en las áreas liminales de pensamiento donde los opuestos tienden a confundirse, y ve a Artaud muy cercano a los límites del pensamiento occidental en lo que se refiere a su complicidad entre metafísica y diferencia, error y verdad, o el descrédito del mito de la correspondencia entre signo y significado. Nadie, por ejemplo, ha mostrado con tanta claridad los efectos limitadores del lenguaje sobre el pensamiento como éste (*vid.* Rodríguez, 1981, pp. 37-81).

Así, para Derrida los escritos de Artaud son más un sistema de críticas que conmueve los cimientos de la tradición occidental que un tratado sobre práctica teatral. Una razón de por qué sus escritos no son un tratado de práctica teatral estriba en la complicidad última entre metafísica y teatro de la crueldad, “complicidad fatal”, insuperable ya que, como advierte el filósofo francés, la transgresión de la metafísica a través del pensamiento que según nos dice Artaud aún no ha empezado, siempre corre el riesgo de retornar a la metafísica.

Aunque el último propósito de Artaud fuese la destrucción de la civilización y el pensamiento occidental y el advenimiento de una nueva época, no es posible crear un teatro más allá de la representación o con signos completamente presentes. Derrida acaba cuestionándose bajo qué condiciones el teatro puede hoy día invocar legítimamente su nombre. Por un amplio proceso de eliminación, el filósofo concluye que este teatro aún no se ha realizado, y los escasos intentos de llevarlo a la práctica por el propio Artaud no son una excepción.

Ciertamente es ya un lugar común admitir la discrepancia entre las proposiciones teóricas de Artaud y lo que él fue capaz de conseguir en la práctica. El rechazo categórico de Derrida sobre las posibilidades del teatro de la crueldad, nos confronta con el complejo problema de la repercusión real de Artaud. Éste a menudo sucumbe a la imposibilidad delineada por el filósofo francés (“el teatro es la única cosa en el mundo imposible de salvar”, escribe, y se pregunta, “¿pero quién ha bebido en la fuente de la vida?”). Aún así, logra encontrar atisbos del tipo de teatro que

propone en *El sueño* de Strindberg, el teatro balinés, las pinturas de Van Gogh, los hermanos Marx, Jean-Louis Barrault. Puede que tal proliferación de ejemplos sea la respuesta compulsiva de la impotencia última de Artaud de hacer realidad su teatro delirante, pero también podía ser que fuera posible encontrar, aún en pequeña escala, una forma de realizar su proyecto inconcebible desde el nihilismo derrideano.

2.3 Teatro de intensidades

Por su parte, Lyotard, atendiendo a cuestiones específicamente teatrales, sueña con una desemiótica generalizada que acabe con la utilidad del signo, con un teatro energético, de máxima intensidad, más allá del sentido (1973). En cualquier caso, la proposición de un nuevo modelo de teatro energético, o de la ausencia, está todavía en la fase de las proclamas proféticas. Derrida acabó resignándose a la fatalidad de la clausura, en cuyo interior seguía fatalmente la representación. Aún así, y pese a este fracaso en el intento de acabar con la teoría logocéntrica, hay que reconocer una aceptación muy generalizada de la crisis del signo diagnosticada por Raimundo Guarino para esa semiología sustancialista que todavía está presidida por nociones tales como la sustitución y el reemplazo, y no consigue pensar a la vez la materia y el sentido (1982: pp.96 y ss.).

Quizá para escapar del imperio sustitutivo del modelo semiológico sería preciso tener en cuenta la importancia de la recepción como factor creador de sentido, tarea a la que se aplicará más adelante el semiólogo italiano Marco de Marinis. Cuando Marco de Marinis se quejó del vacío teórico relacionado con el papel del espectador (1986), buscaba una aproximación paradigmática más afín a la de Eco, Iser y Jauss, que amplió en investigaciones posteriores.

Igualmente se orientaron hacia la recepción los tres ensayos de Carlson publicados en *Theatre Semiotics: Signs of Life* (1990). En uno de estos artículos, desde una aplicación de la terminología bajtiniana de indudable eficacia, observa que la complejidad y la apertura significativa de la escena crean en el público una “polifonía psíquica” que permite a cada espectador dirigir su atención de diferentes maneras, incluso permitiéndole una lectura sincrónica de la diacronía de la representación.

Por tanto, ningún espectador ve exactamente la misma obra que otro. Además, Carlson advierte que, la semiosis particular del teatro implica que la organización de los signos de cualquier representación es irrepetible. De una noche a otra la función cambia ya sea de forma sutil o más acentuada, mientras que la reposición de cualquier texto dramático en

otro tiempo o circunstancia cambiará de forma inevitable su contenido semiótico y su recepción incluso más extensivamente.

En cualquier caso, parece superarse definitivamente una teoría estática de los signos para tener en cuenta cuestiones como la energía o el flujo pulsional, el establecimiento de redes energéticas por las que circula el sentido. Ello se traduce además en otras alianzas *contra natura* observadas sospechosamente por los defensores del purismo disciplinar pero inevitables pese a todo, a partir de la década de los ochenta, no sólo las de semiología y *recepción* (De Marinis) o semiología y *desconstrucción* (Helbo), sino también las de semiótica y *fenomenología* (Burt States), semiótica y *sociología* –sociocrítica- (Alter) o semiología y *hermenéutica* (Fisher-Lichte) lo que desde otro punto de vista puede considerarse una reacción revitalizante de la disciplina.

Este recorrido forzosamente reduccionista sobre las modulaciones de la teoría teatral contemporánea no debe hacernos olvidar la hibridación del discurso reflexivo y de creación, característico así mismo de la encrucijada histórica de la postmodernidad. De hecho, Herbert Blau (*vid.* Fortier, pp. 48-51), que entiende el hecho escénico como reino del desplazamiento, del flujo libidinal y del deseo, aduce que la idea de presencia no mediada es una ilusión, aunque define el teatro como “abstracción sanguinolenta” y “metafísica de la carne”. Denomina a su adaptación dramática de Hamlet un “escenario analítico”, mientras define su traducción de los sonetos de Shakespeare como “ensayo teatral”.

3. Conclusión

En cualquier caso, crisis de la representación, “representación emancipada” y paradigma de lo espectacular unen en los umbrales del tercer milenio teoría y teatro. Ya lo había preconizado Susan Sontag en un ensayo antológico de 1964: “En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte” (p. 27), fenómeno que fue elogiado por Kostelanetz en lo que denominaba “teatro de una era postliteraria” y Marranca sacralizaba en su monografía acerca del teatro de imágenes y su búsqueda de formas alternativas de percepción (Marranca, 1977, 1996).

El alcance de dichas propuestas está por determinar. Manuel Vieites tomó un ejemplo paradigmático, *The Days Before*, de Robert Wilson (1999), montaje realizado sobre textos de Umberto Eco, donde el pensamiento débil se traduce en el preciosismo de la forma. En su opinión, la brillantez del espectáculo, paradójicamente, podía llegar a suponer la muerte del teatro ya no por la tradicional subordinación del mismo al

imperio de la palabra, como temía Artaud, sino por una trivialización “reducida a los aspectos más crematísticos de los nuevos sistemas de creación teatral” (1999, 180).

En su opinión, el simulacro “puede derivar en juego escénico en el que lo espectacular prime sobre lo teatral y donde los significantes pueden llegar a perder cualquier relación con sus significados o con cualquier tipo de significado” al no haber realidad exterior, por lo que, continúa Vieites, “a la banalidad implícita del juego se suma la intrascendencia disfrazada de trascendencia” (*ib.*, p.182). Alude también a las implicaciones inquietantes que este rechazo de la reflexión comporta. La incapacidad del teatro para proponerse como algo más que espectáculo marca su declive como medio artístico.

Por el contrario, Alfonso de Toro alaba la representación “palimpsesta/deconstruccionista” de dos puestas en escena de Bogdanov (1998, p. 96) e igualmente el nada sospechoso Wladimir Kryszinski (1998) analiza varios espectáculos, entre los que pueden reseñarse algunas representaciones del grupo de teatro experimental *Carbone 14*, dirigido por Gilles Maheu, sobre obras de Heiner Müller.

Ello le permite ilustrar una reflexión general, influida en parte por Deleuze, sobre el devenir del teatro contemporáneo “entre los horizontes de expectativas y las intensidades de lo espectacular”, según el subtítulo de su intervención. Ésta concluye con una significativa apreciación de los tratamientos escénicos analizados, densos y caóticos, impenetrables y analizables “*ad infinitum*”. En este caso, el hedonismo estético tiene sentido. Si en el caso del *Ricardo III* (1977) de Carmelo Bene:

la operación de Bene no puede ser olvidada porque demuestra, sin duda, la vitalidad de la teatralidad, entendida como las variaciones continuas de las intensidades cuyos parámetros son determinados sobre todo por la voluntad de una síntesis del teatro en cuanto arte de lo individual y de lo social en posición antagonista (p. 110),

en el caso del montaje de Maheu *Rivage à l'abandon* según Heiner Müller:

(...) particularmente significativa es la búsqueda de una totalidad que pasa por el sincretismo y por la heterogeneidad de los signos. Maheu produce un teatro catastrófico, entrópico, que logra recuperar, a través de medios teatrales y, en particular, por una energía pulsional, el desorden del mundo (p. 119).

Así pues, frente al escenario de la presencia se propone la *contradictio in terminis* de un teatro de la ausencia. Un teatro energético, libidinal, se impone, en el que el conflicto dramático deviene contradicción

entre los diversos medios escénicos. Se abandona la idea del teatro como síntesis ideal de elementos, polifonía signica con una misma intencionalidad, según la definición antológica de Barthes, y frente a ese sentido sinóptico los diferentes sistemas de signos se enfrentan entre sí (al no haber nada bajo los signos, el representar cede el paso a la presencia en su inefabilidad). Por su parte, la teoría se vuelve imagen, ficción, espectáculo: la representación es ficticia y debe desplegarse en su artificialidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGRI, Luigi, "Teatro vs. Espectáculo: materiales para una oposición", *Eutopías*, 1, 1-2, (1985) pp. 157-179.
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977
- APPIA, Adolphe, *L'Oeuvre d'art vivant*, París, Atar, 1921.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1983.
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- BERENGUER, Ángel, *Teatro europeo en los ochenta*, Barcelona, Laia, 1984.
- BETTETINI, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BOBES, Maria del Carmen, coord., *Teoría del teatro*. Madrid, Arco Libros, 1997.
- BRAUN, Edward, *The Direction of the Stage: From Naturalism to Grotowski*, London, Methuen, 1982.
- CARLSON, Marvin, *Theatre Semiotics: Signs of Life*, Bloomington, 1990.
- *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- CRAIG, Edward Gordon, *El arte del teatro*, México, UNAM-Gecsa, 1987.
- DE MARINIS, Marco, "Problemas de semiótica teatral. La relación espectáculo-espectador", *Gestos*, 1986, pp. 11-24.
- DE TORO, Alfonso "Nuevas escenografías postmodernas en Alemania", en DE TORO, Fernando, y DE TORO, Alfonso (coords.) *Acercamientos al teatro actual (1970-1995)* Frankfurt am Main, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 65-98.
- DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- DORT, Bernard, *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971.
- *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
- ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, 1980.

- FORTIER, Mark., *Theory/Theatre. An Introduction*, Routledge, London-New York, 1997.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel. "Sobre la voz y el gesto en el teatro contemporáneo", *Teatro antzerki*, nº 12, (1999), pp. 13-16.
- GRANDE, M^a Ángeles. y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio "Teatro, drama, espectáculo", en HERNÁNDEZ GUERRERO (ed.) HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A., ed., 1996, *Manual de Teoría de la Literatura*, Algaida, Sevilla, 1996, pp. 257-270.
- GROTOWSKI, Jerzy, 1968, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1987.
- GUARINO, Raimundo, "Le théâtre du sens. Quelques remarques sur fiction et perception", *Degrés*, 31, (1982).
- HELBO, André, coord., *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- *Theory of Performing Arts*, Amsterdam, John Benjamins, 1987.
- , coord., *Théâtre. Modes d'approche*, Bruxelles, Meridiens Klincksieck.
- KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.
- "La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?" EN BOBES, María del Carmen, coord., *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp.. 231-252.
- KRYSINSKI, Wladimir, "El teatro del futuro a fines del siglo XX. Entre los horizontes de expectativa y las intensidades de lo espectacular" en DE TORO, Fernando y DE TORO, Alfonso, coords., *Acercamientos al teatro actual (1970-1995)*. Frankfurt am Main, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp 98-120.
- LYOTARD, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, 1973.
- MARRANCA, Bonnie, *The Theatre of Images*, Drama Book Specialists, New York, 1977.
- (1996) *Ecologies of Theater*, London, John Hopkins University Press.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Textos teóricos I*, Madrid, Alberto Corazón, 1978.

- ORTEGA y GASSET, José, “Idea del teatro” en *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998.
- *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Barcelona, 2000.
- PEÑALVER, Patricio, *La desconstrucción. Escritura y filosofía*, Barcelona, Montesinos, 1990.
- RODRÍGUEZ, José Luis, *Antonin Artaud.*, Barcanova, Barcelona, 1981.
- SÁNCHEZ GARCÍA, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de castilla la Mancha, 1999a.
- *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999b.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, “La poética del silencio”, 1992, *Teatro*, 1, pp. 75-86.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.
- TORDERA, Antoni, “Teoría y técnica del análisis teatral”, en TALENS et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1988, pp.157-198.
- TRAPERO LLOBERA, Patricia, *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca, 1989.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.
- *La escuela del espectador*, Madrid, ADE, 1997.
- VIEITES, Manuel F. “Teatros del fin, posmodernismo, simulacros y globalización. A propósito de un espectáculo de Robert Wilson”, *ADE Teatro*, 81, (2000), pp. 173-184.