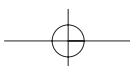


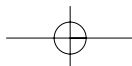
**RESISTIR EN LA ERA DE LOS MEDIOS:
ESTRATEGIAS PERFORMATIVAS
EN LITERATURA, TEATRO, CINE Y TELEVISIÓN**

ÓSCAR CORNAGO



LA CASA DE LA RIQUEZA
ESTUDIOS DE CULTURA DE ESPAÑA, 8





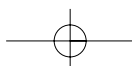
LA CASA DE LA RIQUEZA ESTUDIOS DE CULTURA DE ESPAÑA

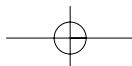
8

El historiador y filósofo griego Posidonio (135-51 a.C.) bautizó la península ibérica como «La casa de los dioses de la riqueza», intentando expresar plásticamente la diversidad hispánica, su fecunda y matizada geografía, lo amplio de sus productos, las curiosidades de su historia, la variada conducta de sus sociedades, las peculiaridades de su constitución. Sólo desde esta atención al matiz y al rico catálogo de lo español puede, todavía hoy, entenderse una vida cuya creatividad y cuyas prácticas apenas puede abordar la tradicional clasificación de saberes y disciplinas. Si el postestructuralismo y la deconstrucción cuestionaron la parcialidad de sus enfoques, son los estudios culturales los que quisieron subsanarla, generando espacios de mediación y contribuyendo a consolidar un campo interdisciplinario dentro del cual superar las dicotomías clásicas, mientras se difunden discursos críticos con distintas y más oportunas oposiciones: hegemonía frente a subalternidad; lo global frente a lo local; lo autóctono frente a lo migrante. Desde esta perspectiva podrán someterse a mejor análisis los complejos procesos culturales que derivan de los desafíos impuestos por la globalización y los movimientos de migración que se han dado en todos los órdenes a finales del siglo xx y principios del xxi. La colección «La casa de la riqueza. Estudios de Cultura de España» se inscribe en el debate actual en curso para contribuir a la apertura de nuevos espacios críticos en España a través de la publicación de trabajos que den cuenta de los diversos lugares teóricos y geopolíticos desde los cuales se piensa el pasado y el presente español.

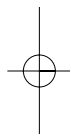
CONSEJO EDITORIAL:

Óscar Cornago (Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid)
Dieter Ingenschay (Humboldt Universität, Berlin)
Jo Labanyi (Southampton University)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Susan Martín-Márquez (Rutgers University, New Brunswick)
Chris Perriam (Newcastle-upon-Tyne University)
Norbert von Prellwitz (Università di Roma La Sapienza)
Joan Ramon Resina (Cornell University, Ithaca, NY)
Lia Schwartz (City University of New York, NY)
Ulrich Winter (Philipps-Universität Marburg)

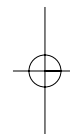




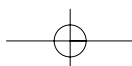
**RESISTIR EN LA ERA DE LOS MEDIOS:
ESTRATEGIAS PERFORMATIVAS
EN LITERATURA, TEATRO,
CINE Y TELEVISIÓN**

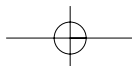


Óscar Cornago



IBEROAMERICANA • VERVUERT • 2005





Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available on the Internet at <<http://dnb.ddb.de>>.

Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro,
Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura.

© Iberoamericana, 2005
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2005
Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

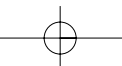
ISBN 84-8489-205-0 (Iberoamericana)
ISBN 3-86527-216-9 (Vervuert)

Depósito Legal:

Diseño de la cubierta: Marcelo Alfaro
Ilustración de cubierta: Óscar Cornago

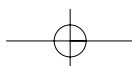
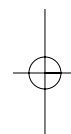
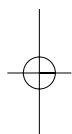
The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

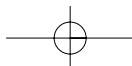
Impreso en España



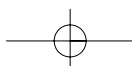
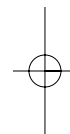
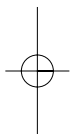
ÍNDICE

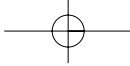
<i>OVERTURA. EL ARTE COMO RESISTENCIA: UNA PERSPECTIVA PERFORMATIVA</i>	9
<i>ACTO I (PRIMERA PARTE). EL CUERPO DE LA ESCRITURA: LAS RESISTENCIAS DE JUAN GOYTISOLO</i>	29
I. El funcionamiento erótico de la escritura	34
II. Modelos performativos del texto: el juego, el teatro, el ritual	40
III. Hacia una economía libidinal: el texto rizomático	50
IV. Maquinarias esquizoides: una política performativa del texto ...	56
<i>ACTO I (SEGUNDA PARTE). LAS POTENCIAS DE LO FALSO: LAS RESISTENCIAS DE MIGUEL ROMERO ESTEO</i>	75
I. Las maquinarias dramáticas: sistemas de poder frente a teatralidades menores	85
II. La escena, el psicoanálisis y el capital: en contra de una economía semiótica	104
III. La escena libidinal y el pensamiento rizomático	110
<i>ACTO II. LOS MEDIOS DE LA PALABRA</i>	121
I. De la escritura huérfana... ..	121
II. (El teatro de la crueldad, el teatro de la muerte, el teatro de la repetición)	133
III. ... al susurro del lenguaje	152
<i>INTERLUDIO. EL ESPACIO COMO ESCENARIO DE RESISTENCIAS: LA ESCRITURA POÉTICA Y EL TEATRO POSDRAMÁTICO</i>	175





<i>ACTO III. LAS RESISTENCIAS DEL CINE: LOS ARTIFICIOS (ESCÉNICOS) DE LA IMAGEN</i>	211
I. La mirada performativa: Carlos Saura	230
II. El exceso de la representación: resistencia y erotismo en Peter Greenaway	241
 <i>FIN DE FIESTA. ENTRE LA TELEVISIÓN Y EL VÍDEO: LA TRANSPARENCIA DE LOS MEDIOS</i>	 271
 OBRAS CITADAS	 287





Overtura

EL ARTE COMO RESISTENCIA:
UNA PERSPECTIVA PERFORMATIVA

El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.

Hegel (1835: 17)

¿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?

Carlos Marquerie (2004b: 137)

Es posible que nunca se haya hablado tanto del arte como en nuestros días, sin embargo –o quizá por ello– entender cuál es el espacio y la función del arte en la cultura moderna no es tarea fácil, en primer lugar porque la propia evolución de los lenguajes artísticos en la contemporaneidad no ha dejado de luchar –tratando de *resistir*– contra esta posibilidad de definición, de encasillamiento dentro de unos parámetros predefinidos, ya sea de índole genérica o institucional. El proceso de la Modernidad estética llega con el Simbolismo y las vanguardias a un

cuestionamiento radical del hecho de la representación; pero es en la segunda mitad del siglo xx cuando se da un paso más allá para problematizar el mismo hecho artístico, la posibilidad del arte en la sociedad actual. ¿Qué es el arte?, ¿para qué sirve? y ¿cuáles son sus límites? son algunas cuestiones que le asaltan a quien acude hoy a una exposición de arte contemporáneo. Podríamos comenzar pensando el arte como un ejercicio de resistencias: resistencia, en primer lugar, a sí mismo, a su determinación genérica, a su consideración oficial, cultural o institucional (aunque ya a nadie se le escapa que este comportamiento ha sido asimilado por la propia institución, lo que no impide que siga funcionando como motor de renovación); resistencia, en última instancia, al propio conocimiento del arte, al que nos invita –siguiendo a Hegel– la contemplación de la misma obra, para adentrarnos en el abismo de un misterio del que solo parece oírse la voz de un vacío, la negación de una respuesta. Ahora bien, para que la obra no quede reducida a un mero gesto formal de negación, perfectamente previsto por la dinámica institucional, es necesario que esta fuerza de resistencia se proyecte más allá del ámbito artístico; con lo cual, la pregunta inicial se traduciría en otra no menos compleja: *resistir... ¿contra qué?*

Un movimiento se convierte en una fuerza de resistencia en la medida en que se opone a una tendencia contraria; solo se puede resistir frente a un sistema que ejerza algún tipo de poder, ya sea un poder social, económico, moral o semiótico, aunque es difícil desligar unos de otros; y un poder se practica desde alguna mayoría, no necesariamente en el sentido cuantitativo, sino sobre todo cualitativo. Aunque haya quien pueda pensar que también se resiste contra las minorías; a las minorías no se las resiste, sino que se las tolera. Resistir sería, por tanto, oponerse a alguna forma de mayoría. En otras épocas, cuando el poder tenía nombres y apellidos fáciles de leer, resultaba más sencillo resolver esta ecuación: ¿dónde se encuentran las mayorías y las minorías?, ¿cuáles son los sistemas de poder y los modos de resistencia?; pero en los tiempos que corren incluso ser minoría dentro de las grandes mayorías dominantes se ha convertido en un privilegio que exige un raro talento artístico, sobre todo por la rapidez con que una minoría pasa a ser mayoría desde una u otra perspectiva, es decir, a ejercer algún tipo de poder. Determinar hoy cuáles son los modos más eficaces de resistencia del arte frente a los mecanismos hegemónicos que regulan los sistemas estéticos y sociales no es una tarea fácil. Este sería el reto del arte en la

sociedad actual –y posiblemente también en cualquier otro tiempo–, llegar a convertirse en una suerte de minoría (cualitativa); llegar a ser una fuerza de resistencia contra modelos dominantes, no solo en el plano estético, en cuanto a la concepción artística, sino sobre todo frente a los modos de comprender la realidad y entender la historia, frente a las formas de conocimiento y de relación del sujeto con el mundo, reaccionando a sus sistemas de representación, y por tanto de jerarquización, que legitiman y sostienen las estrategias de poder.

Llevando este planteamiento al campo de las ideas no estamos lejos de la práctica filosófica expuesta por Gilles Deleuze –una de las guías de este ensayo–, devenir minoritario dentro de las mayorías, llegar a ser no-poder dentro de los sistemas de poder, etnia dentro de las razas, dialecto dentro del lenguaje, femenino dentro de lo masculino, no-historia dentro de la historia, no-representación dentro de la representación; y todo ello no para consolidar una nueva minoría, etnia o dialecto, pues esto sería el punto de partida para otro sistema de jerarquización, sino para estar en constante movimiento (de oposición), atravesando los modelos establecidos, en un continuo ejercicio de metamorfosis y transformación, llegando a ser siempre *otro*, devenir diferencia, fuerza de resistencia contra toda síntesis unitaria o idea de totalidad, contra todo sistema de producción de sentido con pretensiones de verdad universal que reduzca la obra, y con ella la realidad y la historia, a una lectura única; no ser «A» ni «B», sino «A» queriendo ser «B», en un movimiento incesante, como una línea de fuga que solo se justifica en el proceso de su funcionamiento y que por efecto de su mismo movimiento hará visible tanto «A» como «B».

De esta suerte, en el siglo xx cada arte ha tratado de ser *otro*, la poesía quiere hacerse realidad escénica y el teatro espacio para la música; la palabra ser sonido y el sonido grafía; la danza sueña con ser drama y el drama con devenir narrativa; la pintura se pone en escena por medio de las instalaciones y el cine quiere ser pintura en movimiento, en ese *eterno retorno* del llegar a ser sin serlo nunca, en los «límites de la diferencia», como dice Monegal (1998) refiriéndose las vanguardias. En otro orden de cosas, más allá de las diferencias de género, es el propio arte el que trata desesperadamente de ser realidad, mientras que la realidad se disfraza de ilusión. Esta es la última utopía del arte, su último no-lugar y su primera fuerza de resistencia, el avanzar hacia un espacio liminal, hacia los límites en los que toda construcción se revela como

una forma de destrucción que ilumina lo *otro* de la realidad, y en primer lugar de la propia realidad del arte. Es así como el arte recupera una dimensión política –tan discutida desde que Kant decretase la autonomía de la obra artística, enarbolada por la Modernidad estética–, pero sin ser en sí mismo un hecho político, sino esencialmente poético. Esta sería la lección final que se deduce del tantas veces citado fracaso de las vanguardias; sin embargo, cuando se mira el mundo alrededor, el mundo de la publicidad y las sofisticadas decoraciones (puestas en escena) que proliferan por doquier, más bien habría que pensar en el éxito abrumador de aquellas estéticas que irrumpieron en las primeras décadas de siglo. El arte es un lugar de *no realidad*, y en este sentido esencialmente no político, desde el cual se reflexiona, en el mejor de los casos, sobre el funcionamiento de la realidad, es decir, sobre el espacio de la política.

Este libro está centrado en el análisis de una serie de estrategias de representación muy específicas, como las desarrolladas por la narrativa de Juan Goytisolo y la dramaturgia de Miguel Romero Esteo, las poéticas del teatro posdramático de Carlos Marquerie, Sara Molina o Rodrigo García, el cine musical y de danza de Carlos Saura o la estética del director cinematográfico y artista plástico Peter Greenaway. Sin embargo, estas páginas no están escritas pensando únicamente en estos nombres; son numerosos los creadores que irán apareciendo como puntos de referencia necesarios para entender esta aproximación desde un enfoque histórico amplio, por ejemplo, Stephane Mallarmé, James Joyce, Gertrude Stein, Franz Kafka, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Robert Wilson, Jean-Luc Godard o Lars von Trier.

El objeto de este estudio no está reducido a unos autores concretos, sino que apunta al horizonte mediático en el que se han movido las artes en la cultura moderna, tratando de iluminar cada uno de los medios a partir de su especificidad material, desde la palabra escrita y dicha hasta la imagen digitalizada; reconsiderando las poéticas narrativas desde el punto de vista de la escena (de su construcción), del texto en relación con la acción, y la escena con respecto al cuerpo (también el cuerpo de la escritura) y la palabra, de la palabra y la creación poética a partir de su sonoridad, del cine con respecto a lo teatral y lo plástico. No se trata de un diálogo intertextual, que discutiría los préstamos textuales entre unas y otras obras, concebidas como productos acabados, sino de un diálogo intermediático, a través del cual unas prácticas artísticas y modos de funcionamiento se acercan a los procedimientos característicos de otras,

poniendo de manifiesto el rendimiento de ciertas estrategias estéticas que surgen en el horizonte común de un período. Deleuze sostiene que dos disciplinas entran en diálogo, no cuando una reflexiona sobre la otra, sino cuando descubren en sus horizontes problemas paralelos que cada una debe resolver con sus propios medios. Aplicando esto al campo artístico, podemos afirmar que un género se relaciona con otro cuando se plantean búsquedas comunes, pero cada cual a partir de sus materiales e instrumentos específicos. De este modo, se llega a una imagen de las artes como un continuo: «No hay ningún arte que no tenga su continuación o su origen en otras artes», afirma Deleuze (1986: 26). La inclusión de medios tan diversos en un mismo estudio responde a un decidido objetivo de revisión de los lenguajes y sus modos de funcionamiento desde una mirada mediática eficaz para discutir prácticas distintas en un paisaje estético —esto es: cultural y político— común. Este volumen¹, en consecuencia, irá adoptando tonalidades diversas a medida que vaya cambiando el paisaje mediático de fondo. Evidentemente, no es lo mismo la cualidad erótica de la escritura de Juan Goytisolo que la de la imagen televisiva o el arte del vídeo, ni los rituales y juegos dramáticos de Romero Esteo que las representaciones cinematográficas de Saura o Greenaway; sin embargo, todas ellas pueden entenderse como respuestas complejas a un horizonte estético definido por una misma sociedad de los medios de comunicación de masas y la cultura del espectáculo.

¹ Este libro forma parte del 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» (2001-2006) del Ministerio de Educación y Ciencia. Supone la continuación de trabajos anteriores que vieron la luz en el marco de esta línea de investigación, especialmente de mi último volumen, *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad* (Madrid, Fundamentos/RESAD, 2003), y de otros ensayos más breves: «La escritura erótica de la Posmodernidad: De la representación a la transgresión performativa en la obra de Juan Goytisolo» (*Bulletin of Hispanic Studies*, 78, 2001); «Relaciones estructurales entre el cine y el teatro: De la categoría del montaje al acto performativo» (*Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26. 1, 2001); «Umbrales neoestructuralistas del teatro posdramático: una estética de las presencias» (*Gestos*, 32, noviembre 2001); «Diálogos de Juan Goytisolo con el Neoestructuralismo: hacia una teoría performativa del texto» (en *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 2001); «Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad» (en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx*, Madrid, Visor, 2002).

En el centro de este volumen se incluye un capítulo de transición, pero no por ello menos importante. En él se desvela una de las claves de la constelación de ideas estéticas desarrolladas a lo largo de estas páginas: la profunda relación entre la revolución del lenguaje poético y artístico del siglo xx y las nuevas formas de escritura escénica del teatro posdramático. Tras estos enfoques teóricos y prácticas artísticas late una significativa vocación teatral en tanto que performativa, escénica y sensorial, tesis anticipada en el Acto I de este estudio y plenamente desarrollada en el II. Esto nos había de conducir inevitablemente a revisar, aunque sea de forma tangencial, las posiciones del teatro actual. Estos planteamientos escénicos están en la base de la revolución poética del siglo xx, concebida desde un enfoque amplio que se proyecta a su vez a otras artes. Es por esto que Castin (1998), en su estudio sobre la poesía contemporánea, ilumina esta relación entre el sentido y lo sensible, entre la abstracción y lo material y físico, en última instancia, performativo: «La parole figure donc clairement, dans cette perspective, comme un corps réel, retrouvant par là toutes ses qualités performatives» (9). Si bien esta importancia de lo sensible se hace evidente cuando se revisa la trayectoria de la poesía desde el Simbolismo, lo que parece haber quedado en la sombra es la estrecha vinculación de todo ello con los nuevos caminos trazados por el teatro a lo largo de la anterior centuria. Así, cuando el autor de este ensayo continúa insistiendo en la materialidad del verbo poético, diciendo que «Plus que tout autre genre littéraire, la poésie semble s'ancrer dans la corporéité sensible d'une voix» (16), está olvidando el género dramático y la realidad escénica, el único modo de llegar a conferir *realmente* a la palabra otra materialidad que no sea la del trazo escrito. Este olvido de la escena teatral, frecuente tanto en los estudios de estética como en las historias de los medios, es el que me ha llevado a situar en el corazón de este recorrido, y tras los capítulos iniciales dedicados a la narrativa, la creación dramática y los medios de la palabra poética, un breve interludio donde se esbozan los comportamientos de la escena teatral, espacio por definición de la representación. Este interludio hace de transición hacia el capítulo final, dedicado al cine, previo a las conclusiones, donde se aborda el medio por antonomasia de la cultura de hoy, la televisión.

Este libro, por tanto, describe un movimiento de subida y otro de bajada. El primer movimiento asciende desde la palabra escrita –la palabra narrativa y poética de Juan Goytisolo– y la palabra dicha (escénica)

hasta la materialidad sonora del verbo poético, el susurro del lenguaje al que aspira el género dramático –llevado por Romero Esteo a sus cotas más altas de originalidad poética– y que a modo de utopía creadora guía también gran parte de la escritura poética del siglo xx; el segundo movimiento desciende por la vertiente de la imagen desde ese otero que es la escena inmediata, real y física del teatro posdramático, desde Kantor a Wilson y Foreman, sin olvidar la producción española de las últimas décadas, que podemos denominar bajo el marbete de teatro de la experiencia, del cuerpo y el pensamiento, hasta llegar al teatro electrónico de nuestra era, los medios de la transparencia: la televisión y el vídeo, pasando por los artificios de la imagen desplegados en el cine musical de Saura o en la teatralidad plástica y performativa de Greenaway. En el medio queda, por tanto, esa constelación de ideas de inconfundible ascendencia escénica, como la dimensión erótica, procesual e inmediata de la comunicación artística, propuestas como líneas paradigmáticas de la Modernidad, en torno a las cuales giran estos diálogos intermediáticos. Desde este enfoque, resistir en la era de los medios implica, en primer lugar, un alto nivel de consciencia sobre la inevitable medialidad –de alguna manera, siempre espacial– de cada uno de los lenguajes artísticos. Es entonces cuando la palabra teatral, una palabra hecha carne que no existe más que en el instante efímero de su enunciación, se convierte en la palabra poética por excelencia de la Modernidad, una palabra imposible por su deseo inalcanzable de perdurar en lo fugaz, de ser presencia más allá de la representación.

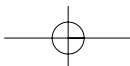
Aunque situadas en campos artísticos tan distantes, estas poéticas, al igual que la filosofía de Deleuze y otros pensadores coetáneos que nos acompañarán a lo largo de esta travesía, como Theodor W. Adorno, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Umberto Eco, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard o Jean Baudrillard, surgen como reacción a un contexto determinado de la historia contemporánea que es la segunda mitad del siglo xx. Este período conoce algunas de sus manifestaciones fundacionales entre los años sesenta y setenta, aunque siempre hubo quien supo adelantarse para mirar su presente con ojos de futuro, como Friedrich Nietzsche o Walter Benjamin. Con los años sesenta se inicia un período de enorme efervescencia cultural y artística, atravesado por múltiples corrientes teóricas, así desde el Posestructuralismo a las últimas teóricas críticas (Günther 1969; Descombes 1979; Frank 1984; Bolívar Botía 1985; Dosse 1992a, 1992b; Jay 1993), la mayoría

de ellas desarrolladas en estrecho diálogo con este nuevo paisaje puesto al descubierto por la historia y teoría de los medios, un campo de trabajo impulsado igualmente en los últimos decenios (Kloock y Spar 1997; Schöttker 1999). En estos lustros se recuperan posiciones estéticas y actitudes críticas que hunden sus raíces en el Simbolismo y las vanguardias históricas; de ahí que con frecuencia la historiografía haya explicado este período como un reflejo de las vanguardias históricas que lo precedieron, una suerte de Neovanguardia o Transvanguardia, o simplemente el final de la Vanguardia como un período abierto a finales del siglo XIX (Aullón de Haro 1998), un último *sarampión* tras el cual se iniciaría una nueva recuperación de los realismos y un sistema de relaciones más ortodoxas entre texto e imagen, palabra y escena, sujeto y realidad, una nueva danza tras la última contradanza de la Modernidad, utilizando la imagen de Thiebaut (1996).

Desde esta perspectiva histórica, este libro quiere ser una contribución a una necesaria revisión de este modelo historiográfico, que aplicado a la segunda mitad del siglo XX apenas consigue dar cuenta de su compleja especificidad; en otras palabras, no es posible reducir las corrientes artísticas más novedosas de las últimas décadas bajo una alusión a una difusa vanguardia precedida de algún prefijo que permita su reutilización una vez más. Si bien es cierto que en los años ochenta reciben un nuevo impulso las poéticas de ascendencia realista, esto no niega que en los sesenta y setenta tengan lugar, no ya los últimos coletazos de las vanguardias o su difusión comercial y más superficial, como ha sido la lectura dominante desde el difundido estudio de Bürger (1974) –ensayo que por la fecha de su redacción no podía conocer lo que había de venir después–, sino la asimilación definitiva de los presupuestos estéticos y posiciones teóricas que habían ido fraguándose a lo largo de la Modernidad y que conocieron su irrupción definitiva con las vanguardias, preparada en algunos aspectos desde el Romanticismo. Tratar de entender lo característico de la producción artística y cultural de la segunda mitad del siglo XX obliga a un desplazamiento de la perspectiva teórica, que va a hacer que incluso hablar de «realismo» tenga cada vez menos sentido, no porque deje de tener importancia el realismo como opción estética, sino porque el enfoque teórico que sostiene dicho concepto ya no es eficaz para dar cuenta de la nueva realidad cultural. Asistimos a un cambio de paradigmas culturales que ya no permite referirse a una determinada poética o estilo creativo como eje de ordenación his-

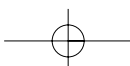
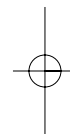
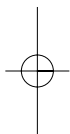
torioográfico. Será necesario entonces llevar a cabo un desplazamiento de las perspectivas de análisis en busca de nuevos acercamientos que pongan de manifiesto la diferencia propia de las prácticas artísticas de las últimas décadas, en lugar de tratar de reducirlas a esquemas históricos y teóricos construidos para períodos pretéritos.

A partir de los años sesenta se puede hablar de un punto de no retorno en la historia cultural de Occidente. En el ensayo *Después del fin del arte*, Danton (1997) sitúa en esta década este desplazamiento fundamental de las perspectivas de estudio y creación que inaugura un nuevo período. Asistimos al final de un esquema historioográfico que concluye con las vanguardias y que pudo todavía ser ordenado en función del paradigma mimético. La evolución en los modos de imitar la realidad y el grado de verosimilitud o deformación de esta permitió concebir la historia cultural como una sucesión teleológica de movimientos artísticos. En los años sesenta se abre un nuevo marco historioográfico que parece avanzar bajo el emblema del «todo es posible» o «cualquier realidad puede ser convertida en objeto de arte», lo cual no quiere decir que todo sea lo mismo. «La década de los sesenta fue una época en la que debió de parecer que la historia había perdido su rumbo, porque no había parecido nada semejante a una dirección discernible», afirma Danton (35); así ha seguido siendo básicamente desde entonces. Los recorridos que describen las obras de Juan Goytisolo, Miguel Romero Esteo o Peter Greenaway, aceptando la disparidad entre unos y otros, no pueden entenderse únicamente desde su pasado artístico, como negación de un movimiento precedente o estadio anterior, sino que exigen su reconsideración desde un presente que se prolonga a lo largo de casi cuatro décadas. Lejos de agotarse en un mero gesto de ruptura, la escritura de estos autores se precipita en un original viaje errático sin vuelta en el laberíntico entramado del zoco de la historia, callejones de tiempos y espacios, ficciones y realidades, resultado de ese momento de implosión que proyectó el armazón estructuralista por encima de sus planteamientos primeros, allá por los años cincuenta, para inaugurar los nuevos horizontes que el pensamiento y el arte iban a conocer en los últimos decenios. Esto explica que desde entonces resulten redundantes etiquetas como «arte de vanguardia» o «arte experimental», y categorías como «lo nuevo», «lo original» o «lo auténtico», pues estas son posiciones que han quedado asimiladas por el propio concepto de «arte», que actualmente no puede entenderse sino como búsqueda, experimen-



tación y afán de ruptura, en primer lugar de la propia idea de arte. Este ensayo se suma, por tanto, no solo a otras aportaciones que ya han llamado la atención sobre la importancia de las líneas de renovación vigentes más allá de los años sesenta, también en España, como la denominada Neovanguardia (García Gabaldón y Valcárcel 1998), sino también a otros estudios que recientemente han planteado la necesidad de discutir las relaciones entre las posturas más renovadoras de la segunda mitad del siglo xx y las vanguardias históricas, dos períodos que sin dejar de compartir ciertas posiciones, responden a dinámicas diversas. En esta línea Foster (1996: 1-34) se pregunta en el capítulo inicial de su ensayo sobre los últimos cincuenta años «¿Who's afraid of the Neo-avant-garde?», lo que apunta la necesidad de repensar un período –«¿Modernidad/Vanguardia/Posmodernidad?» (Cornago 2003: 40-46)– que por su proximidad cronológica y por la transformación de ciertos paradigmas teóricos dominantes parece escapar a las etiquetas más socorridas.

A diferencia de lo que ocurrió durante las vanguardias históricas, articuladas por una organización generacional y estilística en muchos casos explícita y fácil de seguir, la implosión de los discursos y corrientes a partir de los años sesenta obliga a pensar el panorama artístico como una pluralidad de poéticas en las que cada creador describe una trayectoria personal a partir de una amplia diversidad de opciones difícilmente reducibles a unas pocas tendencias. Si bien es posible analizar la relación de estas con la situación del primer tercio de siglo, asistimos ahora a un período que responde a otras dinámicas, en las que ya no resulta obvio la agrupación dentro de unos cuantos movimientos en torno a algún manifiesto o declaración de principios, como fue el caso durante las vanguardias. Estos autores miran ya con distancia –que no con indiferencia– las vanguardias como parte de un contexto histórico distinto, en el que todavía se creía en la perfección de un determinado lenguaje que debía abanderar, con un sentido teleológico y hasta mesiánico, una utopía de la transformación de los modos de entender la realidad y situarse frente a ella. Hasta los años sesenta y setenta, cuando todavía se hablaba en Europa de utopías sociales, fue posible crear ciertos marbetes que recuerdan a aquellos de las vanguardias, con los que se trató de agrupar a los creadores más experimentales de entonces, pero posteriormente estos autores han seguido evolucionando con una innovadora carga creativa, cuyo desarrollo a lo largo de varias décadas no



puede ser reducido en los estrechos límites de una efímera y, a juzgar por algunas historias, casi anecdótica Neovanguardia. La fuerte personalidad artística y profunda originalidad de los casos estudiados a lo largo de este ensayo los ha situado al margen de las etiquetas empleadas por la historiografía para dar cuenta de la producción mayoritaria durante los años ochenta y noventa. Al menos en este sentido, el efecto de resistencia y devenir minoritario de estas poéticas ha surtido efecto.

El hecho de la comunicación artística y su proyección social ha de ser revisado desde este nuevo contexto cultural; lo que durante las primeras décadas de siglo era novedoso y excepcional, como el fenómeno de las masas o los grandes medios de comunicación, con su probada capacidad de manipulación y asimilación de los discursos más transgresores, ha pasado a ser la pantalla de fondo, el nuevo paisaje en el que hay que pensar el arte contemporáneo, la era de los medios. Estos han tenido un protagonismo creciente en la contemporaneidad, desde la difusión del libro y el periódico hasta la radio y el cine, pero ha sido a partir de los sesenta, con la difusión de la televisión y las tecnologías de la imagen, cuando el primer lenguaje electrónico propiamente dicho, hecho posible por el tubo de rayos catódicos, deja sentir todo su peso para imponerse como paradigma de comportamientos culturales y estéticos. Es por esto que el último capítulo de este libro, a modo de recordatorio y giro conclusivo, está dedicado a la televisión y el vídeo, los medios de la transparencia, posteriormente impulsados en alas de la tecnología digital, pantalla de fondo y detonante de esta suerte de redistribución de unos lenguajes y prácticas artísticas que venían de atrás frente a otras de nuevo cuño. El auge de los grandes medios ha multiplicado el fenómeno de la representación, una especie de irónica democratización del derecho a mirar y ser mirado, a ocupar un escenario y desplegar nuestra pequeña representación, quedar inmortalizados en esos minutos de gloria a los que se refería Andy Warhol, satisfaciendo la pulsión escópica que caracteriza el mundo moderno. El principio empirista de Berkeley, como nos recuerda Bordieu (1996: 11) en su análisis de la televisión, adquiere una inquietante actualidad: *ser para ser percibido*. En este sentido, otro histórico de la escena, especialista en teatralidades sociales, como el director de teatro catalán Albert Boadella (2000: 29) afirma que esta sociedad «ha encontrado su gran caldo de cultivo en la excitación exhibicionista de las masas, aumentada hasta lo demencial a través de la explosión mediática», poniendo al día el

análisis que en los años sesenta hiciera Guy Debord (1967) de la sociedad del espectáculo.

Los medios que integran una cultura comparten un espacio común que los hace estar en permanente interrelación, de modo que si uno se desplaza el movimiento afecta a los demás; de la misma manera, si alguno desaparece o surge uno nuevo, los otros se ven obligados a resituarse. El paisaje mediático se asemeja a un sistema de relaciones entre elementos que están en movimiento. Puede servir la metáfora de una orquesta sinfónica en la que cada instrumento es un medio; el sonido de uno afecta a los demás, y si se añade un instrumento nuevo, se modifica la configuración global. Dentro de este conjunto orgánico es preciso acordar con Lotman (2000: 209) que «Solo en el plano de la simplificación investigativa podemos figurarnos una historia aislada de la literatura, de la pintura o de cualquier otra especie de semiótica». En épocas tan complejas desde un punto de vista mediático como la contemporánea, es importante no perder de vista este estado de cosas en el que resuenan unos y otros lenguajes. La pantalla de fondo de esta cultura-espectáculo resulta imprescindible para seguir pensando los caminos del arte en la sociedad moderna. Esto es lo que nos recuerda Carlos Marquerie al comienzo de estas líneas, ofreciendo una réplica casual dos siglos después al postulado de Hegel acerca del imperativo de pensar el arte al que remite la propia obra. Incluso para poéticas aparentemente ajenas a las modernas tecnologías, no es lo mismo escribir poesía, novela o drama antes que después de la llegada del cine y, más aún, después de que el aparato de televisión pasara a formar parte del paisaje cotidiano y hasta íntimo de cada hogar; tampoco es lo mismo hacer literatura, cine o teatro antes que después de la revolución informática y las comunicaciones por ordenador. La manera de acercarnos a la realidad y de situarnos frente a ella depende de los medios hegemónicos que configuran las formas mayoritarias de percepción y conocimiento; la idea de lo real –que es siempre una *representación de*– implica una jerarquía y por ende un sistema de poder. Por este motivo afirma Turner (1994: 6) en su introducción al ensayo de Buci-Glucksmann sobre las estéticas de la Modernidad, «historically, transformations in the regime of representation have been associated with revolutions in the nature of power».

Los espacios sociales de la realidad y la ilusión, de la verdad y la ficción, de los sueños y realidades, no han sido constantes a lo largo de la historia. Cada cultura negocia estas economías de la realidad en función

de unos intereses, fobias y atracciones, teniendo en cuenta los *medios* de que dispone. A partir de una determinada concepción de lo real, se despliegan las estrategias para producir de manera eficaz –creíble– la ilusión de esa realidad. Frente a una economía de lo real se construyen unos regímenes de lo ilusorio, que deben satisfacer las necesidades de los sistemas políticos en los que se insertan. Así ha ido cambiando lo que en cada momento se considera *realidad e ilusión*; se modifican las relaciones entre una y otra, y los modos de recrearlas. A diferencia de otros períodos en los que la delimitación de estos espacios era más estable, la revolución mediática ha impreso un fuerte dinamismo en este juego de relaciones. La creciente perfección técnica para (re)producir la realidad y el acceso inmediato a ella por parte de la mayoría de la población en el llamado primer mundo ha favorecido el espacio de lo aparentemente real frente al campo de las ficciones explícitas, que ha visto decrecer enormemente sus posibilidades. Entre una ficción presentada como fábula, invención o engaño, y una ilusión de realidad, tan verosímil que casi parece real –más real que la realidad, diría Baudrillard–, la balanza de la Modernidad se ha inclinado definitivamente hacia este segundo polo, hacia la producción mediática de *realidades*. La omnipresente mirada de la cámara y su inmediata difusión a través de la televisión y, de forma aún más eficaz, por medio de Internet, convierte en espectáculo todo lo que toca. Una desatada pulsión escópica, necesidad casi pornográfica de mirar, de verlo todo de más cerca, es satisfecha por las tecnologías de la imagen, que crean unas realidades al precio de hacer invisibles otras. La realidad se transforma en espectáculo bajo el signo de la hiperrealidad, y más allá de la gramática dominante de los nuevos medios, de lo espectacular y lo extraordinario, de lo trágico y sensacional, quedan otras realidades menos visibles, más dudosas, casi irreales, o como explica Bourdieu (1996: 21): «La television devient l'arbitre de l'accès à l'existence sociale et politique».

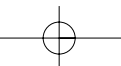
El arte, como reflejo al fin y al cabo de esta realidad, trata de salvarse –por más que a menudo intente negarlo– de la quema de sentidos, ideologías y representaciones, apelando a su condición de presencia inmediata y activa, en tanto que mecanismo que describe un movimiento, es decir, acentuando su dimensión performativa. En contraste con el paradigma mimético al que se refiere Danton (1997), el paradigma del realismo ilusionista, que responde a una aproximación teórica fundamentalmente semiótica, se alza el paradigma performativo como una de las dimensio-



nes definitorias del arte occidental a partir de los años sesenta (Carlson 1996; Fischer-Lichte y Kolesch 1998; Fischer-Lichte y Wulf 2001; Cornago 2003: 21-28). Esta estética de lo performativo se erige como pieza clave en el devenir minoritario del arte, proponiéndose como estrategia de oposición a sistemas culturales que avanzan en otras direcciones. Mientras los medios de masas apuestan por la rentabilización económica de esas ilusiones capaces de funcionar como realidades, las direcciones artísticas más comprometidas con otros modelos sociales se ven obligadas a ostentar su realidad última e irreducible, sus materiales de construcción y formas de funcionamiento, como vía última de denuncia de este complejo mecanismo mediático de sustitución y creación de realidades.

En el mercado de los medios, con una realidad cotizando a la baja, es el arte quien va a asumir, en tanto que ejercicio de resistencia, una actitud de protesta, oponiendo a los grandes medios su propio funcionamiento artístico, mostrando las potencias de lo falso, los artificios de las imágenes, la perversión de los simulacros. El escenario del arte, espacio por definición del juego, el engaño y la ilusión, se desnuda para mostrar a una sociedad cada vez más virtual, más descorporeizada –cuerpo invisible de la imagen mediática–, el propio cuerpo del arte y la palabra autoinmolado en un acto de impúdico exhibicionismo. Es así como el arte vuelve a sacar a la luz lo más esencial de su comportamiento, su ser como artificio, lo que va a teñir de barroquismo toda la Modernidad (Buci-Glucksmann 1984; Calabrese 1987; Scarpetta 1988; Buci-Glucksmann y Jarauta 1993; Echevarría 1998); un barroquismo formal que no deja de ir acompañado de un imaginario igualmente barroco en torno a las ruinas de esta Modernidad fragmentaria, reformulada por Benjamin en un modelo teórico en el que se adivina el horizonte mediático porvenir y el creciente protagonismo de la mirada (Buck-Morss 1989; Bolz y Van Reijen 1993). Paradójicamente, ante la creciente espectacularización de lo real –la sociedad convertida en un teatro a perpetuidad (*reality show*)–, se buscan realidades en lo que antes fuera el reino de la ficción y la representación, el campo de los artificios y las artes.

El gusto por lo real no se ha traducido únicamente en la potenciación de ese deseo de mirar, que ha convertido la televisión en una morbosa maquinaria de espectacularización de una realidad cada vez más ilusoria, sino que también ha dejado una honda huella en las prácticas artísticas, dominadas por ese «return of the real» al que se refiere Foster (1996). Esta sed de realidad explica fenómenos como el éxito del géne-



ro documental y su demanda en la pequeña pantalla, lo que hubiera sido difícil de creer hace tan solo unas décadas². El arte se erige en una suerte de quirófano de la realidad u «operating theater», como lo denomina el falsificador de cuadros de Vermeer en la película de Greenaway *Z.O.O.*; la práctica artística como un modo de experimentar con la realidad, «campo de maniobras», según Juan Goytisolo, que actúa sobre la única realidad que le queda al arte, la de sus propios materiales y la pragmática de su comunicación en el aquí y ahora de su realización. De esta suerte, se interroga este último al final de *La saga de los Marx*, donde se discute desde los supuestos de la propia práctica narrativa los distintos modos de representar realidades: «en una sociedad uniformada por el imperio de la imagen, qué valor literario y moral tendría poner la pluma al servicio de ésta y trazar relatos históricos como esas escenas reconstituidas en estudio de acontecimientos y crímenes sórdidos?» (200), para terminar preguntándose:

¿[...] en vez de resignarse a aceptar la escena como sierva de la tecnología, por qué no introducir los estereotipos y mediatizaciones de aquella en el ámbito de la novela, invirtiendo los papeles y subordinando las cotidianas irrupciones televisivas y sus mensajes subliminales a las reglas del campo de maniobras abierto por Cervantes? (200)³.

El arte se rebela contra su condición de producto artístico acabado y listo para su consumo, al tiempo que se construye como acción y proceso, cuerpo y seducción. Las realidades del arte y la ilusión, del juego y la ceremonia, se hacen visibles en un acto radical de denuncia de los juegos e ilusiones de la realidad, de sus ritos y protocolos, adoptados como modelos de creación en las nuevas estrategias de representación.

A pesar de la diversidad de los autores y fenómenos estéticos tratados a lo largo de estas páginas, todos ellos pueden considerarse como respuestas tan coherentes como originales a esta situación mediática, gobernada por una creciente producción de imágenes y representacio-

² La televisión francesa, por ejemplo, ha pasado de 400 horas de documentales en 1991 a 2.500 en 2001, lo que ya ha sido denominado como «L'irrésistible ascension du documentaire» (*Le Monde*, 3.VII.2004, p. 4; Garrel 2004).

³ Las ediciones empleadas de las obras de Goytisolo se detallan en la bibliografía final.

nes. Se trata de creadores que se vieron en la necesidad de volver a pensar sus prácticas artísticas desde unos parámetros distintos para que estas pudieran seguir teniendo algún sentido como ejercicio de resistencia. Sus obras responden a una serie de interrogantes que hay que tener en cuenta para que el arte siga siendo algo más que un producto de consumo, el feliz cumplimiento de esa crítica social previamente pactada con las instituciones culturales y convenciones artísticas, o un mero motivo decorativo, deleite para los sentidos y el intelecto, un combinado de belleza e ingenio. ¿Qué espacio le queda al arte –pregunta que estos autores parecen compartir con Goytisolo– para seguir contando historias, creando imágenes o levantando representaciones en una sociedad saturada de historias, imágenes y representaciones? ¿Cómo puede una obra seguir ejerciendo alguna fuerza de oposición cuando el lenguaje que ha de utilizar es objeto de uso y abuso con la eficacia que solo tienen las nuevas tecnologías? Pensar el arte actualmente supone plantearse estas cuestiones, si bien no con el objeto de encontrar una respuesta correcta, sino con la finalidad de problematizar, de resistir, de estar a la contra.

Antes que añadir una representación más a la historia de la cultura, de las representaciones y las imágenes, incluso si se trata de una representación crítica, el arte de hoy parece optar por hacer *una representación menos*, restar una representación –como diría Deleuze– a la historia de las representaciones, de los sistemas de poder; construir el espacio de un vacío, una práctica de desestabilización para desde ahí seguir resistiendo, seguir oponiéndose a cualquier forma de lenguaje mayoritario, sistema estable o modo de representación consolidado. De igual manera insiste Foucault (1966b: 68) en que «La relación moderna de la literatura es de acabamiento, lugar de un asesinato, de una destrucción», lo que puede hacerse extensible al resto de las manifestaciones artísticas como prácticas de aniquilación y despojamiento: crear la conciencia de un vacío, de una falta o carencia, pero en tanto que ejercicio de resistencia y afirmación; salir de los sistemas de significación, no para negarlos radicalmente, sino para comprenderlos y cuestionarlos desde ese afuera al que se refiere el autor de *Las palabras y las cosas*, pensarlos desde una actitud de resistencia, incluso o sobre todo a través del no sentido, de lo trivial, del juego y la simulación, del erotismo, la crueldad o la muerte, siempre hacia los márgenes de lo representable. El énfasis en lo artificioso, el principio del exceso o el recurso a la repetición constitu-

yen otros tantos puntos centrales en la discusión de unas poéticas que emulan a través de estos mecanismos los sistemas sociales dominantes, sus estrategias de poder y modos de representación, igualmente excesivos, artificiosos y reiterativos. Como explica Blanchot (1955: 232): «alrededor del arte hay un pacto establecido con la muerte, con la repetición y el fracaso. El recomienzo, la repetición, la fatalidad del retorno», una idea obsesiva sobre la que ha girado la palabra y el arte del siglo xx. El arte se manifiesta como el lujo de la no realidad, alojado en el corazón de esta, un espacio del afuera desde el que problematizar, desde su mismo centro, la posibilidad del sentido, la construcción de las ideologías y las prácticas de poder.

En respuesta a esta necesidad surge en el horizonte epistemológico de la Modernidad una serie de estrategias de raíz estética en torno a esta idea central de performatividad. Esta tesis –hilo conductor del presente estudio– va a dar lugar a una estética de la inmediatez, que busca la frontalidad con el espectador, enfatizar su *estar-haciéndose* procesual y material, volcarse sobre el momento de la percepción sensorial –características también y no por azar del medio televisivo–, en un giro autorreferencial del arte, pero también de todo el paisaje cultural e histórico de la Modernidad reflexionando sobre sí mismo. A partir de ahí la idea del cuerpo, ya sea el cuerpo físico o el cuerpo de la escritura, el cuerpo de las imágenes y la representación, se alza como el espacio de resistencia por excelencia. A las ideas de texto y representación como algo acabado le van a sustituir las de escritura y actuación como un proceso material o físico en desarrollo. Al igual que la realidad, el arte se va a asimilar al modelo de la máquina, propuesto ya por los constructivistas a comienzos de siglo y desarrollado ahora en nuevas direcciones, un mecanismo que sobre todo y en primer lugar funciona, mecanismo de destrucción y producción al mismo tiempo, práctica que se erige en acontecimiento, como suceso en el aquí y ahora inmediatos de su *ser*. Frente al plano temporal dominante en el pensamiento occidental, este acercamiento performativo ilumina un plano material y espacial. Hacer visible el espacio, hacer presente el cuerpo y dejar sentir la acción –el movimiento– son objetivos centrales de estas formas de resistencia en una cultura en la que el exceso de representaciones las ha hecho transparentes.

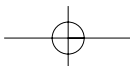
En paralelo a ciertas corrientes del siglo xx, como el pensamiento posestructuralista que inaugura la segunda mitad de la centuria, la crea-

ción artística reacciona contra el nivel de abstracción de la cultura occidental; lo sensible alzándose frente a lo inteligible parece ser el grito poético de la Modernidad. Desde este enfoque performativo se trata de recuperar un entendimiento concreto y material del arte, pero también del pensamiento y la historia, una aproximación que permita liberar la realidad en tanto que acontecimiento, liberarla de lecturas previas y sentidos impuestos, al tiempo que se reivindica un acercamiento sensorial y físico tanto al arte como a la realidad. Así denuncia Romero Esteo (1979: 39) el tipo de análisis de que suelen ser objeto los lenguajes teatrales: «Ni tan siquiera se los analiza y estudia en plan general, mucho menos al detalle cuando cada uno con sus resistencias, con sus afinidades, con sus pesos específicos, con sus funcionalidades y disfuncionalidades», reivindicación transpolable al pensamiento de Goytisoló acerca de la literatura o a la posición estética defendida por Greenaway contra un cine que ha querido asimilarse a los procedimientos de la narrativa realista. En todos los casos se afirma la necesidad de potenciar un acercamiento material y procesual al arte como condición imprescindible para crear una poética desde el compromiso con una realidad histórica entendida igualmente de un modo concreto y material, desvestida de las abstracciones con las que los sistemas de significación tratan inevitablemente de disimularla al mismo tiempo que la producen. Siguiendo la *Dialéctica negativa*, podemos afirmar con Adorno que solo desde la apuesta por la diversidad inmediata y sensorial de lo real se garantiza su supervivencia más allá de todo sistema teórico con pretensiones de verdad o totalidad. El arte se convierte en un corrector de un pensamiento racionalista que por su propia inercia, como denunciará también Romero Esteo, ha conducido a tanto irracionalismo.

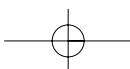
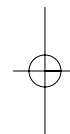
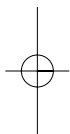
En esta tesitura, con las utopías desacreditadas, los discursos culturales en alarmante inflación y el análisis de las formas en un creciente grado de abstracción, hay que entender la reconciliación del arte con su especificidad material, y a través de ella con el placer como principio de creación y mecanismo de liberación, una actitud que –si bien puede resultar comparable– ya no pasa por el gesto iconoclasta de las vanguardias y su urgencia revolucionaria. A partir de los años sesenta el discurso teórico da entrada a los principios del deseo, las pulsiones emocionales, el placer o el erotismo, términos marginados en años anteriores en favor de un pensamiento de tendencia más dogmática, explícitamente ideologizada y moralizante, que ha llegado a ser fácilmente manipula-

ble por las instituciones y el discurso político oficial. Barthes (1981: 93) recuerda el giro que experimentó su trayectoria intelectual a finales de los años sesenta, movido por una necesidad de sumergirse en la materialidad de los lenguajes: «me décrocher de l'instance idéologique comme signifié, comme risque du retour du signifié, de la théologique, du monologisme, de la loi», citando la obra del propio Bertolt Brecht (en aquel momento nadie más libre de toda sospecha de indiferencia política) como guía y respaldo teórico en este camino iniciático hacia el placer del lenguaje como condición *sine qua non* para una práctica política del arte. Este planteamiento no supone, por tanto, el alejamiento de la realidad social o del mundo exterior a la obra, sino la resituación del fenómeno artístico en una nueva coyuntura histórica y el replanteamiento de sus estrategias con respecto a los actuales sistemas culturales y mediáticos. El principio de la transgresión o la perversión sistemática de los lenguajes, el artificio, el erotismo, el exceso o la estética de la crueldad preconizada por Artaud, se revelan como algunos de los recursos que diferencian la praxis artística, en su condición de acción revolucionaria en lo que tiene de liberadora, del funcionamiento estabilizador de la mayor parte de los sistemas sociales, como la economía, la moral o la religión. El arte se lanza a la conquista de otra realidad, inmediata, concreta y sensorial, alzando la bandera de la libertad formal, la transgresión de los sistemas y el goce de la imaginación. Son los años sesenta y setenta, la puesta en escena de la cultura y la teatralización de las artes, y teatralizar, como defiende Romero Esteo, significa en primer lugar pervertir los sistemas.

En contra de lo que se pudiera pensar a simple vista y del discurso oficial dominante, estos planteamientos han adquirido en las últimas décadas una proyección artística y social que no se había conocido hasta entonces, al menos en cuanto a su difusión y aceptación. Asistimos a un movimiento tácito de renovación que consolida definitivamente las bases del actual panorama estético más allá de las posiciones alcanzadas por las vanguardias históricas; aunque esto tenga como consecuencia el peligro de su siempre rápida asimilación. Este es el contexto histórico y la discusión estética que se despliega en este ensayo como un modo de repensar la producción artística y el pensamiento de unos autores que, desde otros parámetros, han podido ser situados en los márgenes de la historia, inmovilizados bajo su condición de *rarezas* artísticas, de casos excepcionales. Sin embargo, la propia historia nos está diciendo que



devenir minoritario es condición imprescindible, a la vez que reto insalvable, del arte como ejercicio de autocrítica desde una profunda toma de consciencia de sí mismo, de su propia realidad en tanto que medio de comunicación artístico y por ende político; la condición determinante, por tanto, del arte en la era de los medios, su irreducible propiedad mediática.



*Acto I (primera parte)*EL CUERPO DE LA ESCRITURA:
LAS RESISTENCIAS DE JUAN GOYTISOLO

La literatura del siglo xx ha querido convertir su propia materialidad, su ser como acontecimiento, la práctica de la escritura, en elemento de construcción y resistencia, una escritura movida, como el propio cuerpo, por un principio erótico, sensorial y performativo, por un impulso libidinal de actuación y seducción, de juego y engaño. Ya a principios de siglo, en la estela abierta por el Simbolismo, los poetas quedaron admirados por el redescubrimiento del cuerpo hecho visible a través del movimiento; se trataba de la nueva danza de Louis Fuller, Josephine Baker, Mary Wigman, Kurt Joos, o ya en España, Tórtola Valencia o Antonia Mercé, «la Argentinita», convertidas en musas de Ramón Gómez de la Serna o Ramón María del Valle-Inclán, poetas de lo efímero como alma de la belleza¹. El descubrimiento del cuerpo a través de la danza se convierte en una de las expresiones más novedosas de los nuevos tiempos, danza que algunos tratarán de llevar a la escritura poética,

¹ A este respecto pueden consultarse los pasajes que dedica Pérez de Ayala en *Troteras y danzaderas* a la irrupción de la nueva danza en el ambiente cultural del primer tercio de siglo. Véanse, por ejemplo, los juicios de Alberto Monte-Valdés, trasunto de Valle-Inclán, acerca de las actuaciones de Verónica: «En puridad, no existe belleza sino en lo efímero, porque lo efímero se transforma al instante en recuerdo, y de esta suerte se hace permanente. Por eso la danza que es el arte más efímero, quizá sea el arte más bello» (1991: 241). La irrupción de la nueva danza en el horizonte de la renovación poética a comienzos de siglo fue un fenómeno común a todo el ámbito cultural europeo (Brandstetter 1995).

como en los *Tapices* y *Pantomimas*, de Gómez de la Serna. Esta dimensión física y sensorial se convierte en uno de los paradigmas estéticos de la contemporaneidad, y no solo para la danza o el nuevo paisaje teatral que aún estaba por venir, sino también para la poesía del cuerpo y el cuerpo de la poesía, al que trata de aproximarse la palabra puesta en movimiento por medio de la escritura y la declamación, imitando ese arte de lo efímero y la transformación que es el cuerpo (de la escritura) puesto en escena, en movimiento.

Frente a la nueva imagen del cuerpo se abre el espacio lábil, liminal y dinámico del Eros, presentado por el arte y el pensamiento del siglo xx como uno de los principios fundamentales de funcionamiento del cuerpo, pero también causa de desestabilización. Al igual que el erotismo, de naturaleza inmediata, sensorial y transgresora, el texto se va a hacer visible en el proceso también inmediato de su construcción como mecanismo de turbulencias, resistencia contra sistemas fijos de organización de las formas y rentabilización de los significados, enfatizando así lo intransitivo de su escritura, pero también el placer que resulta de esta suerte de perversión; y a la perversión extrema del texto le corresponde el gozo, como explica Barthes (1973) en *Le plaisir du texte*, uno de los ensayos claves de ese período que se abre para el mundo occidental a partir de los años sesenta. En este tiempo se recuperan, en un giro que ya no tendrá vuelta atrás, las posiciones artísticas y teóricas de las vanguardias del primer tercio de siglo.

La revelación del cuerpo como un elemento fundamental de la cultura ha atravesado el mundo contemporáneo como una especie de línea de fuga. Su turbadora irrupción de forma explícita ha tenido consecuencias duraderas en ámbitos tan diversos como la filosofía, la psicología o el arte (Rella 2000). Su aparición como un elemento problemático o desestabilizador ha supuesto para el pensamiento y el arte occidental un atractivo espacio de nuevas proyecciones de las que todavía se nutre la cultura actual. Si la evolución estética de la Modernidad tendió en las vanguardias a la desaparición del cuerpo bajo geometrismos y abstracciones, a partir de los años sesenta se asiste a una recuperación radical de su dimensión física, inmediata y performativa, piedra de toque para repensar los modos de percepción y conocimiento, en primer lugar del propio sujeto. Como explica Cruz Sánchez (2004: 13) «La *elevación del "ser" como cuerpo* constituye uno de los instantes de mayor envergadura dentro del arte contemporáneo». De una consideración intelectual

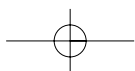
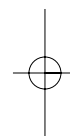
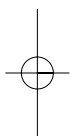


ACTO I (PRIMERA PARTE)

31

y esencialista se pasa a un «cuerpo existencial» abierto a su «naturaleza más mundana y real» (13). De este modo, se hace más visible, más presente en el aquí y ahora de cada acción; su transparencia anterior se oscurece, lo que «permite su *cierre positivo* sobre el mundo, su opacamiento en tanto que “presencia afirmativa”» (28). El análisis de los comportamientos eróticos y la reconsideración del cuerpo como un elemento activo y no pasivo, espacio de encuentro de pulsiones que escapan a la razón, son dos aspectos que han acentuado el cuestionamiento de los modelos dominantes de transmisión de una realidad construida por un pensamiento metafísico que gira en torno al yo y los discursos racionalistas.

Los códigos inciertos y los procesos inestables de la comunicación a través de los sentidos, en los que el cuerpo y el acto sexual constituyen capítulos centrales, continúan suministrando ilimitadas posibilidades como modelos de comunicación, proyectándose de forma metafórica hacia otros campos, como la creación artística. De esta suerte, por un lado, los abismos del deseo se abren a comienzos de la pasada centuria como el reto de un espacio insondable en el que se cifra la identidad última e inconsciente del individuo, que las teorías del psicoanálisis y las corrientes artísticas afines, especialmente el Surrealismo, representaron a través de mitos clásicos y tramas oníricas; mientras que, por otro lado, en décadas más recientes, los mecanismos eróticos y las distintas concepciones del cuerpo han ofrecido una eficaz vía alternativa a la crisis del significado y, por tanto, de la representación y el conocimiento, idea matriz que recorre el penúltimo capítulo de una Modernidad que ya nació en crisis y que alcanza con el Posestructuralismo algunas de sus formulaciones más clarividentes, pilares de la renovación del estudio de las Humanidades en el último tercio del siglo xx. El cuerpo se alza como metáfora de un espacio ilimitado donde la palabra conoce sus límites, y el erotismo, como región de los sentidos, se convierte en una suerte de línea que atraviesa el mundo representacional de la lógica, el espacio organizado de las codificaciones. Este capítulo tiene como objetivo el análisis de una serie de estrategias de expresión y resistencia, ligadas a esta concepción física, procesual y performativa características de la modernidad literaria y cultural, tomando como ejemplo la obra de Juan Goytisolo. A la luz de las teorías de George Bataille, uno de los antecedentes del Posestructuralismo francés, la revolución poética característica del siglo xx encuentra en el erotismo un modelo para la escritura, guía para la creación de algunos



de los textos más señeros de la narrativa contemporánea, cuyas características permiten adscribirlos en el marco del pensamiento posestructuralista desarrollado a partir de los primeros años setenta.

Tal y como se anuncia al final de ese proceso de traición que supone la trilogía de la liberación, escrita por Goytisolo entre los años sesenta y setenta (*Señas de identidad*, *Reivindicación del Conde don Julián*² y *Juan sin Tierra*), defensa de una «prat-tyca dun language cuep-po, dun belbo beldadelamente echo canne» (*Juan sin Tierra*: 304)³, tanto del cuerpo físico como del cuerpo de la escritura, esta se erige como un espacio que se ofrece a la canalización y transformación de impulsos vitales a través de un continuo estado de experimentación. La consideración de la escritura como el cuerpo del nuevo texto literario permite un acercamiento comparativo a ambos procesos –sexual y escritural– en tanto que espacios vacíos cuya esencia radica, no en un contenido, sino en el funcionamiento de un mecanismo a partir del encuentro de fuerzas en tensión. En contra de la cultura dominante en Occidente, que ha obligado a un ejercicio de sublimación del cuerpo en aras de un discurso religioso o ideológico, el autor se refiere, años antes de la publicación de *Juan sin Tierra*, a «un pensamiento que no niega el cuerpo, no lo abstrae, no lo reprime; que, antes bien, le da la palabra y auspicia la reconciliación del hombre consigo mismo» (Goytisolo 1977: 177). Esto se traduce en una «relación dialéctica entre cuerpo y escritura» (177), una escritura convertida en cuerpo, que el autor descubre en la poesía árabe, así como en el pensamiento y la producción de autores del ámbito iberoamericano como Octavio Paz o Severo Sarduy. Otro punto de comparación significativo se halla en la obra artística y la teoría estética de Pierre Klossowski, en donde una vez más el erotismo se concibe como una forma de expresión a través de una producción literaria y pictórica alimentada por impulsos libidinales y presidida por la imagen

² Teniendo en cuenta la dimensión historicista de este estudio, mantenemos el título y la edición originales, a pesar de que en la última edición el autor reduce su título a *Don Julián*.

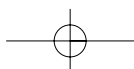
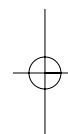
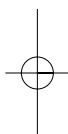
³ Dada las numerosas citas de las obras literarias y volúmenes autobiográficos de Goytisolo, se indicará la procedencia de estas a través del título abreviado, caso de que este no quede especificado en el texto, y el número de página entre paréntesis, haciendo referencia a las ediciones incluidas en la bibliografía final; para sus ensayos críticos, se mantiene el sistema general. Puede verse un panorama de la numerosa bibliografía en torno a Juan Goytisolo en la reciente revisión de Gould Levine (2004).



constante del cuerpo. Coincidiendo con el análisis de Arnaud (1990: 136) a propósito de dicho autor, se puede afirmar que:

Il y a réversibilité entre le corps comme topique et le langage comme semiotique. Le corps écrit et l'on écrit sur lui. Il fait oeuvre scripturaire, émet des signes, inscrit des traces lisibles. Mais il s'offre aussi telle une page à investir et à réinvestir, car il est un palimpseste; [...] Parallèlement, la langue prend chair, les mots sont des lambeaux de peau, des organes sensoriels, visuels, auditifs, tactiles.

En los años cincuenta, Bataille presenta el erotismo como un contradictorio y destructor impulso del individuo en busca de una continuidad perdida con el nacimiento a esa esencial discontinuidad del yo individual. Para llegar a esta tesis aplicó la antropología de lo sagrado y su función constituyente en la sociedad, desarrollada en el Collège de Sociologie, del que él mismo junto con Roger Caillois y Michel Leiris fueron fundadores en los años treinta, siguiendo de cerca los estudios de Marcel Mauss, quien a su vez fue discípulo de Émile Durkheim. Como corriente disolutiva de una individualidad azarosa y perecedera, tímida sombra de la muerte definitiva, el erotismo se revela como un componente tan esencial como problemático de la naturaleza humana, pero que constituye, como lo sagrado (y esta es una de las tesis fundamentales de Durkheim) un elemento constitutivo del funcionamiento de las sociedades. Solo las prohibiciones, amparadas bajo la condición de lo sagrado, han hecho posible el desarrollo progresivo y constante de sociedades sobre los ideales del trabajo, el progreso y la convivencia pacífica. Esto ha permitido la construcción de estructuras estables y cerradas, neutralizando ese violento instinto destructor que pondría en peligro la supervivencia de una organización. El deseo erótico desata mecanismos de apertura de la estructura finita del individuo, lo que conduce a un peligroso grado de vulnerabilidad por su tendencia a la inestabilidad y la disolución, en palabras de Bataille (1957: 23): «Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos». Por este motivo, no existe un modelo social que no haya reglamentado el comportamiento sexual y la muerte, elementos centrales de un mismo principio de destrucción que «en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser» (33).



Los ritos suponen la articulación escénica de unas formas que revelan y festejan en un espacio y un tiempo previamente delimitados, cuidadosamente distanciados de la vida cotidiana, y a través de unas acciones estrictamente codificadas, la primordial disolución del individuo, ya sea a través del simulacro, de la realización de actos eróticos o de la propia muerte –sacrificio o enterramiento– de un ser discontinuo. Fuera de este espacio y tiempo ritualizados, el erotismo se alza como un comportamiento disolutorio, una conducta transgresora marcada por un exceso, puesto de manifiesto, como explica el sociólogo francés, «allí donde la violencia supera a la razón» (45), un atentado contra el orden establecido, la cultura del trabajo y la identidad personal. De esta suerte, el orden moral y social de la colectividad consigue cubrir una realidad inestable, precipitada en un continuo proceso de creación y destrucción, con una estructura equilibrada que parece garantizar la segura discontinuidad amenazada por dicho principio. La organización social encubre y canaliza, por tanto, una tendencia hacia el violento exceso irracional, la barroca disipación del sujeto y la continua transformación de las formas en una orgía de los sentidos:

La vida es un movimiento tumultuoso que no cesa de atraer hacia sí la explosión [...] Si tomamos en consideración la vida humana en su globalidad, veremos que ésta aspira a la prodigalidad hasta la angustia; *hasta la angustia, hasta el límite en que la angustia ya no es tolerable* (64)⁴.

El erotismo se constituye en un mecanismo de pulsiones que infringe las prohibiciones a través de un viaje incierto por un cuerpo *otro*, fragmentado en espacios que quedan más allá de los límites definidos por la moral y los comportamientos sociales consensuados. Ahora bien, ese mismo periplo transgresor supone un impulso hacia la disolución de la propia identidad en un más allá desconocido y dinámico, caos performativo de sensaciones en continua metamorfosis.

I. EL FUNCIONAMIENTO ERÓTICO DE LA ESCRITURA

No resulta difícil trasladar los funcionamientos eróticos a la escritura de Juan Goytisolo, en la que construcción textual y experiencia sexual han

⁴ La cursiva es del autor; así en adelante.



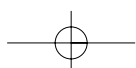
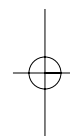
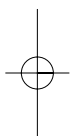
ACTO I (PRIMERA PARTE)

35

descrito caminos paralelos. Al igual que los mecanismos de pulsión erótica, el ejercicio de la escritura se presenta como una práctica disolutoria, un recorrido hacia ese más allá conducido por la imposible reconstrucción de una identidad en continua fragmentación y alimentado por un impulso instintivo y violento. Ya en el segundo volumen de su autobiografía, el autor reconoce esta ineludible vinculación entre los dos polos fundamentales –diferentes y al mismo tiempo uno– que han guiado su obra y su vida:

conciencia apremiante de que solo la emoción amorosa, sexo y escritura son reales, de que el mundo social burgués y ordenado perturba o interrumpe esa autenticidad subjetiva que, con el poder absorbente de una vorágine, me sumiría en adelante en los sustratos privilegiados de la creación literaria, comunicación personal o sumisión corporal consentida (*En los reinos*: 234).

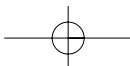
Tomando como punto de partida esta privilegiada vinculación, el análisis de los mecanismos de construcción textual de su obra a la luz de las teorías del erotismo, considerando el cuerpo como una geografía abierta a la escritura sexual, se revela como un apasionante y esclarecedor ejercicio de hermenéutica literaria y cultural. Desde su producción más temprana, los principios directrices de su obra comienzan a aflorar, imprimiéndole un peculiar marchamo de experimentación y ruptura, aunque más tímida en los inicios, de los comportamientos sociales y las formas literarias heredadas en la España de los años cincuenta y principio de los sesenta. En *Juegos de manos*, *Duelo en El Paraíso* o *El circo*, por citar algunos ejemplos de su producción anterior a ese giro que marcó *Señas de identidad*, estos principios se manifiestan como una fuerza de disolución de la identidad de algunos protagonistas, y sus deseos todavía incipientes de destrucción de las formas, ya sea a través de la aplicación extrema de las estrictas reglas de un juego, de la personificación teatral de otras identidades (lo que constituye otro tipo de juego) o del mecanismo de un ritual. Estas tres vías, la representación teatral, el ritual o el juego, se apuntan como los caminos idóneos para acceder a la exploración de nuevos ámbitos situados en ese más allá por el que no ha dejado de transitar su escritura a partir de la trilogía de la liberación. En la estela abierta por esta empresa de transgresión, tanto de las formas narrativas como de los mitos culturales, primero del hispanismo y luego de la modernidad occidental, se ha instalado brillante-



mente su producción posterior. «Por aquellas fechas comencé a experimentar como en sueños el ansia de matar. Solo por medio de la sangre, me decía, se puede alcanzar el derecho a ser revolucionario», dice Uribe en *Juegos de manos* (164), para añadir más tarde: «Nos transformamos como Proteos. Somos Ícaros» (221). Esta espiral de violencia, voluntad casi instintiva de metamorfosis y cambio, será animada por la destructora imaginación de estos personajes iluminados, que llegan a convertir un inofensivo juego en un ritual sacrificial que, emancipado de cualquier otro interés que no sea su propio funcionamiento autónomo, toma vida propia para terminar en el asesinato. Como veremos más adelante, aunque al servicio de poéticas distintas, se encuentran procedimientos comparables en Romero Esteo o Peter Greenaway. A partir de *Señas de identidad* –siguiendo al autor–, la convergencia entre el desarrollo personal, fuertemente marcado por sus nuevas experiencias sexuales, por un lado, y la generación de unas peculiares formas de escritura, por otro, se acelera hacia una misma y única maquinaria de destrucción y creación; un mecanismo que adentra su escritura en un espacio de inestabilidad, confusión y perpetua transformación de sujetos, objetos y lenguajes, puestos en movimiento por impulsos eróticos:

La irrupción del goce viril en mi ámbito imponía una entrega en cuerpo y alma al abismo de la escritura; [...] El cambio operado en la vida se articularía así en un proceso globalmente generador: mi existencia perdería su entidad autónoma y ejercería una mera función dinámica en un mundo concebido como espacio de escritura, en el omnívoro conjunto textual (*En los reinos*: 230).

El texto literario, al igual que los procesos eróticos, es movido por un deseo de transgresión, un principio de aniquilación de los códigos sociales/formales; empresa literaria y cultural que cobra una eficaz expresión a través de estrategias formales como la violación de la sintaxis oracional mediante la precipitada yuxtaposición de cláusulas separadas por dos puntos, la confusión de las personas gramaticales, la disolución de los tiempos verbales por medio de formas impersonales en infinitivo o participio, la profusión delirante de enumeraciones o el fragmentarismo radical de la estructura del relato. Al efecto creado en el plano morfológico y sintáctico, se le suma en un nivel superior una peculiar estructura ceremonial o lúdica que guía todo el mecanismo. La



ACTO I (PRIMERA PARTE)

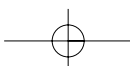
37

violenta singladura es intensificada al asimilarse a un necesario rito iniciático, a través del cual se accede al recorrido errático por un cuerpo/texto *otro*, virgen por inexplorado, en el que tiene lugar el juego/ritual de construcción y destrucción simultáneo de máscaras. De esta suerte, como se declara a modo de objetivo programático en *Reivindicación*, la renovación de las estructuras literarias se hace efectiva a través de la violación sistemática de los códigos sancionados académicamente, «una palabra sin historia, orden verbal autónomo, engañoso delirio—: [...] palabra liberada de secular servidumbre» (125), una palabra capaz de alcanzar una comunicación con el lector a partir de una realidad (literaria) material, sensorial y performativa. Se trata de una escritura que busca una relación activa, desestabilizadora e inmediata con el lector, por medio de una acción comparable a la actividad erótica, en lo que ambas tienen de procesos en desarrollo —*work in progress*— que sitúan la identidad individual en unas peligrosas arenas movedizas.

La crisis de la dimensión representacional del signo, es decir, de la realidad referida como justificación última de las formas artísticas, exige su consideración a la luz de otros funcionamientos no tanto semióticos como performativos. Esta pragmática de la comunicación encuentra en los mecanismos de expresión libidinal un afortunado modelo de canalización de impulsos, sensaciones y pasiones, que confluyen en el instante único e imposible, detenido y en movimiento, de la enunciación, pues el signo se convierte en creador de impulsos a través de su propio comportamiento, como explica Lyotard (1973: 92) con respecto a la «economía libidinal»:

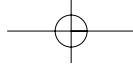
Los signos no se toman ya entonces en su dimensión representativa, no representan ya ni siquiera la Nada, no representan, permiten «acciones», funcionan como transformadores que consumen energías naturales y sociales para producir afectos de altísima intensidad.

A través de este dinamismo, como si de una maquinaria se tratase, la escritura adquiere una autonomía funcional que la redime de la función representacional, a la que la retórica moderna, olvidando su dimensión performativa y finalidad oral primigenia (*actio*), la había subordinado. El texto se construye como un mecanismo específico en el que la materialidad sonora y la proyección sensorial del signo lingüístico se revalorizan, como se afirma en la última entrega de la trilogía:



autonomía del objeto literario: estructura verbal con sus propias relaciones internas, lenguaje percibido en sí mismo y no como intercesor transparente de un mundo ajeno, exterior: mediante el acto de liberar las palabras de su obediencia a un orden pragmático que las convierte en meros vehículos de la razón omnímoda: de un pensamiento lógico que desdeñosamente las utiliza sin tener en cuenta su peso específico y su valor (*Juan sin Tierra*: 297).

De este modo, las nuevas formas que van a marcar la superficie de la escritura —como los impulsos sexuales la superficie del cuerpo— superan la condición de brillantes piruetas formales, mostrando su eficacia al servicio de una función última de carácter operativo: la construcción de unos mecanismos esencialmente performativos que articulan el texto como un sistema dinámico. La imperiosa necesidad de concebir la escritura como una maquinaria de destrucción que, antes que remitir a un referente exterior, se cierra sobre sí misma en base a un funcionamiento autónomo, se enfrenta con la tradición literaria hegemónica y su finalidad representacional. En este contexto, el modelo del comportamiento erótico vuelve a surgir como una afortunada exégesis de la independencia del discurso —aquí y ahora— frente al plano de la narración, «sacrificando el referente a la verdad del discurso» (*Juan sin Tierra*: 77). A este respecto, no resulta un azar que las características formales del discurso hayan sido analizadas por Lyotard (1973: 135) como un dispositivo libidinal de expresión de impulsos: «Toda la energía libidinal es captada y mantenida no solo en la región *del lenguaje*, sino también en ese *punto "imposible"*, huidizo y estable, del instante de la enunciación», coincidiendo con Barthes (1973) en ligar la escritura erótica y los nuevos modos de recepción activa de la literatura con el plano del discurso: «l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés» (24). La supremacía de los mecanismos escriturales convierte los sujetos y su distinción genérica en proyecciones de la propia maquinaria literaria y de las diferentes energías que la ponen en movimiento (Laruelle 1976). Los personajes se presentan como apéndices al servicio de un discurso, prolongaciones del presente de la enunciación. En la construcción de esta poética hay que notar la cercanía con la que Goytisolo vivió la recuperación del formalismo ruso en Francia durante los años sesenta, en cuyo contexto desarrolla Benveniste el análisis del discurso, al que el autor alude en relación a la disolución de los sujetos:



ACTO I (PRIMERA PARTE)

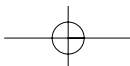
39

Como señaló Benveniste, los yo, tú, nosotros, no se refieren a una realidad objetiva, como la mayoría de los signos nominales, sino a una realidad del discurso, a un mero proceso de enunciación. Ni el tú interpelado ni el yo interpeador poseen una identidad precisa y concreta, y el lector no sabe a ciencia cierta quién es el sujeto emisor y quién el receptor (Goytisoló 1977: 316).

El placer de sumir la subjetividad en un caos desatado de identidades en continuo proceso de transformación, disolución de sujetos, temas e historias, víctimas de esta maquinaria escritural triunfante y destructora, lúdica y caprichosa, se despliega con eficacia a lo largo de la producción de Juan Goytisoló. En *Juan sin Tierra*, estadio conclusivo de la trilogía y uno de los ejemplos donde la violenta empresa se lleva más lejos, la estructura se desintegra en débiles vestigios, impulsada por fuerzas centrífugas, en aras de un puro discurso que mueve a los personajes según su capricho:

quien se expresa en yo/tú?: Ebeh, Foucauld, Anselm Turmeda, Cavafis, Lawrence de Arabia?: mudan las sombras errantes en vuestra imprescindible horma huera, y hábilmente podrás jugar con los signos sin que el lector ingenuo lo advierta: sumergiéndole en un mundo fluyente, sometido a un proceso continuo de destrucción (*Juan sin Tierra*: 260).

Bajo la impronta mística que atraviesa su poética de madurez, en *Las virtudes del pájaro solitario* se exige una vez más la liberación del lenguaje en favor de la «infinitud del poema», «la impenetrabilidad de sus misterios y opacidades», la delirante y caótica expresión de los impulsos ocultos o «las imantaciones secretas», admitiendo, no solo una «pluralidad y simultaneidad de sentidos» (*Las virtudes*: 80), sino también la continua disolución de las identidades en un juego de desdoblamientos traducidos en mecanismos gramaticales: «se me había provisto (me había provisto?)... [...] pero era ella o yo?» (34). En *La cuarentena* se vuelve a cuestionar la capacidad representacional de los sujetos, reduciéndolos a meras funciones lingüísticas: «¿Quién es dice, quién es digo? ¿Quién habla en masculino y quién en femenino? La distinción de sexos, ¿no se anula en el ámbito de la sutileza? ¿Qué hacer con las leyes de la gramática? ¿Por qué referimos a Él y no a Ella?» (*La cuarentena*: 26). El dispositivo del discurso adquiere tal predominio que acaba sobreponiéndose al mismo autor, quien se presenta como una víctima más, instrumento del



«poder contaminador de la escritura» (28), como ocurre al final de *Paisajes después de la batalla*, donde el relato, el texto, las palabras, se abisman en la espiral autosuficiente que amenaza con devorar al autor: «escribir escribirme: tú yo mi texto el libro / yo: el escritor / yo: lo escrito» (234). De modo paralelo, en *El sitio de los sitios*, los tentáculos del dispositivo escritural, convertidos en un laberinto de espacios apócrifos, tiempos ocultos y sujetos interpolados, van invadiendo el texto, aniquilando sus personajes y difuminando sus identidades, mientras se alza contra un medio opresor, revistiéndose de la fuerza de resistencia que oponen los mecanismos de ficción, de su capacidad de confundir voces, tiempos y espacios para liberarse de los sistemas de poder impuestos. En *Las semanas del jardín*, el proceso de la escritura se revela nuevamente como un mecanismo liberador, pero al mismo tiempo desintegrador de tramas y sujetos, alerta contra cualquier viso de *autor-idad* —«Los colectores se proponían acabar con la noción opresiva y omnimoda del Autor» (12)—, hasta el extremo de ocultar a su verdadero creador —convertido en una entidad ficticia reconstruida a modo de *puzzle*— tras la autoría de una pluralidad de voces agrupadas como un círculo de lectores. Cada uno desde un estilo característico debe aportar un relato sobre un único sujeto ficcional, que se resiste desde dentro de la propia ficción en un juego de desdoblamientos a ser reducido a una única personalidad, trama o punto de vista, y que terminará desdoblándose para autoaniquilarse.

II. MODELOS PERFORMATIVOS DEL TEXTO: EL JUEGO, EL TEATRO, EL RITUAL

Los modelos del juego, el teatro o el ritual confluyen como estructuras eficaces para una concepción de la escritura esencialmente performativa, que como el erotismo se agota en su inmanente gratuidad, en oposición al mundo del trabajo u otros sistemas de organización, regidos por un beneficio posterior que los justifica; «por pura gratuidad, por la fulgurante satisfacción del acto en sí: traición grave, traición alegre: traición abierta: traición macha, traición marica: hacer almoneda de todo: historia, creencias, lenguaje: infancia, paisajes, familia: rehusar la identidad, comenzar a cero» es el grito que inflama la *Reivindicación del Conde don Julián* (135). El juego aparece como una de las figuras claves para pensar la Modernidad (Santiáñez Tio: 2002). La marcada teatralidad que



ACTO I (PRIMERA PARTE)

41

impregna el mundo ficticio de Goytisolo responde a un imperativo de performatividad, evocado por los propios mecanismos escénicos, lúdicos o rituales, que exigen, frente al plano de la representación, el desarrollo aquí y ahora de una acción. La fabulación se revela como una excusa, continente mediático en el que tendrá lugar el transvase de impulsos, el juego de la alquimia. De este modo, el comienzo de *Reivindicación*, como si de una obra teatral se tratase, imprime un sello definitorio a su obra posterior: «tres metros, incorporarse, calzar las babuchas, tirar de la correa de la persiana: y: silencio, caballeros, se alza el telón: la representación empieza: el decorado es sobrio, esquemático» (13). Retomando la idea de Klossowski del erotismo como una forma de representación, la escritura, al igual que el cuerpo, se presenta como «une scène et, comme toute scène, il n'existe que du spectacle qui y est joué et que pendant le temps de la représentation» (en Arnaud 1990: 128).

Este espacio de representación se lleva al extremo en ese escenario inmóvil y fantasmagórico, acentuado por una atmósfera de acartonada falsedad, en el que se desarrolla la vaga acción y los confusos rituales de *Las virtudes del pájaro solitario*. Sus personajes no abandonarán una sospechosa conciencia –igualmente performativa– de estar actuando, de formar parte de un inquietante y misterioso dispositivo teatral: «nuestra presencia en el lugar era la de actrices de una obra no escrita obligadas a improvisar en el decorado de una terraza con vistas al mar lo que un público invisible esperaba de ellas, sin saber si este público existía de verdad u obedecía tan solo a los caprichos del misterioso inventor de la escena» (30). Ahora bien, lo fundamental en estas representaciones es la energía que de ellas se desprende, los impulsos destructores que las mueven, capaces de adoptar diferentes formas y habitar distintos espacios y tiempos, como se puede afirmar también de la obra de Klossowski: «Ce spectacle pourrait être donné sur une autre scène, car les pulsions peuvent “servir à un autre corps” [...] D'où sa fascination pour les métamorphoses du corps» (Arnaud 1990: 128).

La crisis de la idea de representación conduce a un énfasis tanto en la presencia física de cuerpos y objetos, como en el enfrentamiento performativo de los impulsos que estos desencadenan; presencia violenta que rechaza una articulación lingüística lógica, erigiéndose en principio programático de la empresa literaria del autor: «ha llegado la hora de limpiar la cizaña: el verbo ha muerto y la embriaguez de la acción te solicita: recuérdalo, Ulbán: la violencia es muda: para pillar, destruir,

violar, traicionar no necesitarás las palabras» (*Reivindicación*: 157). La palabra escrita, fijada de una vez para siempre, inmóvil en la página impresa, se señala como la última huella de una cultura caduca que debe ser destruida.

El aspecto performativo se pone de relieve por el empleo obsesivo de verbos de acción, que solo cobrarán eficacia en el proceso de realización de dicha acción, como «traicionar», «penetrar», «violar», «invadir», «transgredir»..., evocando en muchos casos imágenes relacionadas con comportamientos eróticos⁵. En el nivel de la enunciación, esta tendencia a la performatividad se refleja en la utilización de verbos que focalizan, antes que lo narrado, la acción de narrar, como «recitar», «contar», «relatar» o «repetir». Este procedimiento se pone especialmente de manifiesto en el caso de *Makbara*, donde el rechazo de la escritura en favor de la oralidad impregna el texto de un ritmo fluido, espontáneo e inestable. Se resalta así la teatralidad contenida en la enunciación como proceso vivo, acentuando antes que la historia o crónica referida la verdad física del instante —el aquí y el ahora— de la palabra *encarnada*, puesta en escena en una explosión simultánea de sensaciones que se hacen carne en el espacio, para penetrar en los oyentes y despertar los sentidos. Frente a la presencia física del narrador y la imponente energía sensorial del acto de la narración en la plaza pública y su recepción simultánea por los oyentes, la verdad de la historia, el sentido de la fábula o el significado del texto quedan disueltos en un juego de probabilidades; así se declara al final: «pero yo, el halaiquí nesrani que les ha referido la acción, asumiendo por turno voces y papeles, haciéndoles volar de uno a otro continente sin haberme movido un instante del coro fraternal que formamos, no puedo confirmar la certeza de ninguna de las versiones» (*Makbara*: 195).

Por su parte, *Paisajes después de la batalla* se convierte en un engañoso ejercicio de confesión por escrito: «El texto que acaba de redactar no le satisface en absoluto; como advertirán sin duda sus celadores, se trata de una nueva y copiosa tergiversación» (221). En este último caso, el proceso de invasión adquiere una doble dimensión al tratarse al

⁵ No es, por tanto, de extrañar que Klossowski, cuyo universo imaginario queda atravesado por esta misma pulsión performativa, descubra en la obra de Sade esta imperiosa necesidad de acción: «Le sensible ne se décrit chez Sade que sous la forme d'une propension à agir» (en Arnaud 1990: 110).

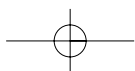
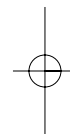
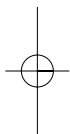


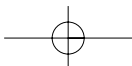
ACTO I (PRIMERA PARTE)

43

mismo tiempo de una invasión física y su correspondiente traducción lingüística y, por tanto, semiótica, vías paralelas de penetración y desintegración que se anuncian amenazantes desde las primeras páginas a través de esas ininteligibles pintadas en árabe que turban la tranquila existencia de los habitantes del parisino barrio de Sentier. La profusa utilización de diálogos, a menudo entre sujetos difícilmente identificables, y el intercambio constante de voces, recurriendo en ocasiones a la notación característica de los textos dramáticos, imprime un dinamismo en la escritura como proceso inmediato de construcción. El carácter performativo se subraya con el uso de la segunda persona del singular, un «tú» directo y violento, en el que la misma posición de los labios al pronunciarlo parece simbolizar un deseo de penetración en el otro.

Al igual que en el erotismo, el impulso teatralizante se potencia por medio de formas ritualizadas que aciertan a expresar la esencia performativa del proyecto literario de Goytisoló, tiñendo la empresa destructora con una aura sacralizadora que subraya la carga erótica. Barthes (1971: 10) nos recuerda que el rito es el orden necesario al placer. Nuevamente, sexualidad y escritura se erigen como dos formas de acción y no de representación, donde el énfasis no descansa en la necesidad de construir una narración, fábula erótica coherente con un principio y un final, sino en el impulso, casi instintivo, de transgredir, conquistar, violar o penetrar en el eterno aquí y ahora del tiempo y el espacio cerrados de la ceremonia (de la escritura). La ritualización de la acción principal que vertebra *Reivindicación* a través de un minucioso ceremonial de violación y sacrificio del niño, al mismo tiempo que de las formas dominantes del lenguaje literario, adquiere especial relevancia en el conjunto de la producción de este autor, máxime teniendo en cuenta la función de bisagra que desempeñó dicho relato en su evolución personal y narrativa, su ruptura definitiva con el pasado cultural que simboliza el niño, una herencia que va a ser radicalmente reconsiderada desde una perspectiva escénica, distanciada, que sacará a la luz las voces reprimidas por la tradición cultural hispánica. La imagen recurrente que abre y cierra la estructura circular de los pequeños matando al gato –que no deja de remitir, por otra parte, a los crueles comportamientos tribales de los niños en *Duelo en El Paraíso*– anticipa una estructura paralela a la del ceremonial sacrificial que, como cada día, el protagonista, igual que los jóvenes, jugando «a algún silente ceremonial críptico hoy: avanzando con varas y palos, en ecuación lacónica, hacia el severo e incipiente





ministro del culto» (17), deben ejecutar. Un elemento clave del ritual es la observancia de unas estrictas condiciones materiales para su precisa realización de acuerdo con unas reglas previamente fijadas, que parecen regular el proceso constructivo de la obra: «tu odio irreductible hacia el pasado y el niño espurio / que lo representa / exige los fastos de la muerte ritual y su ceremonial / mágico / (la luz, el ambiente, el decorado / y una mise-en-scène sobria y discreta)» (213). El erotismo del texto, intensificado a través de esta minuciosa ritualización, se resalta todavía más por medio de la repetida posposición del acto final del sacrificio, voluptuosa demora del momento preciso en la que se recrea el relato: «pero no es todavía la hora y los dos protagonistas lo sabéis: el proceso destructivo no ha comenzado: estáis en el preámbulo de la historia» (219). El mismo autor, haciendo referencia a la obra de Sarduy, relaciona este procedimiento literario, afín a una escritura barroca y lúdica, con los mecanismos eróticos:

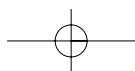
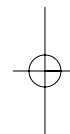
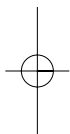
Del mismo modo que el juego erótico aplaza en la medida de lo posible el momento del orgasmo, el juego literario prolongará como un fin en sí la voluptuosidad de nuestra lectura. Erotismo y escritura barroca coinciden así, como ha observado Sarduy, en virtud de una común disposición lúdica (Goytisolo 1977: 270).

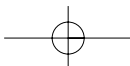
Relacionado con el modo alegórico que subyace a estas construcciones, la condición escénica y ceremonial no impregna únicamente el desarrollo de acciones puntuales, sino que el mismo proceso cotidiano de percepción de la realidad viene marcado por una minuciosa ritualidad, que conduce con exhaustiva geometría la lectura semiótica de un espacio exuberante y foráneo, azarosos itinerarios cargados con la turbadora incertidumbre y la voluptuosa detención que merece el objeto erótico. La mirada estructuralista de Juan Goytisolo descubre una realidad fragmentaria y codificada, pero que, como las alegorías de la Modernidad descritas por Benjamin, han perdido un sentido único y coherente para abrirse a un infinito trabajo de relectura. De este modo, el sujeto que inicia la narración de *Reivindicación* alude de forma impulsiva –como corresponde al comportamiento obsesivo del personaje alegórico (Fletcher 1964)– a la acción repetida cada jornada, de memorizar cada signo de una nueva realidad, aprender la justa medida de su distancia, de la diferencia que lo separa y el exceso que lo define. Igualmente, el prota-



gonista de *Paisajes después de la batalla* concibe el paseo por la ciudad como una arriesgada aventura semiótica que le sume en un apocalíptico y voluptuoso caos de signos. El texto de *Makbara* se abre con una precipitada enumeración en cascada de los sonidos y sensaciones que llegan hasta el sujeto alienado, violentamente expulsado por esos mismos signos de una realidad que le es ajena.

El empleo de unos temas que surgen de forma reiterativa, haciendo avanzar un mecanismo textual –más que una narración– disuelta en fragmentaciones, giros y rodeos, remite también a un desarrollo ritualizado que exige la exacta repetición de una serie de fórmulas que permiten que el mecanismo siga creciendo, obedeciendo a una ley cuyo sentido parece ser el propio deleite del texto en su ejercicio de dispersión. De este modo, el texto se convierte en una partitura de voces, instantes, acciones recurrentes y motivos, en los que lo fundamental no es el contenido variable de estos temas o los sujetos de las acciones en confusa transformación, sino la realización y reiteración de estos, es decir, el funcionamiento del dispositivo escritural según diferentes ritmos y parámetros de variación, como si de una partitura musical se tratara. Siguiendo el análisis que hace Barthes a partir de algunos ejemplos etnográficos (Barthes 1973: 68), los ritmos obsesivos, expresiones formularias y cláusulas rituales propician una pérdida de significado que, sin embargo, revierten positivamente en la carga erótica de las palabras, acentuada en la medida en que se formaliza su reiteración. Se configura así un texto sinfónico ejecutado a través de un caprichoso caos de notas, sensaciones, presencias y movimientos que remiten en última instancia a una suerte de cronotopo erótico cerrado en su propio universo ceremonial y poético, autosuficiente, en continua transformación, pero irreducible a un significado único: «captando sutilmente la presencia (irrupción) de signos que interfieren (violan) el orden aparente de las cosas: movimientos bruscos, ruidos desabridos, gestos ásperos: pequeñas (sordas) explosiones de violencia: ecuación cuyos términos desconoces, escritura que inútilmente quisieras descifrar» (*Reivindicación*: 40). Por eso, los diferentes temas, como el niño, el látigo, la donación de sangre, el grupo de turistas o la película de James Bond funcionan como ejes sobre los que se va hilvanando la escritura, avanzando con el ajustado tempo que exige la matemática del ritmo. De igual forma, se podría aludir a *Las virtudes del pájaro solitario*, articulada en una serie de representaciones pseudo teatrales que de forma ritualizada se repiten una y



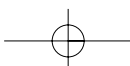
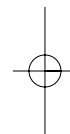
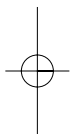


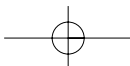
otra vez con obsesiva insistencia, a modo de variaciones sobre unos temas centrales.

Paradójicamente, uno de los efectos de estos medidos rituales será la producción de un espacio de desorden, la medida del caos. Frente a los espacios asépticos de rígida simetría, aislamiento y soledad característicos del mundo occidental, el estimulante y violento desorden de sensaciones, orgías de los sentidos, captado a través de una escritura que se quiere igualmente caprichosa, errática y violenta, será festejado en *Makbara*, cuyo último capítulo, «Lectura del espacio en Xemaá-El-Fná», constituye un homenaje a esta región erótica, invitación al nomadismo, la divagación, el movimiento errante, el caos de objetos y cuerpos, la apertura sensorial y el contacto físico:

ajetreo cotidiano, acogidos a la licencia y desenfado del ámbito, en continuo, veleidoso movimiento: contacto inmediato entre desconocidos, olvido de las coacciones sociales, identificación en la plegaria y la risa, suspensión temporal de jerarquías, gozosa igualdad de los cuerpos (200).

El cronotopo erótico que Goytisoló descubre en los espacios públicos de la cultura árabe se proyecta también a las grandes urbes, donde la desordenada confluencia de grupos étnicos y sectores sociales diversos ha hecho posible un sustrato espacio-temporal comparable de caos en perpetuo movimiento, destrucción y exuberancia sensorial. El nuevo espacio es presentado, sin embargo, como una fase terminal en la evolución degenerativa de la civilización occidental, teñida en muchos casos de una visión apocalíptica. Este *palimpsesto urbano* o *jeroglífico semiótico* –retomando términos afines a la estética de Goytisoló– define, por ejemplo, el cronotopo en el que transcurren las erráticas andanzas que colman de gozo al personaje central de *Paisajes después de la batalla*: «La complejidad del ámbito urbano –ese territorio denso y cambiante, irreductible a la lógica y programación–, invita a cada paso a trayectos versátiles, que tejen y destejen, lienzo de Penélope, una misteriosa lección de topografía» (147). Acentuando los tintes apocalípticos, el escenario urbano vuelve a presentarse en *La cuarentena* como el paisaje desolador de una posguerra dominada por comportamientos primarios de supervivencia, restos de una cultura bélica en descomposición, yuxtaposición violenta de elementos heterogéneos en confusa diáspora, que ya aparecían en textos tan tempranos como *Duelo en El Paraíso*. Estos





ACTO I (PRIMERA PARTE)

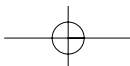
47

espacios en proceso de disolución, espacios ruinosos que nos hacen pensar nuevamente en esas alegorías de la Modernidad de Benjamin, ejercen sobre el sujeto narrador una atracción también primaria, violenta e instintiva, no ajena a lo erótico:

El espacio urbano en el que discurre ofrece una interminable sucesión de ruinas, cráteres de obuses, fachadas en equilibrio precario, alminares truncos, restos calcinados de autobuses, [...] viviendas de oquedades vacías y bostezos negros, vestigios del saqueo y orgía de sangre, víctimas de ejecuciones sumarias envueltas en un aire irrespirable, hedor dulzón de cuerpos descompuestos, multitud de civiles fulminados en plena desbandada [...] Una imantación más poderosa que el horror te obliga a detenerte y examinar uno a uno los cuerpos caídos en la aceras, esquinas, arroyos y encrucijadas de la ciudad fantasma (*La cuarentena*: 78).

El impulso libidinal configura este cronotopo, sostenido por una carga sensorial que imprime la fuerza para saltar por encima de las unidades segmentadas del tiempo y el espacio, transformando los sujetos y abriendo canales de comunicación entre líneas de disolución. Todo termina adquiriendo connotaciones místicas propias de lo ritual. De esta suerte, en *Makbara* se alude al amor como «vencedor del espacio, incólume del tiempo»; así agradece la protagonista, en términos casi religiosos, el inmerecido don «de haber sido [...] la predilecta, escogida y bendita entre todas las mujeres, gracia, don, favor celestial que la alienta y sostiene» (47). El espacio erótico, como el texto, superan de este modo las restricciones impuestas por las unidades espacio-temporales de la realidad objetiva para construir un nuevo cronotopo que se abre a un proceso errático y ubicuo, en constante estado de destrucción y creación de nuevos ámbitos y momentos, un espacio que se brinda al caos de una escritura, solo aparentemente errática, movida por impulsos caprichosos, descarga de energías que escapan al arbitrio de la razón lógica. El texto de *Paisajes después de la batalla*, al igual que su propio sujeto narrador, en creciente estado de fragmentación, termina alcanzando dicho don:

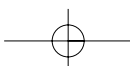
desmembrado y hecho trizas como tu propio relato alcanzas al fin el don de la ubicuidad te dispersas de país en país de ciudad en ciudad de barrio en barrio: [...] el tiempo ya no apremia su tiranía ha cesado: puedes callejear escribir extraviarte en el doble espacio de la cives y el libro inventar trayec-

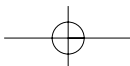


tos laberínticos desorientar desorientarte: esparcir la materia narrada al azar de sorpresas e imponderables por toda la rosa de los vientos: textos vilanos a merced del aire vehículos de leve polinación (*Paisajes*: 234).

El carácter performativo y ritual de esta escritura contribuye a la construcción de dicho cronotopo. Como explica Lyotard, frente al discurso narrativo se levanta el discurso performativo, autolegitimado en su propio acto de presencia y funcionamiento como proceso de realización en un tiempo y un espacio inmediatos. Este último discurso, basado en la práctica de la repetición, rechaza cualquier otro metadiscurso que lo legitime, imponiendo al espectador una materialidad temporal y espacial que renuncia a su capacidad referencial para *presentarse* a sí misma, física e inmediata, vacía de contenido, dejando en suspensión la producción de un significado más allá de su propio mecanismo⁶. Al mismo tiempo, el rito delimita un tiempo circular y cerrado en el que tiene lugar la acción, expresado por ese presente continuo del discurso como acto de enunciación, a diferencia del tiempo lineal de la historia, que se despliega desde el pasado hacia el futuro. Esta maquinaria escritural adquiere una autonomía propia como dispositivo que se ofrece para su funcionamiento, transformando energías y canalizando deseos. Así, por ejemplo, *Reivindicación* se desarrolla en «un presente incierto» (20), «fuera del devenir histórico: del raudo progreso» (26), «limbos de un tiempo sin fronteras: en el piadoso olvido» (27). En *Juan sin Tierra* se invita igualmente al libre y errático nomadismo sin norte ni brújula: «dé todavía un paso más / despréndase del binomio opresor espacio-tiempo» (132). La defensa de un presente continuo adquiere una transgresora proyección social cuando se relaciona con la cultura de la disi-

⁶ A este respecto, y coincidiendo de nuevo con Barthes, puede verse el estudio de Lyotard (1987) sobre *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, donde se compara la legitimación narrativa con la performativa, así como el análisis de Daniel Charles (1989) sobre la estética de lo performativo, en el que, apoyándose en el estudio del primero, se vuelve a relacionar la carencia de un contenido con la práctica performativa y el principio de la repetición, advirtiendo que nada se presta a una repetición más fácil que aquello que carece de significado: «Performieren heisst wiederholen –und nichts lässt sich besser wiederholen als das Fehlen von Sinn oder Inhalt: das Wesen der Narrativität muss paradoxerweise wohl am Nullpunkt des “Narrativen” im herkömmlichen Verständnis gesucht werden. Die Performance ist also eine Praxis der Delegitimierung zugunsten einer zeitlichen Praxis, die im Akt des Performieren selbst eingebracht wird» (49).





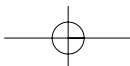
ACTO I (PRIMERA PARTE)

49

pación y el juego, frente a la economía del trabajo y la provisión para el futuro: «actuamos en el presente y a él solo nos atenemos: reivindicando el ocio como apremiara el moro santiaguero: promoviendo el juego, el recreo y la disipación : y condenando, sí, y sin apelación, el trabajo» (*Juan sin Tierra*: 231). También el cronotopo en el que se desarrolla *Las virtudes del pájaro solitario* aparece extraña y teatralmente suspendido por encima del plano de la realidad, mientras que en el «Primer sueño» de *El sitio de los sitios* se exhorta a una superación de «los cargantes conceptos de tiempo y espacio» (29) en favor de la ubicuidad. Asimismo, la confusión de sujetos y narraciones en *Makbara* focaliza, en detrimento del desarrollo de una fábula coherente, la intensidad de los instantes, diferentes y uno mismo, explosión desencadenada por la liberación de impulsos libidinales expresados a través de esas formas rituales que carecen de pasado e ignoran el futuro, sin representación ni enunciado posible, puro acto de enunciación, mecanismo ejecutado en una sucesión de presentes:

como si los sentidos tuvieran memoria! : como si el amor no fuera justamente una bella, mudable colección de instantes! inútil hacerles entender que no sabía quién eras : que ignorabas o habías olvidado su nombre y su traza: que mi amor era único y tu cuerpo, figura, postura, atributos imperceptiblemente cambiaban: no guardaban postales del acto, nadie les había filmado gozando, tu vida había discurrido como un vago, aleatorio sueño (*Makbara*: 188).

Como finalidad última de todo ritual, se apela al efecto de la transformación, la destrucción de la vieja identidad y la adquisición de una nueva condición a través de un proceso iniciático que, una vez desencadenado, ya no puede cesar fatalmente de repetirse, movido «por el simple, y suficiente, placer de la traición : de liberarse de aquello que nos identifica, que nos define: que nos convierte, sin quererlo, en portavoces de algo, que nos da una etiqueta y nos fabrica una máscara: qué patria? : todas : las del pasado, las del presente, las del futuro» (*Reivindicación*: 134). Pero este es también el círculo vicioso del ritual que inicia el lector con cada nueva lectura de *Reivindicación*, la renuncia y la destrucción de una identidad caduca y la conquista de un nuevo estadio que solo puede sobrevivir en el proceso dinámico de su metamorfosis, de su *devenir-traidor*; proceso que se abre con el comienzo de la novela



y que vuelve a su inicio al final de esta, círculo que se disgrega en una multiplicidad de transformaciones en las que participa cada personaje y en su caso el lector, como en una celebración, invitado a un proceso activo –performativo– de recepción de la obra literaria. Ahora bien, cíclicamente la empresa se cierra sobre sí misma para volver a iniciarse, volver a reconstruir los horizontes de la representación, las costas españolas vistas desde Tánger, para tomar fuerzas para un nuevo proceso de traición, una nueva aventura erótica/literaria. De este modo concluye el periplo de transgresiones, para volver a iniciarse al día siguiente: «después tirarás de la correa de la persiana sin una mirada para la costa enemiga, para la venenosa cicatriz que se extiende al otro lado del mar : el sueño agobia tus párpados y cierras los ojos : lo sabes, lo sabes : mañana será otro día, la invasión recomenzará» (*Reivindicación*: 240).

III. HACIA UNA ECONOMÍA LIBIDINAL: EL TEXTO RIZOMÁTICO

Este rápido recorrido a lo largo de la escritura performativa de Goytisolo nos ofrece como resultado la reconstrucción de un texto con una profunda dimensión espacial, que subyace también a la teoría rizomática de Gilles Deleuze y Félix Guattari. En los años setenta, coincidiendo con la escritura de la trilogía y el desarrollo del Posestructuralismo, los autores de *El antiedipo* proponen un modelo estructural que se opone a la teoría sicoanalítica y la concepción representacional de la narración, un modelo que rechaza el principio de la simetría binaria y la jerarquización arbórea dominante en el pensamiento occidental. La estructura rizomática, que apunta igualmente a un mecanismo deseante de apropiación y destrucción de códigos, se caracteriza por los principios de interconexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante por cualquiera de sus puntos y el principio de cartografía y calcomanía, rasgos que marcan también la escritura erótica de Goytisolo.

Al igual que Lyotard, Deleuze (1964: 152) apela a la obra de arte como un mecanismo, un tipo de artefacto que no significa, sino que funciona, un «antilogos» asimilado a una «máquina y maquinaria cuyo sentido (todo lo que usted quiera) depende únicamente del funcionamiento, y el funcionamiento de las piezas separadas». En contra de la metodología interpretativa desarrollada a la sombra del sicoanálisis y la hermenéutica, concluye Deleuze (152): «La obra moderna no tiene problema

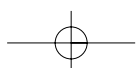
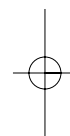
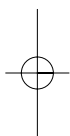


ACTO I (PRIMERA PARTE)

51

de sentido, solo tiene problema de uso». La obra literaria funciona como un sistema de vasos comunicantes articulado a través de una red rizomática construida sobre nudos temáticos que se retoman de forma recurrente, confluyendo y dispersándose en un presente continuo impulsado por una serie de flujos deseantes de naturaleza esquizoide. Bajo esta perspectiva, el erotismo se alza como una forma más de comportamiento esquizoide, como una maquinaria deseante y delirante, capaz de pasar de un código a otro con extraordinaria fluidez, en un proceso incesante de apropiación de otros modos de representación, de otros cuerpos.

El mecanismo escritural rechaza, por tanto, los funcionamientos representacionales y al mismo tiempo se construye sobre un principio de dinamismo impulsado por el propio deseo. En este sentido, la escritura erótica se transforma también en un viaje en profundidad que consigue traspasar la superficie mimética de la creación artística y cuyo trayecto implica siempre un proceso de destrucción *hacia*, un viaje esquizoide a un más allá de la identidad, la razón y el logos (Cornago 2002). Este azaroso periplo es el que numerosos artistas y pensadores, «en contradanza» con la Modernidad (Thiebaut 1996), han transitado en la búsqueda de otros cronotopos, otras dimensiones del espacio y el tiempo dominadas por un deseo de liberación que pasa por la destrucción. Culturas antiguas que han privilegiado un acercamiento instintivo a la realidad, civilizaciones lejanas o espacios mentales liberados de los estreñimientos racionalistas han proporcionado a la Modernidad la posibilidad de dar ese paso atrás (*Schritt zurück*) al que alude Heidegger, la vuelta a la noche oscura de los mitos y la religión (Trías 1994b). A la Grecia clásica de Nietzsche, la Edad Media de Bajtin, el Oriente de Hölderlin, transformados finalmente en el espacio de la locura, el espacio del afuera al que se refiere Foucault (1966a), que salvando las distancias es también la Galicia oscurantista y violenta de Valle-Inclán o la Andalucía trágica de García Lorca, hay que añadir el mundo árabe de Goytisolo o el ámbito primitivista y ritual de Tartessos en el ciclo de tragedias de Romero Esteo, regiones míticas desde las que se construyen nuevas maquinarias artísticas. A estos se suman los espacios de desorden de las grandes urbes, sobre los que Goytisolo levanta este cronotopo erótico, marginal y transgresor, recorridos por las energías libidinales y los excesos instintivos de la colectividad y el individuo, fuera del alcance de la lógica occidental, de la económica semiótica y el principio de la rentabilidad.



En oposición a los regímenes de signos ordenados por el principio de la rentabilidad, lo que Bataille denomina «economías restringidas», Lyotard propone una economía libidinal, ahondando en el campo de los impulsos abierto por Freud. Esta nueva economía, comparable con la «economía general» de Bataille, no puede, sin embargo, concebirse al margen de la economía social –«restringida»–, es decir, de su proyección en el espacio más amplio del resto de la realidad social y moral. El erotismo únicamente puede entenderse a la vista de unas prohibiciones en las que cobra toda su dimensión social, moral y antropológica. De esta forma, en contra del principio del trabajo y la moral utilitarista que gobierna y mantiene cohesionada la cultura occidental, tanto los mecanismos eróticos como una escritura pensada a imagen de estos últimos, se erigen como funcionamientos transgresores en su esencial gratuidad, reivindicando también un nuevo modo de utilización, otra forma de recepción inmediata y sensorial, que tiene en su centro el concepto de «gasto» y «exceso», como lo expone Bataille (1967). Si el erotismo se revela contra el fin de la procreación, la escritura se alza contra su finalidad representacional⁷.

La maquinaria escritural se transforma en un mecanismo autónomo que se ofrece al autor/lector/oyente para su funcionamiento o goce inmediato, revalorizando el momento de la recepción como un proceso activo centrado en el instante sensorial de la lectura o la audición, dentro de un contexto y una situación físicos concretos, «cuarta función (erógena?) que centrará exclusivamente su atención en el signo lingüístico» (*Juan sin Tierra*: 297). En *La cuarentena* se volverá a insistir en el acto de la lectura como la continuación de la acción invasora de penetración y destrucción, prolongada ahora en la figura del lector, convertido en objeto y al mismo tiempo sujeto de la nueva invasión que supone la recepción erótica de la lectura: «Desde el momento en que éste asume el riesgo de la aventura, vive la cuarentena él mismo, aislado del mundo en su propia burbuja, absorto en el gozo de la contaminación» (81). A través de esta concepción performativa de la escritura y la reivindicación

⁷ En este sentido, Klossowski diferencia dos circuitos pulsionales distintos en cuanto a sus leyes y funcionamiento, aunque intercomunicados en el sujeto que no puede reducirlos: el primero está formado por «impulsions, phantasme, simulacres, jouissance, gratuité», mientras que el segundo se define por «besoins matériels, monnaie, utensiles, usage, rentabilité» (en Arnaud 1990: 121).



ACTO I (PRIMERA PARTE)

53

ción de un proceso fenomenológico de recepción inmediata y no representacional, Goytisolo acierta a aunar «de golpe, en polisémico acorde, sexualidad y escritura» (*Juan sin Tierra*: 297), lo que remite una vez más en coherente correspondencia a «la secreta ecuación de tu doble desvío: la manipulación improductiva (onanista) de la palabra escrita, ejercicio autosuficiente (poético) del goce ilegal» (297).

Este es también el *texto deseante* de Barthes, al que se aludió al comienzo de este capítulo, el «texte de la jouissance», del goce inmediato del instante producido en la tensión constante entre la orilla del lenguaje canónico fijado por la academia y la orilla del lenguaje «móvil, vide, (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lien de son effet: là où s'entrevoit la mort du langage» (Barthes 1973: 15). Frente al «texte de plaisir», confortablemente instalado en la cultura dominante, el texto erótico problematiza el mundo del lector y su relación con el lenguaje de la escritura, pero también con el lenguaje del cuerpo y los sentidos, apelando al vértigo de la destrucción, festejando su desviación, el brillante y gratuito ejercicio de la transgresión revestida de ropajes lúdicos o ritualizados, en cualquier caso, de honda cualidad escénica.

El placer, como el pensamiento esquizoide en Deleuze y Guattari, ostenta su carácter asocial y revolucionario, transgrediendo los códigos consensuados y los esquemas retóricos dominantes, anulando las leyes de la economía de intercambio y la utilidad, precipitándose tras lo prohibido. El cuerpo, al igual que la escritura, reivindica su materialidad carnal para rebelarse contra su sublimación al servicio de un discurso previo, de un sentido impuesto desde el comienzo, fin previsible de la obra cerrada, presentada como producto antes que como resultado. La escritura erótica del cuerpo hecho texto se convierte –como explica Sarduy– en «una máquina erótica que produce deseo “inútil”, placer sin objetivo, energía sin función. Máquina de placer en constante gasto y en constante reconstitución. Máquina barroca revolucionaria» (en Goytisolo 1977: 190). Este funcionamiento erótico atenta directamente contra unas estructuras sociales que rechazan la gratuidad del placer por el placer, obligadas a encubrir sus efectos disolutorios bajo las máscaras de las ideologías:

Cuanto más obvio y elemental sea el acto (placer de la cópula, deleite de la lectura) mayor será la insolencia de quien se atreva a invocar dicha



llaneza e indiscutibilidad. El logocentrismo de nuestra cultura [...] conduce a la situación aberrante de un mundo en el que el goce debe ocultarse tras la máscara de la razón (política, social, religiosa), proporcionando así una coartada temible a verdugos y sicarios de toda laya 187).

Finalmente, el texto erótico se presenta como un texto barroco por excelencia⁸, ya que no deja de perseguir, siguiendo un impulso primario, fatal y obsesivo, guiado por esa «volonté de jouissance», el exceso que marca la diferencia, el exceso que se goza en ir más allá de la demanda y de la razón, desbordante y desbordado como el espacio sensorial de Xemaá-El-Fnà:

proverbial dificultad de enumerar lo que el espacio engendra / trastos, útiles, cachivaches arrastrados desde bocacalles y arterias por impetuoso maels-trón : infinidad de objetos de toda laya donde quiera se pose la vista : proliferación demencial de inútil mercancía [...] cosas, chismes, productos que llenan el vacío, ocupan materialmente el paisaje urbano (*Makbara*: 202).

Esta práctica escritural, al igual que el cuerpo y los mecanismos eróticos, se muestra irreducible no solo al funcionamiento económico e ideológico dominantes, sino también a la gramática y las poéticas sancionadas, que encuentran sus límites ante una acción cuya sensorialidad radical desborda la capacidad representacional del lenguaje. En ese *plus*, presentado como una suerte de exceso, cifra el texto su capacidad de resistencia, en ese instante soberano al que pertenece la actividad erótica, la percepción fenomenológica y el signo performativo, situado en un tiempo previo que todavía no conoce ni pasado ni futuro, más allá de la posibilidad del conocimiento intelectual. Esta dimensión es la que Bataille reivindica como esencial a la naturaleza humana, oponiéndola al utilitarismo que rige el cuerpo social, al tiempo que la vincula con la idea de lo soberano, la superación de los límites y el goce de posibilidades que la utilidad no justifica: «el *más allá* de la utilidad es el mundo

⁸ Esta escritura barroca, anticipada en las vanguardias históricas, recibe un nuevo impulso a partir de los años sesenta. A este respecto, puede revisarse el contexto cultural al que remiten iniciativas editoriales como *Espiral/revista*, publicada por Fundamentos entre 1976 y 1980, en la que colaboraron, además de Juan Goytisolo, nombres como Julián Ríos, José-Miguel Ullán, o voces latinoamericanas, como el mismo Sarduy o Paz (Chiampi 2000; Cornago 2004a).



ACTO I (PRIMERA PARTE)

55

de la soberanía» (Bataille 1976: 64). Por su parte, Klossowski alude al «signe unique»: «Sans histoire, sans hier ni lendemain, le signe unique n'existe que dans la seule intensité de son instant présent, la quelle n'est même pas désignante, ne souffre ni signification ni donc interprétation» (en Arnaud 1990: 149).

La evolución narrativa de Goytisolo pone de manifiesto esa periódica vuelta a las costas de la representación, visitar los fantasmas de su pasado, las constantes de su cultura, las obsesiones sobre las que se han construido sus identidades literarias, en busca de otras tradiciones, otras tramas y otros personajes que disolver en la pluralidad radical de perspectivas y sentidos. El propio autor advierte con lucidez el peligro de llevar el proceso de destrucción erótico/escritural hasta el límite, hasta la muerte y la disolución final, como diría Bataille, o hasta el vacío del silencio, el más allá del límite de la locura:

Si el erotismo llevado hasta el límite conduce a la destrucción del cuerpo amado y la aniquilación de uno mismo, la escritura lúdica y experimental, voluntariamente despojada de toda coartada ideológica y finalidad productiva, desemboca también en otra muerte: el silencio, el homicidio deliberado de la literatura (Goytisolo 1977: 318).

El excedente de energía que alimenta el acto sexual, como los comportamientos eróticos, se libera a través de violentos contrastes entre elementos heterogéneos en una combinatoria, caprichosa y sensorial, que escapa a la lógica para ejercer una atracción instintiva sobre el sujeto, que se ve impelido hacia su propia disolución a través de la participación en el caos de presencias convertidas en fuerzas de resistencia a un sentido único. A través de la escritura erótica, Juan Goytisolo desarrolla una variedad de espacios textuales caracterizados, tanto en nivel de la narración como del discurso referido, por el juego, aparentemente imprevisible, de contrastes en cuya ejecución performativa se goza el autor/narrador/lector, convertidos en creadores de este «lienzo de Penélope tejido, destejido día y noche: castillo de arena mecánicamente barrido por el mar» (*Makbara*: 214). Después del ejercicio de fragmentación, descomposición argumental y yuxtaposición que supone la escritura de *La cuarentena*, la voz narradora se pregunta todavía por la motivación última que, a pesar de todo, sigue atrayéndole irresistiblemente hacia esa vorágine de formas en danza constante, en irresoluble tensión, hacia ese espa-

cio erótico definido por su funcionamiento libidinal, que ha marcado el norte de su actividad literaria. La motivación última, instintiva y primaria de esta maquinaria sexual/escritural parece apuntarse tras la atracción telúrica del hombre hacia el principio de la vida, principio que solo puede entenderse en coexistencia con su final, con su disolución en el erotismo/en la muerte. La convulsión ciega de los órganos que sustituye a la vida ordenada –siguiendo a Bataille (1976: 97)–, el excedente de energía que supera la voluntad, el exceso sensorial de la presencia del cuerpo que se opone a la decencia son las últimas respuestas que el autor propone a un enigma sin solución, de ahí su capacidad de seducción:

Si mi percepción de la ciudad se ha fraccionado entre tanto como un espejo roto y mis actuales querencias se yuxtaponen sin continuidad argumental, el excedente de energía de la muchedumbre, ¿no será el imán íntimo de mis vagabundeos por esos espacios a un tiempo físicos y textuales que desde la niñez irresistiblemente me atraen? (*La cuarentena*: 90)⁹.

IV. MAQUINARIAS ESQUIZOIDES: UNA POLÍTICA PERFORMATIVA DEL TEXTO

En oposición a una crítica literaria de corte tradicional que busca la reconstrucción de la estructura interna de un texto, de modo que se llegue a un sentido, detrás del cual se oculta un sujeto, Deleuze y Guattari desarrollan el «esquizoanálisis», o lo que ellos denominan una actitud «clínica» frente a la «crítica»: «Une clinique sans psychanalyse ni interprétation, une critique sans linguistique ni signifiante. La critique, art des conjugaisons, comme la clinique, art des déclinaisons» (Deleuze y Parnet 1996: 142). El esquizoanálisis no apunta ya a una reconstrucción, sino a una forma de funcionamiento, no reconstruye representaciones, sino pautas de organización. Como ejemplo de estructura rizo-

⁹ Como punto de comparación puede citarse el caso de Elias Canetti, cuya obra reflexiona acerca de la dimensión destructora y al mismo tiempo vitalista de las masas: «La masa me había *subyugado*; era un delirio en el que uno se perdía y olvidaba, sintiéndose monstruosamente vasto y a la vez colmado [...] nos sentíamos privados de nuestro libre albedrío, algo siniestro nos sucedía, mitad delirio y mitad parálisis. ¿Cómo era posible conjugar ambas cosas? ¿Qué era todo aquello?» (Canetti 1984: 101). Las masas, con su doble vertiente, capacidad de disolución y atractivo erótico, surge como uno de los fenómenos definitorios de la cultura del siglo xx.



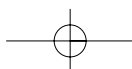
ACTO I (PRIMERA PARTE)

57

mática, los textos esquizoides son aquellos que se oponen a los sistemas jerarquizados, binarios y regulares; se trata de una realidad –y no un horizonte referencial cerrado sobre sí mismo– integrada por corrientes en un estado constante de transformación, sin principio ni final, líneas de fuga sobre campos de inmanencia poblados por multiplicidades de sujetos y guiadas por un funcionamiento dinámico y procesual. La finalidad sería llegar a situarse en un constante devenir, devenir minoritario dentro de las mayorías, marginal dentro de lo normativo, femenino dentro de lo masculino, no histórico dentro de la Historia. En el espacio liso de un cuerpo no organizado, estas líneas de fuga se instalan para dar lugar a diferentes tipos de maquinarias, que le proporcionan los órganos en los que se apoyan los procesos de estructuración, antes que estructuras acabadas. A diferencia de los «aparatos de Estado», que configuran el espacio estriado y sedentario sobre el que se crea una organización jerarquizada que sostiene un sistema de poder, las «maquinarias de guerra» son impulsadas por multiplicidades nómadas que responden al modelo rizomático. Solo cuando son capturadas por un «aparato de Estado», adquieren como único objetivo el enfrentamiento bélico, aunque incluso atrapadas en un sistema sedentario no dejan de desarrollar una fuerza de desterritorialización. Los campos de inmanencia formados por estas líneas abstractas, que no delimitan formas ni contornos, poseen mayor vitalismo en la medida en que hacen posible una actividad creciente de conexiones entre ellas, definiendo un espacio igualmente creciente caracterizado por su cualidad no orgánica, asimétrica, carente de puntos de referencia constantes. En oposición al espacio estriado, orgánico y codificado, que responde a la perspectiva euclidiana y a una visión distante, de conjunto, se extiende el espacio liso e indiferenciado, la visión táctil:

L'espace lisse, haptique et de vision rapprochée, a un premier aspect: c'est la variation continue de ses orientations, de ses repères et de ses raccords; il opère de proche en proche. Ainsi le désert, la steppe, la glace ou la mer, espace local de pure connexion (Deleuze y Guattari 1980: 615).

El esquizoanálisis estudia cada sistema o conjunto de sistemas de signos como un grupo de líneas que se acoplan configurando un tipo concreto de maquinaria. Frente a la consideración de la escritura extendida por el psicoanálisis como expresión de un subconsciente neurótico,



efecto de una patología, Deleuze (1993) defiende una literatura (clínica) como medicina social, creación de pueblos minoritarios en movimiento, multiplicidades en constante revolución, fabulación puesta en pie que viene a llenar un vacío social, a curar una enfermedad, creando posibilidades de vida que pasan por la superación del sujeto como identidad y estructura de poder. Cada vez que surge una raza dominante, sistema codificador que impone una jerarquía, un sistema de poder, se oye el delirio –no la neurosis de signo individual– como enunciado colectivo de un pueblo que se ha convertido en minoritario, excluido, oprimido. El sistema literario renuncia a su condición de código productor de un texto fijo, para presentarse como una corriente liberadora frente a un aparato dominante, que a su vez implica un sistema de codificación o una poética. Se pone en marcha una estrategia performativa de supervivencia nómada, que vive en continuo proceso de devenir, una estrategia de resistencia frente a cualquier sistema fijo, sedentario, que sostenga una forma de poder. La «crítica clínica» o «esquizoanálisis» no apunta, por tanto, a un trabajo de interpretación o búsqueda de un significado, aunque sea «la schize révolutionnaire par opposition au signifiant despotique» (Deleuze, 1990: 38), sino a los regímenes de líneas de un autor, la micropolítica de cada estrategia escritural, el diagrama de su obra o la cartografía cifrada que esconde la clave de su funcionamiento, su modo de producción, de supervivencia y resistencia, –en una palabra– de experiencia y de vida:

Sur les lignes de fuite, il ne peut plus y avoir qu'une chose, l'expérimentation-vie. [...] c'est produire du réel, créer de la vie, trouver une arme. En général, c'est dans un même faux mouvement que la vie est réduite à quelque chose de personnel et que l'oeuvre est censée trouver sa fin en elle-même [...] En vérité écrire n'a pas sa fin en soi-même, précisément parce que la vie n'est pas quelque chose de personnel. Ou plutôt le but de l'écriture, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle (Deleuze y Parnet 1996: 59, 60, 61).

En la obra de Goytisolo hay que comenzar distinguiendo dos tipos de maquinarias textuales diferentes, separadas por ese momento de transición marcado por *Señas de identidad*. Hay un tipo de novela anterior, cuya estructura responde al modelo del «aparato de Estado». Este modelo será atravesado posteriormente por las líneas de fuga, ya latentes



ACTO I (PRIMERA PARTE)

59

desde sus primeras obras, que convierten los nuevos textos en una suerte de «maquinarias de guerra». Ahora bien, desde ese período iniciático de los años sesenta, las estrategias textuales no han dejado de variar, sin por ello abandonar un comportamiento de líneas nómadas en continuo proceso errático de (des)territorialización. A partir de ese momento, se pueden establecer significativas diferencias entre dos grandes grupos de obras: por un lado, los diagramas textuales descritos por las construcciones de *Reivindicación*, *Juan sin Tierra*, *Makbara*, *Las virtudes del pájaro solitario* o *La cuarentena* y, por otro, sus últimas creaciones a partir de *La saga de los Marx*, es decir, *El sitio de los sitios*, *Las semanas del jardín* y *Carajicomedia*, grupo en el que por afinidades formales que ahora veremos también se podría colocar un texto anterior como *Paisajes después de la batalla*. En cualquier caso, más que una estricta división, se trata de un principio evolutivo que queda más claramente definido ya en los años noventa, sin que deje de haber espléndidas excepciones, como una de sus últimas obras, *Telón de boca*, que enlazaría nuevamente con el primer grupo. No se trata, por consiguiente, de una diferenciación estricta entre dos períodos, sino de dos tendencias que conviven a lo largo de las tres últimas décadas.

Los apartados anteriores se han centrado en las estrategias textuales que integran este primer grupo, analizadas en torno a una filosofía de la transgresión sintetizada en el acto de la violación –violación sexual, violación histórica, violación cultural, violación literaria–, y cuyo proceso narrativo podría definirse como una forma de escritura erótica de la (Pos)Modernidad. Un análisis de los funcionamientos escriturales de la mayor parte de estos textos revela una maquinaria de guerrillas más que de formaciones organizadas, una estrategia clandestina de movimientos veloces y continuas incursiones por el espacio estriado del «aparato de Estado», que se atraviesa con rapidez para salir de nuevo al espacio abierto, al desplazamiento por el cómodo y errático ámbito indiferenciado del desierto o la página en blanco, que termina excluyendo al mismo lector; una estrategia que, como se explica en la cita de Jacques Berque que abre *Juan sin Tierra*, enlaza con el mundo árabe y se proyecta al plano semiótico: «Le verbe contre le fait, la maquis contre la guerre classique, l'affirmation incantatoire contre l'objectivité et, d'une façon générale, le signe contre la chose». En este tipo de obras, el texto, más que mostrar el proceso de construcción de la maquinaria de disolución, presenta directamente sus resultados, se recrea en su capacidad

destructora, fuerzas centrífugas en movimiento organizadas en torno a un ritual de ejecución, ceremonia de violación de la moral, del sentido, del lenguaje. La demarcación del adentro y el afuera, del espacio estriado y el espacio liso es menos nítida y los procesos de disolución, como corresponde a una estrategia de partículas y guerrillas, son más radicales. Sujetos, espacios, tiempos y tramas se abisman en una espiral transformadora que solo permite una economía libidinal, es decir, un cuerpo sin órganos de una escritura delirante sobre un vacío anárquico, en el que, una vez aniquilados sus órganos –sujetos, tiempos, espacios y tramas–, se autoinmola llevada por el principio ciego de Eros y Thánatos. Cada lectura vuelve a poner en funcionamiento la maquinaria textual para tejer y destejer un nuevo lienzo de Penélope. Estos son algunos de los mecanismos que acabamos de analizar, el violento ritual iniciático de *Reivindicación*, la deformación fonográfica que aboca al vacío final de la página en blanco en *Juan sin Tierra*, la sensual, turbulenta y teatral fiesta de presencias desvanecidas al caer la tarde en la plaza de Xemáael-Fná, los reiterativos y acartonados juegos ceremoniales de *Las virtudes del pájaro solitario*, el viaje devastador e iniciático de *La cuarentena* o ese último recorrido vital, no menos errático, oteado desde la vejez que ve próxima la muerte, que es *Telón de boca*.

A diferencia de estas obras, el funcionamiento y las estrategias textuales que se anticipan en *Paisajes después de la batalla*, para seguir desarrollándose sobre todo a partir de *La saga de los Marx*, tienen un carácter diferente. Estas obras adoptan una nueva estrategia, construyéndose, más que en la práctica de sus devastadores resultados, en mostrar el proceso performativo de creación del propio mecanismo textual. La obra no se inicia con una maquinaria ya acabada, sino que se construye a los ojos del lector a través del proceso de puesta en escena y discusión de la propia estrategia narrativa, es decir, empezando con las condiciones previas a su creación. El mecanismo textual se abre para mostrar sus rudimentos, sus piezas y articulaciones, discutiendo explícitamente las posibilidades de su montaje. Si antes el acento era puesto en el acto de la ejecución, la sangrienta representación o el ritual de la violación y sus consecuencias, ahora se ilumina el proceso de construcción más que el de destrucción, aunque uno no puede desligarse del otro. Por encima de sus efectos disolutivos, es el propio movimiento de las líneas de fuga el que se convierte en el objeto de la narración. La representación se ve desde los bastidores, y forma y fondo, expresión y contenido,



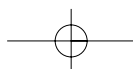
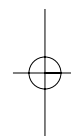
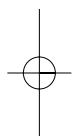
ACTO I (PRIMERA PARTE)

61

se acercan hasta confundirse. Por medio de su puesta en escena, la praxis escritural queda situada en una amplia perspectiva histórica, lo cual introduce una mirada distanciada, aunque no de conjunto, que favorece una frecuente visión irónica y hasta humorística; mientras que esta amplitud diacrónica queda aminorada en los procesos de inmersión radical de los otros textos, levantados sobre un presente de la escritura como ejercicio desestabilizador, instante continuo de gozo y transgresión extrema. Resultado de esta poética es la recuperación a partir de los años noventa de la fábula, pero siempre bajo un enfoque performativo y desestabilizador que denuncia el propio argumento, su causalidad lógica y lineal, al igual que las identidades que lo habitan, como un producto más del proceso de construcción de la obra y los intereses que la sostienen.

Frente a aquella ágil y aniquiladora estrategia de guerrillas, ahora el mecanismo de construcción, si bien igualmente performativo, define una maquinaria más pesada, de enfrentamiento en campo abierto y movimientos lentos, pero nítidos. En contraste con un mecanismo de partículas veloces en creciente aceleración, se forma una maquinaria tectónica en la que los componentes gozan de una mayor solidez en su específica y consciente heterogeneidad. Las denominaciones con las que el propio autor se refiere, no sin cierta ironía, a sus nuevas creaciones –«armatoste, mamotreto o artefacto» (*Carajicomedia*: 20)– ofrecen una idea plástica del nuevo tipo de construcción. Las líneas de fuga ya no se precipitan en un vacío apocalíptico, sino que se alargan en un proceso permanente de *devenir*, siempre *en medio de*, a punto de una nueva transmigración, en ese proceso continuo de transformación, de unas identidades en otras a través de los siglos, como en la *Carajicomedia*. El «aparato de Estado», que en los casos anteriores solo aparece para su inmediata aniquilación, adquiere ahora una presencia mayor, ofreciendo un constante frente de batalla a las «maquinarias de guerra». Su espacio jerarquizado recupera un lugar central, aunque no deja de estar bajo la amenaza continua de las estrategias nómadas. La copresencia de ambos espacios y mecanismos –«aparato de Estado» y «maquinaria de guerra»– contribuye a una nueva perspectiva que permite abarcar desde una estrategia de distanciamiento (escénico) un territorio diversificado y heterogéneo.

El principio de la discontinuidad se radicaliza en virtud de la diversidad extrema de las partes que componen, casi en sucesión ilativa, el



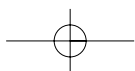
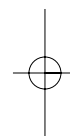
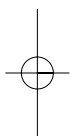
mecanismo textual, lo que se traduce en una visión desintegradora de la historia, acercamiento que Barthes (1981: 142) calificó de revolucionario, frente a las estructuras dominadas «par le surmoi de la continuité, un surmoi de l'évolution, de l'histoire, de la filiation, etc. Tout approfondissement de la pensée du discontinu reste alors essentiellement hérétique, révolutionnaire au sens propre et nécessaire». Una batalla de fuego pesado, abierta sobre un amplio espectro de siglos y escenarios que conviven simultáneamente, pero sin llegar a disolverse, requiere ahora una estrategia más sutil y meditada. Los sujetos, tiempos y espacios, en lugar de quedar confundidos en una misma corriente que los aboca a su disolución, son presentados como líneas en movimiento, aunque en constante proceso de acercamiento y transformación. Igualmente, cambia el tipo de relación que se establece con el lector. En los primeros casos, el lector era una víctima más del efecto de disolución de la maquinaria textual, terminando, como en *Juan sin Tierra*, expulsado de la misma lectura, excluido por unos signos o sistemas gráficos que ya no acierta a descodificar. Con *Paisajes después de la batalla*, y sobre todo a partir ya de los años noventa, la estrategia textual depara una nueva función y espacio para el lector. Este se convierte en creador, a través de la lectura, de la propia «maquinaria de guerra», sin dejar por ello de verse atrapado, a medida que avanza en su construcción, por los efectos de desorganización pero al mismo tiempo de liberación, como una victoria más, víctima del mecanismo-trampa del texto.

Paisajes después de la batalla anticipa este último modelo. Al igual que en las obras del otro grupo, se advierten las consecuencias de un amenazador cuanto ininteligible proceso de invasión: aparición de signos extraños, desorganización del espacio urbano, movimientos erráticos, líneas de fuga que se adentran al mismo tiempo que conforman un cuerpo no organizado. La diferencia, sin embargo, estriba en el modo de expresión explícito de este proliferador y vitalista estado de caos a través de la construcción consciente por parte de uno o varios agentes de un mecanismo que se enfrenta a un incipiente «aparato de Estado», de creciente protagonismo en las obras del último período. Este mecanismo se propone como una estrategia de supervivencia perpetrada por su hábil constructor para liberarse de sus secuestradores, despistándoles sobre la verdadera identidad del protagonista, a la vez que confunde al propio lector tras una espesa cortina de engaños, ficciones y juegos. La «maquinaria de guerra» se revela como el modelo específico de super-



vivencia de una estrategia nómada, en la que la guerra solo es una consecuencia secundaria de su inevitable enfrentamiento con estructuras sedentarias, de su función de hacer crecer y poblar el espacio sin marcas ni jerarquías del exterior: «la machine de guerre a pour ennemi l'Etat, la ville, le phénomène éstatique et urbain, et prend pour objectif de les anéantir. C'est là qu'elle devient guerre: anéantir les forces de l'Etat, détruire la forme-Etat» (Deleuze y Guattari 1980: 520).

Mayor grado de explicitación en la puesta en escena de los pilares de la escritura caracteriza *La saga de los Marx*, configurada como una compleja maquinaria alimentada con objetos textuales de veracidad siempre dudosa, que han sido extraídos de sus contextos y puestos en perspectiva, a merced del movimiento de desterritorialización descrito por el dispositivo del texto. Este mecanismo es el que permite a la obra crecer desde dentro de sí misma, de forma centrífuga, como organismo autónomo o *work in progress* que se expande a medida que se le suministran nuevas voces, objetos textuales en forma de citas, cartas e informes, reacciones críticas frente a los capítulos ya escritos, opiniones de los mismos personajes, sumidos todos ellos en un paradójico proceso de desintegración creadora. El «aparato de Estado» encuentra un doble agente a diferentes niveles: por un lado, los motores de representación y mixtificación históricos con los que una cultura intenta reducir las ideas, los movimientos y acciones a discursos coherentemente contruidos, imágenes perfectas, pero también inmóviles; por otro lado, en el plano de la ficción, es el editor y su permanente demanda de hechos, dramas y descripciones el que se erige como defensor de un modo de representación jerarquizador, que trata de responder a las expectativas sociales previamente fijadas con el fin de obtener un mayor éxito comercial. En oposición a ambas fuerzas se construye la «maquinaria de guerra» textual y cultural, cuyo funcionamiento de puesta en escena o teatralización de voces, textos, discursos y lugares comunes, sume todo esto en un eficaz mecanismo de desenmascaramiento, subrayando, frente a la *doxa* de la historia, la contradictoria paradoja sobre la que se mueve como un continuo y cíclico devenir. Después de un siglo de revoluciones, discursos incendiarios, barricadas y luchas contra el poder, solo parecen quedar, nuevamente, las masas nómadas e informes, abigarradas multiplicidades de parados, hambrientos, excluidos y perseguidos, movimiento errante en el desierto que no deja de buscar una salida, una línea de fuga, fuerza primera y última de desterritorialización, «el impulso de destrucción de las



masas» –como se pregunta el propio Marx– «era a fin de cuentas su instinto creador más profundo» (*La saga*: 58).

Paralelamente, después de toda una época de narraciones lógicas, sujetos de complejidad psicológica y estructuras sólidamente construidas, de probada rentabilidad económica y semiótica, solo parece quedar la eficaz maquinaria de los mecanismos escriturales, que esbozando una mueca de ironía, ostentan el exceso gratuito de su movimiento de libérrima creación, pero también de destrucción, carente de síntesis y homogeneidad, igualmente nómada e informe, desnuda de tramas y sujetos, de espacios y tiempos, cuerpos sin órganos describiendo un movimiento rizomático a través de siglos de historias muertas, consignas y banderas, fotos fijas y rostros congelados. Como explica el compilador de este dispositivo textual que es, finalmente, *La saga de los Marx*, qué sentido tendría añadir nuevas historias a una cultura de los medios convertida en una ingente maquinaria de producción y manipulación de historias, imágenes y relatos; «en una sociedad uniformada por el imperio de la imagen, qué valor literario y moral tendría poner la pluma al servicio de ésta y trazar relatos históricos como esas escenas reconstituidas» (200). El proceso de estructuración en el que consiste la obra desarma los discursos históricos y las representaciones ideológicas, así como las narraciones culturales o literarias, presentándolas a través de una lúcida escenificación. Por medio de esta se hacen visibles sus mecanismos sacados de contexto y denunciados como dispositivos anquilosados al servicio de un poder social que no resiste el movimiento incesante y transformador de la realidad que intenta representar, reducida a la condición de producto acabado y fijo.

Los efectos devastadores del aparato de poder se hacen más patentes en *El sitio de los sitios*. Aquí se vuelven a ofrecer las condiciones idóneas para visualizar el proceso de construcción y funcionamiento de la estrategia bélica en la que consiste todo el texto. De forma más explícita, el proceso de construcción se revela como el montaje de un mecanismo de defensa y liberación contra el sistema dominante. La sucesión de los textos apunta a una actividad performativa en la que tanto el autor –ingeniero textual– como el lector construyen la obra en la medida en que la hacen funcionar. La lectura que realiza el comandante –garantía de una representación lógica y un sentido único– de los diversos textos que le van suministrando los personajes de la resistencia, paralela a la que realiza el lector de la obra, le conducen a un estado de locura o desorganización mental que termina poniendo en duda su propia identidad.



ACTO I (PRIMERA PARTE)

65

Como en el caso anterior, una vez en funcionamiento la maquinaria continúa por sí misma su labor de desterritorialización, poniendo en fuga, no solo el mundo del comandante, sino el del resto de los personajes, cuyas coordenadas existenciales, como el espacio, el tiempo o la lógica causal, quedan neutralizadas. Finalmente, solo le resta al lector el propio texto como mecanismo y único modo de defensa frente a una realidad histórica amenazante. La disolución de las identidades, sus constantes transformaciones a través de espacios y tiempos confundidos, se revela, paradójicamente, como el medio para una vida en libertad, siempre en peligro por las imposiciones representacionales de los «aparatos de Estado» que sostienen sus discursos de poder.

Una situación comparable se desarrolla en la *Carajicomedia*, en la que un mecanismo de transmigraciones constituye la única estrategia de supervivencia contra un sistema de signos, y por tanto de valores y de poder, impuesto de forma violenta en la cultura occidental, y más concretamente en España, a partir del Renacimiento. Entonces tienen lugar las distintas expulsiones, inicios de la época clásica que Foucault (1961) calificó como período del Gran Encerramiento, encerramiento indiferenciado de todo aquel que muestra conductas diferentes a las consensuadas por un determinado régimen moral. Como explican Deleuze y Guattari (1980), los modelos estatales tienen tendencia a reproducirse idénticos en sus variaciones, escenificándose para su abierto reconocimiento público. A diferencia de la «máquina de guerra», que no existe sino en continua metamorfosis, no hay una forma de estado clandestino. Ambas estrategias, «aparato de Estado» y «máquina de guerra», como las «economías restringidas» frente a la «economía general» de Bataille, conviven en una relación espacial de interioridad frente a exterioridad, interdependientes, pero no simétricos:

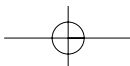
Ce n'est pas en termes d'indépendance, mais de coexistence et de concurrence, dans un champ perpétuel d'interaction, qu'il faut penser l'extériorité et l'intériorité, les machines de guerre à métamorphoses et les appareils identitaires d'État, les bandes et les royaumes, les mégamachines et les empires. Un même champ circonscrit son intériorité dans des Etats, mais décrit son extériorité dans ce qui échappe aux Etats ou se dresse contre les Etats (446).

Sobre un denso entramado intertextual, estas construcciones se ramifican mediante dispositivos desplegados ya en otras obras. Este es el caso de



Las semanas del jardín, maquinaria de laboratorio centrada en el proceso de liberación de uno de los confusos personajes –¿invención o realidad?– de *El sitio de los sitios*, trasunto autobiográfico en última instancia del autor. Este espléndido ejercicio de construcción se levanta sobre un abigarrado, contradictorio y no menos destructor conjunto de textos que termina, como en los otros casos, adquiriendo vida propia para rebelarse contra la fechoría perpetrada por sus *autor-idades*, su heterogéneo círculo de lectores, guardianes de la escritura y del poder, inquisidores de la palabra.

Producto de estas estrategias es la multiplicación de identidades y tiempos, espacios y tramas que se generan, entrecruzan y confunden como defensa del derecho inalienable a la metamorfosis, explosión de vida, libertad errática que surge como respuesta a cada forma de organización económica o estrategia de captura por un sistema codificador. Una situación histórica reciente de opresión, como la vivida en Sarajevo, se transforma en *El sitio de los sitios* para asimilarse a un sitio medieval. En ambos casos se recurre a unas mismas estrategias de diseminación de voces, interpolación de textos, en una lúdica espiral de palabras con el fin de neutralizar los dogmas inquebrantables mediante esa «finísima telaraña textual» (146) que termina sobreponiéndose a sus mismos creadores. Así, «diásporas, conversiones forzadas, autos de fe, estigmas de infamia» (151) se confunden en la espiral de la historia, y de igual manera las revoluciones aparecen girando como el eterno retorno de una trama fatalmente repetida. A diferencia de una política sedentaria, que distribuye y ordena de forma jerarquizada un espacio interior, las estrategias nómadas tienen un efecto de dispersión sobre un espacio abierto, indefinido, comunicante. De modo comparable, el mecanismo de transmigraciones de la *Carajicomedia* pone en danza una diversidad de personajes históricos y de ficción que viajan por los siglos bajo el marbete de herejes, brujas, moros, sodomitas, putos, travestis y otras formas de «santidad» en un incesante, lúdico y a menudo cruel proceso de reencarnación que los dispersa, cruza y confunde. Impulsados por una fuerza centrífuga, los personajes apenas sí consiguen sobrevivir a base de giros y requiebros –recorridos rizomáticos– a un «aparato de Estado» que amenaza su existencia marginal movida por el exceso de una economía libidinal. Se articula así una estrategia nómada, una política performativa que, a diferencia del movimiento migratorio, justifica el movimiento en su propia autonomía, como trayecto en estado de realización, siempre a mitad de camino *entre* un estado y otro:



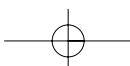
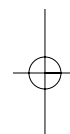
ACTO I (PRIMERA PARTE)

67

Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre. La vie du nomade est intermezzo. Même les éléments de son habitat sont conçus en fonction du trajet qui ne cesse de les mobiliser (Deleuze y Guattari 1980: 471).

Como un ejemplo más de intertextualidad, uno de los dispositivos de la *Carajicomedia* engarza con el mecanismo de *Las semanas del jardín*, sintetizado en la teoría del enemigo mortal, *alter ego* de cada sujeto y amenaza constante de superposición y cruce de identidades. El campo de fuerza establecido por estas dos líneas de signo contrario descritas por los sujetos –fragmentadora, sedentaria y jerarquizadora, la una; nómada, rizomática y liberadora, la otra– constituye uno de los medios fundamentales de producción de identidades y tramas, tanto en *Las semanas del jardín* como en la *Carajicomedia*, construidas ambas sobre el acercamiento, lucha y oposición de ambas fuerzas.

Estas líneas de fuga, que mueven las maquinarias textuales, extraen su energía y capacidad de movimiento transversal de un principio o voluntad metamórfica nacida como un constante devenir minoritario –devenir mujer, devenir santo, devenir paria, devenir extranjero, devenir revolucionario, devenir animal, devenir múltiple, frágil y mudo– dentro de los sistemas mayoritarios. Este devenir no se explica por un esquema de imitación o representación de otra identidad, sino por un principio nómada, desterritorializador, en el que lo importante no es el punto de inicio o el lugar de destino, sino el acto en sí performativo de la travesía, de su eterna transmigración entre dos puntos: «Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de nocés entre deux règnes» (Deleuze y Parnet 1996: 8). Devenir no tiene, por tanto, el sentido o la función final de *convertirse en* o de *llegar a ser* efectivamente otra cosa, sino únicamente de aproximación constante *hacia*, de un *querer llegar a* que se alcanza, no en la integración de dos polos opuestos, sino en su contacto con un espacio de indeterminación, con un afuera no estriado, no jerarquizado, en el que los puntos de referencia viven en un movimiento sin origen ni fin, en una perpetua redefinición. De este modo, *devenir minoritario* no quiere decir ser mujer, ser moro, ser extranjero, ser revolucionario o ser homosexual, sino un *ir hacia*, trazando una línea de escape que atraviesa un «aparato de Estado», destruyendo su sistema de signos, política de conquistadores. Este proceso performativo responde a un mecanismo cícli-



co, teoría del eterno retorno, no como círculo infernal sino como fuente de vitalidad —que ya anunció Zaratustra— de la que se extraen renovadas fuerzas para resistir en un permanente estado de revolución, de transmisión en «las Santas Mariconas, hermanas del Perpetuo Socorro, Hijas de la Mala Leche y de Todas las Sangres Mezcladas» (*Carajicomedia*: 222), de corear consignas revolucionarias con kurdos, bereberes y canacos, asegurando a través de la espiral proteica que imprime el movimiento de la historia la perpetuidad de esta condición minoritaria: «nadie nos puede arrebatarnos una furia y ardor que se renuevan en el decurso de los siglos, muertas hoy y renacidas mañana, sujetas a la gravitación de una absorbente vorágine» (*Carajicomedia*: 223). Este principio del movimiento, constante funcional en la obra de Goytisolo, ya fue apuntado en los años setenta por el autor, respondiendo a una necesidad de poner al descubierto las raíces de su compromiso moral: «las pulsiones motrices que empujan al hombre a la acción: anhelo de comunión física, fisiológica, anatómica del narrador con los parias y los metecos, esto es, los negros y árabes perseguidos y negados en nuestras sociedades represivas» (Goytisolo y Ríos 1977: 18).

Al igual que en *La saga de los Marx* o *El sitio de los sitios*, la historia no se presenta como una sucesión de acontecimientos o textos conforme a un modelo lineal, sino que se adopta una dinámica de desplazamientos bruscos, traslados o sustituciones articuladas como acontecimientos escenificados o presencias que surgen de forma inesperada en diferentes espacios y tiempos, dando lugar a un acto más de esa confusa puesta en escena que es la historia real como constante devenir. Cada reencarnación obedece, pues, a una nueva aparición, un nuevo entrar en el espacio y el tiempo de la escena, un dejarse capturar nuevamente por el «aparato de Estado» de la historia. Frente a obras más tempranas, las maquinarias textuales a partir de los años noventa presentan la escritura literaria como un laboratorio semiótico donde se analizan desde una perspectiva descentrada los modos de narración de la historia. Estos se construyen al mismo tiempo que se experimenta con diferentes posibilidades de puesta en escena, no solo de los diversos acontecimientos históricos, sino sobre todo de sus discursos, narraciones, mitos y enunciados. Textos de origen muy diverso y voces de diferentes procedencias son confrontados en esa suerte de laboratorio escénico de investigaciones acerca del funcionamiento teatral de la historia, entendida —a la manera de Nietzsche y Foucault— como un dispositivo de poder.



ACTO I (PRIMERA PARTE)

69

Bajo esta vocación minoritaria –lo cual no implica una condición cuantitativa, sino cualitativa–, nace el proyecto estético y ético de Goytisoló, bajo la égida de la huida sin retorno, la estrategia camaleónica como forma de combate y opción de vida intensa. Se esboza así una forma de pensamiento que, siguiendo a Artaud, solo vive en un proceso de hundimiento, de destrucción, en una imposibilidad de encontrar una forma: «Etre cultivé c'est brûler des formes, brûler des formes pour gagner la vie. C'est apprendre à se tenir droit dans le mouvement incessant des formes qu'on détruit successivement» (en Mattenklott 1998: 165); una escritura que como un cuerpo sin órganos vive bajo el signo de la transformación, vagabundeo errático o línea de fuga en un proceso de formación de unas u otras «maquinarias de guerra», fábrica de fábulas, identidades, espacios y tiempos, productos todos ellos de un mecanismo transformador que les obliga, frente a la imponente realidad material del artefacto textual, a una ilusoria condición de entes en movimiento, presencias y ausencias confundidas en un continuo devenir. Es, sin embargo, esta condición la que les confiere su única posibilidad de existencia plena en un inestable estado de libre variación de formas e identidades. En este sentido, defendiendo la relación entre experiencia vital y metamorfosis propuesta por Deleuze y recogida al comienzo de este apartado, también Canetti define la función del escritor en la sociedad contemporánea como «custodio de la metamorfosis», abogando por el ejercicio literario como medio de resistencia y oposición contra un cultura que empobrece al individuo, reduciéndolo a su cara menos creativa y más uniforme: «Solo a través de la metamorfosis [...] sería posible percibir lo que un ser humano es detrás de sus palabras; de ninguna otra manera podría captarse lo que de reserva vital hay en él» (Canetti 1974: 358).

Ahora bien, la misma escritura de Goytisoló comparte el destino fatal de sus personajes, su profunda vocación minoritaria y, por tanto, inevitablemente traidora frente a un sistema dominante, reacción violenta ante la vergüenza de haber pertenecido alguna vez a él, de haber sido novelista, español, occidental, hombre. De esta suerte, su lenguaje, como sus construcciones textuales, también invertidas, reniegan de los usos mayoritarios, recurriendo a los márgenes para hacerse extranjerías –como define Proust el funcionamiento del lenguaje de la literatura (Deleuze 1993)– con respecto a una lengua madre, a un aparato literario o una cultura en el poder, que en vano intenta fijar lo que solo en movimiento, en perpetuo devenir, puede vivir. Las grafías se deforman adqui-

riendo los trazos del alfabeto árabe, las palabras se implosionan para traslucir la fonética invertida de los esclavos, de los inmigrantes o de los negros, la sintaxis se fragmenta. El sistema del lenguaje rechaza la norma consensuada para hacerse fugitivo, adoptando los rasgos de un castellano antiguo, cuando este, antes de ser español y dominante, disfrutaba todavía de una condición más emparentada en ciertos ámbitos con lo lúdico y erótico, con la inestabilidad en la que vive todo lo que está en variación, lo que aún no ha sido fijado. Citas utilizadas como objetos textuales autónomos violentamente extraídos de los medios más diversos irrumpen, como sus personajes, de forma abrupta y traidora en el texto, dinamitando su credibilidad, atravesando su unidad, sacrificada ahora en beneficio de un aparato textual que se ofrece a su libre utilización, puesta en escena de voces dispares, representación de discursos opuestos, juego caprichoso y traidor. La heterogeneidad de los elementos, su disposición alógica, la ausencia de un hilván que confiera un sentido y una unidad final, termina dinamitando la imposible ordenación de un cuerpo que se resiste a ser *organizado*, a ser *informado*, jerarquizado conforme a un sistema previamente fijado de signos o poética autorizada, para optar por la sufriente pero vitalista condición del devenir amorfo, revolucionario o paria. Las líneas de fuga afectan también al concepto de lo literario, lo poético o lo narrativo consensuado por una cultura; el género narrativo se abre a elementos extraños, se desintegra acercándose no solo a otros géneros como la poesía o la obra dramática, sino a otras formas de escritura de discutida condición literaria, como la crítica, el ensayo o la filosofía. Se forma así un género híbrido, de vocación igualmente minoritaria, traidora e impura. Devenir ensayo, devenir poesía, devenir crítica no significa dejar de ser novela, sino ser novela y ensayo y poesía y crítica al mismo tiempo, todo y nada a la vez.

La minoría no refleja ya su poder revolucionario en el hecho de alcanzar unas reivindicaciones, de tener un reflejo axiomático en la mayoría, sino a través de un poder más profundo y turbador, que es el de poner en cuestionamiento la norma sedentaria, el equilibrio dominante¹⁰. No con-

¹⁰ Quizá por ello, como explica el autor, el nuevo título de *Reivindicación* sea simplemente *Don Julián*, porque más que una reivindicación puntual e histórica, se trata ahora de instalarse en ese estado, de un *ser* o *seguir siendo* revolución cultural y narrativa, más allá de las condiciones de un momento histórico preciso a las que apuntaba el primer título (*cf.* Gould Levine 2004: 61).



ACTO I (PRIMERA PARTE)

71

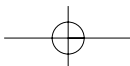
siste en dejar de ser minoritario y excluido para convertirse en mayoritario e integrado, lo cual –siguiendo a Deleuze– volvería a consolidar un sistema de poder, sino de funcionar dentro de un campo de inmanencia, sin dejar de atravesarlo como fuerza de transformación, como línea de fuga que acerca los polos opuestos en un espacio de metamorfosis o liminalidad –según el concepto desarrollado por Turner (1982)– hasta fundirlos sin hacerlos desaparecer, teniendo siempre en cuenta que: «La puissance des minorités ne se mesure pas à leur capacité d’entrer et de s’imposer dans le système majoritaire, ni même de renverser le critère nécessairement tautologique de la majorité, mais de faire valoir une force des ensemble non dénombrables, si petit soient-ils, contre la force des ensembles dénombrables» (Deleuze y Guattari 1980: 588). No se trata, pues, de ser minoritario, de ser escritor, de ser revolucionario, sino de devenir: devenir escritor, devenir revolucionario; de un *ir hacia*, pero no en el viaje con principio y final del pueblo sedentario, sino en el trayecto irregular y esquizoide de las multitudes nómadas, siempre en medio de una nueva transmigración, consciente de que lo peor que le puede ocurrir a una minoría es convertirse en mayoría; como a una revolución, a un sueño o una utopía, es verse hecha realidad, porque entonces ya no tendríamos ni revolución, ni sueño, ni utopía.

Esta perspectiva performativa de la realidad, también de la realidad del pensamiento y la escritura, constituye una de las reacciones más positivas y coherentes para una Modernidad revisada ante la crisis del pensamiento teleológico y representacional, la metafísica trascendental, la teoría del significado y los grandes discursos que la impulsaron. La alternativa a la crisis de la representación que amenaza el horizonte cultural contemporáneo desde finales del siglo XIX no consiste, pues, en una poética de la abstracción no referencial o en la acumulación asignificante de materiales dispares, sino en la focalización de las estrategias y dispositivos que hacen funcionar estas maquinarias, es decir, en una política centrada en los mecanismos performativos, en el cuerpo de la propia escritura en funcionamiento, antes que en sus resultados finales, en el ejercicio de la puesta en escena antes que en la representación. El proceso de captura por parte del «aparato de Estado» de las líneas que lo atraviesan se manifiesta como la «opération sémiologique par excellence» (Deleuze y Guattari 1980: 555), la labor del conquistador, que no será neutralizada hasta quedar reconstruida en tanto que acto, activo y en proceso, en el aquí y ahora de su escenario. Esta es la denuncia de

la escritura escénica de Goytisolo: «nosotros, semiólogos, jesuitas, Stanleys, conquistadores, solo habremos hecho una conquista cuando tengamos ese código y podamos *rehacerlo, simularlo*» (Lyotard 1975: 55). En oposición a un modelo representacional de creación de imágenes, discursos y narraciones hecho posible por la cultura mediática, se construye un mecanismo «qui détruit l'image *et* ses copies, le modèle *et* ses reproductions, toute possibilité de subordonner la pensée à un modèle du Vrai, du Juste ou du Droit. (le vrai cartésien, le juste kantien, le droit hégélien, etc.)» (Deleuze y Guattari, 1980: 468). En contraste con la proliferación de lenguajes mediáticos, la pragmática de la escritura, esto es, la escenificación del «aparato de Estado» realizada por la maquinaria textual, se manifiesta como la micropolítica de la praxis literaria, su estética al tiempo que su ética: «c'est la pragmatique qui est l'essentiel, parce qu'elle est la véritable politique, la micro-politique du langage» (Deleuze y Parnet 1996: 138).

En este sentido, una lectura posestructuralista de la Modernidad obliga a adoptar una nueva perspectiva, un ligero pero fundamental giro que inaugura una nueva actitud con respecto al pensamiento de la realidad y su expresión artística, que ya no puede ser simplemente representacional. La nueva actitud conduce a la victoria del mecanismo sobre sus resultados, del proceso performativo sobre las imágenes, de la escritura sobre el producto acabado, de la metamorfosis sobre los estados, del devenir revolucionario sobre el balance final de las revoluciones, consciente de que es en este proceso de transformación y búsqueda, estadio inorgánico en movimiento, donde radica la vida en su expresión más intensa. Así, el poeta y dramaturgo Heiner Müller, constructor a su vez de tantas líneas de fuga, afirma a propósito de la Posmodernidad que lo que permanece es lo fugitivo y lo que se da a la huida es lo que queda¹¹, o como descubriera Goytisolo ya en los años setenta: «[el] periplo aleatorio, sin rumbo, es tal vez más excitante que el momento de la consumación de la aventura» (Goytisolo y Ríos 1977: 15), lo que Deleuze y Guattari (1980: 628) califican como estados de vida no organizados, cuerpos sin órganos, que se afirma en su proceso incesante de transformación, de devenir:

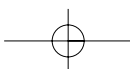
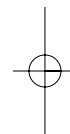
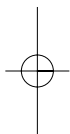
¹¹ «Das Bleibende ist das Flüchtige. Was auf der Flucht ist, bleibt» (en Fiebach 1990: 9).

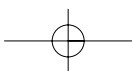
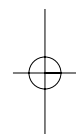
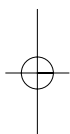
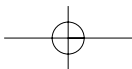


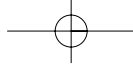
ACTO I (PRIMERA PARTE)

73

De même les strates organiques n'épuise pas la Vie: l'organisme est plutôt ce que la vie s'oppose pour se limiter, et il y a une vie d'autant plus intense, d'autant plus puissance, qu'elle est anorganique. Et de même encore, il y a des Devenirs non humains de l'homme qui débordent de toutes parts les strates anthropomorphes.



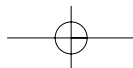
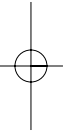
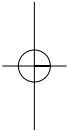




Acto I (segunda parte)

LAS POTENCIAS DE LO FALSO:
LAS RESISTENCIAS DE MIGUEL ROMERO ESTEO

Una aproximación performativa comparable a la desarrollada para el análisis de la obra de Juan Goytisolo nos permite enfrentarnos a las construcciones dramáticas de Miguel Romero Esteo, aunque ahora dentro de un sistema específicamente dramático y ligado a una estética distinta que, sin embargo, sigue apoyándose en funcionamientos estructurales de carácter ritual o lúdico. El ciclo de las Grotescomaquias, que comprende desde *Pontifical* hasta *Horror vacui*, fue escrito durante los años sesenta y setenta, y como la trilogía de la liberación de Goytisolo, puede entenderse como un proyecto sistemático de transgresión y resistencia frente a los modelos artísticos y discursos culturales dominantes (Cornago 2003). Cada obra de este ciclo está construida sobre un juego de tensiones entre dos planos fundamentales, por un lado, los lenguajes escénicos construidos desde el texto (artesanía teatral dispuesta desde la obra dramática) y, por otro, los mundos referenciales que los personajes levantan de forma consciente a través de los diálogos, como el mundo de los cuentos, del vodevil, de los rituales o las revueltas estudiantiles de los años sesenta. Con ello se define una estrategia de metateatralidad o puesta en escena del artificio escénico. Como en Goytisolo, el procedimiento autorreferencial, escénico y performativo hace posible una reelaboración extrema del plano material, que proyecta la obra más allá del mundo ficcional. Este primer nivel, específicamente teatral, termina exhibiéndose como centro de la obra y principio material/físico de resistencia contra sistemas hegemónicos de producción de sentido.



Desde el comienzo los personajes de las Grotoscomaquias asumen explícitamente su condición de actores, oficiantes o participantes en otra representación, ceremonia o juego, cuyos sistemas de signos, caretas huecas que subrayan el tono falso y artificioso que sostienen estos mundos, están a menudo extraídos de lenguajes populares de vistosa espectacularidad. De esta fuente bebe toda la poética del autor, revistiéndose de un aire característico de fresca espontaneidad y grosero desparpajo, no exento de cierto matiz de infantilismo o ingenuidad. El propio dramaturgo se ha referido a sus primeras experiencias escénicas en un internado religioso, recordando los acartonados escenarios, los burdos disfraces y la alegre falsedad de aquellas puestas en escena: «a fin de cuentas, todo el teatro que hacíamos era más falso que Judas, y en eso precisamente andaba el intrínquilis del asunto. Y por eso era precisamente por lo que nos entusiasma» (Romero Esteo 1978: 60), descarada falsedad acentuada por la polvorienta ritualidad del medio religioso de la España franquista de la posguerra en la que creció el autor. Esta dimensión teatral y sacralizadora a un tiempo dejará honda huella en su poética: «la verdad es que aquel modesto y humilde teatro colegial influyó en mí más de la cuenta. Desde luego, yo nunca lo he pasado tan fenomenal en esto del teatro» (61). Una vez trasladado a Madrid, todavía había de hacer referencias al teatro de revista, otro modelo escénico popular que exhibe con ostentación la falsedad de sus códigos. En cada Grotoscomaquia se recurre a un determinado mundo semiótico como código dominante para levantar el juego de la teatralidad, pero esto no impide la introducción de otros lenguajes y campos semánticos, en su mayoría de procedencia popular y carácter oral, que darán lugar a la construcción de otros límites con los que multiplicar el juego de oposiciones sobre el que se levantan estos mecanismos poéticos. Este efecto de teatralidad, que en el caso de Goytisolo se traduce en un plano narrativo, se proyecta ahora sobre el género dramático, que Romero Esteo llevará a una de las cotas de creatividad más altas del siglo xx, proponiendo el artificio de lo teatral como otro modo de resistencia artística contra tanta *autenticidad* huera, contra tanta representación *verdadera*, ya sea artística o histórica, con ánimo de erigirse en sostén de una ideología o una moral con pretensiones de validez universal.

Estas son las potencias de lo falso a las que se refiere Deleuze (1969: 332) retomando el camino abierto por Nietzsche con su denuncia radical de la condición ilusoria de toda la realidad en tanto que representación. En una sociedad donde el fenómeno de la representación, impul-

sado al extremo por los medios de comunicación de masas, adquiere más importancia que nunca, el énfasis en lo falso viene a cuestionar el centro del sistema, la veracidad de las representaciones, la realidad originaria a la que parecen remitir. Si, como dice Baudrillard (1983: 54), «En el mundo real, lo verdadero y lo falso se equilibran y uno gana lo que pierde el otro», la realidad ha ido perdiendo terreno ante la proliferación de imágenes, copias y simulacros que se colocan en el lugar de la primera. De este contexto nace la fuerza de lo falso como ejercicio de denuncia e interrogante acerca de los sentidos posibles generados por estos sistemas de representación: «Lo falso no hace más que intrigar nuestro sentido de lo verdadero; lo más falso que lo falso nos conduce más allá, nos hechiza sin apelación posible» (54).

En las Grotescomaquias en las que los códigos impostados por los actores/personajes pertenecen a sistemas semióticos secundarios, es decir, de carácter estético –sistemas modalizantes secundarios, siguiendo la división de Lotman (2000)–, estos se hacen explícitos desde el comienzo, como el mundo de las fábulas de dragones y princesas alternando con la tradición picaresca en las *Fiestas gordas del vino y el tocino* o los juegos infantiles en *El barco de papel*. En la primera de ellas se denuncia abiertamente en pareados de jocosos tono juglaresco la trama escondida que da cuenta de la situación inicial de la obra. Como en la mayoría de las Grotescomaquias, la trama central está construida sobre la oposición entre la verdadera identidad de estos personajes y lo que están obligados a representar. Esta distancia se convierte en fuente de conflicto y teatralidad, motor de tensión que impulsa el plano diegético. De este modo, la discusión sobre si llevar adelante la farsa de la representación o abandonar el absurdo juego escénico irá degenerando en ese macabro ritual en que se convierte cada Grotescomaquia. Así se da cuenta en las *Fiestas*, ya en la acotación introductoria, de la situación de elevada teatralidad explícita, es decir, de reconocida falsedad, tanto en la forma como en el fondo, con la que se abre la obra:

Esta es la cómica historia, trágica historia
de una madama toda pálida y mortuoria
que vive la tragedia de un gran cuento infantil,
y vive en una finca como un dulce pensil
de flores y de peces, de pájaros y bosques
y ríos donde se suelen bañar los guardabosques

en cueros vivos, prácticamente en pelotas,
 y ella a todos los compra mascarones y botas,
 y ella a todos los viste con alas o con trapos
 como gentes de un cuento infantil hecho harapos
 porque siéntese lírica princesa del asunto
 y viuda de un príncipe munífico y difunto,
 y viste a los criados con cirios y con faja,
 los guardabosques son reyes de la baraja,
 y a una tía piadosa que la santa doctrina
 le adoctrinó la viste de gorda hada madrina,
 al enano que le hace de urgente recadero
 lo viste de bufón lindo y cascabelero
 aunque está contrahecho y es un mero retaco,
 al mozo de la cuadra lo viste de ángel flaco
 y lastimoso, luego va y a la cocinera
 la disfraza de bruja celestina y mañera,
 y tiene al jardinero vestido del demonio,
 y ella le reza al ángel, no reza a San Antonio (27)¹.

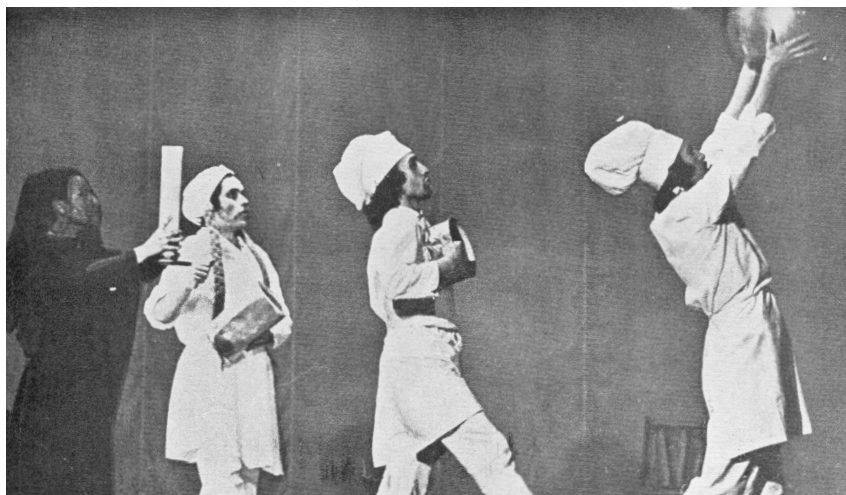
La «trágica historia» irá irrumpiendo de forma explícita a lo largo de la trama cada vez que alguno de los personajes, cansado de llevar adelante la representación, protesta por los disfraces que tienen que vestir o el lenguaje en verso que deben emplear. Sobre esta situación de partida se levantan dos visiones opuestas de la realidad, de carácter lírica e idealista, la una; pragmática y materialista, la otra. Siguiendo el conflicto entre estas dos perspectivas, se llega al segundo hilo dramático que discurre en paralelo, justificación última del conflicto: la venta de las propiedades de la dama a una agencia inmobiliaria para la construcción de una urbanización en el bosque.

En *El barco* dos niños tratan de llevar adelante un juego infantil, e igualmente no faltan las referencias al contexto pragmático que hace

¹ Siguiendo el sistema adoptado para Goytisolo, las citas de los textos dramáticos se hará con el título abreviado, en caso de que este no figure en el cuerpo del texto, y el número de página entre paréntesis, según las ediciones incluidas en la bibliografía final. Las obras que no aparecen ahí es porque se encuentran inéditas; se citarán entonces según la paginación del ejemplar mecanografiado del autor. *Horror vacui* ha sido recientemente publicada por la Junta de Andalucía, sin embargo el texto difiere de la versión original, por lo que he preferido conservar las citas del original inédito, a la espera de que sea editado en la biblioteca Romero Esteo por Fundamentos.

visible el lúdico entramado como un juego escénico, ni tampoco los diálogos en los que se discuten las reglas que debe tener el propio juego o las alusiones a ese plano exterior excluido del espacio de la escena: «Papá y mamá estarán tomando el té y nosotros aquí, en mitad de la rosa de los vientos» (119). La oposición violenta de algunos personajes a seguir con el «asunto», que es el asunto de la representación, la ceremonia o el juego, se revela como motor de la acción, poniendo al descubierto una vez más dos visiones contrarias del mundo. Así, Monsieur Pierrolot, que encarna la visión racionalista, le responde irritado al hermano: «No. Y tú sabes que no es ron, tú sabes que no es turrón. Tú bien sabes que no es más que agua mineral. Vives de ilusiones, vives de ilusiones» (114). Por su parte, *El vodevil* alude desde el título a otro sistema de convenciones, igualmente de honda tradición escénica, que servirá para revestir teatralmente un nuevo aparato dramático. Si bien la trama ya no ofrece una explicación externa al propio juego del porqué de la adopción de este código, la desbordante acumulación de rasgos característicos del vodevil pone de manifiesto su exagerado artificio.

El lenguaje adoptado en *La patética* no responde a un código estético, como el vodevil o el mundo de los cuentos, o a una estructura lúdica, como en *El barco*, sino a un código cultural, la India espiritualista y ceremonial. De cualquier modo, el sistema empleado es llevado igualmente al extremo, intensificando el nivel de artificio a través de la distancia consciente entre lo que se representa en escena, el imaginario occidental de la espiritualidad oriental convertido en acartonada construcción escénica, y la otra orilla de la realidad, el plano referencial al que remiten los signos, la trama de la obra: estudiantes inmersos en el ambiente espiritualista y revolucionario de los años sesenta. El énfasis en lo artificioso resulta especialmente necesario en los casos de códigos culturales no estéticos, que sin un adecuado tratamiento podrían ser entendidos dentro de un registro realista, perdiendo el efecto de teatralidad, mientras que el mundo de los cuentos, los juegos infantiles o el vodevil mantienen desde el principio una carga suficiente de artificio explícito; de ahí que se insista en la necesidad de los contrastes que enfatizan el aspecto acartonado o de consciente falsedad frente a las otras dimensiones más trascendentales o serias de la obra: «Desde luego, lo más importante es que, como apoyo a las rachas de lírica grotesca, el ámbito resulte alto e inmenso hasta perderse de vista. Y lograr un cierto aire de la India misteriosa con mucho de pacotilla y chafarri-



Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación, por Dítirambo Teatro Estudio, dir. Luis Vera (1972). (Fot. de Manuel Martínez Muñoz. Archivo del Centro de Documentación Teatral. INAEM. Ministerio de Educación y Ciencia.)

nón infantil» (*La patética*: 47). En otros textos, los sistemas semióticos pierden el tratamiento lúdico para adquirir connotaciones más desgarradas desde sus inicios, como los códigos rituales de la *Paraphernalia* o *Pasodoble. Horror vacui*, broche final del ciclo, recurre a una variedad de lenguajes y códigos de representación que se suceden a lo largo de la obra, como el lenguaje palaciego y aristocrático, el mundo clerical o el teatro de cristobitas. Al mismo tiempo, se construye una trama unitaria que explica de forma lógica el motivo de esos personajes representando una escena tras otra, pues son estudiantes en paro que hacen teatro para entretenimiento de una señora adinerada.

La intensificación del artificio responde antes a una necesidad de teatralizar las estructuras formales que a un simple juego de exageraciones farsescas, efecto este último que, como insiste el autor, debe ser evitado. En apoyo de este trabajo de teatralización en profundidad se subraya la impresión de fatalidad predeterminada e inevitable con la que acontece todo a lo largo de la obra, es decir, como si la representación entera, sus diálogos y rituales, estuviesen prefijados de antemano, según un modelo de autoridad, protocolo, ceremonial, Libro Sagrado o código de representación, una ley impuesta desde el exterior de la escena, a la



Pasodoble, por el Centro Andaluz de Teatro, dir. Alfonso Zurro (1994).
(Fot. de Chicho. Archivo del Centro de Documentación Teatral. INAEM. Ministerio de Educación y Ciencia.)

que los personajes se terminan sometiendo. En este sentido abundan las acotaciones en las que se alude al tono de natural monotonía con el que debe decirse el texto, como quien está acostumbrado a decir los mismos parlamentos todas las noches, en cada representación, en cada ritual, la naturalidad de lo aprendido y vuelto a repetir, de lo que se hace de modo automático. El hecho de la repetición, inherente a todo acto de *re-presentación*, se hace visible, elevándose a una categoría estética esencial. Así, en *Horror vacui*, la Infanta, como personaje contrario al oscuro juego de las representaciones, entra en escena «recitando la parrafada a toda velocidad, monótonamente, pero se queda atascada. El Canciller le sopla en mitad del oído la continuación como si nada» (44), y esta prosigue inexpresiva con su recitado. La sospecha acerca del carácter cíclico de las representaciones, prefijadas según un inapelable orden exterior, aflora una y otra vez a lo largo de las obras, como cuando el Canciller interroga al Chambelán: «no es que yo sospeche. Pero como todas las noches ¿le habéis puesto dos terrones de veneno cianuro, o uno solo...?», a lo que este contesta: «dos terrones, de acuerdo con el protocolo» (95). En el caso de los rituales explícitos, será la referencia a

un libro sagrado la que desvele la regla que gobierna toda la ceremonia (escénica). La estricta realización de las acciones y formas de enunciación de los parlamentos, como aprendidos previamente, frena precisamente el riesgo de exageración gratuita, de carácter farsesco, a que muchos de estos códigos pudieran dar lugar, pues interpretados en tono de farsa, el artificio dejaría de ser creíble, para quedarse en un mero juego que no iría más allá de su pretensión ilusionista dentro de una estética realista más o menos deformada. Lo importante es que tras el juego se apunte un misterio, el misterio de la representación, la oscuridad escondida tras el brillo de disfraces y caretas, de versos y lirismos. Se llega así a una paradójica naturalidad del artificio o a un tono naturalmente falso de la obra, esto es: por un lado, se busca el efecto de naturalidad que impide las exageraciones farsescas, pero al mismo tiempo dicho tono debe contener una fuerte impresión de artificio, como de envaramiento. Todo en las Grottescomaquias es, antes que imitado, simulado, conscientemente simulado. Ya no se trata de copias, ni siquiera de copias malas, sino –peor aún– de simulacros, y así se debe mostrar, haciendo gala de la falsedad inherente al simulacro, de su condición de copia hueca, de segunda clase o fraude frente a la *realidad auténtica*, con la desgana del que simula algo porque sabe que no tiene otra opción que seguir fatalmente con la representación, eso o nada. En este sentido explica Deleuze el efecto de perversión que tienen los simulacros con respecto a la tradición platónica y el modelo dual del mundo: el plano de las esencias y fundamentos, por un lado, y las representaciones, por otro, como reflejo de superficie de esas esencias:

El problema ya no concierne a la distinción Esencia-Apariencia, o Modelo-copia. Esta distinción, toda ella entera, opera en el mundo de la representación; se trata de poner la subversión en este mundo, «crepúsculo de los ídolos». El simulacro no es una copia degradada, oculta una potencia positiva que niega *original, copia, modelo y reproducción* (Deleuze 1969: 332).

Bajo este enfoque es posible entender el rechazo de Romero Esteo a un grotresco naturalista que intentaría pasar como una «copia, modelo y reproducción», aunque deformada, de esa realidad esencial. Este sería el enfoque que explica la lectura social-realista que se hizo del esperpento valleincliniano, sobre todo a partir de los años sesenta, a la que el autor ha hecho referencia en distintas ocasiones. Así, por ejemplo, al comienzo de

Pontifical se advierte: «Nada de gesticulaciones ni gracias de sainete, por muy bufos que resulten a primera vista los textos. Lo grotesco no es ni gracioso ni chistoso. Ni comedia ni sainete. Ni Arniches ni tampoco Valle-Inclán. Nada es aquí “natural”» (14). Las Grotescomaquias ya no exponen imágenes deformadas de una realidad exterior, sino que construyen una nueva realidad específicamente escénica y sus personajes son conscientes de estar levantando esta realidad, es decir, de estar construyendo un simulacro, un acto de ostentación material que desafía los sentidos originarios haciendo visible el vacío sobre el que se levanta. En la *Paraphernalia* los oficiantes del ritual hacen una apología de la vida como representación, pero como representación de una comedieta falsa antes que de un drama *verdadero*. Así, defendiendo la representación del amor como un acto de artificio, le reprochan a la desconsolada Viuda la autenticidad de su actuación y su falta de artificio: «Y tú eres la que la representas peor en cuanto que es la comedia del amor... [...] Y peor aún, porque no la representas, la vives... Ella la vive, ella la desvive, y por eso le sale mal» (14). Mientras que de los personajes del *Pizzicato*, a pesar de su gruesa calidad grotesca, se exige una interpretación siempre hierática, tanto en escenas líricas como patéticas (112). Este carácter prefijado de diálogos y acciones introducen una sensación de extrañamiento, como si detrás de juegos y lirismos, diálogos caóticos y comportamientos delirantes se escondiese algo más, un más allá que escapa al conocimiento, el corazón secreto e inevitable que desde un exterior ausente y misterioso trata en vano de fijar lo impredecible y ordenar el caos, anunciando sin embargo el eterno retorno de la trivialidad. Lo grotesco y trivial, las anomalías incoherentes que se suceden a lo largo de la obra se transforman hasta adoptar su rostro más inquietante, el regreso inevitable de la estupidez, el corazón vacío de la metafísica, el cuestionamiento de la ley del padre o la usurpación del trono abandonado por el pensamiento trascendental.

El mundo teatral de Tadeusz Kantor, uno de los paradigmas de la creación escénica durante la segunda mitad del siglo xx, guarda interesantes afinidades con las construcciones dramáticas de Romero Esteo. En ambos casos se presenta la obra artística como un acto de simulación y artificio, la construcción de una realidad específicamente escénica/dramática y no la copia de una realidad exterior. Kantor (1977) evoca la imagen del actor-muerto como modelo de sus personajes. Al igual que en Romero Esteo, sus personajes dejan ver cierta indiferencia hacia la representación, cierta desgana, incluso aversión:

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,
y así hasta el infinito,
hasta el aburrimiento
y la locura... (122).

Y en ambos casos se termina recurriendo a esquemas rituales como modo de construcción teatral. ¿A qué puede responder esta evolución dramática hacia una suerte de ritual degradado? A lo largo del proceso de desintegración de tramas e identidades que ha definido el género dramático desde el realismo costumbrista hasta el teatro del absurdo, pasando por el realismo impresionista de Chéjov o la fragmentación expresionista (Szondi 1963), la adopción de un esquema ritual, lúdico o festivo ha supuesto la última baza para salvar una estructura unitaria que pudiera avanzar a lo largo de una trama, manteniendo una unidad de tiempo y espacio. Con este fin, el modelo estructural del ritual o el juego hacen coincidir el tiempo y el espacio de la ficción con el tiempo y el espacio escénicos compartidos por el espectador. La salvación de la amenazada unidad argumental no fue, sin embargo, gratuita; la trama tuvo que renunciar a la verosimilitud escénica, para adoptar en su lugar un férreo esquema fijado previamente que se termina imponiendo como protagonista indiscutible de la obra, como ocurre también en la narrativa de Goytisolo o en el cine de Greenaway. En el caso de Romero Esteo, los personajes deben atenerse a esta estricta ordenación, al modelo del ritual o el juego como esquema organizativo de la trama. La última opción que le queda a la poética dramática para llegar a desarrollar una diégesis en torno a un conflicto unitario es la rebeldía de los personajes, no ya contra los papeles que les ha tocado interpretar el modo de Pirandello, sino contra el mismo mecanismo teatral como maquinaria de destrucción, pero también de liberación. El teatro ritual nace condenado a la repetición de lo mismo, la llegada una vez más del pasodoble o el



ACTO I (SEGUNDA PARTE)

85

vals, el reinicio del año de la *polka*, y vuelta a empezar con el viaje delirante a través de la noche. En ese eterno retorno, la repetición de lo mismo, que no es sino la esencia hecha visible de la representación de una misma *función* que vuelve cada noche, distinta pero igual, encuentra el teatro su única y fatal escapatoria, el tratar de aferrarse a un sistema unitario, pero grotesco en su acartonada condición de representación ya sabida, degradada ahora en simulacro. A cambio recupera la libertad creativa y el gusto por el juego gratuito a través de un ilusorio movimiento de avance en el que nada se mueve, pero todo se transforma por un instante, para volver a empezar, distinto pero igual. En su esfuerzo por sobrevivir, la trama se sujeta al suelo de la materialidad escénica y el cuerpo de los actores, a la realización de una acción en un tiempo y un espacio concretos e inmediatos, como el ritual o el juego, reales en su *presentación* aquí y ahora. Esta es la dimensión performativa que había de transformar el panorama teatral y en términos más generales artísticos de la segunda mitad del siglo xx. De este modo, el teatro ritual se sitúa en una suerte de límite, estadio de transición en el camino hacia la disolución de la trama descrita por la evolución del género dramático desde el naturalismo hasta la escena posdramática. Antes de lanzarse a ese viaje esquizoide de desterritorialización en su sentido más radical, sin principio ni fin, el modelo ritual consigue sujetarse todavía a las playas de la representación, horizontes de referentes lógicos amenazados por la propia maquinaria teatral.

I. LAS MAQUINARIAS DRAMÁTICAS: SISTEMAS DE PODER FRENTE
A TEATRALIDADES MENORES

Este esquema ritualizado o lúdico no remite a un sistema estático de separación entre dos espacios diversos, de delimitación de un afuera y un adentro que definan una distancia fija entre dos límites, el espacio material de la escritura narrativa, dramática o cinematográfica, y el plano ficcional al que remite dicha estructura; sino que se construye sobre un dinamismo inherente a la paradoja básica de la representación, a este hacer *como si* que mueve todo juego de representaciones en su nivel más teatral, subrayando su fundamental condición procesual. De esta manera, este mecanismo de denuncia al mismo tiempo que ostentación de artificios, construcciones e imposturas se constituye, en primer

lugar, como proceso, como maquinaria cuyo funcionamiento (des)organiza un espacio referencial, un espacio de inmanencia que se abre entre estos dos límites, un juego de tensiones que solo existe mientras se está jugando, como el propio teatro, reales únicamente cuando se está haciendo, en su condición operativa.

En el caso de las Grottescomaquias, el sistema de tensiones provocado por la puesta en escena explícita de un código popular de marcada espectacularidad pone en marcha este dinamismo. La escenificación explícita de un sistema de signos como los del ritual, la fiesta, la gastronomía, los juegos infantiles, el mundo de los cuentos o el vodevil define una frontera en movimiento, una línea de tensión que configura la trama central de la obra y que entra en oposición con otro borde o límite estático construido por el contexto referencial exterior o trama lógica que sostiene la obra desde el punto de vista del realismo ilusionista, otorgándole un significado que les llega desde un afuera. Entre estos dos frentes, el uno, dinámico, artificioso y en movimiento; el otro, estático, realista y lógico, se establece un campo de enfrentamiento, un espacio de tensiones sobre el que crece el espectáculo en un juego constante de (des)organización. Este es el funcionamiento de la teatralidad característica de las Grottescomaquias. En la *Paraphernalia*, por ejemplo, se pone en escena un ritual sacrificial en defensa de los valores de la vieja cocina, ideales gastronómicos que simbolizan una jerarquía de valores culturales, los fundamentos de la España eterna. Los esfuerzos continuados por llevar adelante el ritual dibujan una línea en movimiento; en oposición a ella, se erige el plano ficcional o contexto referencial, el exterior inmóvil de la escena, del que reciben, en principio, su única posibilidad de salvación, su sentido: los oficiantes del macabro ritual son *en realidad* internos en un hospital psiquiátrico. Frente al contexto referencial preexistente, línea estática que marca los límites del aparato social, se levanta una nueva realidad de carácter exclusivamente escénica, es decir, autorreferencial, que solo existe en su proceso de construcción, en el aquí y ahora, compartido por actores y espectadores, durante el cual se está llevando a cabo el ritual (de la representación). Se asiste, por tanto, a la construcción de dos mundos diversos que entran en conflicto: el uno, procesual, escénico y dinámico; el otro, realista, preexistente y estático.

A partir de aquí no resulta difícil recuperar nuevamente la terminología de Deleuze y Guattari para definir, por un lado, un aparato férrea-

mente estructurado según las leyes lógicas, el idealismo racionalista occidental y sus formas de representación dominantes de carácter realista que sostienen el pensamiento metafísico; y, por otro, una «maquinaria de guerra» que al tiempo que funciona construye una realidad escénica que se opone al «aparato de Estado», el espacio de la codificación, la representación y el poder. Esta maquinaria describe líneas de fuga en sus recorridos transversales por el espacio estriado –referencial– ordenado por una instancia de poder y sus sistemas de significación, como la ideología, la moral, la construcción del sujeto o la economía semiótica. Frente a los mecanismos sedentarios y territorializadores de los sistemas de poder y significación, se erigen estrategias nómadas con un efecto desterritorializador sobre los espacios de codificación de una cultura. El choque entre ambas fuerzas pone la maquinaria teatral en movimiento. Este enfrentamiento puede describir diferentes recorridos y ritmos según las obras, pero en todos los casos se trazan líneas de fuga transversales que tienen un efecto de desterritorialización. Entre los diferentes vectores producidos por el avance del mecanismo a través del espacio estriado y referencial del poder, se abre un espacio liso o de inmanencia por el que avanzan estas líneas hacia el punto de fuga. De esta suerte, la maquinaria teatral solo se construye en la medida en que está actuando, produciendo líneas transversales que avanzan *adelante, siempre adelante*, como se dice al comienzo y al final de *Horror vacui*, por el espacio liso de la mar, la noche y el desierto, hacia el corazón de la fiesta, por el espacio vacío de la escena, un viaje esquizoide que se hace en su proceso performativo de (auto)construcción y que goza más con su paso errático que con la llegada imposible a una tierra prometida: «Eso es la realización del proceso: no una tierra prometida y preexistente, sino una tierra que se crea a medida que avanza su existencia, su despegue, su propia desterritorialización» (Deleuze y Guattari 1972: 332), desterritorialización debida a los efectos destructores de este avance a través del «aparato de Estado», cuyos puntos de referencia o pilares de la representación –los elementos que hacen poder–, como la trama, la causalidad lógica, la linealidad espaciotemporal, las identidades psicológicas o la construcción de los personajes, y por detrás de estos la propia Historia como marca de poder, quedan dinamitados: «Destruir, destruir: la tarea del esquizoanálisis pasa por la destrucción, toda una limpieza, todo un raspado del inconsciente. Destruir Edipo, la ilusión del yo, el fanteche del super-yo, la culpabilidad, la ley, la castración...» (320).

Deleuze fue un admirador incondicional de Carmelo Bene, pionero de la vanguardia teatral italiana de los años setenta. Se trata de un teatro en el que el componente escénico y el trabajo con la materialidad de los diferentes lenguajes, la voz, el cuerpo, el movimiento, la sonoridad o las imágenes, adquiere una enorme importancia. En su análisis de la obra de Bene, el filósofo francés discute cuál sería el modo de construir un nuevo teatro político para la sociedad actual, una sociedad posindustrial dominada por los grandes medios de masas, por la proliferación indiscriminada de representaciones e imágenes. Deleuze entiende el teatro de Bene como una precisa operación de sustracción de los elementos que hacen representación, es decir, los elementos de poder, los discursos que sostienen las instituciones, lo que Romero Esteo (1990: 140) describe como la «volatización o dinamitación de los signos de identidad teatral». Al igual que en la narrativa de Goytisolo, la estrategia performativa se levanta, paradójicamente, sobre un ejercicio de sustracción; la representación chirría, disuena, se descompone, y de este modo se hace visible, visible como ejercicio de construcción y práctica de poder.

Entendiendo la creación teatral como una praxis de construcción/destrucción antes que de fijación imposible de un resultado final, Deleuze se refiere al hombre de teatro, no como un autor, actor o director, sino, antes que nada, como un operador, perspectiva compartida por el esquizoanálisis: «El esquizoanalista no es un intérprete, menos aún un director de escena, es un mecánico, un micromecánico» (Deleuze y Guattari 1973: 349). Esta imagen enlaza con el modelo defendido por Romero Esteo (1986: 2) de un teatro artesanal y espacial, la escena como un juego «ingenieril» de combinación de líneas en constante variación, «o sea, cuestión de variables y parámetros, volúmenes, líneas, superficies, inercias y resistencias».

En la base de la teoría deleuziana late una tesis común a todo el pensamiento posestructuralista, a saber: cada sistema de producción de significados y representación de la realidad esconde una estrategia de poder, y los sistemas dominantes implican sistemas hegemónicos de poder. Partiendo de la unidad mínima de representación, insiste Lyotard (1975: 54) en esta idea: «No hay signo ni pensamiento del signo que no sean de poder y con poder». El poder y el mecanismo específico del teatro —continúa Deleuze (1990: 382) extendiendo el poder (semiótico) a la escena— es inseparable de la representación del poder en el teatro, incluso cuando



ACTO I (SEGUNDA PARTE)

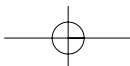
89

se trata de una obra crítica social. A partir de ahí, la única salida del teatro es dirigir su propio mecanismo contra las bases de la representación escénica. Mientras siga funcionando el esquema dominante de representación, se seguirá apuntalando un sistema de poder social, moral e ideológico basado en una filosofía representacional de carácter idealista. Según el modelo dual de ascendencia platónica, el hombre tiene acceso a un plano significativo que remite a otro plano trascendental siempre desplazado y en el que se cifran las esencias absolutas, pero inalcanzables, que protegen una concepción de la vida vinculada a un único principio jerarquizador e inmutable. Esta es la «metafísica e idealismo vergonzantes» que Romero Esteo (1973a) denuncia en el «teatro trascendental», estrategias de abstracciones e idealismos que ocultan los intereses de una sociedad, las reglas del juego que distribuyen los espacios sociales, legitimadas a base de mucho concepto y teoría:

A más elucubración teórica y pontifical, más oportunidad para seguir trepando la piramidal pirámide de «el poder cultural», el cual, a base de las teorizaciones y las inferencias, se lo van traduciendo en el ir trepando la incólume pirámide social (Romero Esteo 1978: 77).

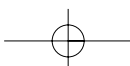
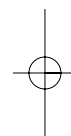
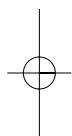
Por este motivo, la situación realista de partida con la que se abren las Grottescomaquias es progresivamente dinamitada por la maquinaria teatral. El plano ficcional de *Pontifical* gira en torno a las reivindicaciones laborales de los barrenderos de un zoológico. Esta situación de conflicto define los límites del «aparato de Estado», pero su relación con respecto a las líneas transversales descritas por la maquinaria teatral está en continua variación. En los momentos de máximo desorden, el aparato de poder y sus sistemas de representación aparecen debilitados, a punto de desaparecer. Es en estos instantes, que coinciden con los puntos álgidos de los ceremoniales y apoteosis festivas, como la fiesta pánica y el *happening* de la destrucción final, cuando se produce una mayor cantidad de espacio liso no referencial y el sentido lógico de la obra se tambalea, hundiendo las líneas de representación en la vorágine del caos. Significados, sentidos, personajes y discursos parecen disolverse en una fiesta escénica/textual de signos bailando en alegre promiscuidad.

La acentuada falsedad de las Grottescomaquias permite representar en *Pontifical* la revolución social como una organización textual o



narración mítica legitimadora, una puesta en escena más, simulacro carente de realidad, «folklore piadosamente desmochado» (264) o ritual de desorden que precede a la reacción y el restablecimiento de los sistemas: «...y así nosotros mismos simulamos la revolución y simulamos la acción... [...] ...en orden a proporcionarnos los motivos para orquestar la reacción...» (265). Las escenas iniciales de los barrenderos aprendiéndose de memoria los nombres de los animales y el orden que regula el gobierno del zoológico suponen una clara alusión a la cultura como sistema de representación, y en especial al propio lenguaje como base del poder. Los constantes juegos rítmicos, estructuras paralelas e interminables enumeraciones sumen el discurso revolucionario en un caos desintegrador. Entroncando con el poder disolutivo del grotesco, las frases formularias de los ritos religiosos parodian la moral del trabajo en la sociedad capitalista: «Renuncian a la libertad vulgar, ordinaria, de pensamiento, movimiento, disentimiento y ofuscamiento...? / Renunciamos...» (88), así se suceden aleccionadoras renunciaciones y promesas, ejercicio de adoctrinamiento que prepara el momento de la ceremonia de ingreso en el cuerpo de barrenderos del zoológico, leída según el «Librarraco de los Reglamentos»: «Estas escobas serán el instrumento de dignificación de sus vidas [...] Todo barrendero debe entregarse en cuerpo y alma a su escobón» (89). Con esta misma función desintegradora, la introducción de lexías y objetos de campos semánticos coloquiales y vulgares, a menudo con efectos escatológicos, irrumpen en los discursos culturales: «Todo proletario se agarra de firme el nabo y lo enarbola en mitad de la noche como bandera de la justicia social» (70), y más adelante: «Flamean al aire de la noche todas las escobas, y las estrellas y los ángeles escapan a esconderse en los abismos de los cielos y las ratas sacramentadas» (200).

A medida que esta suerte de «maquinaria de guerra» avanza, la obra va pasando por puntos álgidos, en los que el contexto lógico de la trama parece desintegrarse por completo y el espacio liso se amplía, adquiriendo una condición cósmica y desbordante dentro del trayecto general que empuja este viaje hacia el corazón de la noche, las profundidades del alma y el misterio del sinsentido: «Duele la eterna condición humana, duele patéticamente de nabos. El corazón es un mísero nabo melancólico, el corazón es un espantajo a la recherche del nabo perdido» (71). Tras los esplendores del «desarrollismo» y el auge de la sociedad de consumo, viene la noche del capitalismo y los abismos de la economía





ACTO I (SEGUNDA PARTE)

91

de libre mercado, la degradación de los discursos y los sistemas, y en primer lugar de los mismos sistemas de representación y comunicación, el caos de los vocabularios, las palabras girando en libertad creativa como gira el capital en un sistema económico donde todo es intercambiable, despilfarro de signos y mercancías, estrategias por excelencia de una cultura de los medios de masas. El discurso y la praxis de la revolución social es así reducido a un *happening* escénico y un juego lingüístico. Mirando hacia atrás, desde los umbrales de un aparente fin de la historia, la revolución aparece como una puesta en escena más, teatro dentro del teatro de la historia contemporánea, y así se lo explica el director del zoológico a sus trabajadores tras la restauración del orden, desintegrando el discurso revolucionario en el absurdo de una caótica enumeración:

en la teoría de la praxis y en la praxis de la teoría la revolución está ya archivada como antigualla de bisutería, como manipulación santa y artículo de consumo demagógico pero irremediabilmente anacrónico. Por la sencilla razón de que ya están consumidas y consumadas todas las revoluciones: la burguesa, la industrial, la proletaria, la campesina, la cultural, la sexual, la tecnológica, la publicitaria, la electrónica, la psicoanalista, la del automóvil, la de los electrodomésticos, la de los coroneles, la de los generales, la de los sargentos... (364)

En tanto que maquinaria de destrucción, cada Grottescomaquia se aplica sobre un contexto lógico y un discurso cultural determinado, las playas de la representación y por tanto de poder de la sociedad moderna, llevando a cabo su errático recorrido a través de diferentes territorios o espacios de organización. En *Pizzicato*, el contexto inicial de la rutina cotidiana de una familia burguesa desde la hora del desayuno hasta la cena comienza pronto a degenerar en acartonadas formas y grotescas situaciones que empujan la representación hacia un creciente caos, convirtiendo a los personajes en fantoches de una representación de títeres. Al discurso estudiantil de los años sesenta se le opondrá un discurso gastronómico, entre los que se establece el juego de tensiones: «Los jóvenes se inventan sociologías contra el tongo, filosofías, teologías contra el mondongo. Pero el estómago los vencerá, el estómago es lo seguro» (24). Delirantes enumeraciones de términos culinarios funcionan como líneas de desintegración del discurso cultural:

Caerá vuestro horrible orden gastronómico, caerá el salmón ahumado, caerá el caviar, caerá el churrasco chilindrón, caerán los mariscos astronómicos, caerá el pato a la naranja, caerá el jamón... [...] ¡Paleoburgueses de ayer, neoburgueses de hoy! ¡Pequeñoburgueses de hoy, neoburgueses del mañana! Os eliminaré primero el pato a la naranja, os eliminaré luego las almorranas... (322)

La maquinaria teatral se acelera a medida que avanza la representación, hasta llegar a emanciparse de la situación inicial sobre la que se construyó, con la pérdida del equilibrio inicial entre el contexto lógico referencial y el código escénico explícito. Por eso, es frecuente que hacia el final de los textos y dado el nivel de desorden alcanzado, las acotaciones sean cada vez más extensas y el propio autor introduzca su voz en primera persona, dirigiéndose directamente al lector. El autor se distancia así de su propia escritura teatralizada, que queriéndose ella misma espectáculo, toma vida propia, mientras el lector queda integrado, situado al lado del *autor-idad* ya desautorizada ante su propia creación; los dos a un mismo lado del escenario, presenciando atónitos el escándalo de la representación. Autor y lector pasan a convertirse en espectadores de un mecanismo desatado que avanza a la deriva, hacia el caos de la noche y el delirio del sentido, carente de control. Abrumado ante el nivel creciente de desorden, el propio autor duda del desenlace de la acción, en la que cualquier barbaridad sería ya posible: «Pero dolorosos de la chorra, carismáticos del sobaco, ve tú a saber si el alma no se les pone santamente cachiporra, vete tú a saber si no van rápido y todos se agarran a la chorra, y van luego y al Canónigo le dan por saco» (*Piz-zicato*: 337). De este modo, las maquinarias escénicas terminan independizándose de su autor(idad) para marcar los rumbos de la representación ante la mirada distanciada y satisfecha –solo fingidamente horrorizada– del propio artesano que compuso el mecanismo que ahora se crece contra el padre, un juego que, como explica Romero Esteo (1986: 2), termina vencién-dole en aras de su propio funcionamiento: «un juego de ajedrez en el que la varia y multicombinable materia bruta va a salir ganando, va a darnos jaque mate a la primera oportunidad».

El proceso de emancipación se repite en las últimas Grotoscomiquias. En las *Fiestas*, las referencias a ese ir más allá del juego (de la representación) se hacen explícitas. Los propios personajes, que comenzaron construyendo alegremente la maquinaria teatral, el ritual escénico

o el inofensivo juego lírico, son cada vez más conscientes de la fuerza que esta ha ido adquiriendo, y temen que se termine escapando de su control: el Dragón le grita al Caballo de Copas, que amenaza borracho con poner fin a la vida de la Princesa, con llevar la fábula hasta sus últimas consecuencias: «Déjala, déjala ya en paz, termina la función cristianamente. [...] Nos pagaron por seguirle las fantasías, no para hacerle daño...! ¡Déjala, déjala ya...!!!» (224); pero el Caballo de Copas atiza con la pata al Dragón y continúa con el juego perverso, libre ya de todo control y sentido, de aquella lógica referencial que le llegaba de un afuera. La continuación de la acción adopta tintes siniestros cuando el resto de los personajes, sin previo acuerdo, siguen tranquilamente con la farsa infantil, y el lector/espectador ya no sabe a qué lógica responde todo ello, pero siente la presencia de una fuerza superior, de esa ley que aparentemente organizaba el «asunto», aunque no la entiende. Impulsados por esta fuerza centrífuga, se suceden letanías, rimas y rituales, en un imparable avance hacia el caos y la destrucción final. Mientras tanto, el contexto representacional parece cada vez más olvidado, más lejano y falso, perdiendo realidad a medida que se impone la realidad material de los signos escénicos, circulando en una fiesta de ritmos, versificaciones, coros y enumeraciones. La desestructuración del diálogo final entre Bartolo y el Hada Madrina, combinando temas recurrentes de la obra sin mayor ilación, con el *andante* del *Segundo Concierto de Brandemburgo* de fondo, adquiere una fuerza poética que lo proyecta muy por encima del realismo ilusionista de partida. Tramas e identidades, tiempos y espacios parecen finalmente transformados como efecto del proceso de desterritorialización, una metamorfosis que termina ganando para la obra un nivel trascendental de hondo lirismo: «Bartolo: La música... / Hada Madrina: No... Lloran, están llorando. / B.: ...la música... / H.M.: ...las ballenas están llorando en los océanos de las aguas... Hay que salvar a los peces gordos, hay que salvarlos... Lloran las ballenas... / B.: Lloran de que ya están llorando...» (234), composición que se continúa en la acotación, como si el mismo autor quisiera unir su voz a la cósmica elegía: «Lloran de que van a morir» (234).

Los mecanismos desintegradores de *El vodevil* se aplican a los discursos de la transición política española. El artificio vodevilesco llevado al extremo funciona como contrapunto de la realidad lógica de la trama, como se explica en la introducción al texto: «El mundo del vodevil es la falsía girando a gran velocidad, con unas cuantas gotas de picar-

día, y otras muchas gotas de imaginación» (59). En paralelo a las otras Grotoscomaquias, se introduce una serie de temas recurrentes que reaparecen periódicamente en un juego cada vez más desbocado. El sistema de relaciones entre los personajes se va disolviendo y cada uno gira a la deriva dando vueltas a una misma obsesión, rumbo al espacio liso de la noche: «Y los santos varones y Tía Lola son piadosas almas a la deriva, y es el corazón de la medianoche a cachos en mitad de la sonata española». Personajes extraños, como en las películas de Greenaway, van engrosando la trama para no abandonarla más, como si de una ligazón fatal se tratase, condenados a vagar por el laberinto absurdo de la escena, a atravesarla presos de sus delirios, sinfonía de temas, discursos enloquecidos que se cruzan, como los propios personajes, saliendo y entrando continuamente por los sitios más insospechados, sin llegar a tocarse, como mónadas de un universo barroco carente de una lógica que no sea la de la propia maquinaria escénica «girando a gran velocidad» y en la que ya nadie entiende nada. El Conde interroga a Amalia: «¿qué significa toda esta comedia?», y Amalia responde: «No, es el corazón de la farsa, es el corazón de la tragedia» (217). Se hablará de pactos sociales, intereses económicos, chollos, reconciliaciones, huidas, salvaciones espirituales y satisfacciones sexuales, mientras que a las «madamas» delicadas y a los santos varones como fantasmones se les va uniendo un obispo difunto y un Arzobispo de Marblerroughs, un conde y un Afilador de Pianos, en una delirante procesión de personajes convertidos en fantoches. En medio de la caótica trama y juegos de confusiones, se hacen girar los discursos sociales que llenaron aquella otra escena de la política española, mezclándolos con las líneas temáticas construidas a lo largo de la obra, hasta dejarlo caer todo en una esplendorosa fiesta de excesos gratuitos por injustificados, proliferaciones sin sentido impulsadas por una energía exuberante:

... yo estoy a favor del Emilio, yo estoy a favor del concilio, yo estoy por lo menos hoy a favor de la conciliación entre católicos y protestantes, yo estoy a favor de la reconciliación entre los ateos y los cristianos, yo estoy a favor de la reconciliación entre lo de ahora y lo de antes, yo estoy a favor de la reconciliación entre las gentes de orden y los marranos, entre los gigantes y los enanos, entre la alegría y el sufrimiento de que todos somos hermanos, entre la cagaleira y el estreñimiento, entre la carne y el pescaco, entre el colacao y las harinas, yo estoy a favor de la reconciliación entre los chocolates y los cacaos (129).



ACTO I (SEGUNDA PARTE)

95

De modo comparable, los mecanismos lúdicos de *El barco* van entrelazando los temas introducidos a lo largo de la obra, que crecen y giran, confundándose hasta despedirse definitivamente del contexto lógico inicial, de los sistemas semióticos consensuados y los horizontes de representación, para surcar el espacio liso y tenebroso de los océanos, de los misterios y la noche, en busca de la utopía, de la isla donde canta el ave del paraíso. Melones y tortas, raspas de sardinas y calamares, condes y pistolones, loros y tesoros, tomates y chocolates dinamitan los sistemas de representación en beneficio de la maquinaria escénica de los juegos infantiles. A medida que la travesía de la representación avanza a la deriva o se detiene en «la rosa de los vientos», girando sobre sí misma como el barco de papel que preside el escenario de cartón, las líneas temáticas se rizan, impulsadas por el ritmo de la maquinaria teatral, retomadas una y otra vez, para ser puestas nuevamente en movimiento por el efecto milagroso de la palabra, de una sola pregunta que vuelve a desencadenar todo el proceso —«¿Y qué nos queda ya entonces para saber dónde está el tesoro?» (168)—, reorganizando una vez más las líneas de interpretación en esta sinfonía delirante de motivos: «Nos queda el melón / Nos queda el cadáver del loro / Nos queda la sandía / Nos queda el chocolate / Nos queda la raspa del bacalao» (168); así va cobrando mayor espacio el motivo central del conde y el juego rítmico de encañonarse por la espalda uno tras otro, manos arriba, con un cirio en una mano y en la otra el pistolón, en grotesca procesión; así van surgiendo nuevamente extraños personajes disfrazados de gánsteres, con gabardina, gafas oscuras y sombrero, sobre un traje de marinerito, junto a otros de procedencia desconocida, que entran y salen de la oscuridad del escenario, poniendo en marcha una vez más el juego de hipótesis, preguntas y respuestas, ante la desorientación general de lo que *en realidad* pueda estar ocurriendo en escena, de lo que pueda *significar* todo este caos, de si hay todavía una lógica externa que no sea la de la propia maquinaria escénica emancipada de toda presencia ausente, verdad diferida, unidad trascendental que pueda garantizar un sentido:

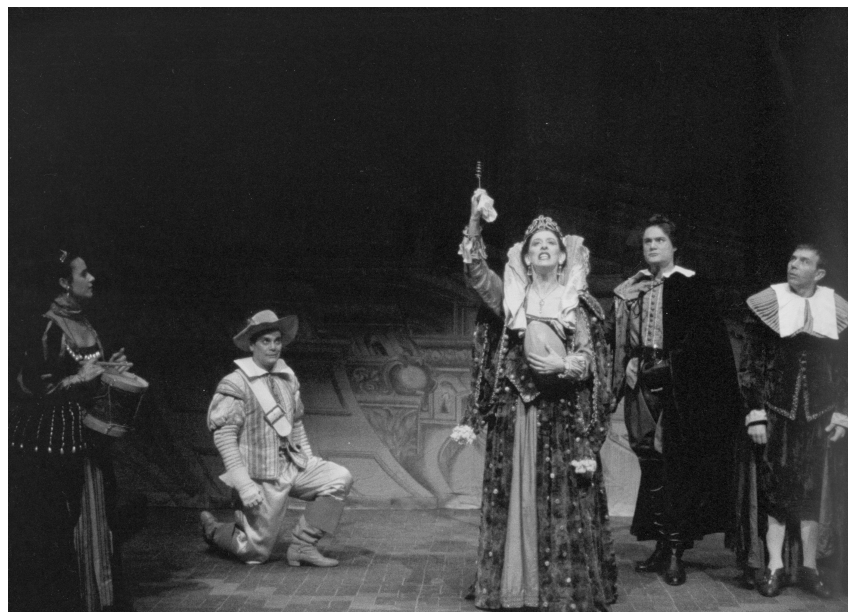
¿Quién era el bulto del paraguas insepulto? / Era el difunto. / No, era el loro. / Era un bulto incoloro. / No importa, era el fantasma del loro. Es el loro que ya debe estar muerto. Y va de mar en mar, y va de puerto en puerto como alma en pena. / Puede que a lo mejor no es el loro. Puede que a lo mejor es el fantasma de una ballena. / ¿Dónde está el loro? ¿Dónde el loro se esconde, dónde...? (136),



para terminar entroncando con el tema principal de esta delirante sinfonía, «el conde que se esconde», mientras que la dialéctica racional cae progresivamente víctima de los esquemas rítmicos, el cruce de temas y los juegos escénicos, una práctica performativa del lenguaje que, en paralelo a la acción escénica, se termina haciendo autorreferencial e inmanente, como el propio funcionamiento del sistema capitalista –retomando el discurso de Lyotard– liberado a su propia dinámica de construcción/destrucción. De este modo, insiste Monsieur Rafalot terco en sus fantasías ilusorias de juegos infantiles: «¿Y qué...? La pata de palo es pata. Y el loro pues o es loro o es cotorra» (148), mientras que su hermano le replica ceñudo: «¿Lo ves...? Como siempre, tú piensas al revés, tú no razonas. [...] ¡Tú solo tienes de las personas imaginación y la fantasía!» (148), y Pierrolot irritado sale de nuevo en defensa de un modelo de pensamiento no instrumentalizado al servicio de una razón, no rentabilizado en función de una verdad: «¡Y tú razonas demasiado, demasiado...! ¡Tú siempre quieres razonártelo todo hasta el último bocado, hasta la última tajada...!» (148). Proliferan los motivos, la sintaxis se deshace y el juego crece y crece aparentemente descontrolado, mientras siguen buscando la isla del ave del paraíso y llegan ecos de la marinería, «melancolías de toda la marinería»:

¡Arriba donde el conde...! ¿Qué manos escondes, donde...? / Donde ya el que esconde al conde va y lo esconde donde lo esconde. Porque al conde lo esconde el que va y lo esconde... [...] Conde del donde, donde del conde, esconde del conde, conde del que esconde / Esconde del conde ¿dónde? / ¿Dónde del donde, conde del conde, esconde del esconde, dónde...? ¿Conde...? (198, 199).

La estructura de *Horror vacui*, dividida en escenas de ambientación diversa, adquiere todavía mayor complejidad. Para cada una de ellas se construye una maquinaria de representación específica que lleva el texto/espectáculo a un clímax de desarticulación y caos, para volver a empezar de nuevo en la escena siguiente, pero en un nivel superior de disolución, con otra ambientación y un planteamiento ficcional distinto. Cada escena recoge líneas temáticas anteriores junto a otras nuevas en un proceso acumulativo que fortalece los efectos de desintegración. El paso de una a otra no se hace de forma brusca, sino gradualmente, como la evolución de la corte archiducal a los frailes ermitaños a través de la



Horror vacui, por Teatromaquia, dir. Luis Vera (1996).

granja avícola hasta llegar finalmente a la representación de la Familia Cristobeta, con momentos intermedios en los que los personajes de unas y otras, al igual que las líneas temáticas, se entrecruzan en una confusa mezcolanza. De esta suerte se van acumulando núcleos temáticos y líneas de acción que convierten el escenario en un espacio de dispersión de diálogos absurdos, repeticiones obsesivas y monólogos delirantes. Al taponamiento del culo de las gallinas se le irá sumando el desplume de las gallinas, los pollos tomateros, el chocolate del loro, la cuaresma del bacalao, el consuelo del cacao o los rituales del salchichón, entonces la Infanta, convertida ahora en Sor Leticia la Hermana Novicia exclamará ya desesperada: «No, es todo un espanto, es todo un dulce corazón perverso, es todo un repeluzno...! ¡Rebuzna el corazón del universo, rebuzna como un ripio perverso!» (174), mientras el Hermano Lego, abismado alrededor del escenario, toca la corneta. Y la salida del túnel parece cada vez más lejana y más clara la imposibilidad de abandonar el carrusel de las representaciones, el túnel negro de la historia. Una vez más los espacios territorializados, como el contexto referencial de los estudiantes universitarios en paro haciendo teatro para la señora, o los dis-

cursos culturales que articulan el sistema capitalista y la sociedad occidental, son objeto de los efectos disolutivos de la maquinaria teatral. El propio contexto referencial de la trama, la situación *real* de los personajes como actores en paro, es también sometido a los imperativos del juego escénico, haciendo que la base del mismo sistema de representación realista y sus premisas lógicas se tambaleen peligrosamente; de modo que cuando el Recovero de Palacio dice: «Huevos. Y yo no quiero seguir. Pero sigo», la Infanta, «en mitad del llanto», añade: «Tienes que seguir. Si no te declaran enemigo, y te ponen a poner huevos» (132). El Recovero de Palacio no puede poner huevos, pero una lógica, que ya no es la lógica exterior al escenario impuesta desde afuera, sino precisamente la que nace del propio juego escénico, ha tomado las riendas de la nave. Por su parte, el Coro de Veterinarios, girando en santa procesión, salmodia *sottovoce* la eterna letanía de la eficacia, la rentabilidad y la tecnología que impulsa victoriosa la economía política de Occidente, pero también impulsa el ritmo del recitativo, la marcha enérgica de la obra y su economía semiótica, sin saber cuál de los dos objetivos es el *verdadero* interés de la obra: la crítica social o la construcción teatral, o acaso coinciden ambos: «Eficacia eficacia, eficacia / gallinas, gallinas, gallinas / huevos, huevos, huevos» (132); mientras que el Canciller, persiguiendo con un cuchillo a la gallina (que en realidad es pollo) para desplumarla, afirma: «yo le quiero impartir la tecnología, yo le quiero impartir la bendición», a lo que replica el Chambelán como un «gran trueno tenebroso»: «Te opones a la eficacia, te opones a que ya el pollo tomatero nos suelte de una maldita vez el huevo gordo» (128). A este núcleo temático se llega ya de forma errática, tras la discusión sobre los derechos de los ciudadanos y las gallinas, y la insistencia en la necesidad de información y diálogo, diálogo gallináceo que se ve frustrado «porque la gallina está rematadamente afónica, y nos lo habíamos olvidado» (122) y además: «No hay que informar a la gallina de lo que no hay nunca por qué informar. Tú la informabas demasiado» (123). El Canciller se suma a la recriminación, pues un exceso de información puede ser fatal: «tú la informabas del tinglado, y ahora ella todo lo demás lo adivina» (123).

La escena penúltima, precipitándose en un abismo de delirios, violencias y caos que conducirá la marcha escénica al clímax final, adopta un código de reconocida raigambre popular y capacidad transgresora, el teatro de cristobitas, sistema escénico que actuará como motor último

de destrucción. La condición conscientemente teatral de esta representación es enfatizada por la presencia de otros personajes como espectadores, así, por ejemplo, la propia Archiduquesa, convertida ahora en Madre Superiora. El carácter exageradamente travestido de los actores que interpretan a la Familia Cristobeta resalta la acartonada falsedad de todo el «tinglado». Pronto degenera la función en incomprensibles diálogos, y los espectadores, como ocurre a menudo en las Grottescomaquias, se interrogan sobre el asunto de todo eso que se está representando, introduciendo una perspectiva distanciadora que ayuda al espectador no ficticio a tomar también distancia frente al caos escénico, que crece como un mundo autónomo, con esa dimensión sobrenatural que a menudo adquiere lo monstruoso. El público de frailes ermitaños no entiende, pues, de qué va la obra y todo ese confuso juego de identidades que tiene como trasfondo otro de los discursos culturales por excelencia en el siglo xx, las teorías psicoanalíticas. De esta suerte, el Hermano Lego, «virulo de que le dan por culo», intenta explicar de qué va la representación de cristobitas: «Es que la hija es el hijo y el hijo es el padre, y el padre es la madre» (271), y la Madre Superiora, «misericordiosa», añade: «Y la hermana es el hermano. Y es entonces el complejo de Edipo» (271), mientras que la función continúa en rипios y exageraciones, y Cristobalina, «dolorosa y divina», exclama: «Oh padre, el odio vuestro no es humano... Pero yo vengo a por la pija de mi hermana. Yo vengo a por la pija de mi hermano» (272).

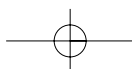
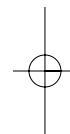
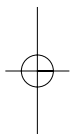
De forma comparable a las Grottescomaquias, la versión de Bene del drama shakespeariano, *Un hamlet menos*, como expresa el mismo título de la obra, va amputando los elementos sobre los que se construye la obra. Al variar estas constantes, como el principio de identidad, la función comunicativa de los diálogos, el desarrollo lógico de la trama, las unidades de espacio o tiempo, no solo se transforma la sustancia teatral, sino la misma forma del teatro como sistema de representación. La obra se acerca peligrosamente al límite de la no representación, cuestionando sus mecanismos y sistemas de valores. Así consigue el creador italiano construir esa «maquinaria de guerra» escénica –como Romero Esteo en el plano dramático–, que dinamita los horizontes de la representación, una estrategia de transformación en la que lo fundamental no es ya el principio ni el final, sino el proceso y los medios, el estado de transformación o la permanencia en el devenir de un estado a otro, coincidiendo con una visión dinámica y procesual, siempre en camino, *siempre ade-*



lante, hacia delante, consigna que mueve las Grotoscomaquias, pero sin llegar nunca.

De esta suerte se alcanza ese *devenir minoritario*, ya analizado para la obra de Juan Goytisolo. Una estrategia minoritaria define un uso cualitativamente desviado de un lenguaje mayoritario, «ejercicio menor de una lengua mayor» (Deleuze y Guattari 1975: 32), como hiciera Joyce con el inglés o Céline con el francés. Bene practica un uso minoritario de la obra de Shakespeare, una utilización desviada, descodificadora, que devuelve al autor inglés una proyección antidogmática en contra de los poderes dominantes, convertidos en sistemas hegemónicos de representación. Frente al arte como sistema de variaciones, disfuncionalidades y recorridos en constante movimiento, el poder se erige como una forma de no variación, la defensa de unas constantes o líneas fijas sobre las que se construye el espacio referencial o estriado. Sobre los pilares estables de la obra como representación, crecen las líneas de variación, vectores transversales que dinamitan los códigos de significación.

La trama shakespeariana queda amputada como índice temporal del poder, y la estructura, como índice sincrónico, descompuesta, y así sucesivamente con los demás elementos estables que permiten un uso mayoritario o dominante del sistema, del sistema social/representacional del teatro elisabethiano. Al final todo queda en escena, pero fragmentado, descompuesto, transformado por un uso disfuncional a nivel estructural, semántico, sintáctico, léxico y fonológico, iluminando los restos, como en el *bricolage* de Lévi-Strauss, bajo una nueva luz y un tono diferente que le imprime una dimensión minoritaria y transgresora. El sistema, parafraseando a Deleuze, comienza a tartamudear, o en palabras de Romero Esteo (1990: 140): «la trinidad exposición – nudo – desenlace diluida a todo lo largo y en desequilibrio invertido, golpes de información expositiva retardada implosionando el desenlace, la acción dramática sumergida y parasitada de acciones físicas peripeciales». Las palabras y las acciones, los movimientos y los gestos encuentran un nuevo obstáculo –la progresiva sustracción de elementos básicos–, una barrera añadida que les obliga a realizarse fuera de su dominio habitual de funcionamiento, para adaptarse a otro ritual (de representación), esquizoide y minoritario, iniciando un recorrido errático de desterritorialización hacia lo desconocido, líneas de fuga a través de dominios de poder, sistemas de valores y formas consensuadas de comunicación. La disolución de un sistema de poder/representación centralizado y jerar-





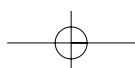
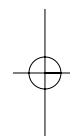
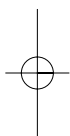
ACTO I (SEGUNDA PARTE)

101

quizador implica la pérdida de poder absoluto por parte de las diferentes instancias de la escena social y política, pero también de la propia escena teatral:

Al suprimir la relación de signo y su excavamiento, es la relación de *poder* (la jerarquía) lo que se hace imposible, y por consiguiente la dominación del dramaturgo + escenógrafo + coreógrafo + decorador sobre los supuestos signos, así como también sobre los supuestos espectadores (Lyotard 1973: 89).

El caos triunfante en cada Grottescomaquias se erige como expresión intensiva de vida, de vida «en crudo, todos en cueros vivos» (Romero Esteo 1978: 63), que es cuando los sistemas de valores y los códigos de expresión empiezan a chirriar, cuando las máscaras ostentan su grotesca condición, y todo deviene falso e irreal, potencia del artificio, pero por ello mismo verdadero y real, real en su inmediata materialidad intransitiva, en su vacío a punto de estallar. Es entonces también cuando, «bien despiojada, la vida resulta una especie de teatro siniestro y salvaje en el que nadie sabe a ciencia cierta cuál es su papelaje» (63), y los papeles se confunden en un caos de voces, los diálogos se rayan en una imparable repetición de letanías y salmodias, y todo el sistema de la representación del teatro, como de la vida, parece hacer aguas en un trágico, pero también lúdico y vitalista naufragio de temas, discursos, identidades, palabras y ruidos, y ya –continúa Romero Esteo– «nadie interpreta el rollo que le corresponde, y nadie corresponde al rollo que interpreta. Y [...] todo el mundo interpreta un buen puñado de rollos simultáneamente» (63), y todo parece un juego infantil, un cuento de fábula, un macabro ritual, una grosera farsa de cristobitas o un piadoso melodrama, en el que nadie sabe exactamente quién es y todos avanzan soltando rollos, conscientes quizá de que lo único que cuenta es que la maquinaria siga adelante, siempre adelante con su recorrido errático, liberando flujos deseantes y produciendo energías, explosiones de intensidad, pues es lo que queda, y después solo vendrá la muerte y el fin de la representación; y el apuntador, «[t]ieso en su concha como un galápago» (63), está ya difunto, y nadie puede poner orden ya en esta maquinaria de desorden que se rebela contra los capitanes del sentido para tomar su rumbo propio, poniéndolo todo al servicio de una sola finalidad, seguir adelante, en funcionamiento: «Así que todos no



tenemos más remedio que seguir tirando del melodrama a base de ir metiéndole morcillas. El nudo a base de morcillas es el corazón del drama» (63).

«¿Cómo volvemos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?» se preguntan los autores de *Kafka. Por una literatura menor* (Deleuze y Guattari 1975: 33). Entre los usos menores de una lengua, se refieren a la clasificación de Henri Gobard, quien destaca la lengua vernácula, materna o rural como algunas de las fuentes inmediatas de desterritorialización. Oponiéndose a la idea de nación y lengua como medios mayoritarios, se busca la etnia y el dialecto como estrategias minoritarias para describir esas líneas de fuga. Ahora bien, para que este sistema funcione, como en el caso de Goytisolo, es tan necesario un plano como el otro; no bastaría con sustituir una representación por una no-representación, o una mayoría por una minoría, lo cual volvería a consolidar un nuevo sistema de poder, sino que el mecanismo funciona como proceso en continuo dinamismo, en un constante devenir, llegar a ser minoritario, pero dentro de la mayoría, devenir no-representación dentro de la representación, devenir no-historia dentro de la historia, etnia dentro de una raza, femenino dentro de lo masculino. Y si Bene encuentra su devenir minoritario en las gentes de Apulia, su región natal, Romero Esteo descubre su *tercer mundo*, sus teatralidades menores, en una Andalucía rural, en las montañas de Málaga y sus antiquísimos cantos y danzas, en los géneros escénicos marginales, en el habla coloquial andaluza y su dimensión oral y performativa, y finalmente, para el ciclo dramático que siguió a las Grottescomaquias, en los orígenes de la civilización occidental en un mítico Mediterráneo tartesio, a mitad de camino entre una Europa iberizada y una África primitivista. Estas son sus *etnias*, su devenir minoritario frente a la egregia cuna helénica como origen de los sistemas de poder de Occidente, su devenir mujer frente a una cultura patriarcal (la diosa madre Iberopa del ciclo tartesio frente al dios Zeus de la mitología griega), su devenir negro en una cultura de blancos, su devenir extranjero en su propio país, su devenir mito frente a la Historia. Este es también, parafraseando a Barthes, su devenir teatral antes que teatro como obra acabada y fija. A partir de ahí se pueden explicar los desarrollos tan atípicos de su escritura dramática, su enorme extensión, larguísimas acotaciones y lenguajes fonéticos, a mitad de camino entre la poesía, la epopeya y el teatro, retando la posibilidad de su representación, haciendo visible siempre ese devenir

irrepresentable, desmesurado, inhumano, sin dejar por ello de habitar en su ser-para-la-representación, en su profunda humanidad.

Estas son sus reservas de intensidades para construir resistencias, teatralidades menores de donde extraer las energías que hacen posible el ejercicio del pensamiento, siempre transversal, como lo quería Deleuze, atravesar sistemas, conceptos y normas que articulan un modelo socio-histórico férreamente construido. En el seno de un sistema de poder, como es el lenguaje y la representación, surge un devenir revolucionario mediante un uso minoritario e intensivo de una teatralidad levantada desde los márgenes de la cultura oficial. Desde los márgenes de lo popular y lo grosero, desde la trivialidad y el no-sentido, se activan estas «maquinarias de guerra» para oponer su carácter oprimido al sistema opresor, mientras se vehiculizan las energías de «los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüístico por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta» (Deleuze y Guattari 1975: 44).

Finalmente, el teatro, como la narrativa teatralizada de Goytisolo o la imagen escénica de Greenaway, se alzan, no como una representación más, construcción de nuevas imágenes acabadas, sino como *una representación menos*, una maquinaria productora de intensidades, líneas de variaciones y recorridos que configuran una conciencia minoritaria, pero dentro de una mayoría; voces de colectivos mudos, de pueblos sin palabras; un devenir minoría, devenir *otro*, devenir informe, caos, descondicionado, devenir universal, *siempre hacia delante*, en movimiento, devenir intensivo, como los viajes esquizoides de las Grotescomaquias o las míticas travesías por los orígenes de los tiempos: «oponer un uso intensivo a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente signifiante» (Deleuze y Guattari 1975: 32). A partir del estudio del lingüista Vidal Sephiha, Deleuze y Guattari califican como tensores aquellos recursos lingüísticos que introducen una tensión en el sistema de la lengua, generalmente a través de una disfunción gramatical o semántica: «todo instrumento lingüístico que permite tender hacia el límite de una noción o rebasarla» (45). Los recursos sintácticos, rítmicos o fónicos que hemos revisado, estructuras repetitivas, enumeraciones, aliteraciones, usos hipocorísticos y otros juegos infantiles se constituyen en usos intensivos del lenguaje. No consiste, por tanto, en reproducir cuadros, levantar volúmenes y hacer representaciones, sino en producir intensidades dentro de esos volúmenes. Frente a una litera-

tura mayor, en la que se asientan los cimientos de una cultura, y que es entendida como un eje unidireccional que va desde los contenidos a sus formas más adecuadas de expresión, crece una literatura menor, desde sus materialidades, trayectos esquizoides que dinamitan los contenidos iniciales, en continua tensión, rompiendo sistemas cerrados.

II. LA ESCENA, EL SICOANÁLISIS Y EL CAPITAL: EN CONTRA DE UNA ECONOMÍA SEMIÓTICA

De esta suerte, tras el efecto de disolución de tramas e identidades, espacios y tiempos, no solo se apunta al «aparato de Estado» preexistente, sedentario y referencial, sino también a los discursos culturales, instituciones y formas de representación que lo sostienen. Entre los discursos dominantes que habían llegado a los años sesenta, destaca la trilogía liderada por Marx, Freud y Saussure, tres cabezas visibles de la organización de los sistemas económicos y estructuras políticas, del inconsciente y de los sistemas semióticos, pantallas de fondo contra las que reaccionan las corrientes de pensamiento y creación artística a partir de esta década. Detrás de estos sistemas de organización de signos y por tanto de producción de significados, la mirada posestructuralista descubre estrategias de organización y delimitación de una verdad, formas de poder a las que se llega a través de un ejercicio de interpretación, ya sea la verdad de la economía capitalista, de la construcción del yo y el inconsciente o, en un nivel más profundo, del propio sistema de la lengua y su fijación por escrito. La interpretación se revela como un ejercicio de poder; las estrategias hermenéuticas son denunciadas como prácticas *teológicas*, en las que se sustituye al Dios del Judeocristianismo por el «Dios» de la igualdad social, la no alienación, el subconsciente o la lógica, en las que se busca la unidad perdida, la reconciliación de contrarios garante de una totalidad coherente, volviendo a la dialéctica hegeliana, la síntesis superadora de la antítesis y la organización de la realidad a través de la representación:

Marx deja salir su amor muy religioso por una consustancialidad perdida de los hombres entre sí y con la naturaleza: es allí en particular que su deseo de retorno, tan semejante al de Rousseau, tiene curso tramando el guión absolutamente cristiano del mártir del proletariado como episodio sacrificial necesario para la salvación final (Lyotard 1975: 123).

Como hemos visto a partir de la obra de Goytisolo, la recuperación de Freud en la década de los sesenta conoce distintas formulaciones y reacciones críticas. Especial atención recibe por parte del Posestructuralismo, algunos de cuyos desarrollos, como el de Lacan, se articulan mediante la aplicación del pensamiento estructuralista al subconsciente, analizando el funcionamiento de este a través del lenguaje. Pero a diferencia de la base representacional sobre la que opera Freud, estos autores coinciden en distanciarse de esta aproximación, que reduce el mundo del deseo y los instintos a estructuras narrativas de carácter mítico o tramas adoptadas de las tragedias griegas. A un modelo del deseo como representación de una realidad reprimida se le opone una imagen performativa del deseo como mecanismo de producción, un deseo no castrante ni negativo, sino liberador de energías e identidades, deseo reafirmado que multiplica, fragmenta y proyecta, y que tuvo en el pensamiento de Artaud un preclaro antecedente. En esta línea se sitúa el acercamiento de Foucault al psicoanálisis al final de su *Historia de la locura*, presentándolo como el estadio último al que condujo la psicología del Ochocientos en su intento por establecer un diálogo con ese otro lado oscuro de la sique humana; pero este diálogo quedó detenido al ofrecerle al subconsciente la palabra, el sistema del lenguaje como mecanismo de representación, pero también de poder y control. Los sueños se transformaron en la narración articulada de los deseos y la palabra, en la expresión de una carencia.

Desarrollando un pensamiento no representacional, se encuentra otro de los proyectos filosóficos que hicieron época en los años setenta, *El antiedipo*, de Deleuze y Guattari, cuya primera parte, con el significativo título de *Capitalismo y esquizofrenia*, se abre con la famosa cita artaudiana, retomada en numerosas ocasiones durante estos años: «Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre y yo». Frente al subconsciente como texto que debe ser interpretado, imposición de una identidad única, se propone el esquizoanálisis, una estrategia apoyada en los códigos sociales dominantes para atravesarlos, mezclarlos y disolverlos, pasando con fluidez de unos a otros, mientras que se crea un código propio en un constante proceso de (des)organización. A partir de ahí se obtiene un efecto liberatorio y productor, opuesto a los mecanismos narrativos del psicoanálisis, que tratan de representar el deseo a través de un juego de actantes dentro del sistema cerrado de una estructura dramática. Desde esta perspectiva, el psicoanálisis remite a una prác-

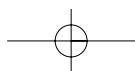
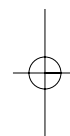
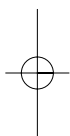


tica de castración y sublimación, una perversa reterritorialización del deseo:

¿Por qué se ha concedido a la representación mítica y trágica ese privilegio insensato? ¿Por qué se han instalado formas expresivas y todo un «teatro» allí donde había campos, talleres, fábricas, unidades de producción? [...] ¿por qué volver al mito?... Esta baratija ideológica que el mundo utiliza para construir su edificio cultural [...] No hay vida posible en el mito. No hay más que mito (Deleuze y Guattari 1972: 308).

Por un lado, el psicoanálisis se acerca a la realidad misteriosa del deseo y el subconsciente, descubriendo en él un poder de transgresión; por otro, lo *sujeta* a través de estrategias de representaciones subjetivas: el sueño, los fantasmas, las imaginaciones... representados por medio de modelos narrativos. El inconsciente queda reducido a la representación de una escena que lo recorta y lo organiza como estadio final del deseo, punto de llegada, una imagen estática de la teatralidad como cuadro figurativo, cuyos movimientos ya están previstos, en lugar de maquinarias performativas, procesuales y productoras, identificadas con el teatro de la crueldad de Artaud, «pues es el único teatro de producción, allí donde los flujos flanquean el umbral de la desterritorialización y producen la tierra nueva de producción» (332).

De modo paralelo, la «economía libidinal» de Lyotard lleva al extremo el cuestionamiento de los sistemas representacionales, no mediante su crítica, lo cual sería colocarse en una estrategia paralela de delimitación de lo verdadero y lo falso, que desembocaría en la producción de un nuevo texto, sino a través de una estrategia libidinal ajena al intercambio simbólico y los sistemas de significación característicos de los regímenes semióticos. Frente a la economía libidinal, la economía semiótica está basada en el intercambio, el intercambio de la mercancía por el dinero, pero también del sentido por el significante, lo que la desmascara como una estrategia más de «donación de origen» (Lyotard 1975: 162), de búsqueda desesperada de un sentido primero que legitime los medios al servicio de un fin, ya se trate de medios económicos, como el dinero, medios verbales, como las palabras, o medios semióticos en general, como los signos. Y sin embargo no dejan de ser estrategias de representación (teatral) sostenidas por la ausencia de este origen, marcadas por una negatividad o sentimiento ontológico de falta.





ACTO I (SEGUNDA PARTE)

107

Siguiendo a Lyotard, la política marxista, como cualquier otra política semiótica, incluida el psicoanálisis, intenta ocultar la arbitrariedad de todo sistema de representación en la búsqueda de un sentido último y la restauración de una unidad originaria. Esta es también la enseñanza final a la que conduce el análisis de las maquinarias dramáticas de Romero Esteo, movidas por las potencias del simulacro, la falsedad última que implica cualquier sistema de representación: «La semiótica marxista es en el teatro tan arbitraria como cualquier otra para poner en relación el representante y lo representado y hacer comunicar a la sala con ella misma mediante el escenario» (Lyotard 1973: 95).

La evolución desde una comprensión representacional del teatro –y por tanto interpretativa– hacia un modelo productor de teatralidad como maquinaria liberadora es común a todo el pensamiento posestructuralista. Lyotard vincula la «economía política» a la escena semiótica, al cuadro figurativo en el que cada signo remite a un significado exterior, mientras que la «economía libidinal» tiene lugar en un teatro de intensidades y energías creadas por la maquinaria teatral en el aquí y ahora concreto y material de la escena. Al primer modelo, de carácter representacional, se asocia la teoría del psicoanálisis, que Lyotard (1973: 84) explica por esa «pasión moderna de hacer hablar a todo». Una estética basada en la economía libidinal muestra, en cambio, que esa urgencia interpretativa –de que todo tenga un significado que se reconcilie con una unidad de sentido recibida de un afuera– remite en última instancia a la «prevalencia otorgada por Freud a la figura del Padre». La dominancia de la función del Padre conduce a una ausencia, a una prohibición y un desplazamiento. Esto coloca la escena sobre una negatividad o falta castradora que la mantiene en una frustrante búsqueda de sentido en un más allá diferido, en detrimento de la realidad inmediata y sensorial de las presencias escénicas, del juego de tensiones, ofrecidas como víctimas propiciatorias en beneficio del Padre, el gran ausente. El afán interpretativo responde al mismo tiempo a una necesidad de rentabilización, en este caso de los signos, al que hace alusión también Romero Esteo: «El reino del padre ha llevado al desmadre de que todo es productividad» (*Bricolage*: 41). El arte como «psicoanálisis aplicado» terminaría con la potencialidad liberadora de la obra, reduciéndola al intercambio simbólico:

Tal prevalencia lleva a la estética psicoanalítica a aprehender el objeto artístico como haciendo de ofrenda, don, en una relación transferencial, y a



no prestar atención a las propiedades formales del objeto más que en la medida en que señalen simbólicamente su destino inconsciente (Lyotard 1973: 84).

La poética de Romero Esteo pone en acto la discusión de una economía semiótica, haciendo visible la transición hacia un régimen libidinal que libera en festivo desorden los sistemas de representación. Volviendo a la impúdica función de cristobitas que habíamos dejado detenida, Sor Leticia la Hermana Novicia, «afligida», no tiene por menos de afirmar ante tamaño desorden sicoanalítico: «Reverenda madre, no, esto no es teatro de la parroquia, esto es el desmadre. Esto es teatro de tabernucho, teatro de tasca... Y el párroco no les casca la frasca» (275), lo cual vuelve a desatar un nuevo juego de palabras que giran en mitad de los discursos y las representaciones, al tiempo que se hace un nuevo homenaje a esas teatralidades menores, como la *Commedia dell'Arte* o el vodevil, el mundo de las fábulas y los cuentos, recursos orales extraídos de los juegos infantiles, canciones, refranes y palabras groseras, utilizados como formas de resistencia frente a los regímenes dominantes de representación. La teoría freudiana, como uno de los sistemas hegemónicos de donación de sentido y organización de la realidad subjetiva, es blanco de estas maquinarias dramáticas. En una obra muy posterior, como *Bricolage*, en la que no deja de haber huellas intertextuales de *El vodevil*, se retoma una vez más el discurso sicoanalítico:

Yo el Edipo me lo sé muy bien: el origen de la neurosis es la familia, el origen de la neurosis es la casa de la tía Emilia; a la hija le fascina el padre y entra en rivalidad con la madre, a la madre le fascina el hijo y entra en rivalidad con el botijo (38).

En paralelo al discurso sicoanalista, la economía capitalista se presenta como otro mecanismo de producción, ya sea de mercancías o de sentidos, llevado al límite. La poética de Romero Esteo se hace visible como una construcción puesta en pie —en escena— de este sistema desafortado al que apunta su obra desde *Pontifical* hasta *Horror vacui*. Lyotard analiza esta situación económica como un sistema en el que trabajo, mercancía y dinero giran sin control exterior al propio sistema, intercambiando lo uno por lo otro, donde todo es equivalente a todo, todo intercambiable y reversible. Este *anti-sistema*, iluminado por el

pensamiento posestructuralista, habría perdido ya las huellas del origen, un origen que justifique una organización determinada, un anclaje o posición inicial «A» (todavía presente en la economía precapitalista) que hace posible que la circulación se dé en un sentido y no en otro y que el precio del trabajo siga siendo la base de la plusvalía, origen de la alienación; sin embargo, ahora «[l]a fuerza de trabajo está *fuera de precio*, o al menos fuera de valor, en la medida en que como origen de la plusvalía escapa a todo el sistema de valoraciones al mismo tiempo que lo hace posible (Lyotard 1975: 162).

A un modelo similar llega Baudrillard al constatar el grado de autonomía alcanzado por los medios; medios como la política y el capitalismo, la pornografía y la estética, pero también el medio verbal y la construcción dramática en el caso de Romero Esteo, quedan convertidos en formas extáticas de circulación, circulación de ideologías y mercancías, de sexos y obras artísticas. El capital se instala más allá de los circuitos de producción donde lo había colocado Marx; saltando de los circuitos de la economía política y la ley del valor, escapa a su propio fin: «A partir de ese momento, funciona más allá de sus propias finalidades y de una manera completamente desprovista de referencias» (Baudrillard 1990: 17). Igualmente sucedería con la política, el sexo o la estética. Mediante un proceso de transvase, todo se convierte en sexual y todo adquiere una condición estética y política, sin que fuera posible ya la diferenciación de los géneros, los juicios de valor o las ideologías. Libres de una determinación estética, sexual o política exterior que regule los sistemas, estos se emancipan de los principios generadores para desembocar en una escena indiferenciada, que el teórico francés califica como transestética, transexual, transpolítica. Así, por ejemplo, los roles sexuales, liberados de la perspectiva negativa de los esquemas sicoanalistas, giran sobre sí mismos, intercambiando sus posiciones de forma arbitraria, sin el principio rector de la necesidad de reproducción. El capital y el sexo, como los dos demonios que amenazan la estabilidad de la cultura moderna, sobre los que no se han dejado de lanzar las redes de los sistemas de interpretación, para tenerlos sujetos a un sentido y una función, escapan ahora en alas de sus mecanismos de funcionamiento, emancipados de sentidos ulteriores y finalidades sociales o subjetivas, justificándose el uno sobre el otro. Bajo el modelo de la libre circulación del capital, la regulación según las necesidades de representación de los órdenes sexuales y los géneros artísticos se interrumpe, y



se introduce una fuerza pulsional o principio libidinal, que es también pulsión de muerte.

III. LA ESCENA LIBIDINAL Y EL PENSAMIENTO RIZOMÁTICO

Recapitulando, la obra de Romero Esteo se mueve, por tanto, entre dos ejes: un eje en el plano de las representaciones, las tramas y los personajes, sin bien anquilosados a modo de actantes de un ritual ya prefijado, y otro que avanza hacia el espacio vacío, el cuerpo liso, no organizado, al que se refieren los autores de *Capitalismo y esquizofrenia*, o hacia la superficie libidinal que describe Lyotard. Este último eje transversal conforma una especie de cinta de Moebius, carente de profundidad, que se pliega sobre sí misma: «no hay espesor, las intensidades corren por doquier, posándose, escapándose, sin que nunca puedan ser apresadas en un volumen sala/escena» (Lyotard 1975: 11). Frente al volumen del cubo que mantiene integrada las representaciones, dándoles una profundidad, un sentido más allá de sus apariencias, las intensidades se desbordan a lo largo de esta superficie de banda laberíntica y sin reverso. Estas intensidades, como los flujos deseantes de Deleuze y Guattari, se expresan a base de esos tensores que llevan el lenguaje hacia un límite, como los procesos rítmicos, juegos paralelísticos, analogías fonéticas, enumeraciones ilógicas, desintegración de estructuras y extrañas sonoridades. Es entonces cuando la escena teológica en busca de su verdad, del gran Cero ontológico, se transforma en una escena libidinal, «teátrica pagana», en términos de Lyotard (15), que descubre su Dios en el ejercicio de su propia autoafirmación.

El teatro voluminoso, con su ambición frustrada de una unidad que garantice su sentido, se manifiesta como un objeto más del deseo, pero de un deseo que ya no es entendido de manera negativa, sino que se afirma en su propio juego productor. El deseo no es, por tanto, el resultado inevitable de ese Cero ontológico, sino que ese vacío originario constituye, al contrario, un producto más del deseo como mecanismo de producción. Una escena libidinal es aquella capaz de levantar una caja de representaciones, un volumen trascendental donde solo existe una superficie, «un teatro allí donde había piel lisa, afirmativa, energéticamente, sin presuponer la falta, aun cuando hubiera que hacerlo en nombre del dolor» (31). Este es el intento tan desesperado como vitalista de los per-

sonajes de las Grottescomaquias por volver a reconstruir el volumen de las representaciones. Si bien es cierto que este intento está ligado, desde un punto de vista negativo y castrador, a un temor ante ese vacío amenazante que ellos mismos están construyendo, a la nada de los orígenes –*horror vacui*–, esto no impide que en momentos de alta intensidad, de caos, fiesta y confusión, cuando el grotesco, antropológico y cósmico, se enseñorea de la escena, todo se precipite en un baile lúdico, liberación de energías, y la escena se llene de intensidades, afirmativas en sí mismas, en su propia gratuidad, deseo liberado, que es también, siguiendo a Bataille, acercamiento a la muerte, a la disolución total del individuo.

Fantoches y fantasmones, objetos delirantes, estructuras que se repiten y palabras que siempre vuelven, transforman su condición de cortezas vacías y caretas huecas, significantes muertos carentes de un sentido, para llenarse de esta intensidad que los mantiene girando, presas de la locura libidinal, engendradas por esa misma pulsión, «pedazos “inventados” y agregados como *patchwork* en la banda libidinal» (84). Esto es lo que explica el autor de *Economía libidinal* cuando se refiere a un estadio en el que el puño cerrado deja de ser expresión del dolor de muela: la muela y la palma de la mano quedan desligadas por esa relación de causalidad, de significante y significado, para pasar a funcionar de modo independiente: «La muela y la palma no *quieren decir* ya nada (decirse entre sí), son potencias, intensidades, afectos presentes» (Lyotard 1973: 96). Este mecanismo de intensificación permite extraer la obra de los circuitos de intercambio semiótico y donación de sentido: «un deseo de *no* ponerla en circulación en la red finalmente regulada por la estructura edípica y la ley de la castración», como afirma Lyotard (85) acerca de Cézanne. Se termina alcanzando así lo que Baudrillard (1987: 18) denomina el éxtasis del medio en su propio funcionamiento, el éxtasis de la comunicación que ha perdido sus referentes espaciales y temporales, lo que pone fin al «drama de la alienación». La realidad gira hecha pedazos en torno a un vacío, como los personajes, motivos y temas al final de las Grottescomaquias, entrando y saliendo de escena, cada uno con su delirio, como mónadas sin posibilidad de contacto entre ellas, flotando en mitad del espacio escénico, siguiendo adelante con sus órbitas ritualizadas –«satelización de la realidad» (13)–.

Con la desaceleración de la barra de intensidad se rehacen las líneas de representación, la reinstauración del teatro en sus tres dimensiones, la reconstrucción de los conceptos, categorías y discursos que sostienen

una representación; con el enfriamiento de la «economía libidinal» vuelve a ponerse en marcha el régimen semiótico, la ordenada regulación de los signos. Las preguntas acerca del sentido de la travesía y el porqué de las acciones cubren nuevamente el horizonte del escenario de la representación. Con la pérdida de intensidad, los signos vuelven a renunciar a sí mismos, a su cuerpo material, para dar cuenta de una realidad exterior, «comenzará a alegrarse acerca del no-esto para dar cuenta del esto» (Lyotard 1975: 33), y se abrirán otra vez los «nihilismos de las razones»: «La barra deja de girar; por el contrario circunscribe. El signo intenso que engendra el cuerpo libidinal abandona esta vasta piel moebiana al signo significativo» (33).

Sin embargo, no es el rechazo del signo semiótico o referencial por lo que aboga Lyotard, como tampoco se renuncia a un sistema capitalista y una economía de intercambio, lo cual sería caer nuevamente en la trampa de la actitud crítica y la utopía revolucionaria, sino que se acepta en su mecanismo esencial para llevarlo al extremo de sus posibilidades —estrategias fatales que dirá Baudrillard (1987: 48)—, elevar el sistema a la enésima potencia: los comportamientos económicos se dirigen contra sí mismos para hacerlos implosionar en su propio vacío, fuente de intensidad que elevada a su máxima potencia y aplicada al texto dramático da como resultado una escena que, en palabras de Romero Esteo (1990: 141), «se implosionaba de simulacros, multiplicados en casi todos los niveles, y eran especie de máscaras la estructura y la textura, y eran especie de máscaras las psicologías de los personajes». De este modo, la obra de arte, metáfora operativa de la realidad, adopta sus mecanismos para llevarlos al extremo, convirtiéndolos en procedimientos poéticos: «Puesto que la poesía —y luego el teatro, y luego la vida en general— me parecían verborreas, asumir la verborrea —el vicio capital— como virtud de base y de partida» (138), o como dirá el Gurú Santo en *La patética*: «La verdad está en función de las palabras. A más palabras, más verdad. Por la ley de la santa retórica...» (172).

Vaciadas de sus significados denotativos, las lexías quedan a disposición del mecanismo de la obra, girando emancipadas en torno al núcleo cada vez más vacío de la representación, dinamitando la posibilidad de un sentido único, incluso la posibilidad de un sentido. Las palabras se sublevan contra las reglas semánticas y estructuras gramaticales, cobrando una autonomía que les permite circular transversalmente por el texto, rasgando sus dominios semánticos y transgrediendo sus reglas

normativas de combinación, para abandonar finalmente los circuitos de rentabilización del lenguaje. El juego de las rimas consonantes llega a imponerse en el texto de las acotaciones, como en los diálogos, lo que produce a menudo rimas entre ambos, que se confunden en una sola unidad de tono y mecanismo constructivo. Tomás, protagonista del *Pizzicato* –aunque en ocasiones los nombres varían según necesidades de la rima–, se hace rimar con «jamás», «inocente» con «decente» o «teta» con «moqueta». El resultado de este frívolo juego adquiere mayor importancia que la propia articulación lógica del texto: «No, Tomás, no te lo permito jamás, no te permito aquí la degollación de la inocente, ni tan siquiera la degollación de una teta, sería una santa degollación, y eso no es decente porque ya vas y me pones perdida de sangre la moqueta» (*Pizzicato*: 132). Como los demás niveles de representación, el texto queda también amputado, desequilibrado. Las palabras se irán repitiendo, girando dentro de los discursos más insospechados, mientras se cargan de intensidad como efecto de la maquinaria de la representación. En términos de un uso minoritario, transversal e intensivo del lenguaje, esto se traducirá, volviendo con Deleuze y Guattari (1975: 43), en un «Llevar lenta, progresivamente, la lengua al desierto. Servirse de la sintaxis para gritar, darle al grito una sintaxis». Una vez vaciada, la lengua va cargándose con nuevas connotaciones:

Yo soy la melancólica de los melones y de las sandías... Y así el melón no me sirve de alegría pero me sirve de postre, me sirve de consolación... Yo ando sumida en los sumideros del mayor desconsuelo, yo estoy desamparada del cielo, por eso necesito de la consolación porque yo necesito del consuelo, porque yo necesito del melón (*Horror vacui*: 39).

El cuestionamiento de los mecanismos de representación no excluye, por tanto, el signo, como tampoco el sujeto, el capital o el deseo, sino que los aparta de su funcionamiento semiótico/político, de su sistema de capitalización en forma de significados, mercancías y subjetividades, mostrándolos a la luz de una economía libidinal que reintroduce nuevas intensidades, desequilibrando ese espacio de ahorro y rentabilización que es el lenguaje en Occidente –«una región de *economía* (=ahorro) de la fuerza, de exclusión de las intensidades» (Lyotard 1973: 129)–. De esta suerte, termina concluyendo Lyotard (96) acerca de lo que implica en última instancia el cuestionamiento de la representación:

Dudar de la representación es manifestar la relación teatral (en música, en pintura, en política, en teatro, en literatura, en cine) como regida por un dispositivo libidinal arbitrario, ora investido de manera predominante, ora no.

Las potencias de lo falso, impulsadas por el mecanismo de la teatralidad, se revisten de una dimensión erótica y liberadora que nunca ha dejado de tener el arte. Al igual que el deseo, el desorden es ahora concebido de manera positiva, espacio abierto a lo inesperado, a la transgresión como placer, al desequilibrio y el exceso como liberación. La dimensión espacial de la escena, redescubierta por la escritura poética moderna, ofrece la ocasión para un campo de inestabilidades, espacio de una pérdida a la que se vincula un disfrute, pérdida de seguridades lógicas y quiebra de abstracciones, pero pérdida al fin de la propia escritura convertida en ejercicio de goce, que defiende también Barthes (1973: 14), «science des jouissance du langage, son kamasutra». Desde este enfoque, el juego de desequilibrios y fugas se levanta, como en el caso de Juan Goytisolo, sobre un sistema de tensiones entre, por una parte, los lados que protegen la caja de representaciones –«bord sage, conforme, plagiaire (il s’agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu’il a été fixé par l’école, le bon usage, la littérature, la culture)» (15)– y el avance de una línea de fuga –«un autre bord, mobile, vide (apte à prendre n’importe quels contours)» (15)–. Es en el espacio que crece *entre* ambos bordes, en esa confrontación como juegos de desestructuraciones, donde se abre el vacío de una pérdida, vértigo de un abismo, terror que sostiene el laberinto, «là où s’entrevoit la mort du langage» (15). Frente al «texte de jouissance» se levanta, como en la obra del autor de *Reivindicación*, el «texte de plaisir», que Barthes identifica con las lecturas «clásicas», el disfrute pasivo y confortable de una obra que encierra los discursos culturales, ilustra sus códigos y limita sus horizontes de representación. El «texte de plaisir», lejos de confrontar una cultura con los límites que la desestabilizan, cimenta sus valores e identidades históricas, refuerza las representaciones y los mitos que la sostienen, favorece el ejercicio de la identificación y enseña el funcionamiento normativo del sistema de la lengua como base del edificio jerarquizado de la realidad. Su perímetro exterior está definido por los sistemas culturales que conforman una sociedad, por sus discursos ideológicos, sistemas de valores y gramática del lenguaje. En el horizonte cultural el «texto de jouissance» aparece, por tanto, «à la façon d’un

scandale (d'un boitement)» (36), escapando al movimiento dialéctico que trata de aprehender cada fenómeno dentro de un movimiento reasuntivo y lineal que lleva a una síntesis final.

Como en el caso de Juan Goytisolo, la escena libidinal termina describiendo una estructura rizomática, que ha caracterizado la obra de Borges y en términos generales la modernidad literaria (F. de Toro 1997). A diferencia del modelo arbóreo, jerarquizante y binario que ha dominado el discurso científico y el pensamiento moderno en Occidente, se despliegan otras «instrucciones de uso» de la realidad como funcionamiento, antes que modelo estático o representación acabada. La realidad deja de ordenarse a partir de una unidad superior de la que derivan sucesivos núcleos jerarquizadores. Una estructuración binaria de este tipo respondería a la ley de la exclusión del tercero en la lógica clásica: entre dos principios opuestos, uno es verdadero y otro falso. La concepción de la realidad que sostiene la poética de Romero Esteo apunta a una superación de los esquemas binarios. Hacia el final de *Tinieblas de la madre Europa*, cuando el juego escénico de adoración parece sumirse en las oscuridades del caos, los dos africanos que protagonizan la pieza anuncian la despedida de los binomios fundamentales que subyacen al pensamiento occidental: «el binomio cielo-infierno caducó, oh madre [...] el binomio padre y madre caducó, oh madre [...] el binomio sexual ya tiene su fecha de caducidad, oh madre» (15). Frente al paradigma arbóreo, se dibuja un modelo de raíces y raicillas, de modo que de cada núcleo ya no surgen dos únicas ramificaciones, sino una pluralidad de líneas que conectan con otros tantos rizomas, y así sucesivamente hasta obtener una imagen gráfica a modo de red. Rompiendo con una visión genealógica, dialéctica y derivativa, el rizoma se caracteriza por su capacidad de interconexión y multiplicidad, creciendo siempre por los medios antes que por los extremos.

El pensamiento rizomático permite retomar el modelo artístico hasta aquí expuesto. Rechazando esquemas generativos que funcionan por derivación a partir de un único centro, se apuntan estrategias performativas que tienen más que ver con una pragmática que con un sistema apoyado en algún tipo de estructura profunda. A partir de ahí se rechazan las filosofías representacionales o estrategias de imitación: frente a la idea de calco o imitación directa, se aboga por la de cartografía, un mapa que exige antes un conocimiento de su manejo que la remisión a otra realidad, lo que adquiere una condición performativa y productora

que enlaza con la crítica a las teorías psicoanalistas y su imagen representacional del deseo: «El mapa no *reproduce* un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo *construye*. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plano de consistencia» (Deleuze y Guattari 1980: 29). El pensamiento, como el inconsciente y el deseo, pero también el capital, queda liberado como maquinaria productora sobre líneas de fuga que atraviesan los espacios codificados, en un ejercicio constante de (des)estructuración, el único proceso siempre inacabado de desterritorialización y territorialización en el que puede habitar el pensamiento vivo. Triste imagen –continúan Deleuze y Guattari– la de un pensamiento condenado a encontrar una verdad única y un saber absoluto, siempre los mismos; triste imagen la de un inconsciente reducido a poner en escena los mismos textos ya fijados y explicados a través de los mitos griegos como narración negativa del deseo en forma de frustración, falta o castración. Frente a la representación como texto acabado impuesto desde una instancia exterior, se alza el rizoma como producción liberadora, *teátrica pagana* o teatralidad menor:

Tanto para los enunciados como para los deseos lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es «producir inconsciente», y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente (41).

El arte deja de ser imitación o imagen metafórica de otra realidad para convertirse en una realidad en sí misma que conecta con otras realidades igualmente rizomáticas. El libro ya no se entiende como un calco de la realidad o sistema de representación, sino como un mapa, que exige antes el conocimiento de su funcionamiento, las claves para su *puesta en escena* mental, que su lectura como texto acabado o su transposición lineal a la escena. Las constantes alusiones de Romero Esteo al carácter plurineal de sus obras a base de macroestructuras y microestructuras, tomando como modelo la composición musical o la perspectiva artesanal, «ingenieril» o matemática, responde perfectamente a la teoría rizomática del texto. Cada una de las Grotoscomaquias define una maquinaria articulada por un mecanismo que es necesario conocer para su correcto levantamiento –mejor que representación– en escena, correcto no porque persiga un sentido único, sino por su manera

de funcionar, ya sea como lectura literaria o *interpretación* teatral. La puesta en marcha de esta nave perversa como viaje esquizoide *a través de*, a través de los sistemas de representación y significación, *siempre adelante*, hacia el espacio liso de la noche de las representaciones, termina traducándose en un ejercicio de estructuración, antes que estructura, de teatralidad antes que de teatro, de rizomas construidos a base de líneas que se van combinando, separando y cruzando, red de túneles y laberintos de pasadizos por los que transitan, a la vez que se construyen, las voces de sus personajes, sus delirios y obsesiones, sus discursos e identidades, en un proceso que alcanza un efecto de inmediatez y sentido performativo. Ante un mundo carente de una Verdad, confuso y excesivo, a la obra de arte no le queda más salida que adoptar el mismo funcionamiento de este, que unirse a él, no como copia o sustituto, sino como mecanismo de denuncia que se añade en forma de una realidad paralela, a modo de metáfora epistemológica.

En este sentido recuerda Lyotard (1975: 41) la paradójica condición del laberinto como estructura que solo existe en su proceso inmediato de construcción y que al mismo tiempo responde a una intensidad, la intensidad de un terror: «el laberinto no es una construcción arquitectónica permanente sino que se constituye inmediatamente en el lugar y en el momento (¿en cuál mapa, según cuál calendario?) en que hay terror». Asimismo, exclama la Tía Lola en *El vodevil*, refiriéndose a ese laberíntico espacio escénico construido por el mecanismo de representación, y camino ya del «mismísimo corazón de la España y toma castaña», del «místico y amargo corazón de la mucha desolación» (125):

No sé cómo te atreves a vivir sola en esta enorme casa tan espantosamente española. Un laberinto, y aquí con unas copas de vino tinto ya se pierde una como si tal cosa. Cámara y cámaras, recámaras y recámaras y antecámaras y camarachones (102).

La crítica a la concepción del texto dramático como pretexto o estructura profunda de la representación teatral —«texto-contexto, texto-doctoral, texto-problemazo» (*Pizzicato*: 106)—, hay que entenderla a la luz de este cuestionamiento de la filosofía representacional y de los modelos generativos de derivación de estructuras superficiales a partir de esquemas subyacentes o esenciales. Distanciándose de las poéticas del Surrealismo y estéticas de vaga ascendencia simbolista que volvie-



ron a poblar la escena de los años sesenta, Romero Esteo expresa su rechazo a la obra artística como construcción de imágenes, simbologías y metáforas que remiten a una realidad profunda más allá del propio texto. Si bien su producción se sirve de metáforas y símbolos, es en su nivel performativo y de superficie, como funcionamiento y pragmática de descodificación de sistemas dominantes, como mecanismo libidinal de circulación de líneas, variables y constantes, donde adquiere su especificidad teatral última. En detrimento de una idea de la realidad como texto que hay que descifrar, significante de un significado oculto, abstracción siempre desplazada y finalmente inalcanzable, pero fácilmente manipulable, se aboga por una estrategia rizomática, libidinal y performativa, donde todo está en movimiento, en circulación, y el sentido final apunta antes a unos modos de funcionamiento –estrategias de teatralidad– que a unos textos producidos por estas maquinarias, fijados y quietos. Una vez más, la pregunta no sería *qué significa*, sino *cómo funciona*; antes que una historia una *nomadología*, antes que un producto una pragmática, antes que una economía semiótica una escena libidinal: viaje esquizoide que ha olvidado su principio y su final, porque no existen, para quedarse con su única realidad material y transversal:

¿Adónde vais? ¿De dónde partís? ¿Adónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implica una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...) (Deleuze y Guattari 1980: 57).

La desautomatización de los procesos de comunicación, la descodificación de los sistemas dominantes, permiten al espectador escapar a los entornos culturales habituales, salir de las reglas de rentabilización de los lenguajes, hacia una fiesta de fondos y formas, danza de discursos, personajes, tramas, palabras, sonoridades y ritmos que giran emancipados de cualquier principio de utilidad ajeno al funcionamiento interno del perverso mecanismo de la representación. De este modo, la teatralidad menor o *teátrica pagana* se traduce en un escaparse de códigos, sistemas y discursos, un descondicionar el cerebro para abrirlo a nuevas posibilidades de inteligencia no racionalistas, pero sí racionales, en una palabra, una forma socio-sicológica de liberación, liberación de las formas, del pensamiento, de la sensibilidad:

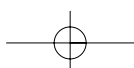
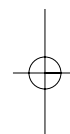
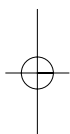


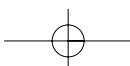
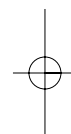
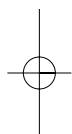
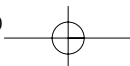
ACTO I (SEGUNDA PARTE)

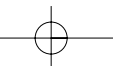
119

el núcleo vivo de la teatralidad significa un romper los códigos, un escapar de la presión y represión que implican los muchos códigos en los que vivimos y malvivimos, en los que nos vamos desviviendo formados, conformados, reformados y uniformados a lo largo de todo el santo día, y así día tras día, y así semana tras semana, y así año tras año (Romero Esteo 1978: 70).

De esta suerte, el funcionamiento del mecanismo dramático produce el efecto liberatorio que está en la base de toda la poética de Romero Esteo: la teatralidad como «anomalía liberatoria en profundidad» (1990: 140), un canto a la energía vital (como descondicionamiento) a pesar de todo, al seguir adelante, justamente por ello, porque en esto consiste, en permanecer en movimiento: movimiento transversal y línea de fuga —ahí radica su ilusión de realidad y fuerza de resistencia—, desterritorialización como estrategia de vida y pensamiento, descodificación como estrategia poética, teatralidad como movimiento antes que sentido, enlazando nuevamente con el cuerpo y la danza de la escritura, o en palabras de Lyotard (1975: 62): «No empezamos por decir: hay alguien o algo que nos *habla*, tengo que oírlo. [...] Ambicionamos más bien ponernos en movimiento. Es por eso que nuestra pasión sería más bien la danza, como quería Nietzsche».







Acto II

LOS MEDIOS DE LA PALABRA

I. DE LA ESCRITURA HUÉRFANA...

Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo.

Wittgenstein (1921: 5.6)

A la altura de los años sesenta, el aforismo de Wittgenstein que encabeza estas líneas vuelve a situarse en el punto de mira de pensadores y artistas. El lenguaje como única vía de acceso a la realidad señala las fronteras de lo inteligible, fronteras que hunden sus raíces en la tradición logocéntrica de la filosofía clásica. Desde entonces la filosofía no ha podido dejar de pensar la realidad al margen del sistema lingüístico que permite ordenarla y comunicarla, olvidando, sin embargo, el medio material, el cuerpo de la palabra, a través del cual se transmite: la escritura. La supuesta identidad entre la oralidad del lenguaje y su comunicación escrita había de quebrarse con la Modernidad, una consecuencia más del ejercicio de revisión de los paradigmas epistemológicos llevada a cabo durante este período, en este caso del paradigma logocéntrico, base del idealismo y del pensamiento racionalista. El logos, que durante siglos había ocultado su cara material, descubre ahora su faz milenaria como escritura, haciendo visible el hueco ausente de la otra realidad, irremisiblemente perdida: la realidad del lenguaje.

De la fisura abierta entre el hecho material de la escritura y la realidad sonora del lenguaje surge una buena parte de la contemporaneidad

literaria. Desde este hiato entre el susurro olvidado del lenguaje y la revelación de una escritura que ha usurpado el lugar del padre para instalarse sobre un vacío, girando sobre sí misma, se pueden explicar algunos de los proyectos poéticos más señeros de la Modernidad y su profunda vocación escénica. La predilección última de un poeta como Romero Esteo –según él mismo se define– por el género dramático y el fenómeno teatral tiene que ver con ese espacio escénico en el que la palabra podría volver a recuperar su condición material primera y última. Considerando el carácter concreto e inmediato de la escena y la posibilidad que esta ofrece de convertir la poesía en materia y el verbo en carne, aquellos autores dramáticos que han liderado la historia del arte escénico –sin embargo de su producción dramática en tanto que género literario, o mejor dicho: sobre todo por ello– no han dejado de reflexionar sobre el fenómeno literario y la cualidad de la palabra y la poesía desde este privilegiado espacio que es la escena como laboratorio poético, espacio de juego con los cuerpos, también con los cuerpos de las palabras. El deseo de la escritura por ganar otra realidad que la de sus grafías impresas ilumina este espacio como un lugar idóneo para repensar el lenguaje literario en su intento por materializarse, por gozar de su propio cuerpo, rebelándose contra su condición ancilar, por alcanzar un tipo de comunicación más directa y menos intelectual con un lector al que se le prefiere oyente y presente. Ahora bien, con el descubrimiento de la distancia entre la oralidad del lenguaje y la materialidad de lo escrito, el deseo se convierte en utopía: la escritura no tendrá otra carne que la de su trazo impreso sobre el papel, su diferencia grafemática; mientras que la sonoridad del lenguaje, impulsada por los nuevos medios de comunicación de masas, festeja su entrada consciente en el mundo de las artes y la ciencia, como un fenómeno central de una realidad hasta entonces ocupada por la palabra, por una palabra siempre escrita, porque –parafraseando el mito teológico que subyace al discurso semiótico– aunque *se hiciera carne y habitara entre nosotros*, los hombres no la oyeron, sino que la leyeron, después de tenerla escrita.

La transformación de la sociedad occidental con la imprenta y la divulgación del libro acelera la toma de conciencia de una cultura logocéntrica basada en la escritura. Esto tiene como efecto la progresiva reconsideración de la obra teatral como género literario, al mismo tiempo que la escena comienza a experimentar un creciente proceso de *literaturización* que llega hasta el siglo xx (Fischer-Lichte 1993), con el

consecuente desplazamiento hacia los márgenes de otros géneros teatrales y modos artísticos de menor base literaria, y con ellos la mayor parte de los usos en los que las prácticas literarias, apoyadas a menudo en un contexto de enunciación claramente escénico, habían vivido hasta el siglo XIX. La escena, como la propia realidad, es ocupada por la palabra, pero no por la palabra dicha, sino por la palabra escrita. El libro refuerza su lugar en el paisaje cultural como símbolo del saber y la razón, de la ciencia y el poder, mientras que el teatro, como expresión de la conciencia colectiva de una sociedad, no tiene más remedio que avenirse a los nuevos discursos y convertirse en un género literario que lo legitime como palabra escrita. La revolución mediática y las tecnologías de la imagen han venido a cuestionar estas identidades, desplazando nuevamente la palabra escrita, en ese constante reajuste de medios en el que vive una cultura, en beneficio del lenguaje de la imagen, la acción y el ritmo, lo que ha provocado una vuelta de lo oral, si bien una oralidad mediatizada por la electrónica. La prensa ilustrada, la radio, el cine, la televisión y los ordenadores han resituado la palabra impresa a la luz de otros espacios, nuevos ejes de relaciones que obligan a una redistribución de los distintos lenguajes, gobernados ahora por los grandes medios de comunicación. Esto ha conducido, en primer lugar, a la revisión de los medios hasta entonces tenidos como transparentes, la palabra escrita, y la literatura como su espacio de reflexión por excelencia. El logos, principal acusado en este tribunal de la historia de la Modernidad, no iba a quedar indemne; el resto de las expresiones artísticas comienzan a mirar de reojo al rey destronado, girándole ligeramente la espalda, cuando no con fresco desparpajo, y la literatura, si una vez sede real, ahora convertida en palacio abandonado, lugar de un vacío al que le toca afrontar las consecuencias de su imperio derrocado, cargar con su orfandad. La escena, como espacio de realización de la palabra dramática, no puede dejar de pronunciarse en estas horas difíciles para el género dramático.

Pero la historia no conoce la piedad, y en cierto modo la escena quedará para la palabra como el lugar de una utopía, el espacio de una destrucción y el testigo de un vacío. Desde la aceptación de esta utopía escénica han crecido algunas de las poéticas dramáticas más significativas del siglo XX, ostentando abiertamente el apelativo de «irrepresentables» para ocultar su orgullo herido; «irrepresentables» por no querer dejar de reflexionar sobre la escritura y el fenómeno literario desde el

único medio capaz de ganar una realidad ya imposible para el verbo poético, la escena. Como reflexión sobre el lenguaje y fiesta de la palabra, se han escrito las páginas universales de la literatura dramática, desde Lope de Vega y Shakespeare hasta Corneille y Racine, y así ha seguido siendo en el siglo xx, con Maeterlinck, Valle-Inclán, Beckett, Handke o Müller. La escena se revela como el horizonte, si antes alcanzable ahora metafórico, de algunos de los proyectos literarios más específicos de la Modernidad, que descubrieron en el teatro la utopía imposible de la poesía, su realización última y materialización final. La página en blanco de Mallarmé, su sueño poético de un Libro total, terminará emulando la escena huérfana de la literatura, apuntando la única dimensión compartida por un proyecto común de ganar una realidad concreta en un mundo de abstracciones: el espacio; mientras que desde otros géneros, como la narrativa, Goytisolo adopta el funcionamiento efímero de la palabra oral como modelo estructural en *Makbara*. Para ello subraya la dimensión espacial y sensorial del relato, es decir, la puesta en escena figurada de esa palabra lábil y fugaz, la escenificación de la escritura como ejercicio físico en un presente constante. La dimensión espacial de la palabra había sido explorada por otros pioneros de la escritura moderna, como Gertrude Stein, en cuya escritura se trata de devolver a la palabra un espacio de actuación. En esta encrucijada entre utopía y realidad, escritura y voz, crece también la obra de Romero Esteo, huérfana como condición inherente a toda obra dramática, en el sentido de que nunca alcanzará esa realización ideal que solo vive como expresión literaria y recreación mental del autor/lector, más ideal cuanto más poética; pero huérfana también por no dejar de construirse como una lúcida expresión de la tensión que atraviesa la cultura moderna entre la literatura y la voz, entre la escritura huérfana y el susurro del lenguaje, punto de llegada del recorrido que iniciamos en este capítulo.

El debate en torno al lenguaje y la escritura apunta directamente al corazón del mecanismo de la significación y los sistemas de representación, una de las constantes de reflexión del pensamiento posestructuralista. En 1967 publica Derrida dos de las obras fundacionales de esta corriente, *De la gramatología*, como tratado general sobre la escritura, y *Escritura y diferencia*, conjunto de ensayos donde aplica a casos diversos esta aproximación mediática a la escritura. A caballo entre la literatura y la antropología, se abre un nuevo contexto epistemológico que parte del componente oral esencial en las literaturas antiguas y las

tradiciones épicas. La palabra dicha, esencialmente diversa de la palabra escrita por su carácter físico y performativo, se ilumina como origen de las literaturas, escenario del nacimiento de la poesía, cuando el fenómeno literario aún no existía como tal (Zumthor 1983; Dupont 1990, 1994). Esta corriente de estudio, que recibe a partir de los años sesenta un impulso definitivo (McLuhan 1962; Ong 1982; Goody 1986; Goody, Watt y Cough 1991), confluye en un plano filosófico con la reconsideración radical que el pensador francés hace de la tradición occidental. *De la gramatología* denuncia una concepción de la escritura que ha permitido el desarrollo de la metafísica como base del pensamiento occidental, sacando a la luz la estrategia de disimulo de la propia condición material de la escritura a lo largo de la historia. Para ello se detiene en tres momentos claves: Platón, el mito de la creación de la escritura y los comienzos de la filosofía como género literario; Rousseau, la denuncia del artificio de la escritura y la falsedad inherente a toda representación teatral; y Saussure, intento último por desarrollar una semántica sobre la represión del cuerpo escrito del lenguaje.

De modo paralelo al pensamiento posestructuralista, desde el campo de la creación literaria, algunas de las poéticas más originales del siglo xx pueden entenderse como una reacción ante la capacidad del lenguaje de informar, pero también de conformar, el modo de pensar, un modo de pensar «unilineal y unidimensional» –como denuncia Romero Esteo (1979: 46)– contra el que se alza la práctica rizomática, práctica de construcción artística, pero también de pensamiento. En este mismo sentido denuncia Stein la uniformidad de los modos de pensar, conformados por el modelo de la escritura: «all with a metallic clicking like the type-writing which is our only way of thinking, our way of educating, our way of learning» (Stein 1925: 134). La obra de Romero Esteo parte de una crítica comparable a una cultura uniformada por unos esquemas comunicativos característicos, la escritura *informativa*, represiva antes que expresiva –«Y el asunto está en saber qué es expresión. Pues muy sencillo: todo lo que no es represión. Y expresivo, todo lo que no es represivo» (Romero Esteo 1975a: 12)–, un modelo de escritura que limita el pensamiento y la imaginación, una escritura carente de una vida propia, que se desarrolla al ritmo impuesto por los medios:

Nos habitan lenguajes muertos como inercias de muerte, y que en sus ocultos niveles de estructura y textura fundamentan sus prisiones, y en esos

ocultos niveles de estructura y textura siempre van de oculta psicomecanización y psico-automatización, y siempre quedan tranquilamente a salvo (Romero Esteo 1990: 141).

Derrida comienza señalando la importancia de la palabra como base del edificio cultural de Occidente, pero al mismo tiempo del estado de inflación y crisis al que este ha llegado, denunciando la ausencia de límites para un lenguaje que abarca ya toda la realidad; nada es pensable al margen del lenguaje, del concepto y la escritura, y por tanto nada limita el lenguaje desde un afuera: «el lenguaje se halla amenazado en su propia vida, desamparado, desamarrado por no tener ya límites, remitido a su propia finitud en el preciso momento en que sus límites parecen borrarse» (Derrida 1967a: 11). El significado infinito que lo contiene dentro de unos límites, la *mathesis universalis* a la que se refiere Foucault en *El orden de las cosas*, la presencia de un Dios, orden universal y razón absoluta, la Historia como realización del espíritu de la razón en la formulación de Hegel, se disgrega, y el lenguaje se desborda sin control exterior, sin límites que lo contengan. La explosión mediática, puesta en marcha definitivamente en el siglo XIX con la industria editorial, acentúa esta sensación de desbordamiento, a la que se suma la fragmentación de la lógica del signo y el cuestionamiento de un sentido trascendental, lo que inaugura la situación de partida sobre la que se construye la Modernidad: el imperio de los signos –en términos de Barthes–, pero también su clausura; la época del logos y la razón, pero por otro lado la denuncia de sus límites; la cultura de la representación y el espectáculo, pero también la resistencia contra esta a través de nuevas estrategias formales. La Modernidad no es el fin de la razón, ni la exclusión del logos, pero sí el horizonte de su posible clausura, la delimitación de sus insuficiencias. A este momento de crisis alude Barthes (1981) cuando se refiere al pasaje final de la novela de Flaubert donde Bouvard y Pécuchet comienzan a copiar textos, y ya no les queda más que la «pratique gestuelle», copiar cualquier cosa, lo importante es conservar el gesto, un gesto ya hueco, carente de sentido: «C'est le moment où on s'aperçoit que le langage ne présente aucune garantie. [...] c'est la crise de la modernité qui s'ouvre» (265). La Modernidad nace bajo una vocación agonística, ligada a la conciencia de su crisis, bajo la hégira de su límite y la huella de la muerte anunciada, de lo que quizá no acabe, pero cuyo fin está inscrito desde sus comienzos, desde el comienzo de

la escritura hecha visible como medio. El origen del lenguaje, sus límites exteriores, significado primero y sentido último desde el que parece poder ordenarse, se ausentan para abrir el espacio a la libre circulación de las palabras, desatada proliferación de signos sin principio ni final, fiesta de significantes sin vigilancia. El ojo del Padre, mirada originaria que construye la primera representación, descubriendo al hombre desnudo, que se siente por primera vez observado, culpable por haber transgredido la Ley (Enaudeau 1998), se cierra y la *fiesta* da comienzo, como dice Romero Esteo (1975b) en su reseña de la obra de Barthes, aludiendo al nivel de abstracción sobre el que proliferan las palabras y los discursos: «resulta que las palabras procrean palabras ininterrumpidamente. El vértigo de las muchas palabras, el vórtex de los millones de palabras y palabrejitas. Las palabras nos devoran. Las grandes palabras nos han devorado» (1975b). La inflación del lenguaje, y con él del resto de los medios de representación, el poder del logos y los nuevos medios, constituye la pantalla de fondo sobre la que se dibuja la Modernidad. Esta es la situación de partida a la que responde la obra del autor de *Horror vacui*, pero también, como en un círculo vicioso, la estación final de llegada, el estadio final de caos en el que degeneran las Grotescomaquias, como dicen las Pálidas Sombras en la escena final, temerosos y confusos ante la delirante representación de la familia Cristobeta, y sin saber ya qué pensar, qué decir o qué hacer, en medio del cementerio de los libros, los discursos y las palabras:

El cementerio de las bibliografías / El cementerio de las ideas / ...las filosofías, las sociologías, las marxologías, las fraseologías, las éticas, las estéticas... [...] ...las metodologías, las científismologías, las homologías, las teologías, las cloacas y las cañerías, las ideologías y demás nihilismos varios como los telediarios. [...] Acumular bibliografías muertas que no van a ningún sitio, acumular imágenes muertas que no van a ninguna parte, la funerala, el arte de los cementerios en plan barroco (*Horror vacui*: 311).

Tras las palabras y los discursos se esconden los libros y las bibliografías; y tras el lenguaje, la escritura, la faz oculta de su cuerpo ahora recuperado. Impulsado por la imprenta, el sistema de la escritura se instala en la base del resto de los sistemas culturales para ofrecerles una segura pervivencia, una codificación material con la que trata de ganar un espacio de visibilidad en el futuro. Pero este servicio no ha sido gratuito; la escritura exige leal vasallaje. A partir de entonces, todo deberá

ser visto desde el lenguaje, desde la linealidad causal de la lógica del sentido, reforzado gráficamente por la disposición también lineal de la escritura. La filosofía y la ciencia, la política y la economía, la pintura y la música se entienden y explican a través de las palabras, buscan su traducción al código lingüístico, que les garantiza un sentido y una rentabilidad. A través de la escritura, la lingüística se revela como modelo y base del resto de las ciencias.

Sin embargo, paradójicamente, el privilegio –un extraño privilegio, como señalara Hegel, según nos recuerda Derrida (1967a: 18)– lo ostenta la voz, que ha gozado de una rara proximidad a lo ideal del sentido, sobre el que se construyen conceptos, discursos, filosofías y el propio lenguaje. Frente a la palabra escrita, la voz remite directamente a un sujeto, que permite articular la historia del sentido como presencia, como puente necesario entre el significado y el significante, entre la idea y la palabra, lo representado y la representación. La voz se manifiesta como la vía segura y veraz que conduce del hijo al padre, sin sustituciones, falseamientos o simulacros; no puede estar vacía, carente de origen, porque vibra siempre en la sombra de una presencia, testigo de un sentido y una verdad. La voz de la conciencia habita los rincones de la subjetividad, al tiempo que la constituye, prueba última del *yo*, de la existencia y de Dios, palabra revelada. El logocentrismo presupone, por tanto, una paradójica estrategia fonocéntrica que desplaza la escritura a un segundo plano. Con la palabra «ser» –*yo soy*– comienza el reinado de la metafísica, sonido fundacional del sujeto y de Dios, de la idealidad trascendental del ser, verbo originario que garantiza una realidad y una verdad al resto de las palabras. El logos se manifiesta como vía cierta hacia el sujeto, capaz de dar una respuesta a la pregunta sobre el sentido y el ser. La escritura de esta respuesta es la filosofía, inevitablemente unida a un mecanismo lingüístico que hace coincidir la presencia del ser con el *yo soy*, la presencia y su verdad con el sonido y el logos. El nacimiento del signo anuncia el comienzo de la divinidad absoluta; «la época del signo es esencialmente teológica», afirma Derrida (1967a: 20), y con ella se principia la búsqueda fundacional de la Modernidad (Lyotard 1975: 54), la búsqueda del significado, del sentido, del ideal absoluto, de la *razón*. Con la apertura de la distancia entre el significado y el significante, se emprende la andadura secular de la metafísica, pero también su otra cara, el nihilismo que descubre la proyección negativa de esa búsqueda frustrada, como apunta Lyotard (1973: 95): «ningún

nihilismo puede realizarse, todo nihilismo debe surgir siendo religioso: allá donde se da separación entre A y B (el *nihil*), debe también haber siempre el vínculo entre A y B (la religión, la *religio*)».

El origen revelado de la primera escritura, de las escrituras sagradas, dictadas por la voz divina, trata de superar la distancia entre la voz y la letra, la presencia de la escritura, haciendo pasar desapercibido el privilegio de la voz y la condición desplazada de la letra. La palabra revelada de Dios garantiza la presencia de verdad. Su carácter fijo e inmutable se muestra como el enigma de la cifra divina. A pesar de esto, desde sus orígenes míticos, la escritura nace como el signo de una negatividad, de una falta y un olvido. Como advierte Platón en el *Fedro*, *Zot*, el dios egipcio de la escritura, es un dios menor creador de una lengua secundaria, un dios-luna frente al dios-sol, dios vicario que espera en la oscuridad hasta que sus servicios como suplantador, como sustituto, sean reclamados. La escritura no nace como un añadido a la naturaleza, a la voz y al sentido, sino como un suplemento, como un *en lugar de*, cuando la Palabra viva falte, el signo de una ausencia, la presencia de una muerte. *Zot* preside la organización de la muerte en todas las series mitológicas. Posee la capacidad perversa de la imitación: era él, pero también el otro al que reemplaza, en el lugar del cual se sitúa, signo siempre del otro y, por tanto, representación, suplantación. El dios de la escritura es el hijo, pero podía pasar por el padre; hijo, padre y él mismo, o en las palabras de Artaud retomadas también por Derrida (1967b: 367): «Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, / mon père, ma mère, / et moi». La escritura se revela como una actividad de enmascaramiento, el lugar vacío de un comodín, dios lúdico y bromista, flexible y perverso.

En el mito griego se recuerda su paradójica condición, comparándolo con los efectos de un *pharmakon*, medio de curación a la vez que de muerte, herramienta para la rememoración, pero también para el olvido, la suplantación y la tergiversación; punto de partida recuperado por Derrida (1975) a partir de los años sesenta en *La diseminación*. Las palabras escritas resultan palabras envueltas, diferidas, enrolladas y muertas. La escritura se manifiesta como exterioridad, la estrategia perversa de un desvío con respecto al centro, un salirse hacia afuera, hacia el éxodo que aleja de la verdad, de la voz viva, del padre, una repetición lúdica y mortal al mismo tiempo. A la anfibología del *pharmakon*, se le suma la doble condición huérfana de la escritura: faz desvalida por carecer del aliento divino, de la presencia directa del padre, necesitada de

ayuda, de un lector que le devuelva un sentido; pero también faz siniestra por haberse alzado contra el padre, emancipada de la ley del sentido y la economía del lenguaje, capaz de generar nuevos sentidos liberados de la voz de la autoridad *–teátrica pagana–*. El enfoque metafísico ha reducido la escritura al rango de instrumento secundario al servicio de un lenguaje pleno que se hace coincidir con la lengua originariamente hablada. La escritura pasa por una suerte de exterioridad frente al interior de la palabra y su verdad, representación vicaria de la presencia y máscara que esconde el verdadero rostro. En aras de una ciencia del lenguaje como verdad, de la unidad del sentido y el carácter absoluto del logos, la escritura queda anatematizada. Es el extranjero venido de fuera el que introduce el mal en el sistema, el principio de la perversión, la distancia que denuncia que el sentido quizá no está ahí detrás, esperando a ser descifrado.

A medida que este miedo cobra fuerza, se hace necesario enfatizar la unidad originaria del sentido que sostiene la palabra. Rousseau y Saussure ilustran dos momentos relevantes de esta historia de represión y condena de la escritura como el mal del sistema, la condena de la representación por su inevitable carga de teatralidad (pagana), el miedo ante las potencias de lo falso. La divulgación del libro y el efecto democratizador de la escritura, poniendo sus peligrosos mecanismos al alcance de quienes puedan acceder ingenuamente a este medio de rememoración, pero también de falsificación, hace cada vez más visible su lado negativo, su condición de escritura degradada como representación carente de alma. Entonces hubo que distinguir los malos libros frente a la escritura buena que goza del aliento de la verdad. A partir de ahí se entiende la acusación por parte de Rousseau de la escritura y el fenómeno de la representación como modos de perversión de la verdad: «Es normal que aquel que hace oficio de representante sienta gusto por los significantes exteriores y artificiales, por el uso perverso de los signos» (en Derrida 1967a: 389). Por su parte, el lingüista ginebrino, reforzando la tradición fonocentrista, excluye la escritura como el cuerpo exterior y vicario de la lengua, es decir, de la relación semiótica central entre la imagen fonética (significante) y el sentido (significado). Derrida cita a Heidegger como el intento último por establecer la instancia del logos y la verdad del ser como *primum signatum*. La realización del ser como historia a través del logos y la negación de cualquier otra realidad fuera de él obliga a este *tour de force* en defensa del signo, testigo último del sentido,

de la Palabra. Lo que en la Edad Media había sido *primum cognitum*, lo pensado como origen primero, se intenta salvar ahora desde el enfoque semiótico a través de la primacía del signo. Nada puede escapar a la economía de significante y significado, sin cuyo juego de diferencias el sistema de la metafísica se viene abajo. Pero como el mismo Heidegger añade después de haber evocado la voz del ser: «la voz de las fuentes no se oye» (31).

A pesar de todo, como denuncian los mitos, la usurpación existe desde el principio: «Solo hay signos desde que hay sentido. *We think only in signs*» (64). La perversión anida en el centro del sistema, el artificio de la escritura se encierra en el corazón de la naturaleza para llevar a cabo su juego de sustituciones, dando lugar al comienzo de la búsqueda, el principio del nihilismo y la Modernidad, que será elevada a su máxima potencia gracias a los medios de masas. Ya en el *Fedro* se describe el carácter lúdico de la escritura, frente a la seriedad trascendental y fiable del habla. Más tarde, con la ausencia de una verdad absoluta o sistema infinito que contenga el lenguaje dentro de unos límites, el juego de la escritura queda abierto; rituales funerarios por la muerte del habla y fiesta, al mismo tiempo, de la palabra escrita. La lengua, y por tanto el sentido, no pueden ser pensados sin una escritura previa, una archi-escritura disimulada y reprimida a lo largo de la historia. Desde el centro del sistema se levanta la escritura en contra de la representación. La teatralidad de la palabra no se deja atrapar sino como operación, maquinaria que describe un movimiento en un espacio. Ninguna representación, en tanto que estado, puede llegar a contener lo que solo existe como mecanismo, diferencia fundacional que sostiene el lenguaje y el sentido. El suplemento que funda el juego de la diferencia y, por tanto, de la representación no remite como el significante o la escritura a una presencia, ni a una ausencia, sentido o verdad, sino que se constituye como operación en proceso, enlazando con una dimensión performativa fundamental en la Modernidad última, mientras trata de escapar de cualquier metafísica. Antes de la palabra está la marca que cifra la diferencia, el trazo originario que permite iniciar el movimiento del significante, origen del primer signo: «La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto en general» (85). La significación se instala en el hueco de la diferencia, en el vacío que describe su movimiento desviado hacia el exterior, fragmentario y discreto, la marca de lo que

no aparece, el sentido como ausencia: «La subordinación de la huella a la presencia plena que se resume en el logos, el sometimiento de la escritura bajo un habla que sueña con su plenitud, tales son los gestos requeridos por una onto-teología» (22).

La evolución de la escritura literaria en el siglo xx ha puesto de manifiesto esta materialidad liberada de su sentido; lo que responde a una profunda toma de consciencia de la condición *mediática* característica de la Modernidad: la representación sin representado, sin origen viviente ni lógica que la justifique. Las maquinarias que describen las Grotoscomaquias, como los mecanismos narrativos de Goytisolo y en otro orden mediático el cine de Greenaway o el arte del vídeo, recorren este camino de emancipación que termina llevando al autor mismo, destronado de su reino, carente ya de poder sobre el sistema, contra el que ha perdido la *partida* –como aventura Romero Esteo–, a preguntarse sobre la suerte posterior que le aguarda a la fiesta de la representación y las palabras, al carnaval de la escritura. Es entonces cuando la estructura escénica, la *paraphernalia* de la representación, se ilumina con el brillo soberano que despiden las cosas que carecen de contenido, que han roto los lazos con la función que los justifica, para dejar ver la línea clara de sus movimientos, los trazos de su diferencia, su espantosa –pero al mismo tiempo jovial– falta de origen. Los personajes de las Grotoscomaquias, habitando un espacio y un tiempo cada vez más enrarecido, se interrogan sobre la dirección de su travesía, el sentido de su deambular por la escena, la lógica de sus representaciones y juegos, de sus rituales y ceremonias. En la progresiva emancipación de los representantes, tanto al nivel de la trama como de los personajes, la sintaxis o las palabras, se ilumina el vacío que sostiene el sistema, el vacío que habita detrás del suplemento, el sustituto que ya no ocupa el lugar del sentido, de una verdad o presencia, sino que crece sobre el espacio de un no-sentido, de un no-representado o una no-presencia, la escena como el espacio de un no-lugar y un no-tiempo; nada la precede, más que otro suplemento, otro significante. Esta es la «metáfora inoriginada» a la que se refiere Barthes (1984), un encadenamiento de sustituciones que deja de remitir a un término primero, proliferando de forma alógica, lo que aplicado a esta suerte de teatralidad barroca o *teátrica pagana* se convierte en un escenario ocupado por un juego de decorados (de representaciones): «levez-en un, un autre apparaît derrière, et ainsi de suite» (88). El mismo origen es otro signo, encadenamiento infinito de significantes

sin origen ni finalidad, simplemente en funcionamiento —«nos basta con ver su funcionamiento para ver su sentido» (Derrida 1967a: 190)—, *adelante, siempre hacia adelante*.

II. (EL TEATRO DE LA CRUELDAD, EL TEATRO DE LA MUERTE, EL TEATRO DE LA REPETICIÓN)

Otra escuela declara que ya ha pasado todo el tiempo y que nuestra vida apenas es el recuerdo o el reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable.

Jorge Luis Borges (en Derrida 1975: 125)

A. *El teatro de la crueldad*

En el pensamiento de Artaud descubre Derrida la expresión escénica de la tragedia de la escritura, la denuncia de la estrategia de usurpación llevada a cabo por el pensamiento metafísico y el anuncio del fin imposible del reino de la representación, el reino de la verdad. Con la ambición de escapar al círculo de la imitación, el teatro de la crueldad aspira a una puesta en escena de este movimiento de desposesión, sacar a la luz el lugar de una suplantación e iluminar el desplazamiento sufrido por la escritura, el cuerpo del lenguaje reprimido desde una posición logocéntrica. Siguiendo al autor de *El teatro y su doble*, la escena, también la escena de la escritura, se levanta desde una falta o carencia, un robo que le impide recuperar su fuerza primitiva, su potencia como afirmación. Paradójicamente, su nacimiento ocurre en forma de muerte, como denuncia de una ausencia. De este modo persigue Artaud la utopía de una escena sin representación, capaz de atrapar la vida en lo que esta tiene de intensidad, de fuerza vital, de energía transversal que deshace las representaciones, una escena sin representantes que sustituyan otra realidad ausente, sin copias ni presencias falsas que remitan a una presencia siempre diferida, siempre más allá de la propia escena, una realidad negada al hombre, que debe conformarse con los sustitutos, los falsos pretendientes. Frente a la vida como sistema de representaciones

sicológicas, sociales y artísticas, el teatro rechaza su condición representacional para ir a la búsqueda de una pulsión de vida liberada de textos, significados y sentidos que la encierren en las cajas de la representación, y así lo entiende Derrida (1967b: 343): «Le théâtre de la cruauté n'es pas une *representation*. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irrepresentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation». El espacio del teatro hace visible los límites de la representación, el lugar donde empiezan y acaban las representaciones, el más allá del signo, donde se encuentra la utopía de una potencia de vida, la diferencia pura.

Avanzando en el camino abierto por Nietzsche, la teoría artaudiana se opone frontalmente a una concepción imitativa del arte. La vida se entiende como expresión debilitada de una fuerza profunda con la que el arte debe ponernos en contacto a través de su *presentación* antes que *representación*. La escena se enfrenta a una concepción de la vida como imitación, la denuncia de la falsía escondida tras las caretas, tras el juego del comediante. Solo así se llegaría a un espacio no teológico y una teatralidad originaria; un espacio liberado de la economía del signo, emancipado de otra realidad que no sea el aquí y ahora material y físico de lo que sucede en la escena, la recuperación del movimiento puro a través de la presencia emancipada. La crueldad se revela como metáfora de las estrategias de resistencia del arte (de la realidad) frente a los sistemas de significación. Este pensamiento ha presidido la rebelión del teatro contra el texto dramático y la palabra en cuanto motores de la representación, la expulsión de los principios rectores que le llegan a la escena de fuera con el fin de rentabilizar acciones y parlamentos en forma de tramas, personajes, diálogos y sentidos. La maquinaria escénico/textual, al igual que en las Grottescomaquias o en la escritura de Goytisolo, se rebelan contra el propio autor, contra su padre y su sentido, oponiéndose a la ley y la economía semiótica, reflejo a su vez de la economía política, el capitalismo y el modelo sicoanalítico. Frente a la condición *re-productora* del signo y el teatro, se busca un mecanismo *productor* que empieza y acaba en sí mismo, como el movimiento de la diferencia, la huella pura, el proceso sin el producto o la teatralidad sin el teatro, ocasión de puro gasto no rentabilizado, como esa suerte de fiesta o ceremonia en la que aspira también a convertirse la escena de la escritura. El teatro del siglo xx se alza contra su condición ancilar de sustituto de la palabra escrita o ilustración del texto, reencuentra una

fuerza ahogada bajo el peso de las caretas y el juego de las sustituciones, bajo el peso de las apariencias que Nietzsche (1903: 87) denomina *teatralería*, una fuerza oprimida por las palabras y los sentidos. El teatro de la crueldad, convertido en el teatro de la vida, se opone a «tout théâtre idéologique, tout théâtre de culture, tout théâtre de communication, d' *interpretation* [...], cherchant à transmettre un contenu, à délivrer un message» (Derrida 1967b: 10). El filósofo francés descubre en la teoría artaudiana el cierre imposible de la representación clásica y la reconstitución del espacio de la escena originaria, la representación fundacional, el tiempo y el lugar utópicos por inalcanzables de la primera vez, del antes de la *re-presentación*: «Espace clos c'est-à-dire espace produit du dedans de soi et non plus organisé depuis un autre lieu absent» (349). De esta suerte, el teatro de la crueldad coincide con la «escena libidinal» como *producción* de intensidades antes que *reproducción* de realidades ideales llegadas de un exterior, una «energética» de flujos antes que una representación edípica de los deseos:

¿Y si hubiese que tomar en serio, no la presentación *una vez más*, sino la producción simplemente; no la desaparición (representativa), sino la inscripción; no la repetición, sino la diferencia en tanto que irreparable; no la significación, sino la energética; no la mediación mediante el armazón de escena, sino la inmediatez de producir en cualquier parte; no la localización, sino la deslocalización perpetua? (Lyotard 1973: 11).

A partir de ahí, Lyotard (1975: 11) insiste en el rechazo de los conceptos negativos que sostienen la teoría de la representación: «la sospechosa facilidad del concepto de falta, la facilidad del cuento de una Alteridad vacía, de un Cero en cuyo silencio viene a chocar y a romperse la demanda». Sin embargo, el camino hacia una teoría en positivo que transforme la representación en pulsión libre de toda carencia, en diferencia pura, parece más la utopía de un instante que una posibilidad como estadio duradero. La escena originaria del teatro de la crueldad no deja de apuntar al tiempo de una desaparición, vuelve incesantemente sobre el instante repetido de la muerte que da lugar a un nacimiento, el nacimiento de la representación como repetición. La escena sin repetición, la representación más allá de la representación, como presencia plena no referencial, libre de su doble, de su *otro* que le garantiza un sentido, se revela como un imposible, quizá por ello más necesario, en

cuanto utopía y motor de ese devenir-minoritario en que se quiere convertir el arte en tanto que ejercicio de resistencia. El teatro de la crueldad se ve condenado a repetir un movimiento originario que solo existe como repetición de lo mismo, como denuncia de un vacío y celebración de la muerte y la memoria. Como lugar de una perversa repetición, espacio abierto al riesgo del no-sentido, se han construido algunos de los mundos teatrales más singulares de la pasada centuria, entre los que hay que destacar la obra de Tadeusz Kantor o Richard Foreman, espacios recorridos por los fantasmas del pasado, de la historia o del inconsciente, que vienen a hacer una vez más su teatro, cada vez más vacío, pero también por ello más intenso. Desde la degradación de los materiales y acciones de sus personajes, desde la trivialidad cansada de sus gestos y diálogos, el creador de *La clase muerta* consigue levantar la realidad de un impulso de vida, ilusión de lo real, que solo puede ser recuperada como muerte, es decir, como representación, juego y repetición. Todo ello termina confirmando una vez más la ligazón fatal que une la práctica escénica con la teoría de los signos, de origen teológico, y el tema del poder en el que insiste Lyotard (1973: 89): «El teatro nos sitúa en pleno centro de lo que es religioso-político: en la cuestión de la ausencia, en la negatividad, en el nihilismo, diría Nietzsche, por lo tanto en la cuestión del poder».

Haciendo estallar el pacto de la representación, la presencia del *yo* y la palabra divina como garante de la verdad, se ilumina la oposición de los contrarios, una oposición indisoluble que solo puede vivir en tensión, sin una unidad que los reconcilie, una oposición entre el principio de muerte que ocupa el centro de la vida, constituyente vacío de la representación, y la vida como fuerza hacia la muerte; sistema de tensiones entre el bien y el mal, lo sagrado y lo profano, la oralidad y la escritura. Esta es la dinámica de contrarios que el pensamiento idealista trata de deshacer en un plano trascendental a favor de una unidad armónica, la síntesis como superación de la negación dialéctica. Únicamente como exterioridad excluida y excluyente puede la metafísica llegar a esbozar de forma negativa el afuera de la muerte con respecto a la vida, del cuerpo con respecto al alma, de la representación con respecto a la presencia inmediata o de la escritura frente al habla. Lo que antes se situaba en una afuera exterior, donde solo podía existir el mal, se coloca ahora en el corazón del sistema. La máscara usurpa el lugar vacío del rostro.

Artaud busca un teatro más allá de la representación clásica, un teatro que escapa a la condición de repetición inherente a toda puesta en escena, al mecanismo signifiante, a esa remisión a un ideal y una verdad que quieren *salvar* la representación en base a una rentabilización social, ideológica o moral de los signos. Ahora bien, el ideal, como el ser y la verdad, son también los poderes que garantizan la vuelta de lo mismo, los mecanismos referenciales de la significación, y con ellos de la repetición y la muerte. La verdad es lo que se deja repetir y Dios, como principio trascendental y absoluto, garantiza la bondad de dicha repetición, denunciada ahora como muerte, como principio contrario a la vida. De este modo, el teatro de la crueldad, la escena de la primera vez, del origen de la representación como (re)representación originaria, se ve abocada a la denuncia de un vacío, el principio ausente de la representación, la repetición y el juego como origen. La búsqueda de la vida como intensidad conduce trágicamente al vacío de la muerte como destino de la representación, mecanismo omnipresente que lo abarca todo y al que solo escapa la locura o –retomando el pensamiento de Foucault (1966b)– la interrupción final de la obra, su desenlace en el silencio enajenado en el que han acabado las trayectorias vitales de algunos creadores. La salvación del teatro pasa únicamente por el sacrificio de la representación, su autoinmolación como proceso de disolución. Esta es la única tragedia que le queda al teatro moderno, no como representación de un destino, sino como destino de la representación atrapado en un *eterno retorno*:

Penser la clôture de la représentation, c'est penser le tragique: non pas comme représentation du destin mais comme destin de la représentation. Sa nécessité gratuite et sans fond. / Et pourquoi dans sa clôture il est *fatal* que la représentation continue (Derrida 1967b: 368).

B. *El teatro de la muerte*

En su obra de madurez confiesa Freud los límites de sus investigaciones al constatar abiertamente ciertas contradicciones a las que no había encontrado respuesta. El padre del psicoanálisis confiaba en que, si estas contradicciones persistían, la psicología sabría dar el giro adecuado para dar cuenta de ellas. Freud había descubierto obsesiones de repetición en sueños de enfermos de neurosis traumática y en juegos infantiles que no

se dejaban explicar únicamente por el principio del placer; se trataba de una obsesión «más primitiva, elemental e instintiva que el principio del placer al que sustituye» (Freud 1920: 99). El componente instintivo de estas obsesiones, en oposición al principio del placer, adquiriría así «un carácter demoníaco» (99). La oposición establecida hasta entonces entre los instintos del *yo*, tendentes a la muerte, y los instintos sexuales, movidos por la conservación de la vida, se revela insuficiente, «no llegan a satisfacernos en muchos puntos» (18). En calidad de «*advocatus diavoli*» llega a sugerir la «idea» de una supuesta vinculación entre el instinto sexual, es decir, el instinto de vida, y la tendencia a la destrucción —«El principio del placer parece hallarse al servicio de los instintos de muerte»—, en el sentido de recuperación de un estado de unidad originario no animado, «aunque sin que el aceptar tal cargo signifique parcialidad ni pacto tenebroso alguno» (135).

Esta tesis, formulada en *Más allá del principio del placer* —libro que Lyotard (1975: 144) califica como el «texto sin duda el más loco, el más emocionado» de su autor— ha sido retomada en numerosas ocasiones para ser desarrollada por ese camino que el mismo psicólogo sospechaba «tenebroso». Durante los años treinta y cuarenta el Collège de Sociologie trabaja en torno a dicha propuesta, que Bataille convierte en una de las ideas centrales de una sociología abierta a las fuerzas más profundas que recorren al individuo. Como vimos en relación a la obra de Juan Goytisolo, el autor de *Lágrimas de Eros* presenta el placer erótico como un momento de pérdida, de disolución relativa de la discontinuidad del ser y de reconciliación con un estado originario, que remite en última instancia a la muerte: «No hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina» (Bataille 1957: 16). El individuo se debate entre la tendencia angustiosa a reafirmar su ser, a constatar su individualidad fragmentada como sujeto vivo, y la necesidad para ello de confrontarse con el límite a partir del cual desaparece dicha discontinuidad: la muerte. Esta confrontación le produce un placer fascinante, el placer de sentir intensamente la vida, en oposición justamente a lo que no es vida, su propio *yo* amenazado por un peligro de disolución, la vida hecha posible por su fin inevitable. Relacionado con este impulso de destrucción, pero también por ello de vida y placer, se encuentra no solo la repetición, sino el exceso y la violencia. En la medida en que estos instintos superan la razón, suponen un peligro para los sistemas de construcción del individuo y la sociedad, para los principios del trabajo, la producción rentable y el orden.

Lyotard, quien no había dejado de tener como referente de su «economía libidinal» la obra de Freud, vuelve a referirse a dicho texto para presentar la muerte del Padre como el origen del teatro, el origen de la teatralidad voluminosa, el comienzo de la búsqueda, de la metafísica basada en un principio de negatividad: «Es el dolor, en consecuencia, lo que inaugura el teatro, es la intensidad como intensidad mortífera, dice Freud» (Lyotard 1975: 30). Esta idea de pérdida tiene ya para Freud un componente de intensidad que es ahora situado, a partir del teatro de la crueldad, en el centro de la escena como recuperación en positivo de la idea de teatralidad, un teatro en el que la vida queda vinculada al *Eros* y al *Tánatos* –y por ello también a la vida auténtica– en tanto que potencias desestabilizadoras de la propia representación, de los sistemas de organización y de poder, es decir, en tanto que ejercicios de resistencia. La pulsión de muerte es identificada con la multiplicidad y la repetición, repetición «relativa a afectos que, desde el punto de vista de *Eros*, del Kapital, son captables únicamente como muerte, *disolución*» (Lyotard 1973: 294), una ausencia de régimen, un «sin-régimen» (266) atravesado por «el vagar, el exceso, la aniquilación de lo regulado», que Freud descubre en la actividad sexual, y a la que Pierre Klossowski llama «intensidades», «Jaula de los *eventos*. Disonancias, estridencias, silencios verdaderamente exagerados, feos» (266). Llevando la teoría libidinal al extremo, Lyotard aboga por esa escena pagana, movida únicamente por la barra intensional, en detrimento de los sistemas de ordenación basados en dualidades, sustituciones y dialécticas. Más allá del dolor por la sensación de pérdida, se encuentra el goce por la afirmación de una presencia como intensidad material, real en cuanto efímera e inmediata:

Si se quiere explicar el nacimiento del teatro, no hay que buscar su secreto en el dolor de una pérdida, pues solo puede haber pérdida para una memoria y, siendo acéfala la llamada perversión polimorfa, para ella la pérdida es la ocasión de gozar-sufrir (Lyotard 1975: 31).

Rescatado por el Posestructuralismo, la idea de una pulsión de muerte no interesa en tanto que búsqueda de un fin, sino como fuerza de afirmación, pulsión libidinal o posibilidad de un acontecer en el instante, para lo que también la utilizará Kantor; por ello se convierte al mismo tiempo en una estrategia (no sistemática, no regulada) de transgresión,



«subversión de totalidades aparentes (el Ego, la Sociedad) en el instante de la afirmación» (Lyotard 1973: 299). Cualquier intensidad como emoción en su más alto grado se vincula con un efecto de muerte, pero de muerte por lo que esta tiene de disolución de sistemas acabados, escenarios de resistencia, disolución de representaciones, de escenas culturales sobre las que ya ha caído el telón, de historias ya contadas.

Desde esta alternativa a la filosofía de la representación, explica Blanchot el «pacto establecido con la muerte, con la repetición y el fracaso» que gira en torno al fenómeno moderno del arte, pacto con todo aquello que alude a una vuelta fatal de lo mismo, produciendo un inquietante sentimiento de extrañeza, donde no hay lugar para el conocimiento, sino para el *re-conocimiento*, donde lo inevitable adquiere la forma de una repetición, de un *déjà-vu*, y ya «no es primero el comienzo sino el recomienzo, y el ser es precisamente la imposibilidad de ser una primera vez» (Blanchot 1955: 232). Apoyándose en este ejercicio de repetición, de vuelta sobre lo mismo y vocación de finitud, el arte remite igualmente a un *antes de*, un no-tiempo o presente constante previo a un comienzo que no empieza nunca, pero tampoco acaba: «Nos arroja fuera de nuestro poder de comenzar y terminar, nos orienta hacia el afuera sin intimidad, sin lugar y sin reposo, embarcados en la migración infinita del error» (232).

La representación ha comenzado siempre antes a *re-presentarse*, carente de una presencia primera y originaria que solo se puede pensar. La muerte del Padre no tiene fin y se repite indefinidamente, como el ritual de violación reiniciado cada mañana, con cada lectura, en *Reivindicación*, o las representaciones cíclicas de las Grotoscomaquias, comenzando con su vuelta a empezar, repitiendo una vez más el mismo ritual, el regreso del pasodoble o el vals, siguiendo una vez más el protocolo, de nuevo el año de la *polka*, atrapados en el carrusel de las historias. Pero si no tiene origen, tampoco tiene final, la representación vive en un repetirse a sí misma, un seguir funcionando, poniéndose en escena indefinidamente, siempre la misma escena, repitiendo obsesivamente los mismos pasos, pronunciando las mismas palabras, recordando ceremoniosamente su inevitable artificio, como marca el protocolo: «esto es una representación», parece advertirnos la escena moderna, y no hay un antes ni un después de las representaciones, ocasión de puro gasto, como la fiesta y el juego, movimiento no rentabilizado por una verdad exterior, suplemento puro. Con la representación empieza todo y con

ella se acaba todo, y su tragedia es el no conocer un punto de partida, pero tampoco una salida, una salida del túnel que conduce fatalmente a otra representación, porque ya todo ocurre después del tiempo histórico, del primer tiempo, como en la fábula borgeana citada por Derrida al comienzo de estas líneas, y ya no es posible más que la repetición que, como la propia escritura, rememora lo que ha sido, lo imposible, lo que se fue, de lo que solo quedan huellas, grafías y representaciones. Por eso los personajes de las Grotescomaquias, como esos actores muertos de Kantor, no hablan, sino que recitan, recitan sus «versos perversos», «textos bien aprendidos», como acusa la Infanta al límite de la desesperación ante ese *horror vacui* hecho cada vez más presente; aunque en la mayoría de los casos no están tan bien aprendidos, y los personajes se confunden y vacilan, porque el tiempo de la Palabra viva, que era la verdad, y la edad de las acciones originales, el tiempo de la *primera vez* y de lo auténtico, ya se ha olvidado, y solo queda el seguir intentando llevar adelante la representación, empezar una vez más con la repetición, a pesar de la desesperación de sus propios oficiantes, reducidos inevitablemente a fantoches de un mecanismo emancipado que ya no controlan ni entienden. Los textos, las escrituras y las palabras proliferan alegremente, con acusada trivialidad, girando en un caos creciente de confusión, gritando cada vez más fuerte su condición huérfana, desvalidas, pero terribles al mismo tiempo, porque festejan el asesinato del padre, la resistencia contra el poder, el lugar de una ausencia, mientras buscan en vano un nuevo sentido con el que llenarse; sin embargo, esa búsqueda no les conduce sino a una nueva repetición, un nuevo frente de resistencia o viaje esquizoide, una nueva puesta en escena siempre repetida de la muerte originaria del sentido, una vez más avanzando *adelante, siempre hacia adelante*, hacia ese instante, a ese aquí y ahora, siempre escénico (teatral), sobre el que iniciar nuevamente una representación que siempre ya ha comenzado.

Desde la perspectiva del psicoanálisis, señala Freud la necesidad del instinto reprimido de aspirar a su total satisfacción, lo que implicaría una vuelta atrás, pero el regreso ya no es posible. La resistencia de la represión mantiene indefinidamente desplazado ese camino hacia atrás, y no queda otra vía que el ir *hacia adelante*, —«tiende, indomado, siempre hacia adelante», en palabras de Fausto recordadas por Freud (1920: 117)—, «aunque sin esperanza de dar fin al proceso y poder alcanzar la meta» (118), un *adelante* que es fatalmente un volver a repetirse. La

falta de un punto inicial desde el que comenzar condena la representación a una experiencia frustrada del recomienzo; «fundamento del fracaso», advierte Blanchot (1955: 232): «¡De nuevo, de nuevo!, es el grito de la angustia en lucha con lo irremediable, con el ser. [...] Todo recomienzo siempre –sí, una vez más, de nuevo, de nuevo–».

C. *El teatro de la repetición*

El gusto por la representación, la repetición como impulso vital, pero por ello también mortal, ofrece una de las claves fundamentales de las poéticas y el pensamiento de la Modernidad. Desde el ensayo de Kierkegaard dedicado a la repetición hasta el estudio de Deleuze *Diferencia y repetición*, nombres claves de la contemporaneidad, como Nietzsche, o Marx, no han dejado de pensar un fenómeno hecho más visible que nunca tras la revolución industrial, la sociedad mediática y el fenómeno de las masas, que cautivaron la atención de Canetti o Goytisolo. En el campo de la literatura, entre los ejemplos pioneros se puede citar la obra de Raymond Roussel, a quien Foucault (1963) dedicó un estudio, o la poética de Stein, desarrollada bajo esa pasión por la repetición: «I believe in repetition. Yes Always and always, Must write the eternal hymn of repetition» (en Walker 1989: 42). En todos los casos, la repetición queda ligada a una poética obsesiva que avanza de modo compulsivo, trasladando a la página los comportamientos ritualizados que llenan la vida cotidiana.

Asimismo, en el caso de Romero Esteo, ya sea a nivel morfológico o léxico, sintáctico o temático, todo avanza al ritmo que imponen los juegos, a menudo obsesivos y excesivos, de las repeticiones. El carácter paradójico de la repetición hace que, por un lado, una verdad trascendental garantice la posibilidad de la repetición, mientras que, por otro, sea la carencia de un sentido lo que permite la proliferación desatada y extrema de la repetición. Nada se deja repetir más fácilmente que lo que carece de sentido, pero es la misma repetición la que vacía de significado sus objetos, para hacerlos brillar en su pura materialidad; o enlazando con la teoría de la comunicación, nada se pone en circulación más fácilmente que lo que renuncia a su sentido: «es preciso que el contenido esté en el límite de la transparencia y de la insignificancia» (Baudrillard 1990: 56). Los objetos, como las palabras, convertidas también en

objetos, adquieren una condición absoluta —«El objeto absoluto es aquél cuyo valor es nulo, y cuya calidad es indiferente» (Baudrillard 1983: 126)— que los reafirma sobre su propia esencia, más esencial en la medida en que carecen de referencia exterior. La repetición tiene su origen en el acto de violencia que suplanta el rostro del padre por la careta; a partir de ahí se constituye en la afirmación positiva de su negatividad como principio de muerte, un atentado contra la ley del sentido y la economía de los significados, una ocasión para el juego gratuito y el gasto sin reserva, una oportunidad para el puro goce, que enlaza con la «economía general» de Bataille, construida en torno al concepto de gasto frente al principio de la rentabilización que regula las «economías restringidas». A través de su efecto de dispersión, la repetición hace estallar la representación, multiplicando sus significantes sin más lógica que la de su propio funcionamiento estructural, un exceso irresoluble que empuja el sistema hacia ese afuera que es la escritura y el artificio, estrategias de superficie que pervierten los pensamientos de profundidad. En esa suerte de logomaquia ritualizada que es *Pasodoble*, las construcciones dialogadas abandonan pronto las reglas lógicas del lenguaje, y la adición progresiva de términos hace crecer los sintagmas en un juego de entrelazamientos de palabras nuevas con otras repetidas anteriormente que vuelven una y otra vez: «cena matrimonial / santamente matrimonial / cena santamente alegre / alegre de toda la alegría del mundo / alegre de la mucha alegría / alegre de la mucha alegría del camposanto» (18).

La repetición pide un ritmo cada vez más acelerado en una proliferación de signos sin más sentido que el propio ejercicio de la proliferación, intento desesperado por encontrar una finalidad que no existe fuera de sí misma. En alas de la repetición se llega al corazón del barroco, definido por Barthes (1964: 115) como «l'épaisseur d'une accélération», «tourment d'une finalité dans la profusion»; lo que produce ese efecto de excrecencia más que de crecimiento —tal y como lo define Baudrillard (1990: 37)—, «que lleva a un prodigioso atasco de los sistemas, a un desarreglo por hipertelia, por exceso de funcionalidad, por saturación». El medio, suspendido en un estado extático, es impulsado por una velocidad inmanente, por una potencia de crecimiento como progresión geométrica, la potencia creciente —«die steigernde Potenz» (Baudrillard 1987: 48)— que desborda las estrategias de superación dialéctica: «Este *Steigerung* es como un desafío lanzado por las cosas, los

seres y nosotros mismos, a la pérdida de sus referencias y trascendencias» (48). Los sistemas terminan alcanzando un estado extático, «la cualidad propia de todo cuerpo que gira sobre sí mismo hasta la pérdida de sentido y que resplandece entonces en su forma pura y vacía» (Baudrillard 1983: 8).

La repetición se sitúa en el corazón de toda *re-presentación*, es decir, de todo *volver a presentar*; es por esto que la categoría estética de la repetición debe tener forzosamente una estrecha relación con lo teatral –y por tanto también con la muerte–, relación que en las últimas décadas ha sido desarrollada de modo explícito y con fines creativos desde la propia escena teatral, como veremos en el capítulo siguiente. La intensificación de este aspecto reiterativo llevó la teatralidad de la maquinaria representacional al extremo. La pregunta sería en qué momento repetición y teatralidad se cruzan. Para responder a esto resulta revelador recorrer la evolución teórica de Barthes con respecto al concepto de «teatralidad». A comienzo de los años sesenta, ofrece el teórico francés una definición de teatralidad que hace fortuna en los estudios de teoría del teatro, sin que dicha definición fuera desarrollada en toda su complejidad. En ese momento define la teatralidad como aquel tantas veces citado «épaisseur des signes et des sensations» (Barthes 1964: 45) que crece alrededor del texto, sumergiéndolo en la «plénitude de son langage extérieur» (45). Esta formulación ha sido retomada una y otra vez para subrayar la oposición entre los códigos lingüísticos y el resto de los sistemas semióticos, como el movimiento, los gestos, la distancia, la plástica, la música o la sonoridad. La teatralidad sería el teatro menos el texto. Sin embargo, tal oposición no se propone de manera excluyente, porque Barthes nunca dejó de pensar en la teatralidad del propio texto; una teatralidad, por tanto, que no podía excluir la palabra. Antes que una oposición se apunta como la posibilidad de llevar adelante la propia «plénitude» del texto a través de la exterioridad de su materialidad. El autor francés, como el mismo Romero Esteo, defiende una idea de teatralidad que lejos de entrar en oposición con el texto debe empezar por estar inscrita en él mismo, «dès le premier germe écrit d'une oeuvre» (45). De ahí que se refiera a una teatralidad «dévorante» característica de la obra de los grandes autores dramáticos, como Esquilo, Shakespeare o Brecht, una teatralidad que empuja el texto escrito a través de la exterioridad de su cuerpo, de sus objetos y situaciones, proyectándolo hacia un afuera.

Una década más tarde, Barthes propone otra definición de teatralidad, síntoma de la evolución de su pensamiento poético, siguiendo una trayectoria coherente desde su posición inicial acerca de la exterioridad del lenguaje. En 1971, a raíz de su análisis sobre los sistemas textuales de Sade, Fourier y Loyola, propuestos en tanto que maquinarias escénicas, apunta una cuarta operación necesaria para la fundación de una nueva lengua: la operación de la teatralización; pero ¿qué significa teatralizar una lengua?: «Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimenter le langage» (Barthes 1971: 10). La primera opción no excluye necesariamente la segunda; ahora bien, la distancia comprendida entre el análisis de la teatralidad como un juego de descodificación y su reconsideración como un mecanismo de proyección de los lenguajes hacia su exterioridad, de apertura de estos mediante su propia materialidad hasta ilimitarlos, es la distancia que separa una visión en negativo de una consideración en positivo del mismo fenómeno de destrucción/ construcción en que consiste la teatralidad. Esta es también la distancia recorrida por Foucault, Deleuze o Lyotard para llegar a una idea intensiva y afirmativa de esa teatralidad *pagana*, que confluye con una concepción igualmente intensa y en positivo de la repetición en tanto que búsqueda de una exterioridad material. Este desplazamiento se sitúa en la base de la obra de Romero Esteo y de tantos otros creadores del siglo xx.

Esta segunda formulación no conoció, en cambio, la misma fortuna que la primera. No obstante, en ella se salva la reductora simplificación que ha marcado décadas de estudios literarios y teatrales, que han tratado de oponer de forma excluyente el lenguaje escrito a los lenguajes escénicos. Ignorando un nivel de teatralidad inscrita en el propio texto, se buscaron los rasgos de la teatralidad escénica en los requisitos materiales necesarios para la puesta en escena, tachando de irrepresentables aquellas obras cuya escenificación exigía elementos difícilmente representables, como la mezcla de espacios y tiempos, el carácter excesivamente *literario* de un texto o elementos tan peregrinos como la intervención de animales. La cualidad poética de un texto parecía ir en contra de su condición teatral, cuando justamente uno y otro campo avanzan en la conquista de una misma materialidad de los lenguajes artísticos, una exterioridad del lenguaje que a partir de un cierto límite se convierte en una pulsión que lo termina de realizar disolviéndolo. Desde esta perspectiva, en la búsqueda de una exterioridad que la proyecta hacia un más allá, una palabra poética es fundamentalmente una palabra teatralizada.

Si retomamos ahora la categoría de la repetición, veremos cómo esta, al igual que el fenómeno de la teatralidad, ilumina el espesor material de los mecanismos de comunicación, sacando a la luz lo que antes pasaba como una mediación neutra y transparente. La transmisión de una información o la producción de un significado se encuentra en una extraña relación con la exterioridad de sus propios códigos, que cuestiona la información o la transmisión de un significado como finalidad primera del proceso comunicativo. Una estructura sometida a un juego de repetición termina haciéndose visible en su exterioridad lisa, poniéndose en escena, liberada de cualquier significado fuera de su condición material. En este contexto, los recursos orales vuelven a tener una importancia central, pues la repetición apunta también a ese horizonte de oralidad al que mira el lenguaje poético de la Modernidad. Numerosas fórmulas de repetición tienen un origen oral que entronca con el mundo de los juegos infantiles, como las que integran las obras de Romero Esteo. Deleuze y Guattari (1975: 36) aluden a la habilidad de los niños en los ejercicios orales de vaciado del sentido: «repetir una palabra cuyo sentido solo se presiente vagamente, para hacerla vibrar en sí misma», y a continuación refieren cómo Kafka contaba que «de niño, él se repetía una expresión del padre para hacerla fluir por una línea de sinsentido» (36). De este modo, la estructura, como la palabra o el objeto, se hace cada vez más visible, en mitad del vacío, a medida que se lleva adelante el juego, el juego que se juega a sí mismo, el triunfo de la estructura en un proceso constante de (des)estructuración, nunca más luminosa –como señala Derrida (1967b: 13)– que cuando se neutraliza el contenido y brilla girando soberana sobre sí misma. Desde este enfoque similar alude Baudrillard (1987: 71) al chiste como otro juego de lenguaje que manifiesta la «*pasión de objeto*» del propio lenguaje, su genio travieso, lúdico y subversivo, su potencia de trivialidad frente a la demanda de sentido, la hipertelia del texto:

El *Witz* es para el lenguaje una manera de hacerse más estúpido de lo que ya es, de escapar a su propia dialéctica y al encadenamiento del sentido para precipitarse en un proceso de contigüidad delirante, en la instantaneidad y la contigüidad pura, en la objectualidad pura (71).

En el caso de Stein, esta obsesión por el objeto como presencia inmediata y material tiene su inspiración primera en la pintura de Cézanne. A

través de la repetición, la escritora norteamericana trata de hacer visibles en el plano sensible (*realizing*) las palabras como objetos situados en ese *present-tense* opuesto al tiempo de la narración, en un presente continuo de la repetición, la intensidad del aquí y ahora de su realización a la que también se refiere Lyotard. Esto explica la utilización en la obra de Stein, al igual que en la de Romero Esteo, de un léxico relativamente reducido que vuelve una y otra vez, como una constelación de objetos girando en el espacio (escénico) de la escritura: «there are only a few words and with these mostly always I am writing that have for me completely entirely existing being, in talking I use many more of them of words I am not living but talking is another thing [...]. In writing a word must be for me really a existing thing» (Stein 1925: 540). De igual manera, Roussel acierta a hacer visible un lenguaje obsesivo que crece sobre un ejercicio de la repetición, denuncia de unos límites, como en Stein, de una imposibilidad de ordenación y totalidad unitaria, de una fuerza de fragmentación que anula el poder lógico del propio sistema lingüístico, como advierte Foucault (1963: 188):

Vemos las cosas porque las palabras son deficientes; la luz de su ser es el cráter inflamado donde naufraga el lenguaje [...] inventor de un lenguaje que solo se dice a sí mismo, de un lenguaje absolutamente simple en su ser redoblado, de un lenguaje del lenguaje, que encierra su propio sol en su flaqueza soberana y central.

A medida que el proceso de desestabilización se acelera se hace más presente el carácter explícito de la obra como escritura, lo que es fácil de comprobar en el caso de Romero Esteo, donde abundan las referencias a esas fuentes escritas, libros sagrados, leyes, protocolos, versos perversos o cuentos que funcionan como guía inapelable de la representación. Paradójicamente, a medida que los recursos orales y rítmicos cobran autonomía mediante repeticiones, rimas consonantes y estructuras paralelísticas, se emancipa la propia escritura como entidad autónoma y excesiva. Esto le permite reconquistar una libertad expresiva que se le había negado al género dramático en la segunda mitad del siglo xx al concebir lo teatral como opuesto a lo literario. De este modo, si la obra crece en teatralidad con la intensificación de sus mecanismos de destrucción/construcción, también crece en autonomía como escritura literaria. Esto ocurre en *Juan sin Tierra*, donde la utopía final de un lenguaje fonético

hecho cuerpo termina abocando el texto hacia otro código escritural, ininteligible, para brillar como puro signo, pura materialidad escrita. Como expresión poética de una utopía teatral de la escritura, se eleva la autonomía literaria de la obra dramática de Romero Esteo conforme se acerca el clímax final. Las acotaciones, confundiéndose a menudo con los diálogos, adquieren una condición poética, adoptando formas versificadas o disposiciones tipográficas atípicas movidas por ese deseo de poner en escena la palabra para hacerla visible en su realidad gráfica. En pleno delirio de la logomaquia escénica, las acotaciones de *Pontifical* se extienden a lo largo de varias páginas, se alzan por encima de su finalidad informativa para adoptar un registro lírico. Al tiempo que se desintegran los niveles estructurales superiores, el mismo lenguaje pierde consistencia y las palabras giran en un baile sin sentido lógico, que recuerda aquella cita de Nietzsche retomada por Blanchot (1969) para abrir *L'entretien infini*: «Esto es una hermosa locura: hablar. Con ello, el hombre baila en y por encima de todas las cosas». Las lexías que han ido disolviendo los discursos sociales y los sistemas semánticos asaltan el centro de la escena para sumirse en una desatada vorágine construida sobre los restos del naufragio que llegan hasta las playas de la representación:

CORO DE LA MUCHA ESCOBA iiiiii orangutana
 DIRECTOR mamar de la hembra mamarla OBISPO
 TUERTO mamarla mamarla mamarla in tribulatione
 espeso espeso SUBSECRETARIO confraternizar
 piadosamente del intestino grueso /
 de la misericordia del intestino grueso
 el amor dolcissimo el amor CANONIGO... (*Pontifical*: 335)

Es también en estos puntos álgidos, con un nivel de confusión creciente y los principios formales tomando las riendas del juego de la representación, cuando el autor implícito se hace presente a través de las acotaciones. Estos comentarios adoptan en ocasiones un tono lírico con el que comenta el desbarajuste que está sucediendo en la escena, también en la escena de la escritura: «Oh patria de las malas bestias dulcísimas, oh patria de las jaulas y las fieras, patria inmortal» (352). En otros casos estas intervenciones se extienden hasta convertirse en composiciones poéticas; en ellas, la voz del autor, violando las reglas dramáticas de una obra que ya ha tomado vida propia, se dirige a algunos de los personajes, como a la orangutana, amenazada de muerte por los humanos:

Acto II

149

Orangutana mísera que clamas a los cielos
toda llena de pulgas, toda llena de pelos,
huye, escapa, que vienen hacia ti los humanos
a sacarte placer y meterte gusanos.
Y te dejarán toda como una gusanera
y dará grima verte y hasta dará dentera (331).

En busca de la exterioridad material, de esa vocación hacia un afuera, deseo de infinitud del propio lenguaje –recuperando la definición última que ofrece Barthes de la teatralidad–, las Grottescomaquias se asimilan a navíos a la deriva que pierden el norte lógico, mientras se desvían hacia un afuera material, hacia una exterioridad que acelera el mecanismo de la teatralidad, de la repetición, las potencias de lo falso. Pero aquello que buscan, paradójicamente, se encuentra en el centro, siempre más profundo, en lo hondo del escenario, en el corazón de la fiesta y el origen de la representación. Los personajes, discursos y motivos, traídos de un pasado que apenas aciertan a recordar, como los personajes de Kantor, son incapaces de emprender un camino de vuelta, han olvidado su identidad y vagan por los túneles de la noche, en el carrusel de la historia, repitiendo los mismos textos, soltando las mismas retahílas sobre melones y sandías, pollos tomateros y bultos inséptos, rentabilidad, oligarquías y reconciliación social, vengan o no vengan al cuento, recitando automáticamente, como explica Derrida (1975: 218), «la misma cosa cuando se le interroga en todas las esquinas de la calle, pero ya no sabe repetir su origen. No sabe de dónde se viene ni adónde se va». Como aquellas retahílas del *conde que se esconde, pero qué conde*, y al igual que el dios de la escritura, lúdico, bromista y enmascarado, los significantes se ofrecen vacíos, a disposición de todos, en un acto jovial de abierta prostitución, ofreciéndose a las exigencias del mecanismo, intercambiando funciones e identidades, al servicio de un juego delirante de sustituciones y desplazamientos, porque ya se han olvidado los orígenes y solo queda el juego de las diferencias movidas por un elemental principio rítmico basado en la repetición y las rimas consonantes. Un principio sonoro va sumiendo todo el texto en un vórtice, como el remolino formado por el agua al desaparecer por el sumidero: «No se las casca la frasca porque no se la masca [...]. Y con la digestión de la frasca, pues ya va y se la casca» (*Pizzicato*: 198), o más adelante: «Me lo achaca la chica, la machaca o la chica, la machaca de

choca, le choca de la chica, la machuca la chica, la machuca o la chica, la machaca o la choca...» (237)–; un juego de sustituciones que termina apuntando al corazón de los sistemas económicos y funcionamientos sociales, denunciando la existencia de un mecanismo similar que sostiene las representaciones culturales y el lenguaje, la economía capitalista de consumo y el modelo sicoanalista –«Es que la hija es el hijo, y el hijo es el padre, y el padre es la madre» (271)–.

La repetición constituye en sí misma un mecanismo excesivo. El exceso de significativo, de materialidad sígnica, el propio cuerpo como exceso, actúa como una violencia elemental en el sistema de rentabilización de la lengua, una forma de resistencia: «*La carne* es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia» (Bataille 1957: 97). Ese exceso proliferante se convierte en una reacción vitalista y aterrada al mismo tiempo ante un vacío del que no se puede escapar. «No hay sentimiento que arroje más profundamente a la exuberancia que el de la nada», dirá Bataille (74). En *Pontifical* (378) resuenan las palabras como la maldición de una profecía: «*Natura abhorret vacui*», mientras la escena se va poblando con palabras y voces que crecen temerosas de la vuelta, una vez más, de ese Cero ontológico, del pasodoble o del vals, del corazón de la fiesta y el vacío. Este es el mecanismo que ilumina las entrañas de la representación y la escritura. En el corazón de la noche se ilumina un juego de copias donde se ha perdido el original y el modelo, la presencia primera y el sentido, que avanza inevitablemente y con estudiado ritmo, implacable, a la deriva, intentando inútilmente encontrar una salida. En mitad de «los oscuros abismos de la inmensidad» acaba el ritual de adoración a la llorada Madre Europa, con la caducidad de los binomios (cielo-infierno, padre-madre, hombre-mujer) y la castración del padre –«... oh madre madre. / ... capar al padre, / ... capar al padre. / ... oh madre madre. / ... oh madre. / ... caparlo y que ya no ladre» (*Tinieblas*: 15)–, mientras que el juego escénico crece en intensidad, caótico y repetitivo, gratuito y sin sentido, huérfano tras haber renunciado al padre y al sentido, invocando, en cambio, la protección de la gran madre Iberopa, devenir africano en Europa, devenir minoritario, mujer, negro: «despilfarrar el semen sobre la tumba del gran padre / ...despilfarrarlo. / ...oh madre tú la gran madre. / oh madre tú la gran madre. / ...despilfarrarlo / ... despilfarrarlo» (15).

Baudrillard (1983: 52) recuerda la fascinación que ejerce la proliferación: «Existe un terror, al mismo tiempo que una fascinación, por el engendramiento perpetuo de lo mismo por lo mismo»; por su parte, Bar-

thes (1973: 68) relaciona el gozo del texto con el principio de la repetición: «la répétition engendrerait elle-même la jouissance». Recurriendo a modelos etnográficos, el autor de *L'empire des signes* anota la abundancia de esquemas repetitivos en las culturas arcaizantes: «rythmes obsessionnels, musiques incantatoires, litanies, rites, nembutsu bouddhique, etc.» (68). Estos son también los modelos antropológicos que inspiran las construcciones de las tragedias tartesias. Siguiendo la teoría del goce como pérdida, el ensayista francés presenta la repetición como un ejercicio excesivo que se acerca a una suerte de límite donde el sistema comienza a tambalearse. En ese acercarse a un límite, se recupera el erotismo de la palabra, la escena libidinal. Barthes distingue dos condiciones opuestas y excesivas que cargan la palabra con una suerte de energía erótica o pulsión. La primera es su carácter inesperado y novedoso, como es el caso de los frecuentes neologismos y derivaciones agramaticales en la obra de Romero Esteo; la segunda, la repetición obsesiva de un término o construcción hasta que este brille en su pura materialidad, así «repiten y repiten el juego *ad nauseam*, *in crescendo*» (*Patética*: 98).

Ahora bien, para que la repetición alcance un efecto erótico, de atracción y destrucción, es necesario una disciplina formal, la rígida ordenación de los elementos que han de ser repetidos. El carácter estrictamente formalizado que exige la repetición imprime un automatismo que desnuda la palabra o la misma estructura del aura de su primera aparición. Es este automatismo el que explica la extraña naturalidad de los grupos de personajes detenidos en mitad de las Grotoscomaquias, con la mirada abismada en el infinito. Dicho efecto de extrañamiento es analizado por Barthes (1973) a través de la noción de estereotipo, que consiste en revestir el mecanismo de la repetición de una apariencia de cotidianeidad, como si nada extraño ocurriera:

Le stéréotype, c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle ce mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes, comme si imiter pouvait ne plus être senti comme une imitation (69).

Todo parece normal, revestido de una especie de naturalidad, pero al mismo tiempo profundamente raro, como ocurrirá también en los micromundos de Greenaway. El artificio de la repetición se reviste de esa extraña familiaridad que llega a adquirir lo monstruoso –*das*

Unheimliches, en la terminología freudiana—, irrumpiendo inquietante en la superficie de lo cotidiano. De ahí proviene el gozo perverso de atenerse estrictamente a unas reglas previamente fijadas, mostradas aparentemente como normales, pero que acaban dinamitando el plano referencial y lógico de esa otra *verdadera* normalidad sostenida por las instituciones y sistemas consensuados de representación.

Entre la amenaza del carácter repetitivo que pesa sobre toda realidad teatral como *re-presentación* y la necesidad de afirmarse, a pesar de todo, en su condición performativa, intensa e inmediata, se debate la escena de la palabra; entre las fuerzas que la remiten a una realidad no presente y el impulso que la sujeta a su realidad material e inmediata. Por eso afirma Derrida (1967b: 363) que en ninguna parte la amenaza de la repetición se encuentra tan bien organizada como en la escena, pero que en ninguna parte, siguiendo a Artaud, se está más cerca del origen imposible de la repetición, de aquello que ocurre *una vez* para no volver a ocurrir. En la búsqueda de esta utopía se apunta la reafirmación desesperada de un origen, del comienzo de la diferencia, de esa *una vez*, pero «“une fois” est l’enigme de ce qui n’a pas de sens, pas de presence, pas de lisibilité» (363), como la representación de la propia voz que se apaga en el aire o la puesta en escena del sonido invisible. Desde esa paradójica contradicción la escena trata de recuperar su unidad a través de la repetición, mostrar una realidad última y originaria mediante su destrucción; la palabra a través de su disolución en el aire; lo auténtico por medio de lo falso, lo natural del cosmos a través del artificio de la escena, la oralidad a través de la escritura puesta en escena, llegar a la vida en un viaje a través de la muerte, que es el teatro de la repetición.

III. ...AL SUSURRO DEL LENGUAJE

El destino del hombre es un solo ritmo celeste,
como toda obra de arte es un único ritmo.

Hölderlin (en Blanchot 1955: 213)

Al final de este recorrido surge la región indiferenciada del sonido, espacio liso al que se encuentra abocada la escritura de la representa-

ción, el susurro último en el que se disuelve el ritmo del lenguaje, el auriga postrero de un carro que se precipita en el altar de las inmolaciones, en busca de los orígenes, para reencontrarse con la naturaleza primera de la palabra, los sonidos. En una escena final de *Horror vacui*, con la representación sumida en un creciente nivel de desarticulación de tramas, diálogos y discursos, cuando el enfrentamiento entre el padre y el hijo se debate entre el homicidio y el incesto, en ese instante de negrura y caos es cuando Doña Cristobalona, «tenebrosa», comienza a hablar misteriosamente el idioma de los arcanos, préstamo intertextual que anuncia las tragedias de los orígenes —«...ontsaren erpe gogorrak, ontsarren erpe gogorrak.. guitxi siran saguak, guitxi siran saguak... ¿nork askatuko gaus? ¿nork askatuko gaus?...» (330)—, y entonces también irrumpe, rodando desde lejos, el último de los truenos que han ido llegando a la escena con creciente intensidad y que habrán de acabar con la representación, sonido sordo que se erige en personaje central y cuya irrupción le merece al autor una detallada descripción:

Del trasfondo llega como una inmensa ola el último largo ruido sordo y tenebroso que creciendo va igual que una tromba y finalmente revienta lo mismo que una bomba, lo mismo que revienta un planeta en mitad de los universos y los mundos, y son ya luego allí de repente todas las tinieblas y el gran silencio de los abismos a mitad de la eternidad (345).

En medio de este ruidoso silencio, tras la desintegración total, se comienza una vez más con el principio de la creación, la creación a través de las palabras, «muy espaciadas y medio silabeadas las palabras de la consolación» (347). Si el juego acabó con el caos de las palabras y las escrituras, con ellas comienza nuevamente la creación: «lluvia, trueno, tierra, cielo, luna, sol, nube, flor, árboles, piedra, yerba, pájaros, aves, noche, naranjas, día, aire, vientos, noche, túnel» (349). «Estimula decir palabras hermosas», exclama una de las Pálidas Sombras; pero el placer del lenguaje será pronto interrumpido por otro trueno, al que seguirá un gran silencio que dará comienzo a otra representación de «La corte arquiducal», con la que se inició la obra, para volver a empezar, una vez más, desde el comienzo, *adelante, siempre hacia delante, hacia el futuro misericordioso*. En mitad de la oscuridad y el silencio del final de los tiempos y la Historia, que son también los inicios, se *pronuncian* palabras misteriosas en el idioma de los arcanos, incomprensibles idiomas de los oríge-

nes, y palabras sencillas que remiten a elementos naturales primarios, un elemento anómalo que irrumpe en el reino de la escritura y los textos «bien aprendidos», del artificio y la representación. La sonoridad devuelve al lenguaje el temblor del misterio originario, la pulsión vital a la que se refiere Artaud, el susurro del lenguaje (Barthes 1984), a mitad de camino entre el significado inteligible y la sonoridad indistinta de músicas, ritmos y ruidos amorfos. La obra de Romero Esteo está atravesada por elementos sonoros que funcionan también como líneas de fuga, planos de resistencia y espacio final de intensidades que impulsarán toda la maquinaria hacia ese exterior indiferenciado, el desierto de la representación. No en vano, ha insistido el autor en los principios musicales que han guiado su trayectoria artística: «Llego de la música y la mística al teatro como quien llega de rebote a la ingeniería» (Romero Esteo 1986: 2).

Ahora bien, este plano sonoro no funciona de la misma forma en las Grotoscomaquias, final de un viaje, que en las tragedias de los orígenes, el comienzo de una nueva travesía. En las primeras, las líneas de musicalidad, explosiones, ruidos extraños o gritos de animales que visitan la escena de forma regular, como una amenaza creciente que se cierne sobre la posibilidad de la representación, conforman un frente de resistencia contra el que han de luchar los personajes, tratando de levantar el ceremonial de la representación, un intento desesperado por alcanzar un sentido lógico, por articular una trama. Ante ese horror al vacío, la propia representación reacciona aferrándose a sus estructuras más estables —el rito de la representación—, al desarrollo minucioso de los pasos predeterminados, a sus textos y su supervivencia como escritura, a sus constantes de representación y poder, anquilosadas ya a modo de rituales ciegos. Pero el caos informe de ruidos se incrementa hasta socavar cualquier intento de ordenación formal. Una vez más, la travesía por el mundo sonoro de Romero Esteo encuentra en el análisis coetáneo que Deleuze y Guattari (1975) hacen de la obra de Kafka un afortunado compañero de viaje, viajes hacia lo informe que limita el lenguaje articulado, hacia la intensidad del sonido:

Lo que le interesa a Kafka es una pura materia sonora intensa, en relación siempre con *su propia abolición*, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado significante (15).

En paralelo a los mecanismos de desestructuración de los niveles discursivos, sintácticos, léxicos y fonéticos, se desarrollan imponentes los planos de sonoridad no lingüística. «No oigo otra cosa –respondió Sancho– sino muchos balidos de ovejas y carneros», dice la cita con la que se abre *Pontifical*, remitiendo a los niveles de sonoridad informe de carácter animal que protagonizan las *sinfonías* zoológicas, amenazando la posibilidad de un lenguaje articulado y lógico. Al comienzo del texto se hace referencia a estas y otras líneas de sonoridad: «Lo que sí hay que tener en cuenta es que estos fondos sonoros vienen a ser, en cierto sentido, el personaje principal de la grotescomaquia» (15), llamando la atención sobre el cuidado tratamiento musical que han de recibir estas obras, a base de «silencios, pausas, solos, coros, gritos repetidos, obsesivamente, cortes bruscos, etc.» (15), y subrayando la función decisiva de los silencios. El desarrollo entrecruzado de diferentes líneas de sonoridad, en forma de contrapunto, destaca la prioridad de los aspectos rítmicos y melódicos en el funcionamiento de la estructura como recorrido teatralizante/esquizoide a través del plano lingüístico. De este modo, desde las primeras enumeraciones a modo de retahílas, se acentúa el peso de los sistemas rítmicos y sonoros por encima de los mecanismos de producción de significado, que se alzan como esa otra orilla «mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours)», a la que se refiere Barthes (1973: 15), necesaria para que funcione el sistema de tensiones que va a articular la obra.

Los sonidos como medio de expresión no articulado, limitando los dominios del sentido lógico, integran el último nivel material de la obra de Romero Esteo, la última línea de fuga hacia un plano puro de intensidades, hacia ese devenir irrepresentable en medio de la representación, animal dentro de lo humano, su último frente de resistencia: «Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades» (Deleuze y Guattari 1975: 25). Las líneas de sonoridad, a menudo de naturaleza animal, constituyen una fuente de intensidad en el espectáculo, como los sonidos emitidos por la orangutana en el *happening* final, tras despiojar al Barrendero Majara, antes de ser destripada con unas tijeras: «la orangutana solloza de la mucha mierda, posa místicamente de rodillas y emite gemidos del alma como azúcares desesperados» (*Pontifical*: 170). Incluso en un texto en el que la presencia de animales es menor, como las *Fiestas*, no se deja de recurrir a este



caos de gritos, aullidos y cacareos, lugar intertextual que confiere una extraña unidad de tono a todas las Grotescomaquias; así, en el momento culminante del sacrificio de la Princesa, se eleva la informe sonoridad telúrica de los animales, de los dominios en los que ya no habita el sentido, a los que el autor dedica un amplio espacio, recreando a través de recursos onomatopéyicos el caos sonoro:

gimen del gran degüello, clamorean los gallos aúllan los cipotes lo mismo que caballos, cacarean los pollos piando cual rosquillas, cáscansenos los huevos en crudos o en tortilla, cáscansenos los huevos, cáscansenos las lágrimas pues chillan las gallinas igual que dulces ánimas, chillan como pecados, acuchillan de miedos, cacarean las gallinas como un pastel de pedos, de trasfondo a la escena igual que cucarachas irán cacareando piadosamente a rachas, irán y volverán en las alas del viento igual que dulces olas buscando el barlovento (211).

La evolución hacia las tragedias supone una apuesta decidida por los componentes musicales y poéticos, presentes ya en el ciclo anterior, pero desarrollados ahora plenamente al tiempo que se deja atrás un tipo de maquinaria teatral en la que el aspecto grotesco y artificioso había desempeñado un papel fundamental. A partir de *Tartessos* el autor se sitúa en un plano poético distinto, pero continuación en todo caso del anterior. Se abandonan los registros populares y sonoridades burdas, para sumergirse definitivamente en una poética movida por una sonoridad minimalista, tendente al silencio, una poética misteriosa de lo sagrado que tiene ya sus inicios en un espacio no logocéntrico (Cornago 2003). Hay que insistir, no obstante, que estos elementos existían en el primer ciclo, pero ahora se insertan al servicio de una poética distinta, en la que se redistribuyen los ejes fundamentales de construcción-destrucción que empujan la maquinaria teatral. A este respecto, conviene recordar algunos antecedentes, como el origen primero de las obras tartesias en una investigación sobre los verdiales, música arcaica de las montañas de Málaga; y todavía previamente al trabajo dramático se pensó en su expresión a través de un libro de poemas. En la introducción a *Tartessos* el autor vuelve a recordar su predilección por los géneros musicales y poéticos (Romero Esteo 1983: 28). Las reseñas críticas dedicadas desde las páginas de *Nuevo Diario* durante los años setenta a diversos protagonistas de la vanguardia musical, como Olivier Mes-

siaen o Yannis Xenakis, son testimonio de la importancia que las nuevas vías de experimentación musical tienen en su pensamiento estético. En numerosas ocasiones ha hecho referencia a la música como modelo de creación para el teatro, tanto en el sentido de macroestructura «sinfónica», combinación y juego de temas y variaciones (Romero Esteo 1999: 18), como a nivel de recursos textuales: «–aliteraciones, cacofonías, disonancias, reiteraciones, anacolutos, etcétera– las ha venido utilizando la música tan impertérrita, y no le ha ido tan mal» (Romero Esteo 1978: 68), a lo que se une su propia formación musical.

El hecho de que un autor de profunda vocación musical y mística termine una y otra vez escribiendo teatro no es, sin embargo, un capricho de la historia, sino más bien resultado de un proyecto estético complejo que pasa por la voluntad de llegar al misterio del arte a través de su componente material, de llevar al límite esa *ilimitación* de los lenguajes a través de su desarrollo musical, así como de la propia sonoridad de las palabras. Una vez más, el espacio teatral se descubre como una suerte de utopía literaria que permite *poner en escena* –hacer realidad– los sonidos, la música y las palabras, crear un contexto adecuado en el que estos recuperen ese misterio imposible del tiempo primigenio de los orígenes, un espacio en el que los modos de expresión no estén capitalizados por los sistemas de significación, la comunicación informativa y el sentido lógico.

El proyecto dramático de las tragedias de los orígenes, que hasta el momento abarca siete (*Tartessos, Liturgia de Gárgoris, rey de reyes, Liturgia de Gerión, rey de reyes, Nórax, rey de reyes, Omalaka, Habbis, rey de reyes y Argantonio*), puede entenderse, en primer lugar, como la puesta en escena de una sonoridad. Cada obra desarrolla una trama que avanza linealmente hacia su desenlace. Se trata de argumentos arquetípicos de ascendencia mítica, contruidos sobre la oposición frontal entre dos o más personajes principales, estructura que se repite con variaciones para cada una de las obras. Esto podría hacer pensar en un modelo dramático clásico, pero estos argumentos son solo uno de los elementos que integran estas obras; en torno a ellos se construye un complejo plano sonoro que funciona a diferentes niveles. Para llegar a comprender la dimensión cultural de esta propuesta, hay que tener presente que estrategias comparables han sido practicada durante el siglo xx por numerosos creadores literarios, así como por artífices del nuevo panorama musical y escénico: desde los pioneros de la música concreta y elec-

trónica, los comienzos del *performance* y las instalaciones en los años cincuenta, a menudo con un fuerte componente musical, como el teatro instrumental de Mauricio Kagel¹, hasta la poética de creadores escénicos de prestigio internacional, como Peter Brook, Robert Wilson o Carmelo Bene, y más recientemente la producción de directores tan diversos como el alemán Heiner Goebbels, el compositor y director guatemalteco Joaquín Orellana o la formación italiana Societas Raffaello Sanzio. Los estudios de Nietzsche sobre la ópera wagneriana, enmarcado significativamente en su ensayo sobre los orígenes del teatro, suponen un lúcido antecedente sobre el protagonismo que la sonoridad iba a adquirir en la cultura moderna, vinculado a su vez a la recuperación de un arte barroco que vuelve a dar importancia a los lenguajes destinados al oído. La segunda era de la oralidad, como define McLuhan el nuevo período mediático abierto con la electrónica, se traduce en un inesperado impulso al plano sonoro y vocal, convertidos nuevamente en uno de los campos por excelencia de la creación artística.

Algunas de las obras que han liderado la creación escénica desde los años sesenta giran en torno a la voz. Todo este panorama presenta relevantes coincidencias con la proyección escénica que sostiene la poética del ciclo tartesio. Ya a comienzos de la década siguiente, a raíz de la reseña en *Nuevo Diario* de un libro sobre *Orghast*, de Peter Brook, califica Romero Esteo (1973b) esta obra como la «cima del teatro en estas dos

¹ No es un azar que Eco inicie los estudios formales del arte comenzando por el campo de la música experimental. La anécdota referida al comienzo de *Obra abierta* ilustra la importancia de la experimentación musical en el ambiente estructuralista de aquellos años. En ella relata cómo entró en contacto con Luciano Berio, director del estudio de fonología musical, por el que entonces pasaron nombres como Maderna, Boulez, Pousser o Stockhausen. Partiendo de un análisis de los juegos de sonoridades del *Ulises* de Joyce y de su estructura combinatoria, se grabó una transmisión radiofónica, posteriormente desarrollada para su edición en disco: «se iniciaba con la lectura del capítulo 11 del *Ulises* (el llamado “de las Sirenas”, orgía de onomatopeyas y aliteraciones) en tres idiomas: en inglés, en la versión francesa y en la italiana. Sin embargo, después, dado que el propio Joyce había dicho que la estructura del capítulo era de *fuga per canonem*, Berio comenzaba a superponer los textos a manera de fuga, primero inglés sobre inglés, luego inglés sobre francés y así sucesivamente, en una especie de polilingüe y rabelaisiano fra Martino Campanaro, con grandes efectos orquestales (aunque siempre con la voz humana única y exclusivamente), y finalmente trabajaba Berio solamente con el texto inglés (lo leía Cathy Berberian) filtrando ciertos fonemas, hasta que de todo ello resultó una auténtica composición musical» (Eco 1962a: 4).

décadas»². Después de tres años de investigaciones al frente del International Centre of Theatre Research sobre formas de comunicación inspiradas en lenguajes arcaicos y culturas antiguas, presenta el director británico en el espacio natural de la tumba de Artajerjes II, en el Festival de Persépolis, un espectáculo de inspiración primitivista y ritual que tenía su punto de partida en el mito de Prometeo. La primera parte se representa a la caída de la tarde y terminó a medianoche con el descubrimiento del fuego por el hombre; la segunda da comienzo a la madrugada siguiente para finalizar con la salida del sol. Junto al Avesta utilizado para los coros y salmodias, idioma litúrgico relacionado con las ceremonias del Zoroastrismo, acompañado de otros idiomas antiguos, como el latín o el griego clásico, se desarrolla un lenguaje artificial compuesto por el poeta Ted Hughes, basado en sonidos primarios y sus correspondencias anímicas, un sistema de comunicación a mitad de camino entre los ruidos inarticulados y los lenguajes plenamente desarrollados, o como explica el propio autor: «If you imagine music buried in the earth for a few thousand years, decayed back to its sources, not the perfectly structured thing we know as music, that is what we tried to unearth» (en Williams 1991: 5). Las investigaciones escénicas desarrollan las relaciones pre-rationales entre matices anímicos y registros fónicos: «Se trataba de refundir en un bloque armónico la expresión anímica y su vehículo fónico, de forma que este llegue otra vez a ser natural y visceral como en el primigenio lenguaje de la especie humana» (Romero Esteo 1973b). Entre las primeras herramientas que permitieron evolucionar desde una masa sonora inarticulada hacia el lenguaje articulado de una cultura, el autor de *Tartessos* destaca la onomatopeya, central también en su propia poética. Junto al plano sonoro se construye un sistema gestual de inspiración igualmente mística basado en movimientos abstractos.

Sin llegar a la estricta delimitación de las correspondencias entre sonidos y contenidos anímicos que perseguía el trabajo de Brook, la

² Más tarde, en 1985, estrena Brook el *Mahabharata*, un ambicioso proyecto compuesto de tres obras de doce horas de duración en total sobre las series mitológicas de la tradición hindú, lo que no deja de guardar ciertos paralelismos con el ciclo tartesio, como su condición de epopeya mítica, la trama de enfrentamientos entre familias o la apocalíptica destrucción final. A este capítulo de la expresión escénica de los grandes relatos míticos (Cornago 2004b), se pueden añadir obras tan señaladas como el *Gilgamesh*, de Víctor García, en 1970, o el reciente trabajo de Robert Wilson, *I La Galigo*.

idea poética que sostiene el ciclo tartesio tiene mucho que ver con este protagonismo sonoro de un lenguaje fonético, inspirado en este caso en transliteraciones del alfabeto ibero. A propósito de la obra de Brook, Romero Esteo (1973b) hace hincapié en la importancia de «los mecanismos fónicos en que se despliega este sublenguaje, que es el vehículo de la comunicación poética, fundamental en el teatro en cuanto que arte y no tan solo comunicación indiferenciada». A través de este «sublenguaje anímico» el contenido emocional de las sonoridades –«ocultos registros de la voz»– llega de forma más directa al público, «al no poder captar éste la carga semántica del idioma extranjero en el que se expresaban los actores». Esta es la idea que subyace al proyecto dramático de Tartessos y a la que remiten los coros en idiomas recreados fonéticamente, algunos diálogos de tono ritual y ciertos pasajes lúdicos. Todo ello contribuye a crear una atmósfera sonora y musical, de cuya importancia dan testimonio las frecuentes acotaciones en las que se describe minuciosamente estos elementos vocales:

polifónicamente del antífona de los arcanos con sordos vozarrones reverenciales y tenebrosamente humanos, y con mucha la devoción. Tenebrosamente humanos, el antífona de los arcanos, y el mozuelo y Gerión rey de reyes, ambos espesamente mayestáticos (*Gerión*: 20).

En el contexto de esta recuperación de la voz y el ritmo, se refiere Barthes (1973: 105) a una suerte de «écriture à haute voix», como la practicara Artaud, relacionada una vez más con la dimensión física de la palabra y el gozo del texto. Reivindicando la *actio*, parte de la retórica menos tratada por los comentaristas clásicos, el teórico francés defiende una escritura expresiva –y no represiva, retomando el juego de palabras de Romero Esteo– que escape al código regular de la comunicación para instalarse en el nivel físico y corporal del lenguaje. En este nivel se encuentra lo que denomina «le *grain* de la voix», la materialidad erótica del cuerpo del lenguaje en el proceso de su realización. La «écriture à haute voix» no consiste en una mera traducción fonética, y su objetivo no es la transmisión de un contenido específico, como si de un lenguaje informativo se tratase, sino la producción de una intensidad, intensidades compuestas por sonoridades profundamente humanas, como califica Orellana su música escénica. La claridad de los mensajes, garantizada por el uso correcto de la gramática, queda sustituida por un teatro

pulsional recorrido por emociones físicas: «c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde» (105). Esta sería también la condición cercana, cálida y táctil con la que McLuhan se refiere a la percepción auditiva, frente al sentido lejano y frío de la vista (McLuhan y Powers 1992). La *escritura sonora* de Romero Esteo, pensada desde y para su realización en voz alta, se caracteriza por esta condición cálida y cercana, táctil y sensual –en una palabra: humana– de la voz. Distanciándose de la economía semiótica, las tragedias de los orígenes se dejan llevar por la emoción de los sonidos, la humanidad leve de las voces delicadas y la humanidad violenta y desgarrada de las voces broncas, el poderoso encanto de las voces graves de los coros en su expresión más austera y primitiva. A través de la voz viva, la existencia recobra una fuerza pulsional como placer de vida, que termina salvando el lenguaje de la muerte de la escritura. Es entonces cuando la barra de intensidades gira a mayor velocidad reconstruyendo una superficie libidinal en detrimento de la caja de representaciones, del teatro de las ideas.

Esta aproximación sonora y física al lenguaje desentierra un componente performativo esencial en los orígenes de la poesía. La escritura inmolada como voz, disuelta en su realización oral, luchando por escapar a sus limitaciones gráficas al tiempo que recibe una nueva condición material, implica un proceso performativo de enunciación narrativa o recitación lírica que completa el carácter físico de la voz emitida. El cuerpo sonoro de la voz se prolonga en el cuerpo físico del sujeto presente, origen de esa voz. El recitador de historias, contador de cuentos, rapsoda, cantante o maestro de ceremonias, que se encuentran en los inicios más remotos del teatro, se dispone a ocupar un espacio y un tiempo para poner en escena su propia voz, prestándole un cuerpo, un gesto, un movimiento y una mirada, que adquieren así un carácter de mediador, chamán o recitador puramente instrumental, sin reivindicar ninguna autoridad sobre aquello que cuenta, como explica Barthes (1984: 63) refiriéndose a las sociedades primitivas. El tiempo de la voz es siempre el tiempo presente del aquí y ahora de la enunciación, de su pulsión en el instante de la emisión de la voz como energía corporal, y que, más bien ajena a un interés *representacional*, se realiza en su carácter *presentacional*, como presencia que llena un espacio a través de sus ondas. La «écriture à haute voix» hereda esta condición performativa y procesual de la ejecución

vocal. El concepto de escritura se distancia así de su entendimiento como «opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de "peinture" (comme disaient les Classiques)» (67), para conquistar una entidad concreta e inmediata en su materialidad irreducible.

La focalización de los aspectos sonoros y performativos a lo largo del ciclo tartesio es fundamental para su comprensión como proyecto estético. Un análisis que no tuviera en cuenta este complejo sistema de planos perdería de vista la base fundamental de su poética, que en ningún caso puede reducirse al estudio de sus tramas o el análisis de sus personajes. Son continuas las referencias a los extraños idiomas empleados por los personajes y sus misteriosas sonoridades, así como numerosas las extensas acotaciones que emulan formalmente los desarrollos sonoros, recreando con una sintaxis reiterativa y un léxico de fuerte sonoridad los ritmos monótonos, las voces broncas y las repeticiones obsesivas que pueblan el universo –antes que nada sonoro– de Tartessos, textos que, como las musicalidades a las que se refieren, se ondulan, alargan, giran obsesivamente, se repiten, intensifican y vociferan hasta disolverse en delicadas corrientes sonoras. Con el objetivo explícito de resucitar unas culturas arcaicas mediante una expresión misteriosa que no perdiera su carácter sacralizador, se recurre en primer lugar al trabajo sobre la sonoridad de los lenguajes, trabajo en el que, según confiesa el autor (Romero Esteo 1983: 28), se cifró su único placer al escribir estas obras. Se aleja así de cualquier poética costumbrista, que trate de rentabilizar estos textos en beneficio de una recreación documentalista. Esto no quiere decir que no contengan numerosos datos acerca de los vestuarios y objetos utilizados, resultado de los estudios llevados a cabo por el autor, pero en todos los casos estos materiales están en función de las necesidades del espectáculo, es decir, en función de la inmanencia de la maquinaria teatral y no de su rentabilización de cara a un interés informativo. Este plano sonoro ha convertido el ciclo en un proyecto ciertamente difícil de instrumentalizar al margen de la finalidad específicamente artística (escénica) de carácter poético para la que ha sido creado. En ello consiste también su fuerza de resistencia, en su nula concesión de cara a los comportamientos culturales dominantes y las dinámicas institucionales; ahí radica la dificultad para su recepción tanto literaria como teatral.

Si las Grotoscomaquias avanzan hacia su disolución en el final de los tiempos, el ciclo tartesio crece aún en el recuerdo del tiempo de los

orígenes, bajo la sombra aún presente del idioma de los arcanos y las sagradas escrituras, animadas todavía por una presencia *real*, esa voz originaria que garantiza un sentido trascendental. Del final de los tiempos anunciado con las explosiones y truenos que terminan sumiendo el mundo de *Horror vacui* –punto final de las Grotoscomaquias– en el silencio del principio y el fin, se llega a un nuevo comienzo; entonces Cristobalona, iluminada de los abismos, es capaz de recordar por un instante el idioma de los orígenes y hablar en tartesio, y entonces también las Pálidas Sombras pronuncian con misterio reverencial las palabras de la creación; aunque este estado prístino de la creación (lingüística) es solo transitorio en las Grotoscomaquias, que vuelven con rapidez al juego de las representaciones, al círculo vicioso de las repeticiones.

Las Grotoscomaquias nacen con una vocación destructora que conduce, sin embargo, al esplendor del lenguaje como juego y de la escena como ruido inarticulado, antes de sumergirse en el silencio del fin de la representación. En el ciclo tartesio, los planos musicales, recreaciones fonéticas, estructuras paralelísticas, ritmos repetitivos y construcciones agramaticales, se presentan como testigos de un tiempo originario donde todavía era posible una suerte de armonía cósmica que escapaba a las leyes de la semiótica y las «economías restringidas», plano de inmanencia capaz de conjugar el caos y el orden, lo informe y lo articulado, y cuyo modelo más acabado es el lenguaje musical, que conjuga un estricto sistema de notación de carácter matemático, como son las partituras musicales, con una materia amorfa como el sonido. Los diálogos en castellano en estas tragedias están acompañados por coros y otros diálogos en idiomas de extraña sonoridad que abren y cierran estas obras; asimismo, en los momentos de máxima tensión, situaciones de pronunciado lirismo o cuando la atmósfera se torna lúdica y el interés comunicacional se relaja, estos lenguajes hacen aparición, mezclándose con las intervenciones en castellano, como el diálogo a tres voces en *Nórax*, casi a modo de letanía, entre la Princesa Lilitzu, su acompañante y un guerrero, emprendiendo la huida en mitad de las masacres de las guerras: «La tierra-península de siempre lo mismo / ... kiarkuna beke kuntai. / Tierra-península de la calamidad. / ... ríkula eisa dea. / De las tribus de la ignominia. / ... sankuresikun beke kunai» (295).

El teatro se define como una alegre puesta en escena de sonoridades de un tiempo presemiótico –«Babel heureuse», que dijo Barthes (1973: 10) refiriéndose a la confusión de idiomas, no ya como castigo de los

dioses, sino como gozo del propio lenguaje en su dejarse llevar por su sonoridad críptica—. Embargado por este entusiasmo políglota, se suceden páginas desbordadas de lenguajes de incomprensible sonoridad y ritmos exóticos, que alternan su condición sagrada con su empleo lúdico, «sagrados de las islas del paraíso / de al otro lado de los océanos»: «Chilchil. / ... chilchil. / Yuc-tán. / ... yuc-tán. / Chilches. / ... chilchis...» (95).

La repetición como principio de construcción vuelve a erigirse en motivo de gozo del sistema verbal. El recurso a estructuras paralelísticas entrelazadas en los diálogos, que avanzan introduciendo un elemento nuevo que se combina con el anterior, se intensifica en el ciclo tartesio, poniendo de manifiesto desde el comienzo la prioridad de los principios rítmicos y las estructuras fijas, que hacen visible el lenguaje en todo su esplendor, en este caso, sobre todo sonoro. Coros de adoración a los dioses con variaciones sobre una serie fija de lexías, como «...deoi Araigobo / kiarkuna beke kuntai» (*Tartessos*: 42), son esquemas sintácticos recurrentes. La construcción de los diálogos líricos a modo de composiciones poéticas que recuerdan la lírica popular refuerzan este carácter oral. Desde un punto de vista antropológico, la oralidad performativa de este tipo de composiciones explica el uso de sintagmas formularios como mecanismos nemotécnicos que facilitan su declamación en alta voz. Estructuras de ritmo tripartito que entrelazan elementos nuevos con otros recogidos de atrás, del tipo de «Yo le tengo miedo a las rosas / yo le tengo miedo al caballo blanco, / yo le tengo miedo a los árboles de las hojas de oro» (*Tartessos*: 218), son frecuentes a lo largo de su obra. A estas escenas corresponden tonalidades leves, contrapunto a las voces graves de reyes, guerreros y diáconos, pero que participan igualmente del carácter reiterativo que eleva la monotonía a categoría estética. Véase, por ejemplo, la detallada descripción del delicado hilo de voz de la hija del rey, mientras sostiene en las manos una paloma:

Y absorta en la paloma, entonando de monótono el silabeo el antifona de Etereissa la diosa, entonando del monótono hilillo de la voz clara y leve emitida por arriba de la escala musical, por arriba de la tesitura vocal de la muchacha, monocroma y neutra la coloratura de la voz monótonamente rítmica del monótono silabeo, y monótona de siempre el mismo tono, y monótono el golpe de cada sílaba (*Gárgoris*: 85).

Tras el silencio inarticulado no viene ya la palabra en tanto que principio de la creación, como en la apocalíptica escena final de *Horror vacui*, sino que se abre un estadio intermedio dominado por la voz cantada, los coros y las melopeas recitativas, cuya capacidad de significación está guiada por una materialidad sonora y un principio rítmico, cuerpo de la voz que adquiere prioridad cuando el sentido todavía no brilla con claridad semiótica. Al elogiar Urruburu, el escriba, el silencio y la palabra, «porque en el origen de los orígenes / y tras un largo silencio / primero fue la palabra...», le replica Gerión, el rey: «No, primero fue el canto. / Y luego la palabra» (*Gerión*: 135). En *Omalaka* (49) se vuelve sobre esta concepción sagrada de la voz, la música, los instrumentos musicales y el acto performativo de tocarlos en el sentido de *interpretar*—, poner en escena unos sonidos, unas palabras, para convertirlas en realidades sensibles (lo que Gertrude Stein denomina «*realizing*»), en presencias reales no por trascendentales, abstractas y absolutas, sino sobre todo por físicas, corpóreas y concretas en su sensorialidad inmediata e irreducible, en su misteriosa sonoridad. Al igual que en las Grotoscomaquias, se despliegan juegos entre diferentes planos, que hacen que coros y voces, ruidos y músicas compitan, definiendo un único espacio sonoro, pero atravesado por fuerzas en tensión que lo dinamizan, o volviendo con el análisis de Deleuze y Guattari (1975: 25): «mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, signifiante y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes». Así se describe, por ejemplo, la violenta presencia que adquiere un coro sobre el que cae el ruido de un trueno, al que se superpone finalmente el texto coral del drama, como si cada uno de estos planos sonoros fueran los verdaderos actantes del mecanismo escénico, los motores de la representación y la fuente de conflicto que pone la obra en movimiento:

Subiendo va igual que una impertérrita apisonadora rítmica el monótono recitativo de los guerreros y los tártalos [...] Y finalmente al rítmico estruendo del gran rito en torno al negro toro maldito se le viene encima el horrendo estallido de un trueno horrísono [...] emergiendo ya igual que gritos y delitos los benditos golpes letánicos que, a modo de ijujús volcánicos, emiten del lirismo silvestre muchachuelo el etíopo morenas las mozuelas (*Gágoris*: 145).



El silencio aparece como una fuente de sacralidad y misterio, pero también de terror insoportable, un límite contra el que el hombre eleva su voz, la voz como testigo de una presencia amenazada por el silencio de la muerte, que es también el origen de la vida; así comienzan las antífonas rituales que abren *Tartessos*, se «inician sigilosamente porque mucho el silencio de los abismos» (42); mientras que en otras ocasiones el silencio se alza como una salida hacia un espacio no referencial, un más allá que rodea la escena, del que vienen esos extraños planos sonoros y sobre los que ha de crecer el diálogo articulado, la lógica, los discursos y el sentido, para regresar siempre, paradójicamente, al estado primitivo del que salió. Las primeras palabras de Gerión son un elogio al silencio –«Alivia el silencio. / El silencio de los mundos. / El silencio» (23)–, cuando parece que despierta el mundo de la oscuridad muda de la noche, apenas recorrida por algún débil sonido que anuncia la mañana de los tiempos:

Desde otra obscura torre-atalaya y lo mismo que cálida le responde al poco rato otra larguísima caracola que rueda muy a lo lejos lo mismo que rueda la ola en la inmensidad de los abismos de la noche, en la inmensidad de los océanos y la mar. Y luego son ya en la inmensidad los abismos de mucho y larguísimo el silencio. Mucho luego el silencio, demasiado (22).

El ritmo, la repetición y la monotonía, más allá de su utilización como recursos formales, responden a una concepción del mundo como naturaleza cósmica. El interés del autor por las culturas arcaicas, prolongado a lo largo de décadas, debía dejar forzosamente huella en su manera de entender la creación artística, fecundando su imaginario poético. Por medio de estos recursos rítmicos se enlaza con una visión cíclica de la naturaleza; su escritura no solo expresa una manera de concebir la realidad, sino que se une a ella emulándola, pero en el sentido performativo originario que recoge Adorno y el Posestructuralismo, imitando no un contenido, sino un movimiento que define todo un sistema, regímenes de fuerzas a modo de simulacro estructural antes que como su sustituto o representación. Igual que los planetas, las estaciones y los ciclos vitales, las palabras adquieren la condición de gestos escénicos, repitiéndose incesantemente, regresando una y otra vez, las mismas pero diferentes. Este es el libro «anti-cultural» al que se refiere la teoría rizomática, el libro que deja de ser ilustración o apéndice de la realidad

para engarzarse a ella como realidad resistente a su asimilación; el libro que se ofrece para su manejo y disfrute, pero no para su consumo pasivo. Desde esta perspectiva, también las obras del ciclo mitológico funcionan como maquinarias antes que «aparatos de Estado» o sistemas estáticos de representación, haciendo fluir sus elementos a través de unas órbitas circulares, a un ritmo monótono y repetitivo, que es el ritmo de la naturaleza, metáfora cósmica. Así vuelven una y otra vez las mismas palabras, las mismas estructuras sintácticas y construcciones paralelísticas, las mismas retahílas y fórmulas oracionales, repitiéndose eternamente, de manera obsesiva, como los movimientos circulares de la danza de los guerreros y los estribillos de los coros, buscando el sentido imposible para una escritura primitiva que significa todo y nada, y cuya verdad se pierde en la noche de las palabras, los diccionarios, las teorías y los discursos, girando por los universos, como una palabra que ha olvidado su referente:

Quedan de la danza guerrera en éxtasis, en la rueda de la monotonía mecánica hacia no parar nunca, reiterando de los mismos pasos y contrapasos solemnes, reiterando de ininterrumpidamente Gorgos y el coro con el mismo estribillo final [...] y acógense piadosamente al trance y percance de ver bailar allí perenne y sola a la mitad de las tinieblas la pálida rueda de los guerreros como la solemnidad de obscuras las solemnidades, igual que una rueda perdida en la noche de los tiempos, lo mismo ya que pálida la rueda perdida en la noche de los planetas y los mundos (*Tartessos*: 32).

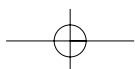
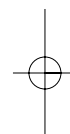
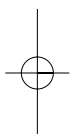
De igual modo, llega incesante el sonido de los océanos, imagen constante en la obra de Romero Esteo, para terminar imponiendo su ritmo, dinamitando el mecanismo escénico de adoración a los dioses, apagando las voces, antes de disolverse en el silencio, el ritmo del cosmos: «Vuelven a rodar lentamente las olas lo mismo que los abismos, lo mismo que monótonas de que los océanos siempre los mismos y siempre las mismas las tinieblas» (*Tinieblas*: 110); o en el final de *Nórax*, en mitad de la noche, tras las batallas y las muertes, cuando inician la danza en la gran rueda, girando en un sentido y luego en el otro, casi sin avanzar, repetitivamente, con una monotonía que cobra un sentido poderoso que escapa a la inteligencia, «la rueda del gran carro va poco a poco girando en torno al gran sarcófago monumental en un ir lentamente andando y desandando sigilosamente inmortal» (322), y el texto se cie-



rra con una estructura paralelística —«lo mismo que..., lo mismo que..., lo mismo que...»—, eterno retorno de siempre lo mismo, variaciones sobre las mismas palabras, los mismos movimientos, repeticiones sin fin, el sentido del mundo, danza de los universos como palabras:

lo mismo que tenebroso el abismo a la mitad de los universos y los mundos, lo mismo que piadoso el abismo a la mitad de los océanos profundos, lo mismo que piadosos los asesinos, lo mismo que rencorosamente piadosos y divinos de los universos y los mundos, de los océanos profundos, lo mismo que tenebrosos los universos y los mundos a la mitad de los abismos profundos, a la mitad de la eternidad, a la mitad de piadosos los asesinos, a la mitad de tenebrosa la inmensidad (326).

A través del ritmo los sonidos del mundo dan el primer paso hacia un primitivo estadio de articulación, marcan una huella, un compás, para empezar a diferenciarse de la masa amorfa del ruido o del silencio absoluto. Mediante el ritmo habla la naturaleza al oído atento del hombre, que consigue articular un código primario donde solo había una masa sin forma. Con el más simple de los patrones rítmicos, *toc-toc*, *toc-toc*, el latido de la naturaleza se erige en texto por efecto de la acción de escucha, es decir, en funcionamiento de organización que conserva todavía un carácter críptico y misterioso, anterior a las leyes de la semiótica; y la escucha —como explica Barthes (1982: 246)— «deja de ser pura vigilancia y se convierte en creación». Es entonces cuando el hombre primitivo, como el antiguo griego evocado por Hegel, se pone a la escucha de los sonidos crípticos de la naturaleza (del lenguaje), para delimitar su ritmo cósmico y encontrarle un significado imposible, una profecía: «los ruidos han sido los materiales directos de una mántica, la cledonomanía: escuchar, de manera institucional, consiste en intentar averiguar lo que va a ocurrir» (248), o como dice Kelitene la Reina: «Agoran del agüero acaso los truenos, / y menester sería escucharlos» (*Habbis*: 162). Los territorios tartesios están recorridos por líneas sonoras provenientes de la naturaleza, del espacio exterior del cosmos, a las que se presta oído atento, más atento en la medida en que se comienzan a organizar en patrones rítmicos; y la palabra, convertida en canto, rezo y letanía, a mitad de camino entre el ruido y el texto articulado, recibe un tratamiento similar, como un elemento más del cosmos. El ritmo se revela al hombre como el gesto misterioso de la natu-



raleza tratando de hablar un lenguaje indescifrable, la música del sentido, como diría Barthes.

Con el lenguaje de los orígenes enmudece la naturaleza, revestida de la tristeza melancólica que emana de ese silencio abismal que resuena por los universos escénicos de Romero Esteo; silencio al que el arte –como afirma Adorno (1970: 105)– intenta dar voz, pues «aunque el lenguaje de la naturaleza es mudo el arte intenta convertir en lenguaje ese silencio». El cosmos se erige ante el hombre, desolado a la escucha de una naturaleza poderosa que le supera, como un jeroglífico misterioso. La palabra poética, a través del ritmo, el juego con la materialidad del lenguaje y la invención verbal, ofrece el último testimonio de una verdad natural levantada sobre un artificio hecho visible, más allá del entendimiento y el logos.

Una íntima, aunque a menudo desatendida, relación del teatro con esa dimensión mística y cósmica de la naturaleza permite establecer comparaciones con otros mundos poéticos de especial relevancia en el panorama artístico de la Modernidad. Ya Mallarmé, cuya obra está animada igualmente por un sueño teatral, descubre en la naturaleza una suerte de escenario cósmico –«Loin de tout, la Nature, en automne, prépare son Théâtre, sublime et pur» (Mallarmé 1945: 299)–, lo que explica esa estrecha relación entre su mundo poético y la utopía teatral que lo impulsó, volcados ambos, escena y poesía, sobre los misterios de la naturaleza (Marchal 1988; Dereu 2000). El autor de *Una tirada de dados* se refiere al teatro como una «majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur» (Mallarmé 1945: 313). A través de la escena el hombre participa del drama esencial que se adivina en la naturaleza, de su conflicto de fuerzas desatadas, de sus ritmos cíclicos que mantienen todo en movimiento. Recuperando la visión de la naturaleza desarrollada por los mitos antiguos, afirma el poeta simbolista en *Les Dieux antiques*: «Les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est: *La Tragédie de la Nature*» (1169), una descripción que podría responder igualmente al mundo de Tartessos.

En una estética diversa, el director norteamericano Robert Wilson, una de las referencias fundamentales de la escena contemporánea, se ha referido de modo comparable a ese ritmo ralentizado característico de sus obras, un ritmo lento, guiado por un preciso sistema minimalista de

repeticiones que regula la ejecución de los acontecimientos y los movimientos, siempre a punto de detenerse, pero siempre en movimiento, como el ritmo de la naturaleza, constante pero imperceptible, como «el tiempo real de la puesta del sol, del cambio de las nubes, del amanecer» (en Sánchez 1999: 162). Sus espectáculos consiguen transformar un artificio extremo, la materialidad de la escritura escénica, que también reivindicó Mallarmé, en un mecanismo escénico cuyo referente último es la propia naturaleza en un sentido cósmico.

La poesía (dramática) se reencuentra con sus orígenes. Nietzsche (1882) se refiere al componente sacralizador que tuvo la poesía en sus inicios, como un fenómeno de carácter esencialmente rítmico, aludiendo al canto mágico y el conjuro como las primeras prácticas culturales de condición poética, ligadas a una evidente cualidad performativa. Cuando el ritmo irrumpe en el lenguaje aparece la poesía. A través de esta potencia rítmica —«potencia que reagrupa todos los átomos de la frase, manda seleccionar las palabras y tiñe el pensamiento, volviéndolo más oscuro, extraño y remoto» (123)— el hombre adopta el lenguaje de la naturaleza para comunicarse con los dioses, para expresar sus más profundas preocupaciones, su visión última de la realidad. Romero Esteo coloca el ritmo en el primer plano de la escena tartesia como un nivel profundo de comunicación. A través de este se expresa un sentido de colectividad que cohesionaba todo el mundo de Tartessos y este a su vez con el resto del universo. El ritmo imprime un sentido cósmico de unidad que reconcilia al hombre con la naturaleza a un nivel profundo: «el ritmo es una coacción; genera un incontenible deseo de ceder, participar; no solo el paso de los pies, sino el alma se pliega al compás» (123).

El pensamiento religioso, recuperado en la Modernidad desde su esencial dimensión estética, deja de vivir el tiempo como un flujo o línea indefinidamente prolongable para conquistar una cualidad circular y repetitiva, un tiempo que siempre vuelve, invocado por el ritmo fijo de rituales y ceremonias, de cantos y oraciones, repitiendo la misma escena, invocando la misma historia, la historia de los orígenes hecha presente por el poder encantador de la palabra sonora. Se inaugura así un plano temporal diferente al plano del tiempo histórico, un tiempo cósmico y circular, aunque fragmentado, que no niega el tiempo de la historia, pero lo relativiza mirándolo desde ese *después de*, abriendo el tiempo de la no-historia y la no-representación en el corazón de la historia y las representaciones.

De este modo, la idea de unos ritmos que hablan del movimiento de las maquinarias universales de la naturaleza no queda como una idea teórica, imagen cósmica de la realidad, sino que configura formalmente la poética de Romero Esteo y buena parte del imaginario estético de la Modernidad, determinando su modo de escritura. Estos juegos, revisitiéndose a menudo de un carácter ritual, ocupan un amplísimo espacio en su obra hasta convertirse en un elemento constitutivo esencial que marca la cadencia con la que avanzan las escenas. Las escenas sacrifican su lógica externa para inmolarse al servicio de esta maquinaria, salvando su autorreferencialidad a través de un ritmo, de ese susurro del lenguaje al que se refiere Barthes (1984), que es el susurro de un mecanismo que al menos funciona bien, el ritmo de un placer liberatorio y gratuito que ofrece una salida a la crisis de los lenguajes y las representaciones: «En somme, si peu sympathique que soit la machine [...], il y a pourtant en elle la possibilité d'un thème euphorique: son *bon fonctionnement*» (99), cuyo signo es el de una sonoridad, una musicalidad que nos habla de procesos recurrentes de construcción y destrucción de sistemas de representación y de poder, de la vida en un continuo hacerse y deshacerse, de ciclos cósmicos que cifran los misterios de la vida y la muerte, colocándolos más allá del alcance del hombre.

También Lyotard (1979) destaca la intensidad del ritmo en ciertas narraciones cashinahua de carácter ritual, transmitidas a través de una forma fija, en un lenguaje oscurecido por el desorden léxico y sintáctico, y cantadas como interminables melopeas. Este ritmo legitima una forma de saber a través de la realización performativa de estas narraciones en un aquí y un ahora que las vuelve a hacer presentes, movidas por una intensidad misteriosa que se termina imponiendo al tiempo histórico y lineal: «a medida que el metro se impone al acento en las locuciones sonoras, habladas o no, el tiempo deja de ser el soporte de la memorización y se convierte en un batir inmemorial» (49). Si el hombre antiguo escuchaba el susurro de la Naturaleza, buscando su ritmo oculto, el sentido de la creación, el hombre estructuralista presta oído atento al susurro del lenguaje, que es su naturaleza: «Et moi, c'est le frisson du sens que j'interroge en écoutant le bruissement du langage –de ce langage qui est ma Nature à moi, homme moderne» (Barthes 1984: 102). Finalmente, el susurro del lenguaje termina remitiendo a ese imposible que es la música del sentido, de sus sistemas de planos sonoros y líneas rítmicas, que atraviesan los «aparatos de Estado», ilimitando los senti-



dos en ese teatro cósmico de la naturaleza, liberando los materiales poéticos y formas de sensibilidad, estructuras de resistencia:

un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique ce trouverait irréalisé; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache (viene *naturaliser* cette pure nappe de jouissance), mais aussi –et c'est là le difficile– sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos, bref châtré (101).

La recuperación de este lenguaje sonoro y performativo enlaza con la tradición teológica de la palabra viva, el verbo encarnado que es la palabra revelada por Dios, una palabra que garantiza su contenido a través de la presencia sagrada que solo los iniciados pueden volver a pronunciar, volver a resucitar a la vida, palabra hecha carne. La poesía moderna retoma los elementos materiales de esta tradición para oponerse a aquellas formas de pensamiento que han limitado el sentido de la palabra. Pero ya no se trata de recuperar esta garantía de ilimitación, sino, al contrario, de acabar con dicha referencia trascendental que terminó vaciando la palabra, para devolverle una nueva vida según su materialidad específica. La palabra recupera su condición sensorial como un acontecimiento por medio del acto performativo de su pronunciación. Este es el carácter escénico, es decir, performativo y sensorial, que ostenta la palabra del sacerdote o del chamán en rituales y ceremonias, donde su pronunciación tiene unos efectos directos y transformadores en la comunidad que lo escucha. De este modo arremete Artaud contra el mito de la obra escrita y la poesía como garantía de unos valores permanentes, afirmando la imposibilidad de repetir una misma palabra. Cada palabra cifra su vida en el instante pulsional e irreplicable de su pronunciación, convirtiéndose en una fuerza afirmativa que acontece en ese instante, ya «que toute parole prononcée est morte, et n'agit qu'au moment où elle est prononcée», para añadir: «La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruit» (en Derrida 1967b: 363).

Blanchot se remonta a los orígenes del arte para recuperar su dimensión originaria. La obra se erige como un mecanismo para hacer visible lo que antes estaba oculto, su pura materialidad como esencia primera y última de su ser concreto e inmediato: «la obra *es* eminentemente *eso de lo cual está hecha*, es lo que vuelve visible y presente su naturaleza y su materia, la glorificación de su realidad, del ritmo verbal en el poema,

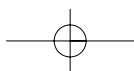
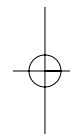
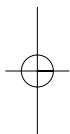
del sonido en la música, de la luz hecha color en la pintura» (Blanchot 1955: 211). El arte se sumerge en una búsqueda de su ser como presencia, que solo encuentra en un más allá de la lógica y el sentido. En el descubrimiento fascinante de su propia materialidad, la obra se acerca hacia un límite oscuro y desconocido. El arte glorifica aquello que se esconde tras la finalidad utilitaria del objeto, muestra su exceso material que escapa a cualquier capitalización, extrayéndolo del circuito de las rentabilidades religiosas, morales o ideológicas: «La estatua glorifica el mármol [...]. Y el poema tampoco está hecho con ideas y palabras, sino que es aquello a partir de lo cual las palabras se convierten en su apariencia» (211). Frente al obrero que emplea la piedra en función de una utilidad posterior, el escultor la afirma en su materialidad, la revela en su oscuridad esencial. Esa materialidad es el ritmo único que caracteriza una obra, que parece llegar de fuera, como una amenaza, pero que, paradójicamente, se sitúa en un centro móvil e infranqueable. Retomando las palabras de Hölderlin, afirma Blanchot (213): «Cuando el ritmo se convierte en el único y solo modo de expresión del pensamiento, solo entonces hay poesía». Yendo más allá afirma Brook (1998: 176) a partir de su propia experiencia teatral, que el ritmo, no solo es el factor común a todas las artes, sino «también el factor común que subyace en toda experiencia humana».

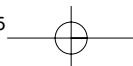
En la recuperación de ese «ritmo innato» el espíritu se convierte en poesía, haciendo visible su materialidad esencial, su sonoridad profunda y cósmica. De esta suerte, acierta Romero Esteo, como Robert Wilson, a conjugar esos materiales, para convocar un ritmo poderoso que viene de fuera, situado en el centro de su obra, una visión cósmica de la realidad. Y en la apoteosis de esos ritmos liberados por efecto de su puesta en escena, materialidad reluciente, se acerca el arte a un más allá que es el sentimiento de la sublimidad en el instante irrepetible de su epifanía. La obra vuelve a conquistar su lugar abandonado, como oráculo de una voz oscura, expresión de lo innombrable, que ahora es ella misma, la esencia contradictoria del arte, su propia materialidad, convertida en búsqueda de un origen inalcanzable que solo se hace presente a través de su ausencia. El arte se erige en el espacio de un autosacrificio a través del cual volverá a hacerse visible.

La recuperación de la sonoridad como materia prima de la palabra se revela como condición para un modelo de creación que comienza, como el verbo mítico de la Revelación, con la palabra pronunciada y escucha-



da antes de ser escrita. En la pronunciación material y performativa aquí y ahora de la palabra recibe la creación su impulso primero —«lluvia, trueno, tierra, cielo, luna, sol, nube, flor, árboles, piedra, yerba» (*Horror vacui*: 349)—, y en el acto de la creación verbal se *comunica* el ser espiritual del hombre. Desde el Romanticismo la poesía ha avanzado en la búsqueda de esta palabra de sonoridades mágicas, el artificio reconciliado con la naturaleza. Después de todo, en la era de los signos, esencialmente teológica, como recuerda Lyotard, escuchar la Palabra, el susurro del lenguaje, devolver la voz a la noche, el viento y los océanos, devolver la voz al lenguaje original de los arcanos y el misterio de la creación, es estar a la escucha de una verdad, de lo original, en el sentido que da Benjamin a este concepto, como restauración de la revelación; un hacer presente a través de su instante performativo y sublime el misterio de la creación, potencia que anima el alma del ser humano; el comienzo de la representación.

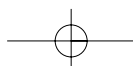
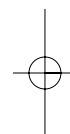
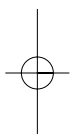




Interludio

EL ESPACIO COMO ESCENARIO DE RESISTENCIAS: LA ESCRITURA POÉTICA Y EL TEATRO POSDRAMÁTICO

La perspectiva de análisis desarrollada hasta aquí posee una clara condición escénica; por ello parece aconsejable hacer un alto para revisar las actitudes del propio teatro ante este mismo contexto cultural y mediático. Estas estrategias literarias apuntan a la escena como lugar por excelencia de la (re)presentación, espacio ideal de realización de un tipo de construcción narrativa y poética que crece desde los márgenes, desde los *extremos* (de la escritura) en una cultura de los *medios*. En los años sesenta el teatro reivindica de forma ya definitiva unos procedimientos creativos que habían sido anticipados por algunas iniciativas vanguardistas desde principios de siglo. Las nuevas formas de creación tuvieron que refugiarse en prácticas artísticas de nuevo cuño, puestas en marcha justamente para hacer posible la realización de estos principios estéticos emergentes; así se desarrolla, con cierta antelación con respecto al medio teatral, el *happening*, el arte de acción, el arte del cuerpo (*body art*), la poesía objetual, las instalaciones o el arte del vídeo, y en términos generales todas las prácticas que desde entonces van a girar en la órbita del performance (Goldberg 1988). Con esto se trata de dar salida a unas necesidades estéticas que no quedaban satisfechas por la práctica habitual de los modelos artísticos tradicionales. La repercusión de estas tendencias estéticas en los géneros literarios es lo que hemos venido analizando en los capítulos anteriores, como el carácter procesual y performativo del arte, su dimensión material y sensorial, el efecto de comunicación inmediata o el protagonismo del receptor en todo ello. La foca-



lización del plano de la experiencia, no solo la del artista sino también la del receptor, permitiría referirse a una suerte de arte de la experiencia o poética del pensamiento, que responde a la defensa por parte de los creadores de un campo de expresión profundamente personal y subjetivo. A lo largo de la segunda mitad del siglo xx el teatro ha ido abriéndose a estos enfoques, sin embargo serán sobre todo artistas de otros ámbitos, como las artes plásticas, el cine experimental o las artes de la imagen, los que inicialmente van a liderar un movimiento de renovación teatral puesto en marcha de forma ya sistemática en los años setenta; un movimiento que ante la necesidad de denominarlo de algún modo podemos calificarlo como «teatro posdramático» (Lehmann 1999; Cornago 2005b). Esta etiqueta no define, sin embargo, un nuevo estilo escénico o lenguaje teatral, sino una concepción diversa del fenómeno teatral, una actitud ante la creación escénica que responde a los nuevos paradigmas culturales.

El objetivo de este *interludio* no es presentar por extenso un fenómeno que ha caracterizado lo más novedoso del arte teatral en las últimas tres décadas –ello rebasaría el objetivo que ahora nos proponemos (Lista 1997; Sánchez 1999; Aronson 2000; Rizk 2001)–, ni tampoco analizar en detalle la obra de alguno de sus exponentes –opción que se ha seguido en los capítulos precedentes–, sino abrir una discusión desde el enfoque estético y cultural hasta aquí desarrollado acerca de este tipo de teatro (aún hoy motivo de desconcierto para la crítica y el público) y sus estrechas afinidades con la escritura poética característica de la Modernidad. Una vez más, como se anunciaba al comienzo de este volumen, se trata de que unos y otros géneros entren en diálogo a partir de horizontes culturales comunes, recogiendo desde una mirada amplia también la práctica escénica, tan a menudo olvidada en los estudios de estética y –lo que puede resultar más sorprendente– en las mismas historias culturales de los medios, donde junto a la oralidad y la escritura, el libro, la prensa, la radio, el cine, la televisión o Internet, con frecuencia se echa en falta un capítulo dedicado al teatro, quizá por su difícil cualidad mediática, tan inmediata y material cuanto efímera e inaprensible.

Retomando, por tanto, el discurso que ha guiado los capítulos previos, el escenario posdramático se revela también, al lado de la escritura narrativa y dramática, como un espacio de resistencias en una cultura de los libros, las imágenes y los medios, de las abstracciones y los simulacros; resistencia a prácticas artísticas tradicionales de carácter represen-

tacional, pero también a los discursos culturales e ideológicos que las sostienen. Uno de los ejes definitorios del nuevo modelo teatral es la relación con el plano textual: el teatro posdramático ya no es el resultado de un proceso ordenado en una obra dramática previa; su sentido final o su unidad estructural no quedan garantizados por la utilización de este soporte verbal. Los diversos lenguajes escénicos, como la acción, los gestos o la palabra, la creación de imágenes o el movimiento, no tienen una función representacional de un material textual previo, sino que se construyen sobre un sistema de relaciones de oposición y contraste entre ellos. De este modo, cada uno de los lenguajes se hace más visibles, y con ello políticamente más activo en cuanto a su especificidad estética. Con este enfoque se refiere Heiner Müller al tratamiento que Robert Wilson hizo de sus obras:

Creo que el teatro se hace más vivo cuando un elemento cuestiona siempre al otro. El movimiento cuestiona la inmovilidad y la inmovilidad, el movimiento. El texto cuestiona el silencio, y el silencio cuestiona el texto, esta es efectivamente la más importante función política del teatro. Independientemente de posiciones ideológicas o algo así (en Ackermann 1999: 93)¹.

Esta estrategia escénica resulta una consecuencia lógica de un tipo de teatro que quiere acentuar, como ocurría con la narrativa o el drama, su condición procesual, su *estar-creándose* en el aquí y ahora inmediatos de la construcción/comunicación escénica; salvar su realidad física y material más allá de su referencia ficcional. La relación *tradicional* de la escena con el texto define un modelo histórico consolidado durante los siglos XVIII y XIX a partir del ascenso de la burguesía como clase dominante; ahora bien, este modo de creación sucedió a otros modelos predramáticos, en los que el texto ocupó espacios muy diversos. El tipo de teatro característico de la cultura occidental contemporánea impone sobre la escena un esquema de creación que implica un plano ficcional acabado y cerrado, el texto dramático, garantía última del sentido y con-

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 Schweige stellt den Text in Frage, das ist auch wohl die wichtige politische Funktion von Theater. Unabhängig von ideologischen Besetzungen oder so».

dición unitaria de la obra. Sin embargo, obra dramática y obra teatral definen dos canales artísticos dispares, tanto en su materialidad (palabra escrita frente a la voz y el cuerpo) como en sus modos de recepción (la abstracción que supone la lectura frente a la presencia física del espectador), de tal forma que incluso un texto dramático abierto, fragmentario o circular, capaz de problematizar los límites del sistema de la representación verbal, como la dramaturgia de las vanguardias o la misma obra de Romero Esteo, pueden ser objeto de una puesta en escena tradicional. Esto entraría en contradicción con los principios estéticos desarrollados en el propio texto, como, por ejemplo, la crítica radical de la representación implícita en muchas de estas obras. Una actitud coherente frente a las corrientes dramáticas, y en términos más amplios literarias, obliga a llevar a cabo desde la propia escena este cuestionamiento del hecho de la representación, o al menos, como propone Deleuze, convertir la escena en un espacio de desestabilización de las bases de la representación. El teatro en Occidente, por la práctica representacional que lo define, entra en contradicción con muchos de los textos que han definido la modernidad dramática; sería como representar a Beckett desde parámetros tradicionales, aceptando la escena como un instrumento válido de representación (del texto dramático) cuando el propio texto está cuestionando el hecho de la representación. Por este motivo, niega Kantor (1977: 277) la posibilidad de expresar una literatura dramática excelente por medio de una práctica escénica convencional: «Se representaba, por ejemplo, a Beckett, pero no “se hacía” el teatro de Beckett», para añadir a renglón seguido: «Yo creo que en esta confusión de teatro y literatura está la clave de la crisis actual del teatro».

Entender el teatro como una maquinaria al servicio de un texto dramático impide que la creación escénica alcance la dimensión procesual, performativa y material que —como hemos visto en los capítulos anteriores— caracteriza estos mismos textos. Ello quiere decir que el teatro posdramático no define un estilo o poética, sino un tipo de práctica teatral, un modo de concebir la creación escénica y el fenómeno teatral, un *modus operandi* que como tal delimita una manera de trabajar, de entender la relación entre los distintos elementos escénicos, y entre ellos con la propia palabra. De este modo, tras las corrientes del absurdo, el realismo social o el teatro ritual, no vendría una nueva corriente dramática que pudiéramos definir —valga la contradicción— como posdramática. Sí existe, no obstante, un tipo de escritura literaria más adecuada para el

trabajo con la escena posdramática, que puede afectar tanto a unos géneros como a otros; una escritura caracterizada a menudo por una marcada voluntad poética, que no descarta el principio de la fragmentación o el efecto de teatralidad buscado desde la propia escritura. Estos procedimientos no excluyen que el teatro posdramático pueda emplear textos de estilos muy diversos. De este modo, un mismo texto puede ser objeto de una puesta en escena tradicional o de un tratamiento posdramático, y obtener resultados distintos; aunque es a ciertos tipos de escritura a los que resulta más coherente yuxtaponer una práctica escénica no ilustrativa que lleve adelante el principio de fragmentación y desestabilización de la representación, implícito ya en el drama. Por consiguiente, esta concepción posdramática no delimita una rígida taxonomía, sino unos centros de interés en torno a los cuales se desarrolla lo más novedoso de la creación escénica del siglo xx, especialmente ya en las últimas décadas, dando lugar a actitudes que se despliegan en un amplio abanico de opciones, también en cuanto a las posibles relaciones de la acción y la escena con el texto, o en otras palabras, de la materialidad escénica con los niveles de ficción. Así, por ejemplo, la producción de Robert Wilson o *La Fura dels Baus*, sin tener nada que ver desde sus respectivas poéticas, comparten una dimensión material y performativa comparable; otras propuestas, desarrolladas sobre todo a partir de los últimos años ochenta, se han situado desde el comienzo más allá de los juegos representacionales, reivindicando la presencia inmediata de actores y objetos, como la nueva escena belga de los años ochenta, liderada por Jan Fabre o Jan Lauwers, o en España creadores como Carlos Marquerie al frente de *La Tartana Teatro* y luego de Lucas Cranach, Sara Molina y su grupo *Q Teatro*, Rodrigo García al frente de *Teatro La Carnicería*, Óskar Gómez con *Legaleón* y *Teatro L'Alakran*, Antonio Fernández Lera con *Magrinyana*, Roger Bernat, Marta Galán o el conjunto gallego *Matarile*, bajo la dirección de Ana Vallés (Sánchez 2005)².

La institución teatral en Occidente, que hunde sus raíces en el siglo xviii, se construye sobre una voluntad de reglamentación del teatro y la interpretación actoral, llevada a cabo por tratadistas, teóricos y filósofos.

² Este volumen, *Artes escénicas y de acción en España (1978-2002)*, se ha realizado en paralelo a un portal en la web dedicado a la creación escénica en España desde 1978, donde se puede consultar de manera pormenorizada la trayectoria de estos creadores: <www.artescenicas.uclm.es>.

fos, retomando la tradición de las poéticas clásicas. Esto dio lugar a todo un aparato de preceptiva en torno a las categorías que rigen la ficción, como la acción dramática, el tipo de personajes, el espacio o el tiempo, y los modos más *adecuados* de llevar todo ello a escena. El texto dramático se erige en garantía de unidad, sentido y coherencia de la obra teatral, y al servicio de este enfoque unitario debe estar la puesta en escena. Un buen texto dramático se supone como garantía de *buen teatro*, y así se ha seguido creyendo en algunos ámbitos hasta nuestros días. Respondiendo a otros horizontes estéticos descubiertos por la Modernidad, el teatro posdramático, en paralelo a lo desarrollado por otras artes, lleva a cabo una reflexión radical sobre lo teatral, sobre las relaciones entre realidad y representación, sus límites y mecanismos de funcionamiento. Este fue el punto de llegada del recorrido realizado por las vanguardias dramáticas y, en términos generales, literarias y artísticas, la crítica del fenómeno de la representación, y por ende de la posibilidad de conocimiento, de un sentido o una verdad unitarias.

En la segunda mitad del siglo xx, transcurridas las vanguardias, el teatro posdramático adopta como situación de partida este estadio de problematización del hecho de la representación y, yendo más allá, del propio fenómeno teatral. Poner de manifiesto los límites de la representación, y por tanto de la propia obra teatral, no es ahora el punto de llegada hacia el que avanza toda la obra, como podía ocurrir en el Simbolismo, el Expresionismo o el teatro del absurdo, sino que se acepta explícitamente como punto de partida previo. La oposición visible entre la dimensión material, física y real de los actores, de los objetos y del propio público, por un lado, y el plano ficcional, por otro, se presenta como arranque de un teatro que reflexiona en torno a los modos de representar (conocer) la realidad y sus distintas formas de percepción, para terminar cuestionando, no ya la posibilidad de la representación, sino del propio estatus de la obra teatral.

Como resultado de esta reflexión, comparable a la desarrollada por Goytisolo o Romero Esteo desde sus respectivos lenguajes, se llega a la necesidad de acentuar el espacio como dimensión estética dominante, un espacio abierto a la *presentación* antes que a la *representación*, un espacio de resistencia que invita a la acción aquí y ahora, inmediata y concreta, real y viva. El ejercicio de la escritura focaliza ese espacio, en el que tiene lugar una acción, protagonizada por el cuerpo, que se hace ahora más visible –más opaco– en tanto que cuerpo performativo (Cruz Sán-

chez 2004). Por medio de su puesta en escena, la palabra y los sonidos se revelan como prácticas performativas, al igual que las imágenes y los canales de percepción sensorial, que se hacen igualmente explícitos. La reivindicación de una dimensión espacial ha sido un elemento común y fundamental en la transformación de las prácticas artísticas en la Modernidad. El efecto último de los procedimientos estudiados hasta aquí para subrayar el carácter procesual, inmediato y performativo de la escritura apunta a ese hacer visible el espacio como escenario primero y último del arte, lugar de una autoinmolación donde se recogen las cenizas de los modelos artísticos tradicionales, ejercicio de denuncia, sistemas de fuerzas encontradas convertido en un campo de desestabilización del pensamiento representacional, y ligado a este de los discursos culturales e ideológicos, que en un creciente estado de abstracción habían hecho invisible el espacio, pragmático y político, desde los que se construyen.

A partir de este espacio, el «espacio vacío» de Peter Brook (1969) o el «teatro cero» de Kantor (1977), el espacio del *después de* las orgías sesentaiochistas, de la proliferación de ideologías, consignas y estilos, de las representaciones y los medios, se abre este escenario posdramático que demanda nuevas estrategias. La Modernidad última, revisada desde los enfoques posmodernos, emprende un recorrido por los espacios de la cultura y la economía, de la moral y la ideología, con un ritmo y una actitud diferente, más inmediata y física en su modo de producción y comunicación con el público, más pragmática y performativa que la desarrollada por los enfoques ortodoxos de la Modernidad ilustrada. La dimensión temporal, categoría dominante en la cultura occidental, de sospechosa condición abstracta, se ha ido fragmentando a través de las propuestas poéticas, narrativas y cinematográficas más relevantes del siglo xx. Tras este ejercicio de desintegración, lo que queda es el escenario donde tuvo lugar, el escenario de la escritura de la palabra o de la construcción de la imagen, el escenario del cuerpo y la actuación. Anticipando este paisaje, a principios del siglo xx, Hugo von Hoffmansthal explica en la célebre *Carta a Lord Chandos* este proceso de disolución de una realidad que se empieza a percibir como reducida a conceptos, abstracciones y giros lingüísticos. Una mirada nueva observa las cosas desde una peligrosa cercanía que solo termina encontrando un movimiento en el espacio:

Mi espíritu me obligaba a ver con siniestra cercanía cualquier cosa que surgiese en una conversación [...] Todo se descomponía en partes, y cada

parte en otras partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras, una a una, flotaban hacia mí; corrían como ojos, fijos en mí, que yo, a mi vez, debía mirar con atención: eran remolinos, que dan vértigo al mirar, giran irresistiblemente, van a parar al vacío (Von Hoffmannsthal 1901: 31).

Arrojando una mirada teatral hacia el pasado, es posible entender la profunda relación de Mallarmé con un teatro al que rara vez asistió, pero que no dejó de inspirarle, aparte de bocetos dramáticos, su proyecto poético, reducido en última instancia al espacio de la página en blanco del Libro. En este espacio hecho visible se pone en escena la escritura en un gesto desesperado por salvarse a través de una realidad que solo en la escena puede llegar a conquistar –utópicamente, pues dejaría de ser palabra escrita– otra naturaleza: «Le théâtre, entendons, reste bien l'art suprême: la chair, le geste, l'espace, lui donnent un sceau d'authenticité dont est dépourvue toute autre fiction. [...] Le livre sera dépourvu de cet éclat de spontanéité et de présence. Il reste signe en attente de résurrection» (Mallarmé 1945: 328); un teatro que se refugiará en la poesía simbolista en busca de la espacialización –física– del lenguaje a través del ritmo (Fisher 1994). Décadas más tarde, Stein, en *Tender Buttocks*, trata de recuperar la presencia sensible de los objetos, y con ellos del objeto literario por antonomasia, la palabra, para lo cual termina recurriendo también al espacio que estos ocupan. A diferencia de Mallarmé, Stein sí llegó a escribir textos teatrales, llevando más allá esa necesidad de movimiento y acción (aunque sea de las palabras) para hacer visible la presencia del espacio. Con un enfoque comparable, las estrategias narrativas de Goytisolo o las maquinarias dramáticas de Romero Esteo terminan iluminando, bajo el trazo de sus recorridos erráticos, de sus líneas de fuga y trayectorias esquizoides, un espacio de tensiones y acción, un espacio de transgresión y delirio, de pulsiones y goce, que es el nuevo espacio del arte, materializado en el teatro (posdramático). Esto es lo que Deleuze descubre en los espectáculos de Bene; ritmos, recorridos, trayectos, repeticiones iluminan, en la medida en que funcionan, el espacio que están recorriendo, dejando ver el aquí y ahora del acontecimiento (escénico) de la escritura, una cartografía de las resistencias.

Desde esta postura *escénicamente* emancipada y una concepción compleja de la teatralidad que deja atrás oposiciones reductoras entre la palabra y el teatro, es posible reconsiderar el controvertido papel que

incluso actualmente –o mejor dicho: sobre todo actualmente– desempeña el género dramático, a mitad de camino entre la literatura y la escena. Teniendo en cuenta que a lo largo de los siglos los autores dramáticos más relevantes se han definido en primer lugar por la cualidad poética de sus textos (y por esta cualidad han sido recuperados en las historias literarias, desde Juan del Encina hasta Valle-Inclán pasando por Calderón), es necesario un replanteamiento de esta oposición que desde comienzos del siglo xx ha tenido un efecto de divorcio entre el fenómeno poético y la escena. Desde este planteamiento es posible reconsiderar tanto el género dramático como el teatro poético, teniendo en cuenta sus lenguajes y materiales específicos, de modo que cada uno adquiera por derecho propio una libertad creadora legítima. De manera tan rotunda como clara expone Romero Esteo el *dilema* entre drama y teatro, reivindicando mayor libertad literaria, no ya para una escena claramente embarcada en un creciente proceso de emancipación que a la altura de los años sesenta parecía imparable, sino para el propio género dramático:

con independencia de la puesta en escena, una obra de teatro en cuanto que texto es algo que ya en sí tiene vida propia, que debe tenerla porque responde a toda una serie de pulsaciones propias de toda creación artística. Primeramente y ante todo, un texto de teatro tiene que ser un texto artístico, llámesele literario o antiliterario (en Isasi Angulo 1974: 396).

Esta cualidad poética explica la etiqueta de *irrepresentable* que se le colgó en su momento a la producción de los autores simbolistas, como el primer Valle-Inclán o Gómez de la Serna, o surrealistas, como el último García Lorca, con ilustres antecedentes como *La Celestina*, de Fernando de Rojas –a la que se refiere Romero Esteo como ejemplo de teatralidad–, o el mismo Shakespeare; autores todos ellos de profunda condición poética y cuyos textos no pueden entenderse al margen de la corriente de renovación literaria de cada época –desde la que han sido recuperadas para la historia–, pero tampoco del horizonte de teatralidad al que apunta el movimiento de renovación cultural de cada momento. Solo en los casos excepcionales en los que un autor dramático de esta condición encuentra un poeta de la escena capaz de situarse a un nivel de creatividad comparable, se ha podido producir durante el último siglo la necesaria confluencia para llevar a escena proyectos dramáticos de esta envergadura, sin traicionar la libertad de uno en función del otro. A

través de este sueño escénico el género dramático recupera en la actualidad la necesaria utopía que sostiene todo proyecto artístico de largo alcance.

Con independencia de su mejor o peor realización teatral, estas cimas dramáticas constituyen proyectos poéticos levantados como expresión literaria de una utopía escénica, utopías simbolistas o surrealistas, barrocas o expresionistas, que sueñan, antes que nada, con un espacio donde la palabra se convierta en realidad (escénica). La ambición de expresar dramáticamente unos imaginarios espectaculares, lejos de limitar los horizontes del género dramático, los potencia hasta sus cotas más altas de creatividad. De este modo, se llega a conjugar en feliz maridaje la libertad de la que toda práctica artística debe gozar con el pensamiento de una utopía artística (teatral), convertida en incentivo tanto para la creación dramática como para la construcción escénica; y en la medida en que ese imaginario espectacular resulte más transgresor será también mayor el reto para su expresión como obra dramática. Este es el caso de la producción de Mallarmé o Romero Esteo, aunque desarrolladas obviamente en direcciones muy distintas. De ahí que hayan sido los textos que ofrecen más resistencia (poética) a la representación, los que de modo más renovador han impulsado el arte teatral. Como defiende Müller (1986: 18), el texto debe erigirse en un elemento de resistencia más dentro de ese sistema de fuerzas y tensiones que es la escena.³ Ahora bien, incluso tras la puesta en escena de estos textos, el imaginario que los animó, vivo en la mente del autor, pero también en la del lector del texto dramático, nunca se verá satisfecho plenamente; dicha utopía espectacular no perderá su carácter imposible, porque los imaginarios pertenecen al mundo de los ideales, y el teatro se encuentra en el mundo de las realidades tangibles e inmediatas. Es por eso que con frecuencia el público suele preferir una misma obra en libro antes que en cine, y en cine antes que en teatro.

La reconciliación del drama con la poesía solo puede pasar por un necesario grado de teatralización del texto dramático, lo que implica –continuando con la teoría de Barthes expuesta en el capítulo anterior– un acercamiento hacia su exterioridad material a través de la cual se

³ «Ich glaube grundsätzlich, dass Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant».

proyecta poéticamente; para ello es necesario un profundo trabajo de creación verbal. En este sentido defiende Romero Esteo el carácter literario de sus textos, no solo porque albergan «una delirante puesta en escena con todos sus pelos y señales» (en Isasi Angulo 1974: 394), sino también y en primer lugar como expresión poética de un sueño escénico; la escritura entendida como puesta en escena de un texto, afirmando la teatralidad desde la propia calidad poética del texto: «A ciertos niveles, la teatralidad tan solo nos viene dada en función de la calidad literaria» (408). Volver a dar entrada a la poesía en la escena –lo que ha constituido un polémico debate desde comienzos de siglo (Rubio Jiménez 1993)– a través de la teatralización del texto dramático en todos sus niveles es uno de los principios de la estética de Romero Esteo, pero también de otros autores que, aún no habiendo escrito directamente para el teatro, han buscado esa *teatralización* de la palabra que hiciera visible el espacio de la escritura; como luego la actuación del actor teatral hará visible el espacio de la acción. Sin embargo, este *plus* de literariedad –o en otras palabras: la *repoetización* de la escena moderna–, lejos de ser aceptado por el medio teatral dominante, ha funcionado de cara a los modelos tradicionales como una resistencia más que ofrecen estos textos frente a la idea canónica de la representación. Refiriéndose al contexto de los años sesenta y setenta, afirma el autor no sin cierta malicia: «el tratamiento literario del texto teatral los exasperaba» (Romero Esteo 1990: 139).

Desde esta óptica no resulta difícil entender la condición teatral de los tipos de escritura que venimos discutiendo a lo largo de este ensayo. Esto explica la utilización por parte de algunos de los más destacados exponentes de la creación escénica en las últimas décadas, como Wilson o Foreman, en Estados Unidos, o el compositor y director teatral Heiner Goebbels, en Alemania, de los textos y en general el pensamiento estético de Stein, basado en el principio de la repetición, tema al que Goebbels dedica su obra *Wiederholung* (*La repetición*, 1997). De modo comparable, el mundo escénico del director y artista catalán Graset se construye sobre secuencias sonoras, visuales y de acción que vuelven una y otra vez en un juego de variaciones. Esto se proyecta a los textos, convertidos en un continuo sintáctico que prescinde de signos de puntuación, donde se juega con los mismos principios escénicos trasladados a las palabras, como en *Extrarradios*: «volver sobre el mismo punto para volver siempre sobre el mismo punto partir volver otra vez sobre el mismo punto

partir del mismo punto y volver al mismo punto inevitablemente partir y volver mismo punto nunca sobrepasado» (Cornago 2005a).

En una línea comparable, es posible defender la teatralidad de las construcciones narrativas de Goytisolo y su potencial eficacia de cara a un espectáculo escénico⁴. Algunos textos de sus novelas, como el comienzo de *Makbara*, recorrida por un impulso de oralidad, es comparable desde el punto de vista de su construcción rítmica entrecortada a ciertas obras de Rodrigo García, como *Acera derecha*. En ambos casos, aunque al servicio de poéticas distintas, se suceden cláusulas entrecortadas que enumeran de forma precipitada sensaciones, imágenes e ideas que golpean la mente de un sujeto marginal cada vez más fragmentado, produciendo un nivel de tensión verbal que se va intensificando. En el caso de Rodrigo García la recurrencia a largas series enumerativas o el empleo de numerales acentúan este efecto de precisión, caos y exceso al mismo tiempo:

Acera derecha / Sentido / Plaza Manuel Becerra-Plaza Colón / Nueve treinta de la mañana / Inválidos tres / Chicas guapas diez / Hombres solos nueve / Mujeres solas veintitrés / Semáforos doce / Embarazadas una / Mendigos catorce / Mendigos con deformidades cuatro / Putas cero [...] Personas negras una / Personas blancas muchas / Personas semi-blancas también / Tirando a blancas veinte / Tirando a negras nueve / Coches aparcados ciento siete / Nada más (García 2000a: 72).

Como tensores del texto se recurre al infinitivo, el imperativo, la primera y la segunda persona, las repeticiones de estructuras fijas, que ya analizamos para el caso de Goytisolo. Todo ello confiere a este tipo de escritura una sensación de inmediatez y violencia, que ha caracterizado las obras de Rodrigo García: «Avanzo / Planto la silla / Pateo al perro / Descanso / Diluvia / cierro la silla / ¡Clac! / Avanzo / Planto la silla / ¡clac! / Cojo al perro / Pateo al perro / Diluvia / Descanso» (García 1997: 23).

Goytisolo reconstruye en *Las virtudes del pájaro solitario* un mundo ritualizado y artificioso que se prestaría igualmente a una comparación

⁴ Juan Muñoz Rebollo, al frente de La Tartana Teatro, llevó a la escena la adaptación de Elena Delgado de *Paisajes después de la batalla*, de Goytisolo, transformado en *Paisajes de un paseante* (1993).



Extrarradios, Arena Teatro, dir. Esteve Graset (1989).
(Fot. Paco Salinas. *Cuadernos*, de Arena Teatro, núm. 4, marzo 1990).

con poéticas escénicas marcadas por estos mismos esquemas rituales, a mitad de camino entre lo sagrado y lo grotesco, que sostienen también el mundo escénico de Víctor García, quien buscó estos elementos en la poesía dramática de Valle-Inclán, García Lorca o Jean Genet ya en los años sesenta y setenta.

A partir de una concepción ampliada de la teatralidad, la palabra (dramática) y el teatro no solo recuperan su especificidad artística, sino que se hacen compatibles al servicio de un proyecto estético común guiado por uno u otro sentido de lo teatral, modos de teatralidad que atraviesan la cultura de cada momento. La condición creadora del lenguaje desde un punto de vista literario, acusada a menudo de antiteatral, se alza ahora no solo como posible, sino como necesaria para la expresión dramática de una estética teatralizante, es decir, poética en su sentido más profundo. La escritura (poética) se manifiesta como una primera puesta en escena del texto, la teatralización de la palabra en busca de su exterioridad material, movida por un anhelo de finitud y muerte. Como afirma Blanchot (1955: 232), «alrededor del arte hay un pacto establecido con la muerte, con la repetición y el fracaso. El recommienzo, la repetición, la fatalidad del retorno». Angélica Liddell habla del cuerpo como el lugar donde la palabra viene a morir (Cornago 2005a: 321). Esto se traduce en esa necesidad de conjugar el sentido con lo sensible que ha marcado la diferencia de la poesía moderna (Castin 1998). Frente al cuadro figurativo y el modelo descriptivo y representacional, la escena se convierte en la reencontrada dimensión espacial de la creación poética, un espacio en el que estallan los sistemas de representación y se desintegran los códigos, ilimitando los lenguajes, implosionados por ese deseo que inevitablemente habla del espacio y la muerte: «Les codes de représentation éclatent aujourd'hui au profit d'un espace multiple dont le modèle ne peut plus être la peinture (le "tableau") mais serait plutôt le théâtre (la scène), comme l'avait annoncé, ou du moins désiré, Mallarmé» (Barthes 1970: 62).

En el camino hacia la emancipación del texto literario a través de su específica materialidad, la escritura en tanto que proceso, también escénico y performativo, surge como un aspecto fundamental de la Modernidad artística. Respondiendo a una evolución anticipada en la Vanguardia, el arte actual busca la focalización de sus características propias de acuerdo al aquí y ahora de su realización material antes que a su significado como producto resultante, erigiéndose en una suerte de maquinaria

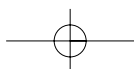
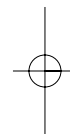
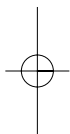
de destrucción y construcción al mismo tiempo. Es en este sentido que el modelo de la escena como maquinaria de representación se apunta como un medio idóneo para un diálogo con la exterioridad material, y por tanto espacial, en la que se realiza cada lenguaje. Si el primer Estructuralismo adopta el modelo narrativo como paradigma de construcción de un texto, lo que en el campo de la Teoría Literaria dio lugar al desarrollo de la narratología, sus derivaciones en el Posestructuralismo descubrirán la escena como la dimensión espacial en la que se hace visible el arte como funcionamiento. De esta suerte, el concepto de «escritura», que implica una condición performativa como práctica real, sustituye al de «texto», como estructura ya realizada. En esta cualidad procesual y performativa del texto como acto de escritura, como estructura en construcción y ejercicio de estructuración antes que estructura acabada, la obra se emancipa de sentidos únicos, discursos ideológicos y lecturas impuestas desde presupuestos no artísticos, al mismo tiempo que conquista para sí una realidad específica no exenta de una cualidad política en tanto que acción. Un texto que habla por sí mismo, como un mecanismo autónomo, fue precisamente –como nos recuerda Barthes (1984: 64)– lo que animó el proyecto de Mallarmé, «atteindre ce point où seul le langage agit, “performe”, et non “moi”»; la utopía de una palabra performativa que late también en los textos de Roussel o Stein, de Sarduy o Julián Ríos y, de modo indirecto, en la poética de madurez de Goytisolo.

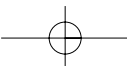
En cuanto a su comunicación poética, esta proyección performativa se traduce en una lectura igualmente activa, que constituye la base de la teoría crítica de Barthes (1981). Al «texte lisible», el texto acabado que se ofrece para su lectura, el teórico francés opone el «texte scriptible», un tipo de texto que no solo se deja leer, sino que invita a su reescritura a través de la lectura. Se vuelve así sobre uno de los viejos temas de la Vanguardia, la superación de la distancia entre el creador y el receptor, que elimina el carácter pasivo y aislado de la comunicación artística para imprimirle una capacidad de transformación social, capacidad que solo recupera a través del goce activo y compartido de la práctica artística. Como proyección de esta concepción activa de la escritura, se levanta una idea correspondiente de la lectura, entendida, antes que como producto, como actividad en proceso de realización en la escena común de la comunicación artística, una lectura como praxis capaz de sentir la vibración interna que articula un texto, de volver a experimen-



tar el temblor que guió su creación material, reencontrándose con el autor en el goce compartido de la creación: «lire, c'est retrouver –au niveau du corps, et non à celui de la conscience– *comment ça a été écrit: c'est se mettre dans la production, non dans le produit*» (205).

Este modelo de la recepción creadora apunta a un tipo de texto que gira obsesivo sobre su propio proceso como mecanismo de significación. Liddell escribe las 82 páginas de la primera parte del *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* para tratar de explicar la inutilidad de ese acto de escritura que es la obra propiamente dicha, *Extinción*, que apenas tiene una veintena de páginas: «La escribí sin querer, la escribí odiando cada palabra, la escribí fracasando, fracasando, fracasando» (Liddell 2002: 19), pensamiento fatal que se repite una y otra vez, haciendo que la escritura crezca sobre su propia inutilidad, sobre su cuerpo excesivo hecho visible. Este juego se erige por encima de los intereses representacionales, horizontes del sentido que quedan abiertos, ilimitando los lenguajes como efecto de su teatralización. De esta suerte, se consigue diferenciar el proceso frente al producto, lo narrativo frente a la narración, lo teatral frente al teatro, acercándose al límite de lo sistémico sin sistema, de la maquinaria sin representación, de la teatralidad sin teatro, del movimiento sin avance y la superficie sin volumen, movimiento que impulsa las Grotescomas, como también numerosas obras del teatro posdramático: llegar a presentar una esencia transitoria, el instante en su absoluta inmediatez, lo efímero, sobre todo de la belleza (de la realidad), sin rentabilizarlo en función de una representación siempre posterior, sin constreñir sus horizontes en función de un discurso externo; una producción sin un producto final que no sea su proceso aquí y ahora de recepción sensorial. En esta distancia se cifra la diferencia entre la obra, como resultado acabado, cerrado sobre uno o varios significados que le asignan las instituciones culturales y corrientes teóricas de cada momento, y el texto como escritura en funcionamiento, tanto en su proceso de creación como de recepción, escapando a sistemas cerrados gracias a su exceso de materialidad, de un exceso de exterioridad teatralizante que mantiene el texto con vida en un proceso constante de reescritura. Desde el aquí y ahora de la escena, de la escritura como producción y juego en el instante presente, el «texte scriptible» prolifera en vertical sobre el plano horizontal de los sistemas ideológicos y escuelas hermenéuticas que tratan de enmarcarlo:



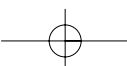


le texte scriptible, c'est nous en train d'écrire, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages (Barthes 1970: 10).

Aunque con claros antecedentes en décadas anteriores, es a partir de los años setenta cuando se consolida este enfoque en la creación teatral. La escena se abre en mayor o menor medida a estas aproximaciones, pero será el modelo del teatro posdramático el que se construya y se defina teniendo como perspectiva dominante este modelo. En paralelo a lo que estaba ocurriendo en la renovación de la danza desde principios de siglo, la escena se presenta como un espacio de escritura performativa —«texte scriptible»—, escritura con el cuerpo y el movimiento, con las imágenes, escritura con los ritmos y los sonidos. Bajo este modelo surgen los nombres que van a configurar la nueva vanguardia norteamericana a partir de los años setenta, en paralelo al surgimiento de un nuevo teatro europeo (Fischer-Lichte, Kreuder y Plug 1998; Lehmann 1999; Sánchez 1999; Aronson 2000). La mirada de Kantor, presente él mismo en escena, intruso en el espacio ficcional de la actuación, marca un hito en la historia del teatro moderno. La obra del director polaco supone uno de los paradigmas de la nueva teatralidad. Su presencia vigilante y performativa, corrigiendo los mínimos detalles durante el transcurso de la representación, como si de un director de orquesta se tratara, acentúa esta condición del escenario como un espacio de escritura física y material a través de los movimientos, gestos y ritmos —«*theatrum litteralis*» (Amedy 2002)—. La obra teatral se alza contra su condición de producto para reivindicar su esencia procesual y material, presentándose como una prolongación de los ensayos que la han precedido, algo abierto y vivo, impredecible y en constante transformación, como explica el maestro polaco:

Hay que reconocer como creación / todo lo que aún no ha sucedido, / lo que se llama una obra de arte, / lo que aún no fue *inmovilizado*, / lo que contiene directamente los *impulsos* de la vida / lo que aún no está “listo” / “organizado” / “realizado” (Kantor 1977: 136).

Con una poética muy diversa, Foreman se sitúa igualmente al frente de sus espectáculos, de forma visible, controlando la velocidad de las



grabaciones sonoras de sus textos, cuya reproducción va imponiendo el ritmo de construcción de la obra. Los mundos escénicos de Wilson o de Graset hacen alarde de un altísimo nivel de precisión rítmica en la alternancia de movimientos, sonidos, gestos y palabras, *presentando* la escena como un espacio de escritura y ejecución de una medida partitura física, visual y sonora. Esto encuentra fáciles correspondencias con el minimalismo o la abstracción geométrica en artes plásticas; no en vano compara Rodrigo García (2000: 18) su concepción del conflicto y la progresión dramática con el sentido del ritmo que gobierna la obra del artista plástico Pablo Palazuelo. La dislocación de los diferentes planos, avanzando de forma autónoma, pero en constante tensión, acentúa la visibilidad de cada uno de los lenguajes, su proyección exterior y nivel de teatralidad, de modo que el espectador es también capaz de gozar (desde esa percepción activa a la que se refiere Barthes) de la obra como un precioso trabajo de orfebrería en el que cada variación imprime un nuevo giro en la marcha de un mecanismo movido por unos parámetros rítmicos. En todos los casos se subraya la importancia del ritmo como principio esencial de creación que gobierna la maquinaria escénica, como una fuerza oculta que termina adquiriendo una dimensión telúrica. Wilson se ha referido a los rígidos planteamientos formales que utiliza como punto de partida, esquemas numéricos a modo de estructuras vacías que luego hay que llenar. A través de una partitura de sonidos, movimientos, palabras e imágenes se produce un efecto de espacialización. Los lenguajes escénicos se manifiestan como maquinarias autónomas, esqueletos formales de la realidad, como si fuera una radiografía de la representación, que nos habla de los ritmos secretos, también presentes en las tragedias de Romero Esteo, que hacen posible una nueva percepción de la naturaleza, una realidad entendida como espacios de presencias en permanente desequilibrio, siempre a punto del caos, una realidad (artística) que como la naturaleza solo existe en tanto que proceso.

A través del trabajo con actores discapacitados, Wilson constata las rígidas estructuras gramaticales que subyacen en comportamientos aparentemente caóticos. Así llega a conjugar dos ámbitos que parecieran opuestos: lo artificial y lo natural. La sencillez de unas estructuras rítmicas, por un lado, y la creciente impresión de caos, por otro, manifiestan, a través de su puesta en escena, unas estrechas relaciones. Este artificio de lo natural –o mejor dicho: la naturalidad del artificio– introduce

en el espacio un sentimiento de extrañeza que embarga al espectador dispuesto a entrar en un proceso de recepción sensorial activo. Una vez más, la repetición, elevada a categoría formal, se revela como un medio para hacer visible una estructura. De esta suerte, parámetros formales cerrados, como las estructuras reiterativas, esenciales también en Romero Esteo, se abren a una pluralidad de significados. Con este fin, el director tejano ha recurrido a composiciones musicales basadas en este movimiento de reiteración, como los trabajos de Philip Glass para *Einstein on the beach* (1976), que muestran significativos paralelismos con los patrones rítmicos de Graset o con las partituras musicales de Nymann para los mundos de Greenaway, cuya obra crece también sobre un complejo diálogo entre orden y caos, artificio y naturaleza. Con una estética muy diversa, que comparte sin embargo una misma tendencia al exceso, Foreman (1981: 44) alude a una suerte de obsesión espacial sobre la que se levantan unos escenarios abarrotados de objetos extraños, de actores y acciones que saturan el espacio: «Dans mon cas, le besoin le plus consistant, le plus passionné... est le besoin de REMPLIR UN ESPACE».

Uno de los temas de reflexión de este teatro son los modos de percepción y su influencia en la construcción de la realidad. La escena posdramática, como el arte en general del siglo xx, se erige como un *espacio* de experimentación con los diferentes canales de percepción/construcción de la realidad. A este ejercicio de experimentación contribuye de modo fundamental la apertura de la escena a las tecnologías de la imagen y las diversas formas de representación. Todo ello ha puesto de manifiesto el contraste entre la presencia inmediata y física del actor y las mediaciones que imponen las representaciones, potenciadas por el uso de la tecnología. En este sentido, el teatro posdramático no podría entenderse al margen de la revolución mediática que ha caracterizado la cultura occidental en la segunda mitad del siglo xx. El objetivo último de este teatro, en los casos de Wilson, Foreman o Graset, es hacer posible por medio de ritmos *anómalos*, guiados por las repeticiones obsesivas y cambios de velocidad, otras vías para acceder a la realidad, otros modos de entender (percibir) las cosas. El espacio se construye como un lugar de resistencia a los modelos mayoritarios de percepción, modelos *naturales*, cuyo carácter convencional se hace visible cuando son sometidos a situaciones *artificiales*. En este contexto, afirma Lyotard (1988: 129) que para hacer visible que hay algo que no es visible, en este caso, la propia representa-

ción, es necesario martirizar la representación; mientras que Foreman insiste en que «La perception véritable est la résistance à la perception» (en Reynaud 1981: 13). Con este fin, el creador del Ontological-Hysteric Theater construye un escenario sobre el principio de la interrupción, la ralentización, el movimiento detenido y el rechazo de la secuencialidad lógica, como si se tratara de un espacio mental en el que se mueven las ideas a un ritmo natural, no intelectualizado.

La obra del madrileño Carlos Marquerie desarrolla una profunda reflexión sobre los modos de percepción sensorial de la realidad y la memoria, proponiendo otras vías de percepción ligadas a la inmediatez de los sentidos, en detrimento de las abstracciones. Se trata de una defensa de la diversidad en la que vive una realidad en constante cambio. Así en *Lucrecia, y el escarabajo disiente* (2000) concluye: «Resistir. / Percibir. / Resistir para resistir»⁵. Con una poética distinta, el teatro de la directora Sara Molina supone también una reflexión en torno a una realidad vista desde sus márgenes. La creadora andaluza explica su teatro como reacción al cine, al espacio de las ficciones y la reproducción artificial de las imágenes, que han hecho más difícil la capacidad del hombre de volver a reencontrarse con lo real más allá de las imágenes: «Ya nadie vive desde su mirada la inconsistencia del ser, del propio cuerpo en un espacio-tiempo limitados (una carencia en ser que tiene que ver con la luz y la sombra, con el amanecer y el anochecer, con el clima), sino a través de las imágenes de ficción de esos medios» (en Cornago 2005a: 227). A la escena no le queda sino celebrar su verdad, como insiste Molina, espacial y física, inconsistente, construirse desde sus limitaciones y carencias, desde sus dudas y perplejidades, haciéndole sentir al espectador la inmediatez, a veces azarosa, a veces cotidiana y trivial, de lo vivo.

A partir de esta condición material y performativa, el espacio, en tanto que lugar de acción concreto, físico e inmediato, alcanza nuevas dimensiones, proyectándose desde una cercanía vívida y llena de energía. Las constantes entradas y salidas de los actores-muertos de Kantor al ritmo de esa música que vuelve una y otra vez para convocar a los fantasmas del pasado, repitiendo los mismos gestos, irrumpiendo en ese espacio vacío y destartalado, que se va llenando con objetos en creciente desorden, en ese tiempo del *después de* que ya no conoce más que la

⁵ Texto inédito.

repetición, termina arrojando al espectador un interrogante acerca de la condición del propio espacio: ¿dónde se sitúan estos actores?, ¿desde qué plano de ficción actúan?, ¿desde dónde habla la representación? Más allá del cuestionamiento vanguardista de la representación, el teatro parece interrogarse sobre el estatus de la obra teatral: ¿qué es el teatro?, ¿qué significa representar?, para desde ahí cuestionar el propio espacio de la realidad. En paralelo a ese enigma en que se convierte el lenguaje al hacerse visible en sí mismo y no únicamente como instrumento, y al que ya Mallarmé trató de dar respuesta a través de la página en blanco, el espacio se ilumina en tanto que escenario de la representación (de la vida). El sentido teatral que sostiene el mundo de Molina adquiere proyecciones metafísicas cuando los personajes se sienten cada vez más perdidos, hacia el final de sus obras, y se oye protestar una voz entre confusa y cansada: «¡¡¡¿Dónde estamos?!!!» (*Made in China*, en Cornago 2005a). De este modo, se podría parafrasear la respuesta que ofrece Mallarmé a la pregunta nietzscheana «¿quién habla?» –según la responde Foucault (1966b: 297)–, diciendo que «quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada» es, no ya la palabra y su sentido, sino el espacio en su «ser enigmático y precario». Esto es lo que, en última instancia, se propone a lo largo del célebre poema *Un coup de dés*, el espacio, hecho visible a través de la escritura, como el último elemento de resistencia del propio poema: «RIEN [...] N' AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU» (Mallarmé 1897: s/p).

Como los espacios dramáticos de Romero Esteo, la escena se hace más densa a medida que es atravesada por impulsos contrarios, líneas de fuga que avanzan hacia el vacío (del espacio) y la muerte, hacia el fin de la representación, al que se les opone el impulso vitalista de seguir adelante con ese juego de la representación, siempre el mismo, pero diferente, como si fuera la primera vez, escenarios desbordados por el no-sentido, la trivialidad y lo cotidiano. Los personajes de Molina son conscientes de esta necesidad vital de (re)presentarse al otro, de darse a conocer, de tratar de ofrecer una verdad, la verdad de sus identidades, que luego no resultan tan evidentes. El universo de *Made in China* está habitado por un presentador, un showman, una prostituta, la madame, un malabarista, una mujer que se lanza a hablar, otra mujer que también se lanza a hablar..., personajes que necesitan la mirada del otro para realizar su función, y a través de sus artes tratan de llamar la atención del espectador, para ser mirados, tratando de encontrar así algún sentido

a su ser-escénico. Como dice Molina citando a Kantor: «ser actor es ya ser un personaje»⁶. Los finales de sus obras son difíciles; los personajes aparecen perdidos en medio de un paisaje cada vez más desintegrado, tratan de dejar de representar, pero no saben cómo. Al final de *Mónadas* (2004) es la propia directora la que sale a escena para guiar las distintas acciones, y estos se ven obligados a repetir una y otra vez lo mismo: Constantino Remedo insiste entre confuso y angustiado en que «si no imito, no soy nadie», María Navarro ostenta su *hacer de* parálitica de manera forzada, y Mónica Francés le recuerda al público que «he venido hasta aquí para que me miren». Tras la faz terrible de este escenario cada vez más tangible en su inmediatez física, se esconde una sensación de vacío que alcanza el punto álgido con cada nueva explosión escénica, con cada momento de clímax, para volver a deshacerse en la nada. El teatro posdramático puede definirse por esa sensación de carencia que crece sobre una suerte de vacío desde el que se construye la representación; «La representación / representando la no representación» dirá Kantor (1977: 117). Al final de la obra, cuando Kantor abandona el escenario tras sus actores, después de haber recogido todos los útiles que sirvieron para la representación, solo queda el escenario vacío, testigo de una ausencia, de unas acciones y movimientos, de un universo que creció desde la nada, una nada hecha más presente cuando se observa desde el instante final de su propia desaparición como representación y juego. El sistema de tensiones entre unos y otros lenguajes enfatiza el efecto de fragmentarismo, la creación de un vacío o espacios intersticiales que parecen escapar a la estructura de la obra. Esa potencia de negatividad, siguiendo a Adorno, ha de transformarse en una fuerza política para que adquiera una efectividad más allá de su gesto formal; se trata de una carencia que crece a medida que se desarrolla la obra, impidiendo la posibilidad de llegar a una unidad totalitaria y coherente, a un sistema que termine reduciendo la realidad multiforme –como afirmaba Romero Esteo– a un conjunto de abstracciones fácilmente manipulables: «Mientras 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» (Adorno 1966: 14), para añadir a continuación:

⁶ «Cuando un sueño nos despierta», conferencia inédita impartida en el Primer Coloquio de Psicoanálisis “Efectos de la Enseñanza de Jacques Lacan” (mayor 2002).



Made in China, Q Teatro, dir. Sara Molina (2000).

«Quien se ajuste a la disciplina dialéctica tendrá, sin duda, que pagar un tributo de amargo sacrificio en lo tocante a la variedad cualitativa de la experiencia» (14). La teatralidad de Kantor y en general de la escena

posdramática se explica a partir de esta necesidad de disonancias escénicas. El énfasis en lo procesual, la recurrencia a lo trivial, a las acciones degradadas, al no-sentido, a la confusión en la que a menudo parecen caer los personajes, construye esta dinámica de tensiones que hace que cada lenguaje irrumpa como un acontecimiento, fragmentando la unidad lógica de la representación. De este modo se consigue que ese *algo* que está ocurriendo ilumine el espacio como un espacio de verdad, un espacio de resistencia: «La finalidad es crear en el escenario no una ilusión (lejana, sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala» (Kantor 1977: 18). De modo comparable, el director argentino Ricardo Bartís se refiere a este mecanismo escénico como una defensa contra cualquier idea de totalidad y sentido unitario impuesto desde una instancia superior que termina aniquilando la vida escénica, la posibilidad del verdadero acontecimiento (teatral) no prefijado desde una instancia previa:

La aspiración a tener una mirada de la totalidad es una aspiración vulgar, es una aspiración burguesa en principio, hay que definir la idea de que la creencia de la totalidad es 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 y entonces habría dictadura de ese saber, habría conducción de lo aparente, pero habría represión de los cuerpos y de los campos imaginarios específicos a favor de la presunción de una idea de la totalidad (Bartís 2003: 115).

Con independencia del nivel de ficcionalidad de cada uno de estos mundos, es común a todos ellos su alta potencia de teatralidad, es decir, de presencia explícita de los distintos lenguajes como ejercicios de construcción, acentuando su cualidad performativa y material; *presentando la representación* –la obra teatral– como un simulacro, con la fuerza de perversión que posee este mecanismo de falsificaciones, las potencias de lo falso. A partir de este complejo nivel de construcción se genera un juego de oposiciones y resistencias de unos lenguajes frente a otros, que permite que cada uno de ellos se desarrolle desde su propia autonomía, sin dejar de entrar en diálogo con los demás, como si de una constelación de acontecimientos (escénicos) se tratara, o siguiendo el título de la obra de Graset, *Fenómenos atmosféricos* (1990) que suceden en un mismo espacio, sujetos al capricho de una naturaleza escénica,



Fenómenos atmosféricos, Arena Teatro, dir. Esteve Graset (1991).
(Fot. Paco Salinas. *Cuadernos*, de Arena Teatro, núm. 5, mayo 1991).

fuera de un control lógico. Los lenguajes escénicos acontecen en escena, así tienen lugar las palabras y los movimientos, los sonidos y las imágenes, sucediendo en cada instante, cada uno en una dirección precisa que atraviesa como líneas de fuga la superficie lógica de la representación:

Estalla la continuidad de los acontecimientos escénicos: palabra, sonido, movimiento, forma, emociones, acontecimientos, situaciones, se proyectan fuera de esa masa compacta que, por su largo funcionamiento, se comportó como una unidad indivisible y, en consecuencia, se volvió inexpressiva, inerte, pasiva, asimilada a la vida y a un público igualmente inerte (Kantor 1977: 31).

A partir de este ejercicio de oposiciones, contrastes y fragmentación es posible retomar el carácter teatralizante, es decir, poético, de muchos de los textos empleados en estas obras y, en términos generales, de la escritura poética característica de la Modernidad literaria. Estos textos,

con un funcionamiento de relaciones internas que los hace autónomos, facilita su empleo en la escena como elementos de resistencia frente al resto de los lenguajes. La palabra brilla como una realidad textual (escritural) específica, en paralelo a los lenguajes del cuerpo, el movimiento, las imágenes o los sonidos; así aparecen, por ejemplo, las citas recuperadas de distintas versiones del *Don Juan*, sobre las que giran, como una fuerza de desintegración, las representaciones desesperadas con las que los personajes de *Donde más duele* (2003), de Bartís, tratan de volver a poner en pie el mito, recuperar una realidad originaria que les devuelva un sentido. El texto dramático deja de ser una guía de creación para convertirse en un compañero de viaje más a lo largo de la travesía escénica; «on ne joue pas le texte, on joue avec le texte», dirá el director polaco⁷. Esta cualidad performativa, emancipada en su propia materialidad, es la que el autor de *La clase muerta* descubre en los textos de Witkiewicz, o Wilson y Goebbels en las obras de Müller y Stein, textos que no deben ser ilustrados ni completados a través de la escena, sino que funcionan en sí mismos como un elemento más, en contraste con otros elementos escénicos, como una constelación de acontecimientos girando sobre una extraña órbita espacial, cada vez más enigmática, más visible.

La tensión entre los diferentes lenguajes se convierte en el nuevo motor del conflicto. No se trata ya de un conflicto dramático que el autor toma de la realidad para exponerlo en la obra, es decir, un conflicto ya codificado, normalizado e institucionalizado, cerrado en sí mismo antes de ser puesto en escena, conflictos dramáticos que, siguiendo a Deleuze (1969: 122), constituyen en sí mismos un producto: «Ils sont déjà une représentation, qui peut d'autant mieux être représentée sur la scène»; sino un conflicto en cuanto fuerza capaz de poner en movimiento los distintos materiales escénicos, pero también, como explica Rodrigo García, los materiales internos, las ideas y el pensamiento de los actores, confrontados unos y otros con una suerte de límite sobre el que crece el espectáculo como proceso de construcción:

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

⁷ Entrevista realizada por Denis Bablet y recogida en el vídeo *Tadeusz Kantor*.

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 (en Caruana 2002: 17).

En los años noventa, y desde condiciones económicas a menudo fuertemente adversas, Sara Molina, Carlos Marquerie, Rodrigo García, Óskar Gómez, Roger Bernat, Marta Galán o el colectivo Matarile, por citar algunos ejemplos, desarrollan un tipo de teatro que, desde poéticas diversas, se oponen desde un mayor despojamiento formal y con menor grado de estilización, a la construcción de un mundo ficcional, existente aún en *La Fura dels Baus*, Wilson, Foreman o Graset. En primer plano se sitúa ahora, no ya una imagen, composición o estructura escénica cuidadosamente preparada, sino el cuerpo del actor, que no sin resistencia llega a ser atrapado por su personaje, planteamientos relacionados en muchos casos con los enfoques artaudianos. Este tipo de teatro, para el que podemos recuperar la denominación de «teatro de la experiencia», teatro de las ideas y el cuerpo, enfatiza la presencia inmediata, real y física del actor, que enfrentado al público, desde un espacio vacío, se dirige a él a título casi personal. Es característica la recurrencia a la narración de historias, historias paradójicas que terminan llevando la lógica y el sentido común a esa especie de límite contra el que choca el pensamiento y la representación, iluminando a partir de ahí un nuevo espacio de intensidades acentuado con la expresión física, con frecuencia de tono violento. El cuerpo –performativo– se hace más visible en la medida en que escapa a los sentidos lógicos impuestos desde los diálogos y la situación dramática, que se construye sobre la situación real de la comunicación escénica con el público. Los frecuentes ejercicios físicos extremos contrastan con otros momentos emocionales de intimidad poética; tanto en unas acciones como en otras el cuerpo y por tanto también la mente es llevada hacia sus zonas marginales de desestabilización, mientras que el espectáculo se mueve sobre estos espacios liminales. Así se construye un sistema de tensiones entre impulsos y lenguajes encontrados que hace avanzar el espectáculo, aunque sobre modelos estructurales menos rígidos que en el caso de Wilson o Graset.

A diferencia de la teoría dramática tradicional, que oponía lo narrativo a lo dramático, la escena moderna redescubre el escenario como un espacio para la narración, el relato y la reflexión; pero una narración

entendida como un acto realizado desde el aquí y el ahora, acto performativo por excelencia, situado ya en los orígenes del teatro y la literatura en general a través de la figura del rapsoda. La dimensión narrativa, desplegada en una diversidad de opciones, se recupera como un elemento central de las nuevas dramaturgias, lo que Sarrazac (1999) denomina el autor-rapsoda, que abre nuevos caminos al futuro del drama en la difícil encrucijada escénica actual. Coherente con la práctica posdramática, los textos no se ilustran por medio de acciones, movimientos, gestos o imágenes proyectadas, es decir, no se *representan*, sino que se *presentan*, como sucesos que ocurren en la escena, desde ese espacio real compartido con el espectador, subrayando una dimensión performativa y emocional, cálida y cercana. Así, por ejemplo, Rodrigo García (2000b: 18) explica la utilización de sus textos con el fin de dar lugar a un acontecimiento (de enunciación) que crea una determinada atmósfera en escena, antes que por la comunicación de un contenido:

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: hay un actor que habla naturalmente de cosas poco teatrales... ese es el efecto teatral. Y ya. 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.

La palabra adquiere una presencia sonora que le permite una visibilidad física en el espacio, significativa en sí misma. El uso frecuente de micrófonos, palabras susurradas, gritos y otras deformaciones de la voz, que la hacen en ocasiones ininteligibles, contribuyen a la recuperación de esta palabra sensorial, proyectada hacia su exterioridad física, rítmica y erótica *–espacializada–*, más allá de su rentabilidad semiótica. Esta palabra, presente también en la obra de Bene, Foreman o Graset, a través de juegos de repeticiones y voces grabadas, queda disuelta en una mera sonoridad que no impone un sistema de poder, sino que se ofrece para su goce rítmico y uso pervertido con respecto a las necesidades pragmáticas de la representación, a su norma semiótica, social e institucional. La intención representacional, lógica o discursiva queda relegada y la palabra se oscurece en su propia materialidad antes transparente. Asimilándose al resto de los sistemas de signos escénicos, la palabra se

hace gesto, como señala Derrida (1967b: 352). Es esta palabra reconciliada con su corporeidad a la que se refiere Artaud la que será retomada en la escena posdramática, una palabra lúdica, desnuda y transgresora en su constante movimiento de vaciado y llenado, absorbiendo sentidos para volver a escupirlos, imponiendo triunfante su propia materialidad sonora: «on dénude la chair du mot, sa sonorité, son intonation, son intensité, le cri que l'articulation de la langue et de la logique n'a pas encore tout à fait refroidi, ce qui reste de geste opprimé dans toute parole» (352). *Tres disparos, dos leones* (1995), de Sara Molina, comienza con extensas retahílas en un lenguaje ininteligible, tomado de la canción maorí «toto Vaca», seguida de poemas africanos de Tristan Tzara y el «Dadá Caníbal» de F. Picabia (Sánchez 2005: 147), estructuradas a modo de coro y voz principal, lo que le confiere connotaciones primitivistas que nos podrían hacer pensar en una cita casual del mundo de Tartessos recuperado desde la Posmodernidad. No se trata, por tanto, siguiendo el Primer Manifiesto de Artaud (1964), de suprimir la palabra articulada, sino de restituírle una presencia opaca y performativa, como al propio cuerpo, con esa precisión que las palabras llegan a tener en los sueños, como se dice en el Teatro de la Crueldad. El aliento de la sonoridad devuelve a la palabra una vida no diferida en un sentido trascendental o en una presencia que habita en un más allá y que la vacía de su específica condición material, del derecho a una vida en un aquí y un ahora real y concretos, «la Parole d'avant les mots», dirá Artaud (en Derrida 1967b: 352); un lenguaje que recupera la condición mágica y creadora de los orígenes a través del acto de su pronunciación.

Estrechamente relacionado con la dimensión performativa de la palabra, se encuentra otro de los ejes de este modelo teatral: la presencia como una categoría estética. Los personajes y objetos solo existen en la medida en que están ahí, ocupando un espacio, convertidos en presencias, no tienen una existencia previa ni posterior al instante de su actuar en escena, de su ser-para-la-escena, o en palabras de Bartís (2003: 180): «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». La oposición entre presencias y ausencias revierte de nuevo en una reflexión en profundidad sobre la dimensión espacial. En torno a este tema gira *El rey de los animales es idiota* (1997), de Marquerie, una obra paradigmática de este teatro de la experiencia. En un ambiente anodino, un grupo de personas, cuyos nombres

coinciden con los de los propios actores, se reúnen para «ocupar» un tiempo y un espacio —«Ocuparlo sin más, no pasar por él, ni que él pase por mí. [...] Yo ocupado en cada instante, sin más, al cien por cien, mi momento, vivir en su duración» (Marquerie 2001: 4)—, y para ello hacen cosas, «es lo mismo el qué, hacer, yo solo o con más gente, hacer, hacer y hacer, hacer cosas y la jodida sensación de las manos gordas intentando frenar el tiempo no me abandona» (4): se mueven, saltan, gritan, bailan, pelean, se emborrachan, pero sobre todo hablan, cuentan historias, dicen cosas en el aquí y ahora inmediato y material de la escena. Se dicen cosas entre ellos y le dicen cosas al público, reflexiones desbordadas de belleza, tristeza o rabia, maldiciendo, llorando y riendo, al tiempo que hacen cosas, no solo con las palabras, sino con sus cuerpos. El espectador asiste a una sucesión de instantes, de momentos de intensidad, unos crecientes, otros decrecientes, en un marco temporal y espacial suspendido que es el marco de la escena al que los actores aluden en alguna ocasión, un espacio y un tiempo flexible, abierto e inorgánico, en el que todo cabe, y sobre todo cabe la trivialidad, la inutilidad y el exceso, el escenario como espacio de resistencia a los principios de rentabilización de los signos, de las acciones y pensamientos. Las narraciones y los monólogos, como las diversas acciones físicas, tienen lugar en tanto que acontecimientos, para volver a desaparecer en el silencio, ante la indiferencia con la que comienza la próxima intervención o la inmediatez con la que se emprende la acción siguiente, peleas de cuerpos que llegan hasta la extenuación, acciones que llevan la energía física de los actores hasta el extremo; el cuerpo como resistencia a la imagen prefabricada. Y tras cada momento, todo vuelve al aquí y ahora inmediato y trivial de la escena, a los mismos actores sentados ahí, frente al público, desde el comienzo, a sus charlas y tragos, a un presente absoluto por efímero que se va llenando sin dejar de ser presente, amorfo, intranscendente y cotidiano, como una tarde de domingo, que puede acabar en cualquier instante, como empezó, sin dejar huellas, volviendo al vacío del que surgió.

La obra se desarrolla, pues, en ese gratuito estado de suspensión, sin la gracia de un final que le confiera sentido y unidad, sin una trama que le otorgue una existencia ficticia en un antes y un después de la representación, carente de pasado y futuro, de un desarrollo evolutivo que lo organice, que salve al público del desconcierto ante un final que no llega de una obra que ya ha nacido acabada, el final imposible de algo que no ha empezado, pero que, sin embargo, se impone por su medio —como



El rey de los animales es idiota, Cía Lucas Cranach, dir. Carlos Marquerie (1996).

diría Deleuze—, por la inmediatez irreducible de su condición performativa, instantánea percepción de una presencia innegable, de una energía vital o deseo destructor empeñado en esquivar las redes de la ficción; ausencias y presencias, vacíos e instantes que muestran su resistencia soberana a ser recuperados en el fluir del tiempo, a quedar fijados como representaciones, convertidos en imágenes, en resultados. El texto se compone de siete diálogos, entre los que se intercalan tres narraciones; las dos primeras insisten en el tema de la ausencia de un ser querido, un hijo que se separa de su padre y un amigo que se muere (homenaje a la muerte prematura de Graset), y la última en el nacimiento de un hijo. Al mismo tiempo que se habla de estas intensas formas de estar presente y ausente, la escena se *presenta* como un espacio, pero activo y físico, de reflexión sobre las percepciones sensoriales que llenan una vida, los olores, las sensaciones, imágenes atrapadas en el cerebro, sabores, realidades tan efímeras como intensas, que exigen la participación de un cuerpo ocupando un espacio, comparables, pues, a las mismas realidades escénicas, igualmente efímeras y sensoriales.

La tendencia a la inmovilidad y el énfasis en la dimensión espacial se acentúa en *2004*, estrenada el mismo año al que alude el título. Como

rasgo característico de la poética de Marquerie, la obra se plantea desde la dificultad –si no imposibilidad– de la representación, una dificultad que remite a un doble plano: fenomenológico y mediático. El primero apunta a la falsedad implícita de toda representación, puesta aún más de manifiesto cuando se trata de emociones intensas, como el dolor, la muerte, la belleza, la debilidad o la violencia; el segundo, a la dificultad añadida de hacer un espectáculo (teatral) en una sociedad profesionalizada en la creación de espectáculos, en la que todo, como explica el autor en la cita que abre este volumen, se ha convertido en representaciones y espectáculos que aspiran a conseguir la condición de realidad. ¿Dónde queda la realidad?, ¿es posible representarla, recuperarla, entenderla?, son las preguntas que plantea el teatro de Marquerie. La primera escena de esta obra hace presente un episodio de la guerra civil española, la batalla de Brunete, en los alrededores de Madrid, en julio de 1937. ¿Cómo recuperar la verdad, la realidad de ese acontecimiento en el año 2004? Cómo representarlo más allá de las cifras, de sus 35.000 muertos, de sus veinte días de duración, de los movimientos de líneas en el frente de batalla, de las fotografías que nos han llegado, de los restos de trincheras, balas, granadas y metralla todavía escritos en el paisaje, de los discursos políticos e históricos que tratan de aprehender todo aquello, de dar explicación y reducirlo a unas cuantas teorías que den *sentido* a algo ciertamente difícil de entender: «Puedo contar una y otra vez el número de muertos / y soy incapaz de entender todos y cada uno de los vacíos que / dejan» (Marquerie 2004a: 20). Su poética crece sobre esta dificultad –pero también necesidad (dolorosa)– de conocer, y para ello de representar, de recuperar una memoria que nos permita seguir pensando el presente de cara a un futuro, sin caer en una mera ficción, el pasado como reconstrucción *ad hoc*.

Más que construir representaciones acabadas, se muestran los materiales, las imágenes (fotografías de la guerra, del paisaje donde tuvo lugar), los objetos (balas y restos de metralla), las ideas y las cifras, los cuerpos y los movimientos, subrayando la dimensión performativa, inmediata y material de todo ello, elementos necesarios para esas representaciones que no van a llegar a desplegarse, descripciones necesarias para visualizar una determinada escena, como se decía en *Lucrecia*, y que un pudor teatral impide representar para evitar añadir una representación más a la sociedad de las representaciones. En los casos más extremos se lleva a cabo una representación *de mentira* o en miniatura, denunciando el carácter engañoso de cualquier otra representación, por

realista que parezca, así, por ejemplo, la simulación de una guerra con pequeños soldaditos que el propio Marquerie mueve en una maqueta, arrojando cerillas a modo de bombas incendiarias, o en *120 pensamientos por minuto* (2002) los actores persiguiéndose con metralletas de juguete mientras simulan el ruido de estas con la boca. No obstante, después de estos tímidos intentos de representación, de las acciones físicas de los actores, tan presentes ahí, con su cuerpo y emociones, de esas instalaciones construidas a la vista del público, como enigmáticas alegorías detenidas en el tiempo, lo que le queda al espectador, por detrás de todo ello, es el espacio, un espacio hecho visible a través de acciones y palabras, de imágenes, dibujos y objetos, incluida la acción de contar algo, reflexiones en voz alta que tratan de abrirnos los ojos y los sentidos ante los espacios que nos rodean, para poder ver la realidad que habita en ellos, tan a menudo desapercibida, disimulada o escondida tras el exceso de representaciones. A esta dimensión espacial y detenida alude el subtítulo de la obra: *tres retratos, tres paisajes y una naturaleza muerta*, espacios cambiantes que se multiplican en alas de las palabras, las imágenes y los escenarios: los espacios de la palabra dicha, siempre cercana al público, en un tono que vacila entre la intimidad y la perplejidad ante el misterio de lo real, el espacio de las imágenes proyectadas y las acciones físicamente realizadas, con el ritmo detenido que requiere cada una de ellas.

Pero, finalmente, lo único que *realmente* queda es el espacio de la sala donde ha tenido lugar todo esto, un espacio que estuvo habitado por actores y sus palabras, por esos pequeños objetos, proyectados en una gran pantalla, y ahora nuevamente quietos o medio destruidos tras la batalla escénica, los restos mudos de las situaciones que se reconstruyeron en escena, a las que se dio vida. Para intensificar esa sensación de proximidad espacial, las escenas se alargan en el tiempo de la representación, avanzando con lentitud; se detienen las imágenes, estáticas frente al espectador; y los actores permanecen siempre ahí, reflexionando en voz alta, mirando al vacío o descansando, para hacer que el propio espacio se manifieste como acontecimiento, que *suceda* ese espacio, inmediato, efímero y real, como la propia vida, haciéndose visible, cada vez más denso a lo largo de su propio transcurrir; un espacio que como «Ese pedazo de campo –del que nos habla la obra– es tanto presencia como ausencia, / no lo podrás evitar» (Marquerie 2004a: 6). Por eso la escena es también el lugar idóneo para hablar de los muertos que han pasado por esos paisajes

—escénicos— de la memoria, y quedan allí como eternas ausencias. La obra avanza en un ritmo cada vez más detenido, soñando con la inmovilidad sobre un fondo sonoro mudo que hace más perceptible el silencio de la escena y de los extraños personajes que la habitan. Entre tonalidades lumínicas que van transformando el espacio, siempre desde la calidez de las penumbras, el espectáculo se hilvana en hallazgos plásticos que se manifiestan como epifanías en mitad del vacío callado de la escena. El último acto de *2004*, la naturaleza muerta, será la culminación de un espacio abandonado ya por los actores, la quietud final a la que aspira la obra en su deseo de aprehender lo fugaz, ese inmovilismo que solo puede estar habitado por la muerte, el horror y la belleza —principios irreconciliables del milagro poético—, por unas ausencias que nos hablan de esas presencias ya imposibles de recuperar, una sensación más intensa cuando al final de la obra los actores no salen a recibir los aplausos, y el espectador se ve abocado al vacío del espacio muerto del que surgió y en el que ahora se diluye, el mismo escenario del principio, pero totalmente transformado por esas huellas, los trazos enigmáticos del silencio. De este modo, el espacio termina haciéndose visible como protagonista invisible de la obra, el escenario como espacio de resistencia (política).

La cualidad espacial e inmediata de estas obras apunta otro de los elementos claves de este teatro de la experiencia y el pensamiento: el encuentro de varias personas —el hecho del convivio (Dubatti 2003)—, el encuentro entre los actores, y de estos con los espectadores, el acto de juntarse para ocupar un lugar durante un tiempo determinado, confrontar unas experiencias, abrir los sentidos, compartir el espacio. A través de este laboratorio de percepciones, a veces aceleradas, otras veces detenidas, deformadas, mediatizadas u obstruidas, la presencia del espectador ocupando un espacio contiguo al del actor, se acentúa. Esta ha sido, sin duda, una característica esencial de la escena a lo largo de toda su historia; el teatro de la experiencia la recupera para situarla en primer plano como un modo de resistencia ante una sociedad descorporeizada, llena de realidades virtuales y sistemas de comunicación que no requieren la presencia física. La obra de estos autores hace visible el espacio para reivindicar la importancia de la presencia, del cuerpo y los sentidos en el acto —siempre político y colectivo— de la comunicación y la construcción de la realidad.

Recuperando las posiciones teóricas expuestas en capítulos anteriores, este tipo de teatro implica, por último, un modelo de recepción diver-

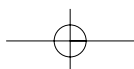
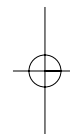
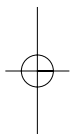


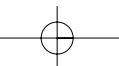
Fotografía de promoción para 2004 (*tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta*), de Carlos Marquerie.

sa. Barthes aboga por un acercamiento en positivo al texto, lo que ya no puede consistir, siguiendo la idea nietzscheana de interpretación, en la búsqueda de los discursos ideológicos que cierran sus horizontes de representación en la determinación de una estructura narratológica que defina un campo semiótico desde el que se explica y agota, contra el que se rebela este nuevo espacio, performativo e inmediato, del arte como resistencia; sino en la delimitación de un conjunto de pluralidades en movimiento que construyen el texto como una suerte de maquinaria funcionando en un tiempo y un espacio cercanos al espectador: «Posons d'abord l'image d'un pluriel triomphant, que ne vient appauvrir aucune contrainte de représentation (d'imitation)» (Barthes 1970: 12). Avanzando en la misma dirección que el mecanismo de la escritura, la interpretación del texto, de la obra de arte, debe apuntar a la determinación, no de los productos que lo encuadran, sino del juego de la teatralidad en el que se funda su diferencia específica y que lo hace funcionar, distinguiendo-



lo de otros textos, o como explica Foreman (1981: 44) «Pour comprendre une oeuvre, on ne doit pas, bien sûr, demander ce qu'elle veut dire, mais seulement à quel besoin elle répond». Darle un sentido a una obra no radica en la enumeración de sus posibles lecturas hasta agotarlas todas, sino en la búsqueda de sus líneas de fuga y puntos de intensidad por los que proliferan sus redes, la localización de sus «maquinarias de guerra» y «aparatos de Estado», el enfrentamiento entre los bordes por donde crece el espacio liso, el cuerpo sin órganos y la superficie libidinal que la proyecta hacia afuera, construyendo dispositivos de intensidades que ilimitan los lenguajes y que enlazan con otros dispositivos económicos y políticos, psicológicos o morales. El espacio de la escritura, su banda lisa, como la cinta de Moebius que se pliega sobre sí misma, sin un sentido único, ni volumen, ni finalidad exterior a su funcionamiento, ya no se deja atravesar en su espesor de significaciones y lecturas –todas las que el lector quiera, como afirma Deleuze (1964) de la obra Proust–, sino que se recorre en superficie, siguiendo los hilos que conforman sus redes y planos, avanzando por los túneles de su laberinto rizomático, construido al mismo tiempo que ocurre, con cada nueva (re)presentación, y cuyo único espesor es ya el espesor de los pliegues sobre sí mismos, de sus planos a diferentes niveles, de su constelación de multiplicidades en movimiento sobre el espacio liso de la escena.



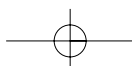
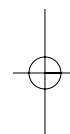


Acto III

LAS RESISTENCIAS DEL CINE: LOS ARTIFICIOS (ESCÉNICOS) DE LA IMAGEN

Con la difusión de la semiótica y la aplicación del concepto de «texto» a otros campos no literarios, despegan en los años sesenta los estudios sobre el lenguaje cinematográfico. En la mayoría de los casos se trata de buscar la *esencia* de este medio para establecer sus características específicas y diferenciarlo de otras artes. Con este fin, desde la teoría literaria, se proyecta un enfoque narratológico que ha sido el modelo más difundido para el estudio del cine, legitimado por lo que después habría de pasar a la historia como su período clásico. Con la sincronización del sonido y la evolución de las técnicas de montaje, Hollywood consigue perfeccionar un ritmo cinematográfico que, parafraseando a Barthes, se podría denominar el *grado cero* de la escritura cinematográfica, consistente en un modelo narrativo que bajo una fuerte codificación adquiere una apariencia seudorrealista que disimula su inevitable retórica. De esta suerte, se alcanza uno de los sueños de Occidente: el arte como espejo *transparente* de la realidad. El cine acierta a crear una impresión de realidad unitaria y armónica, de signo sicologista, tanto por su estilo como por su contenido. Esta es la esencia *realista* del cine defendida por André Bazin en su estudio pionero de finales de los cincuenta, *Qu'est-ce que le cinéma?* Adoptando una perspectiva teleológica, el investigador francés entiende los períodos anteriores como estadios sucesivos hacia su grado de perfección último, la transparencia realista del lenguaje.

Pero mirando de otro modo, este estadio no es sino un capítulo más en la acelerada historia de este medio, sin duda una de sus páginas más



importantes en cuanto a repercusión cultural; sin embargo, el cine no ha dejado de evolucionar en direcciones diversas que no se dejan reducir a una única línea de intereses. A través del juego con las imágenes, formas diferentes de situar la cámara frente al mundo exterior, se establecen relaciones siempre en movimiento entre la gramática de las imágenes y la concepción de lo real, que exploran caminos distintos que no se dejan reducir bajo un único enfoque. En diálogo con los otros medios, este capítulo revisa algunas de las estrategias de representación cinematográficas más resistentes a su gramática dominante; algunas de ellas en estrecha relación con la dimensión espacial y artificiosa, performativa y procesual revisada en las secciones precedentes. Este capítulo se abre con un recorrido por las controvertidas relaciones entre el mundo del teatro, del artificio y la falsedad del truco escénico, y el mundo del cinematógrafo, que ha ido evolucionando hacia un aparente naturalismo. A pesar de lo que pudiera parecer a primera vista, lejos de desarrollarse en una única dirección, las relaciones entre ambos medios no han dejado de variar según los intereses artísticos y culturales de cada momento. Tras repasar los momentos claves de esta controvertida relación de amor y odio entre el cine y el teatro, entre el ilusionismo naturalista y encantador de la pantalla y el artificio material y escénico del teatro, como los comienzos del cine, las vanguardias de los años veinte, el experimentalismo de los sesenta o iniciativas más recientes como el movimiento Dogma, el estudio se centra en el cine musical de Carlos Saura y la poética del director galés Peter Greenaway. Una vez más, las potencias de lo falso, el recurso explícito al artificio de lo teatral, se revela como una estrategia de resistencia ante códigos visuales y culturales dominantes.

Antes de que se impusiera la gramática hollywoodiense, con sus posteriores derivaciones actualizadas con fines comerciales, el cine mudo se alza en el horizonte artístico de las primeras décadas de siglo con pretensiones muy distintas a las de arribar a una suerte de perfección realista, sobre todo teniendo en cuenta que el cine sonoro desencadena un replanteamiento radical de las posibilidades artísticas y comerciales de la gran pantalla. Por un lado, desde su nacimiento en las barracas de feria como una atracción espectacular, junto al hombre forzudo y la mujer barbuda –no fue otra la cuna del teatro–, el cine se presenta como espectáculo popular, un juego óptico de la familia de la cámara oscura y los dioramas que proliferaron a lo largo del Ochocientos. Pasadas las

primeras décadas del siglo xx, comienzan a sucederse enfoques con ambiciones artísticas, lo que conducirá el cine a algunos de sus estadios más altos de creatividad con el Surrealismo y las vanguardias rusas, que descubren posibilidades inéditas de expresión, al nivel de las desarrolladas por entonces en la pintura o la poesía. Todo ello significó la consolidación de un nuevo medio poético con un lenguaje propio a la altura de los tiempos que corrían. Tanto en su dimensión espectacular y popular, por un lado, como en su tratamiento poético, por otro, el cine se revela como un camino idóneo para llevar adelante algunos de los frentes estéticos abiertos en el horizonte artístico del siglo xx, como el deseo de espectacularismo con el mayor grado de verismo posible o la introspección intimista del recientemente descubierto subconsciente, vías ambas por las que también avanzaba el teatro.

La primera vía apela a la satisfacción de un deseo de ver imitaciones de la realidad con el máximo grado de verosimilitud, jugar con los efectos de realidad al más difícil todavía, al más real que la propia realidad, una dimensión que ha seguido conociendo sorprendentes episodios con las modernas tecnologías de la imagen. Hasta el desarrollo de estas, la necesidad de espectacularidad había sido atendida por la escena teatral, que desde la Grecia antigua no había dejado de integrar los últimos avances técnicos con el fin de mejorar ese efecto de sorpresa que asombrara a grandes y pequeños, como los vuelos en escena, apariciones y desapariciones, movimientos de masas o complicadas transformaciones. En lo que al cine concierne, antes de la llegada del sonoro la espectacularidad va a estar estrechamente ligada a un efecto explícito de teatralidad. Con el fin de satisfacer la emoción del público, se hace necesario que la impresión de verosimilitud vaya unida a una suerte de *tour de force* que la hiciese de algún modo increíble; se trata de hacer creíble lo increíble, pero sin que se llegue a perder esta segunda connotación de lo espectacular como algo magnífico, extraordinario, fuera de lo normal, real pero al mismo tiempo fantástico. En este sentido juega un papel importante la idea del artificio, que enlaza nuevamente con lo teatral, la potencia de lo falso que analizamos con respecto a Romero Esteo, aunque ahora con una finalidad espectacular distinta. La *naturalización* del lenguaje cinematográfico con el cine sonoro y el predominio de la dimensión sicologista delimitará los nuevos derroteros por los que habrá de moverse el efecto de verosimilitud. El tono acartonado, artificioso o burdo, causado entre otras cosas por las propias limitacio-

nes técnicas, estuvo presente en la idea de lo espectacular hasta mediada la centuria, pero después, con las nuevas tecnologías, todo ello será des-terrado por inverosímil; el artificio se esconde bajo el velo de lo natural, y la ilusión de la realidad se confunde con la *verdadera* realidad; el valor simbólico se coloca en lugar del referente sin que sea fácil de detectar este desplazamiento.

Al modelo estético inicial responde el cine mudo de las primeras décadas, como la poética de George Méliès, en la que un lenguaje fragmentario de yuxtaposición de escenas y un ritmo precipitado con un fuerte componente físico construyen un tipo de teatralidad de fuerte tono escénico. Bajo esta misma gramática visual hay que entender el desarrollo del teatro como género espectacular –de enorme vigencia a lo largo de toda la historia– durante el siglo XIX. En esta órbita se sitúan los grandes artífices teatrales del momento, más o menos conocidos según tocasen los géneros mayores o cultos, como Dion Boucicault en Irlanda, David Belasco o Henry Irving en Estados Unidos, Max Reinhardt en Alemania o Enrique Rambal en España, cuyas creaciones no han dejado de llevar, significativamente, el calificativo de cinematográficas (Vardac 1949; El Nouty 1978). La estructura de estas obras, sobre todo en los casos más evidentes de formato espectacularista, se articula a base de yuxtaposición de números, cuyos efectos el público, ya avisado del tipo de obra, espera con ansiedad. De esta suerte, el argumento, a menudo de carácter melodramático cuando no articulado como sucesión de aventuras, se queda en una mera excusa para la introducción de estos números que hacen experimentar a los espectadores la sensación de lo extraordinario, lo exótico o lo increíble. Esta estructura de yuxtaposiciones, basada en una incipiente técnica del montaje escénico, comparte muchos de los rasgos de la poética cinematográfica de Méliès, más que del cine dramático desarrollado ya en la segunda década y que trataría de asimilarse a la estela culturalista de la alta comedia o el drama sicologista (Mühl-Benninghaus 1997; Gunning 1989). Sin embargo, lejos de tratarse de una copia directa del cine, estos creadores intentan responder con sus propios medios al horizonte de expectativas de su público, a la demanda de espectacularidad, el deseo de ver de cerca lo increíble. El hecho lógico de que los resultados guarden semejanza con la estética del primer cine puede entenderse antes como respuesta a un estadio común de la cultura que a una influencia directa del cinematógrafo, sobre todo en un momento en que este no había alcanzado el prestigio cultural que iba a tener posteriormente.

En todo caso hay que diferenciar dos tipos de efectos ilusionistas según sean producidos por uno y otro medio, cada vez más distantes. En el caso del teatro, el placer de mirar y el asombro ante lo que se ve está apoyado en la conciencia de la falsedad radical de lo que ocurre en escena, y por ello, por esta misma falta de verosimilitud, el efecto se hace todavía más increíble. La ilusión materialmente fabricada, acartonada y de ingenuo artificio, de la que el primer cine todavía guarda muchas trazas, adquiere una condición mágica de tipo diferente a la ilusión de la imagen proyectada, basada en la verosimilitud de lo extraordinario –justo el efecto contrario al del teatro– y su aparente fidelidad a la realidad referida, como concluye Remshardt (1998: 85)¹, la escena de las sensaciones y lo sorprendente tiene menos que ver con el realismo que con la euforia y el deseo de ver; o siguiendo las argumentaciones de Brewster y Jacobs (1997) sobre las diferencias entre el primer cine, de una cualidad pictórica que hereda del teatro, y la escena del momento, hay que insistir en que el efecto espectacular de este último radica en la percepción de la tremenda desproporción entre la realidad representada y los medios empleados para su representación: «it is the very impossibility of having a train crash on stage that makes even a very tacky simulation of it in the theatre impressive» (8). Con motivo de la muerte de Enrique Rambal, el exponente más destacado de este paradigma de teatro espectacular en España, el crítico de *La Estafeta Literaria* se hace eco de este modelo escénico: «al espectador del teatro no le importa que las cosas “sean”; antes bien, prefiere que “parezcan”; y en esta ventaja del aparecer sobre el ser radica la fundamental evasión hacia un mundo distinto del suyo» (V.F.A.: 1956).

Pasando al tratamiento poético del cine, fueron muchos los artistas de aquellos años de revoluciones y manifiestos que descubrieron en el mundo de las imágenes la culminación de sus sueños estéticos. El cine viene a expresar la quintaesencia de la vida moderna en la gran ciudad, su ritmo acelerado, contrastes de luces y sombras, multiperspectivismo, aparente frivolidad o carácter fragmentario e inconexo. Sin embargo, hemos de recordar una vez más que aquel cine sin palabras, apoyado en el juego de blancos y negros, crea unas expectativas muy distintas a las que se le abrirán al cine sonoro. En el contexto artístico de principios de

¹ «Also hat die Sensationszene weniger mit Realismus zu tun, als mit Freude am Schauwert».

siglo, a mitad de camino entre el Simbolismo y las vanguardias más radicales, el sentido lógico de la palabra, base del edificio de la representación, es cuestionado por todas las formas artísticas; en su lugar, se aboga por unas prácticas que llevan los lenguajes a los límites de sus posibilidades, hacia los márgenes de la representación, más allá del realismo ilusionista. Ante esta situación, un mundo de imágenes mudas en movimiento se revela como el escenario ideal para lanzar la poesía hacia horizontes inexplorados. El cine, basado en el ritmo, los movimientos y el contraste brusco de imágenes, parece abrir el callejón sin salida en el que el teatro tradicional se encontraba, enfrentado al nuevo sueño poético de las vanguardias. Así, por ejemplo, destacados representantes de la escena más renovadora, como Antonin Artaud (1973: 14 ss.) o Ramón María del Valle-Inclán (en Dougherty 1983: 168, 264), se apresuran en profetizar la desaparición del teatro en favor del cine, cuando no la fusión de ambos. Mientras que el creador francés elogia la carga sensorial al mismo tiempo que irreal y alógica de la pantalla y el dramaturgo gallego su plasticidad muda y dinámica, Béla Balazs, uno de los teóricos más destacados que tuvo el cine de estos años, reivindicando el desarrollo de una teoría estética específicamente cinematográfica, descubre en la cámara la recuperación del cuerpo visible y material del actor, el desarrollo de un lenguaje físico en una cultura conceptual y racionalista dominada por el signo verbal: «Aquí el espíritu se convierte en cuerpo de forma inmediata, sin palabras, visible»².

La pregunta que la historia ya no podrá contestar es si gran parte de este programa estético no llegaría a ser realizado antes por una escena teatral radicalmente renovada a partir de los años sesenta –revisada en el capítulo anterior– que por un cine que pronto incorporaría la *temida* palabra. No hace falta insistir en la naturaleza profundamente teatral de los planteamientos estéticos que se estaban proyectando sobre el cine antes del sonoro. Reivindicar un medio desmaterializado como es el cine, puro juego de luces proyectado sobre una superficie, como la manera de hacer el cuerpo visible nos obliga a replantearnos la concepción que se tenía tanto del cine como del teatro. La cámara se descubre como un medio para observar la realidad de cerca, también la realidad de los cuerpos, imprimiendo en las imágenes una condición táctil que

² «Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar» (Balazs 1982: 52).

no podía tener aquel teatro por la distancia que todavía separaba el escenario del espectador, las limitadas posibilidades técnicas de iluminación y los modos de interpretación; asimismo, cada detalle, cada objeto o movimiento por leve que fuera cobra en la pantalla una dimensión estética que parece inalcanzable para aquella escena de principios de siglo tratando de escapar del costumbrismo dominante y la posterior armonía del ilusionismo realista. La posibilidad de contrastar de forma brusca primeros planos, de alternar enfoques distintos de una misma realidad, yendo más allá del orden impuesto por las estructuras causales y los principios lógicos, hace posible otros ritmos y texturas de la realidad, otras formas de percibir y conocer el mundo que alentarán la revolución surrealista. Así se construye un plano temporal fragmentario en beneficio de una dimensión espacial, que en este caso será el espacio (de la pantalla) descubierto por esa prolongación performativa de la mirada que es el ojo de la cámara.

Como contribución fundamental a la creación de estos efectos, se desarrolla de manera consciente uno de los procedimientos definitorios del cine y de la cultura contemporánea, la técnica del montaje. Las vanguardias sitúan en el centro del nuevo panorama artístico el principio de la fragmentación, la yuxtaposición de elementos heterogéneos, la ruptura de la causalidad y la creación de asociaciones alógicas. Una vez más, el cine, que lleva implícito en su propio proceso de creación esta labor de montaje (*editing*), se muestra como el lenguaje por antonomasia de los tiempos modernos. Efectivamente, la técnica del montaje va más allá de un recurso formal para convertirse en una de las piedras angulares del edificio artístico de la Modernidad, impulsada posteriormente hasta el extremo por la televisión, las técnicas del vídeo y la tecnología digital. Acordemos con Amiel (2001: viii) que «Le montage cinématographique n'est pas seulement une opération technique indispensable à la fabrication des films. C'est aussi un principe de création, une manière de penser, une façon de concevoir les films en associant des images». La intensificación del procedimiento del montaje como elemento expresivo explícito en el cine (los tipos de cine que Amiel califica como montaje discursivo y montaje de correspondencias), frente a otras poéticas que optan por hacerlo invisible (montaje narrativo), subrayan una dimensión procesual e inmediata de la obra como ejercicio de construcción, es decir, como ejercicio de escritura hecho visible. De forma paralela, el collage en pintura y fotografía, la fragmentación en narrativa o

el Constructivismo en teatro y cine, apuntan hacia esta nueva concepción del arte como articulación de unidades emancipadas formalmente y puestas en relación.

Volviendo sobre la idea de la máquina como metáfora estética, propuesta también por el Constructivismo, la obra de arte consiste en introducir elementos heterogéneos dentro de un mecanismo estético que los va a proyectar hacia nuevos significados, sin que cada una de sus unidades pierda por ello su autonomía. El todo y la parte entran en un nuevo eje de relaciones, un sistema de tensiones entre materiales diversos, cuyo modo de articulación –de funcionamiento– constituye el objetivo explícito de la obra de arte. De esta suerte, nos encontramos nuevamente ante aquel «texte scriptible» propuesto por Barthes, un texto que se hace visible como proceso de construcción material en un aquí y un ahora inmediatos. Este procedimiento introduce una distancia de reflexión sobre sí mismo, haciéndose visible al receptor como puesta en escena del mecanismo y goce en su proceso de funcionamiento; pero también plantea un tipo de recepción problemática, en el sentido en que la obra no se entrega acabada como producto, sino abierta –en proceso– hacia múltiples lecturas. En esto consiste la recepción activa que exige el arte moderno para su goce como maquinaria de escritura. Esto se traduce en un efecto de desestabilización de otro tipo de maquinarias que esconden sus mecanismos formales bajo la legitimación que les otorgan unos discursos culturales. La obra de arte renuncia a una relación representacional como ilusión de la realidad exterior; en su lugar se propone como un funcionamiento que entra en diálogo con otros sistemas de funcionamiento de la realidad social, histórica y humana. Adorno (1970: 81) insiste en el revolucionario giro que define el arte moderno a partir de esta aproximación: «[l]a construcción es la única figura posible de la racionalidad del arte», comparando este momento artístico con la emancipación del arte en el Renacimiento a través de la idea de composición, concepto que las vanguardias rusas pondrán al día en la nueva idea de construcción (Hamon-Siréjols 1992).

El principio del montaje descubre el arte en su naturaleza de práctica concreta, no solo estética, sino también histórica y política, subrayando tanto la cualidad material de sus componentes, que pasan a adquirir una radical condición significante, como la cualidad procesual del fenómeno artístico en tanto que construcción en un aquí y un ahora contingentes por encima de su condición como productos cerrados y unitarios. La

estructura en sí misma se convierte en el acontecimiento artístico, pero no como estructura detenida y acabada, sino en la medida en que funciona –acontece– desde un estado inicial de no plenitud, de carencia como obra perfecta. Esta perspectiva pragmática, estrechamente relacionada con los planteamientos teatrales posdramáticos, revierte nuevamente en un hacer visible la función central del espectador como elemento estructural de la obra, en palabras de Eisenstein: «El espectador se revela como el material fundamental del teatro» (en Fischer-Lichte 1997: 125). Con su paso a la gran pantalla, el alumno de Meyerhold llevará esta actitud al cine, dando lugar al montaje de las atracciones, basado en el efecto sensorial de la contraposición de imágenes. Cada una de las artes, pero de modo especialmente intenso por su componente escénico común el cine y el teatro (Bablet 1978; Fritz 1993), dan lugar a una estética de los efectos, de las emociones, que arranca de un acercamiento formalista a la creación como construcción y artificio, lo que implica una nueva relación del arte con la realidad y el espectador. Este enfoque revoluciona el horizonte estético y político del arte, por ejemplo, en relación a la utopía social que mueve la vanguardia rusa o la teoría épica de Piscator y Brecht; pero sus efectos no quedaron reducidos a aquellas décadas de aceleradas transformaciones.

A partir de los años cincuenta en las artes plásticas, y de modo más sistemático desde los sesenta en el resto de las artes, los nuevos planteamientos serán asimilados desde los campos más diversos. No es difícil establecer paralelismos implícitos entre estos planteamientos y el nuevo teatro posdramático. Los reducidos espacios de Foreman saturados de objetos y el comportamiento mecánico de sus acciones recuerdan tanto al constructivismo ruso como al teatro futurista. Asimismo, el teatro de Wilson, basado en un rígido planteamiento formal, no deja de ser heredero indirecto de todo este panorama; no por azar escribe Louis Aragon aquella emocionada carta abierta a André Bretón, muerto en 1966, tras asistir a la representación de *Deafman Glance* (1971), de Wilson, afirmando que por fin había conseguido ver el espíritu surrealista levantado sobre un escenario. Aunque ya eran otros tiempos, y Surrealismos, Constructivismos y otros ismos habían sido integrados en las nuevas posiciones que se sucederán a partir de los sesenta. Tras unos años en los que el teatro creyó descubrir en el cine la satisfacción de sus ambiciones, el deseo de concretar los planteamientos escénicos que a principios de siglo tuvieron que quedar en manifiestos y esbozos impulsará la

reconsideración de las posibilidades artísticas y culturales del teatro: son las nuevas formas de escritura escénica. La utopía escénica regresa a una escena teatral puesta ya al nivel de las exigencias estéticas de la Modernidad. Pero los nuevos paradigmas constructivistas no se reducen al medio cinematográfico o teatral, sino que la escritura, ya sea narrativa, en el caso de Goytisolo, o dramática, en el de Romero Esteo, dan testimonio de este nuevo modo de entender la creación artística y su relación con la realidad. Así, cuando el teórico de las vanguardias rusas Boris Arvatov propone la imagen del ingeniero-constructor para el artista del futuro, no podemos dejar de pensar en las maquinarias escénicas de Romero Esteo, deudoras de un modelo musical, aquel susurro del lenguaje como utopía última del arte en tanto que realidad: «L'ingénieur-constructeur doit remplacer l'architecte styliste; le musicien doit devenir, en premier lieu, le concepteur non pas de combinaisons sonores, mais de machines sonores» (en Hamon-Siréjols 1992: 147).

Pero devolvamos la palabra al cine. El paisaje artístico de los años treinta sufre una conmoción cuando las imágenes aprenden a hablar. La sincronización del sonido con las imágenes descubre posibilidades inéditas para la industria cinematográfica; grave traumatismo para unos, fenomenal acierto para otros. En cualquier caso, vino a poner en evidencia la condición histórica de los lenguajes estéticos y, por ende, la fragilidad de ciertos puntos de vista defendidos y discutidos apasionadamente acerca de la suerte del cine y el papel que en el futuro debía asumir, como del incierto porvenir del teatro frente al cinematógrafo. La escuela formalista y la vanguardia rusa, principales defensores del principio del montaje, reaccionan en bloque frente al nuevo ingenio. Pudovkin, Eisenstein y Alexandrov lanzan un manifiesto vinculando la nueva forma cinematográfica a una cultura manipuladora de signo burgués y capitalista, voz de protesta a la que se unen los círculos surrealistas desde París. Por su parte, muchos de los artífices de la vanguardia teatral encuentran igualmente truncadas las esperanzas de ver realizados sus sueños escénicos a través de la cámara: «el cine hablado es una estupidez, un absurdo. La negación misma del cine» dirá Artaud (1973: 49), para volver a cifrar sus esperanzas en la magia de la escena. Ante esta confusa situación, Jakobson (1981) escribe un artículo señalando la necesidad de asumir los avances científicos, así como de continuar con la coherente aplicación de los principios formalistas también al cine sonoro que, bajo su aparente impresión de realidad, no dejaba de res-

ponder a una patente convención estética. En todo caso, los artificios de las imágenes, su espectacularidad teatral, su juego explícito de contrastes no disimulados por el ritmo lógico de percepción, parece quedar atrás en beneficio de nuevos lenguajes realistas.

La situación había dado un giro copernicano. La calurosa acogida que desde ámbitos mayoritarios tuvo la palabra, abriendo la posibilidad de desarrollar tramas más complejas y elaborados caracteres psicológicos viene a dar al traste con los enfoques estéticos desarrollados hasta el momento, al tiempo que las posibilidades revolucionarias del principio del montaje pasan al servicio de un desarrollo narrativo lineal y lógico. El juego de interrupciones, contrastes bruscos y cambios de planos espaciales y temporales debía ahora hacerse transparente a favor de una trama con un componente psicológico cada vez más importante. Paralelamente, la Guerra Civil en España, como la II Guerra Mundial en el resto de Europa, supone un violento traumatismo en el movimiento de renovación artístico. Muy distinta fue la suerte para el cine sonoro, que empieza a escribir, a pesar de los conflictos bélicos, las páginas doradas de su historia más laureada. El arte del cinematógrafo campa a sus anchas, no en el sentido, sin embargo, que le habían predicho algunos de sus más lúcidos teóricos y creadores, pero sí con una asombrosa capacidad de moldear el imaginario colectivo de toda una cultura, de crear los mitos de la sociedad moderna, de poblar sus sueños, volviendo a arrumbar realidades de otro cuño en el desván de los deseos y las utopías sociales, mientras que de aquella teatralidad lúdica y artificial de la escena popular de la primera mitad de siglo iba quedando cada vez menos huellas.

Las corrientes interpretativas de origen stanislavskiano, a pesar de su creciente afinidad en sus formulaciones últimas con los planteamientos de Meyerhold, serán traducidas a su paso por el Actor's Studio de Nueva York en un método sicologista del que saldrán las míticas estrellas del cine; al tiempo que los caminos de la interpretación épica, como sus *sospechosos* procedimientos ligados al principio del montaje, que tanto Piscator como Brecht habían llevado a Estados Unidos, serán silenciados en favor de la estética de los vencedores. Habrá que preguntarse por qué nunca como entonces el teatro, el mundo del artificio y goce de las apariencias, juego explícito que denuncia las sustituciones sobre las que crece la realidad, se convierte en ese odiado hermano menor del cine. Las corrientes dramáticas, lideradas por el drama realista estadounidense y desarrolladas ya bajo la impronta de la nueva

gramática del cine sonoro, llegan con éxito a la gran pantalla. El método interpretativo parece uniformarse bajo el sello de Lee Strassberg, y los directores de escena miran con envidia los medios y el modelo organizativo de sus colegas de la pantalla. El director español José Tamayo, continuador de aquella tradición espectacular de gran formato, pero bajo la sombra ahora del modelo cinematográfico, acusa la demanda de un público que ya había aprendido a mirar a través de los ojos de la cámara; por ello señala la necesidad de coordinar convenientemente los elementos escénicos para alcanzar el restablecimiento del «equilibrio imprescindible entre la palabra y la realización», en favor de la transparencia de los medios y en detrimento del «viejo estilo de esas representaciones clásicas cuya acción trepidante se apaga en innumerables mutaciones y entreactos, cuando en el cine de enfrente, la fantasía más audaz se ve satisfecha en la cómoda contemplación de un tecnicolor cualquiera» (Tamayo 1953: 34). La poética de la fragmentación, del ilusionismo acartonado y del montaje de momentos efectistas, por encima de la unidad que impone una *bien* elaborada trama parece entrar en crisis bajo la armónica verosimilitud del realismo hollywoodiense. No sin razón García Pavón (1966) destaca la «visualización moderna» de la *Antología de la Zarzuela*, dirigida por Tamayo en los Festivales de España durante los años sesenta, subrayando sus «profundidades de cinemascopio», mientras que Monleón se refiere a él como el Cecil B. de Mille de la escena española (Checa Puerta 1996). También Fernando Fernán-Gómez (1990: 25), quien no dejó de elogiar aquella vieja teatralidad *rambaliana*, se hace eco en sus memorias, no sin cierta ironía, de la difusión del nuevo gusto, más verosímil y realista, más cinematográfico: «Pero mi abuela sí me hizo notar que los actores americanos eran mucho más sobrios que los españoles, a ella le gustaban más: —No hacen tantas muecas, ni mueven tanto las manos. Son mucho más finos». Como afirma el crítico Rafael Manzano (1957) desde las páginas de *La Estafeta Literaria*, la técnica «debe ocultarse cuidadosamente, ya que si se advierte se evapora la ilusión de los espectadores»; un tipo de ilusión que sin duda debe más a la nueva gramática del cinematógrafo que a la concreta y pesada materialidad escénica. Ahora bien, los paradigmas artísticos, siempre en movimiento, habían de seguir evolucionando.

Con las filas del teatro debilitadas, el empuje de renovación artística ralentizado por la posguerra y el auge del socialrealismo, al que el cine

parece servir con mejor eficacia, el paradigma artístico impuesto por Hollywood deja sentir todo su peso. Desde el mundo de las imágenes, que habían de conformar la cultura occidental de la segunda mitad del siglo xx, las realidades materiales y formas inmediatas de percepción son sustituidas por un ilusionismo cinematográfico de corte realista, garantía de estabilidad de un orden simbólico cuyo mando será pronto traspasado a la nueva industria de producción de realidades, la televisión. Es en este momento, cuando la poética cinematográfica comienza a acusar la competencia de su seguro vencedor, el medio televisivo, que el cine y en general todo el ámbito cultural, alentado por una pasajera recuperación del espíritu de las vanguardias, reacciona poniendo rumbo hacia un camino formal que ya se había emprendido en las primeras décadas de siglo, si bien dentro de un contexto histórico mediático muy distinto.

A partir de los años sesenta, las nuevas perspectivas ideológicas y formalistas vuelven a situar en primera línea la categoría del montaje como base esencial de la construcción cinematográfica. Si bien las referencias explícitas al mundo vivo y real de la escena son escasas, pues el teatro de creación ya no dejará de ser un medio minoritario, las numerosas reflexiones teóricas, puntos de vistas estéticos y prácticas fílmicas características de movimientos tan emblemáticos como la Nouvelle Vague, recuperan un olvidado pasado de inconfundible sabor escénico. Jean-Luc Godard, jefe de filas de la nueva corriente, a pesar de negarle toda actualidad al arte teatral, reconoce la necesidad de abrirse hacia otros lenguajes, confesando su deseo de hacer una película sobre las principales teorías interpretativas, que comenzaría con «la fille qui jouerait Lucrèce descendant d'un taxi pour se rendre à une répétition» (en Bergala 1998: 321)³. Un elemento esencial en la configuración del nuevo panorama mediático es el paradigma estético que la televisión había de hacer notar con creciente fuerza, un paradigma de inconfundible impronta escénica que recupera una impresión de cercanía, frontalidad y presencia inmediata en la comunicación, lo que no tardará en influir en la evolución de los otros medios.

³ No obstante, el trabajo del actor, que está impulsando gran parte del movimiento de renovación escénico, queda más apartado de los intereses del nuevo cine, consagrado al desarrollo de las posibilidades específicas de la cámara, la creación de imágenes y su articulación a través fundamentalmente del principio del montaje.

La acelerada producción de películas supone una contribución de última hora a la crisis de las narraciones y la desacreditación de las ficciones, que ya venía de atrás como un fenómeno característico de la Modernidad. El resurgimiento de la vanguardia de los sesenta se revela como una respuesta urgente a este estado de inflación de las representaciones y los relatos. La reconstrucción ilusionista y verosímil de la realidad comienza a suscitar las sospechas de los nuevos creadores, que descubren tras su equilibrada y acabada construcción los intereses ideológicos de una sociedad. Como ya ocurriera en los años veinte, el cine vuelve a girarse sobre sí mismo para llevar adelante un proceso de autorreflexión sobre sus propios materiales y formas de comunicación. Si el movimiento estructuralista y su desarrollo posterior, siguiendo el camino del formalismo ruso y la Escuela de Praga, consagra sus esfuerzos en sacar a la luz la elaborada retórica de la mimesis realista, los creadores, tanto escénicos como cinematográficos, reaccionan con menos teoría, pero mayor virulencia, poniendo al descubierto las costuras estéticas de una poética aparentemente inocente, el artificio de la naturalidad. Son los nuevos horizontes de la creación fílmica. Paradójicamente, este volver a hacer presente la puesta en escena del cine se traduce en muchos casos en un desnudar la imagen de sus maquillajes invisibles, en paralelo a lo que estaba ocurriendo con la escena experimental de los sesenta, que llevará al teatro posdramático. Una necesidad de comunicación directa, de frontalidad con el espectador, surge tanto en el cine como en la escena teatral. Godard exige como condición para un cine actual abandonar los grandes estudios para «dépouiller la réalité de ses apparences en lui redonnant l'aspect brut où elle se suffit à elle-même» (239), una realidad que inevitablemente, tratándose de una proyección cinematográfica, había de llevar el sello también *real* de su propio artificio, de su construirse como imagen.

En este contexto se asiste al auge del cine documental, que ya había conocido en el ámbito del Constructivismo ruso a pioneros como Dziga Vertov, cuyo nombre abanderó el equipo formado por Godard y Jean-Pierre Gorin entre 1969 y 1972. Los límites entre el cine de ficción y el género documental empiezan a disolverse; el cine se abre a las citas documentales, lo que denuncia el ilusionismo de la ficción, sin por ello renunciar a esta; mientras que el documental se sirve de estrategias del cine de ficción. La estricta y engañosa separación entre realidad y ficción es identificada con los intereses de las clases dominantes, en pala-

bras de Gorin: «le clivage entre la fiction et le documentaire est un clivage de type bourgeois. Ce qui est intéressant c'est de tenter de produire des fictions matérialistes» (373). De esta suerte, en la estela del Kino-Pravda fundado por Vertov en los años veinte, etiquetas como *cinéma vérité*, *direct cinema*, *candid eyes* o *free cinema* se divulgan como estandartes de una nueva aproximación a la práctica del cine y su relación con la realidad, poniendo al descubierto las manipulaciones inherentes al realismo ilusionista. La crisis de la ficción deja el arte enfrentado con la realidad material y física, también la del propio cine, que estaba siendo reivindicada de forma paralela por otros campos artísticos y sobre todo por esa constelación de prácticas (escénicas) en torno al performance.

En este hervidero de nuevas inquietudes, se alza el vídeo como una pieza fundamental. Desarrollado inicialmente a la sombra de la televisión, se revelará pronto contra su progenitor para hacer posible una aproximación más consciente –metadiscursiva– tanto sobre el medio televisivo como del cine. Desde una mirada material y performativa la imagen se revela como un proceso de construcción. El arte del vídeo, desarrollado en los años sesenta en la órbita de los planteamientos estéticos próximos al performance, será integrado en la década siguiente dentro de la creación cinematográfica, haciendo posible una poética de la fragmentación sobre una imagen mirada de cerca –táctil– y un ritmo controlado a voluntad, muy diferente en todo caso a la sintaxis narrativa del cine clásico. De este modo, Godard, en cuya obra el vídeo ocupa una importancia creciente, reconoce este medio como un modo de pensar el cine más allá de su condición de resultado final u obra acabada. A través del vídeo se lleva a cabo una reflexión sobre el cine y la imagen como proceso de construcción, haciéndola visible como un modo de escritura en su sentido más inmediato, material y casi físico. El nuevo instrumento saca a la luz el «texte scriptible» del arte cinematográfico. No es de extrañar, por tanto, que uno de los grandes proyectos de Godard, como la serie *Histoire(s) du cinéma*, haya sido realizado en vídeo, y que una de sus imágenes y sonidos recurrentes sea el de una máquina de escribir (Oubiña 2003). Frente a una realidad social definida por Baudrillard como la cultura del simulacro, esta mirada teatralizante, impulsada por la nueva tecnología electrónica y su posterior digitalización, descubre un espacio de resistencia al hacer visible el simulacro que sostiene la imagen. En este nuevo escenario fílmico, que

no existe ya fuera de la pantalla, pues es un espacio explícitamente artístico producto de una cámara que crea su propio mundo, parece garantizarse un último reducto de realidad como proceso material de construcción y comunicación, porque traspolando la afirmación de Peter Brook a este *teatro de la imágenes*, se podría afirmar que «La seule différence entre le théâtre et la vie, c'est que le théâtre est toujours vrai» (Picon-Vallin 1997: 14), o parafraseando la famosa cita de Godard recogida por Deleuze –«pas une image juste, juste une image» (Deleuze y Parnet 1996: 15)–, diríamos que no es necesario una *imagen verdadera*, sino una *verdadera imagen*, verdadera en su condición (escénica) de imagen. Esta suerte de *verdad* es la que se trata de recuperar a partir de los años sesenta.

Si en Francia tiene lugar la Nouvelle Vague, en Alemania, al igual que en España, se habla del nuevo cine y en el mundo anglosajón se desarrolla el estructuralismo cinematográfico, que está en la base del *new cinema* británico. Peter Gidal y Malcolm Le Grice figuran como dos cabezas sobresalientes de este último movimiento, aglutinado en torno al London Film-makers' Co-operative (LMFC) desde los últimos años sesenta hasta mediados de los setenta. Resulta significativo que este grupo de creadores, imbuidos por la plástica minimalista y la estética de las instalaciones, realice algunas de sus primeras experiencias cinematográficas con la grabación de performances. Entre sus intereses, compartidos con la vanguardia francesa, figura la cualidad material de la película, la reflexión acerca de la naturaleza de la ilusión cinematográfica y la condición temporal y estructural de la percepción fílmica del espectador. Estas premisas hacen que el cine, de forma casi inconsciente, descubra en los mecanismos inherentes al fenómeno teatral un medio idóneo para llevar adelante sus búsquedas artísticas. Términos como «reproducción» o «representación» se descubren como la expresión de una estrategia de falseamiento u ocultación de la realidad, sobre todo frente al acto material e inmediato del rodaje, montaje y grabación, como explica Gidal (1996: 146): «Each film is a record (not a representation, not a reproduction) of its own making. Production of relations (shot to shot, shot to image, image dissolution to grain, etc.) is a basic function which is in direct opposition to reproduction of relations». Esta condición material del acto procesual del rodaje y montaje de la película, como ya sucediera en los años veinte, es la que será puesta nuevamente de relieve: «“Materialist” stresses process, a film in its pro-

cess of production of images, sounds, times, meanings, the transformations effected on the basis of the specific properties of film in the relation of a viewing and listening situation» (Heath 1996: 171). El cine se sumerge en una reflexión sin vuelta atrás sobre las condiciones pragmáticas de su producción, es decir, sobre el espacio, el tiempo y las características materiales de su comunicación, en paralelo a lo que estaba teniendo lugar en el teatro posdramático. La yuxtaposición alógica de imágenes y acciones, que hace pensar en otros tiempos del cine, vuelven a articularse sobre el espacio y el tiempo inmediatos de la filmación, que a menudo conlleva un efecto de implosión de la temporalidad y el espacio de la ficción. Las frecuentes rupturas o, al contrario, la continuidad excesiva de los planos, que construye un espacio único de inevitable condición escénica, contribuyen a la convergencia del tiempo filmado y el tiempo de la filmación. La categoría de la repetición, a menudo dentro de un claro marco teatral, se manifiesta como una eficaz estrategia para la intensificación del tiempo en la pura duración de un presente continuo. Así, por ejemplo, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (1970), dos de los protagonistas de la Nouvelle Vague que se han ocupado de modo sistemático de la filmación de teatro, explican la esencia del cine en unos términos que bien se podrían aplicar al nuevo teatro: «c'est du pur présent condensé. Qui passe et qui ne se renouvelle jamais» (50), justificando el uso de la cámara directa para transmitir al espectador una impresión de lo efímero de la imagen, «ce que se passe là, ça ne se renouvelle pas» (50). Es entonces cuando la progresiva incorporación del vídeo viene en apoyo de estas nuevas inquietudes, que se verán impulsadas con la digitalización de las imágenes y su tratamiento por ordenador.

Desde esta perspectiva no es extraño constatar que una mayoría de los directores más renovadores de las últimas décadas haya desarrollado una poética cinematográfica que en cierto modo podría ser calificada de teatral, escénica o performativa, sin por ello tener que buscar la influencia directa de un determinado creador escénico⁴. Pensando en la

⁴ A pesar de la cantidad de trabajos que se han sucedido en los últimos años estudiando las relaciones entre teatro y cine, no resulta fácil encontrar influencias directas de la realidad del arte teatral en el cine. Se pueden seguir los caminos que llevan del cine, medio mayoritario bien conocido por la mayor parte de los directores teatrales, a la escena, pero el camino opuesto, es decir, la influencia de creadores escénicos en el cine,

obra de Jacques Rivette, Deleuze (1985: 112) propone la etiqueta de «théâtre du cinéma» para un tipo de teatralidad exclusivamente fílmica (Hamon-Siréjols, Gestenkorn y Gardies 1994). Por su parte, en el volumen coordinado por Picon-Vallin (1997), se aboga por un género que sería el «cine teatral» o «film de théâtre» –que no debe quedar lejos del «film de cine» al que se refiere Godard (Dubois 2001: 84)–, haciendo un recorrido por la producción de nombres como Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Raoul Ruiz, Chantal Akerman, Lucian Pintilie, Jacques Rivette, John Cassavetes, Louis Malle o Peter Greenaway, lista que se podría seguir ampliando con Manoel de Oliveira, Fassbinder o el cine musical de Carlos Saura; mientras que desde las filas de la escena se analizan los trabajos cinematográficos de Roger Planchon, Peter Brook o Antoine Vitez. Desde Méliès, Eisenstein, Cocteau o Welles hasta estos autores se abre un amplio abanico de posibilidades de pensar la imagen a partir de su artificio hecho visible, poéticas muy distintas que en condiciones técnicas e históricas también diversas, han desarrollado como condición *sine qua non* del cine la reflexión desde la propia cámara acerca de los materiales y procedimientos cinematográficos. Este es el ejercicio crítico de autoconsciencia que define el fenómeno moderno del arte, el arte como gesto de resistencia material y performativo a los modos tradicionales de representación.

Estos planteamientos no han quedado como un capítulo anecdótico en la historia del cine de los años sesenta y setenta, sino que han dado lugar a un enfoque que llega hasta nuestros días. Uno de los ejemplos más recientes es Lars von Trier. El movimiento Dogma, liderado por el director danés, así como otras iniciativas afines de carácter experimental, como su reciente película documental en colaboración con Jørgen Leth *Five Obstructions*, nos hablan de un mundo de ficción gobernado por una serie de reglas que, a modo de un extraño ceremonial, van a construir la obra de arte como un rígido mecanismo en funcionamiento. Estas reglas no son únicamente elementos fundamentales que determi-

ofrece enormes dificultades, pues una gran parte de los directores de cine, incluso de aquellos que se consideran más *teatrales*, han tenido una escasa experiencia real del mundo de la escena. Por ello, es más correcto desde un punto de vista tanto histórico como teórico referirse a las huellas de la teatralidad, fenómeno emparentado con unos comportamientos estéticos renovadores, en uno y otro medio sin remitir a una influencia directa de la escena real e histórica en el cine, que sin duda es escasa.

nan el desarrollo minucioso de la trama, lo que llevará a un proceso de martirio del protagonista que se somete a ellas de forma voluntaria, sino que también son reglas de filmación y montaje. En ambos planos, formal y temático, el hacer explícitas estas reglas descubre la obra como un mecanismo que se escribe mientras *se juega*, también en el sentido doble que tiene el verbo «interpretar», como actuación y análisis. Al igual que en el Constructivismo, el espectador adquiere un alto grado de participación; a su arbitrio queda la decisión de entrar o no en el juego, de aceptar las reglas de construcción formal de la película, que lo convertirán, ya en el plano de la ficción, en juez moral del incómodo caso, a cuya narración asiste. Como en otras maquinarias artísticas analizadas anteriormente, la obra avanza hacia una situación límite, empujada por esa necesidad fatal de seguir *adelante, siempre hacia adelante* con el cumplimiento de la ley. El mecanismo se hace visible a medida que adquiere mayor protagonismo, hasta quedar triunfante en mitad de la escena, girando sobre sí mismo como una suerte de maquinaria perversa, ejercicio de desestabilización y denuncia de otros sistemas de representación y códigos morales que no son menos perversos, pero que consiguen ocultar sus igualmente aplastantes estrategias de funcionamiento.

Cada película de Von Trier se goza como un ejercicio de construcción, la construcción como acontecimiento –en este caso, fílmico– que se muestra minuciosamente, de forma casi obscena, en cada uno de sus elementos, poniendo de manifiesto la importancia decisiva de cada detalle para que el complejo entramado avance, inevitablemente, hacia la catástrofe final, proceso de autoinmolación del protagonista de la obra, casi siempre mujeres (salvando el caso excepcional de Jørgen Leth, convertido en protagonista a pesar suyo que se somete a las *Five Obstructions*) que se ofrecen voluntariamente como víctimas sacrificiales, llevando su comportamiento, como el de la propia maquinaria fílmica, más allá de una lógica racional. De modo paralelo, la misma obra en tanto que construcción se ofrece como víctima de su artificio, hasta que queda reducida a sus elementos mínimos, a su materialidad ya irreducible, el sonido en directo o el movimiento constante de la cámara. A partir de esos elementos tiene lugar ese campo de tensiones que es una obra de arte, la creación de una ilusión sobre unas realidades inmediatas y concretas, hacer creíble lo increíble, lo extraordinario de la realidad, más extraordinaria cuanto más real, el más difícil todavía, como en el teatro de Rambal.

I. LA MIRADA PERFORMATIVA: CARLOS SAURA

Desde sus inicios en la generación del nuevo cine español de los años sesenta, la filmografía de Saura ha reflexionado sobre los modos de construcción de significados que implica la utilización de una cámara. Su dedicación temprana al género documental, un cine con pretensiones de objetividad que se quiere más allá de la ficción, así como las citas del mundo del teatro, van a conducirle a alternar un tipo de realismo convencional con una práctica cinematográfica a mitad de camino entre el documental y la ficción, entre la representación escénica y la ilusión cinematográfica. Este género conoce algunos de sus hitos a comienzos de los años ochenta con la trilogía protagonizada por el bailarín y coreógrafo Antonio Gades: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), a la que han seguido numerosas propuestas siempre en torno al mundo del baile y la música, como *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998) o *Salomé* (2002), y como caso afín se puede añadir *Goya* (1999), que comparte el tono plástico y teatral de estas últimas, aunque sin el componente musical. En todas ellas se despliega una estrategia de filmación que permite recuperar una expresión más intensa de realidades culturales de carácter performativo y escénico convertidas en estereotipos. Lo interesante es que para llevar a la pantalla estas formas musicales y de danza la cámara haya tratado de emular esa misma condición performativa y escénica características del objeto de filmación. El cine de danza de Saura se traduce en una suerte de danza del cine, la danza de la mirada cinematográfica recorriendo platós y camerinos, repetición de pasos y pruebas musicales, una mirada cercana e inmediata que trata de rescatar la esencia performativa, procesual y física de estas manifestaciones, reducidas a clichés por su uso abusivo al servicio del consumismo turístico y cultural. Se trata, por tanto, de devolver a unas realidades acartonadas su condición poética. Para ello no solo se subraya el artificio que sostiene toda expresión escénica, sino también y sobre todo el artificio que esconde la imagen cinematográfica, el vacío sobre el que se construye, recuperando una distancia (de teatralidad) necesaria para abrir nuevamente un espacio del que brote el misterio de la poesía.

Saura se enfrenta con el reto de expresar unas realidades culturales, como la del flamenco y la cultura gitana, el tango y la historia de Argentina o la obra de Goya y la España del siglo XVIII, cubiertas de estereoti-

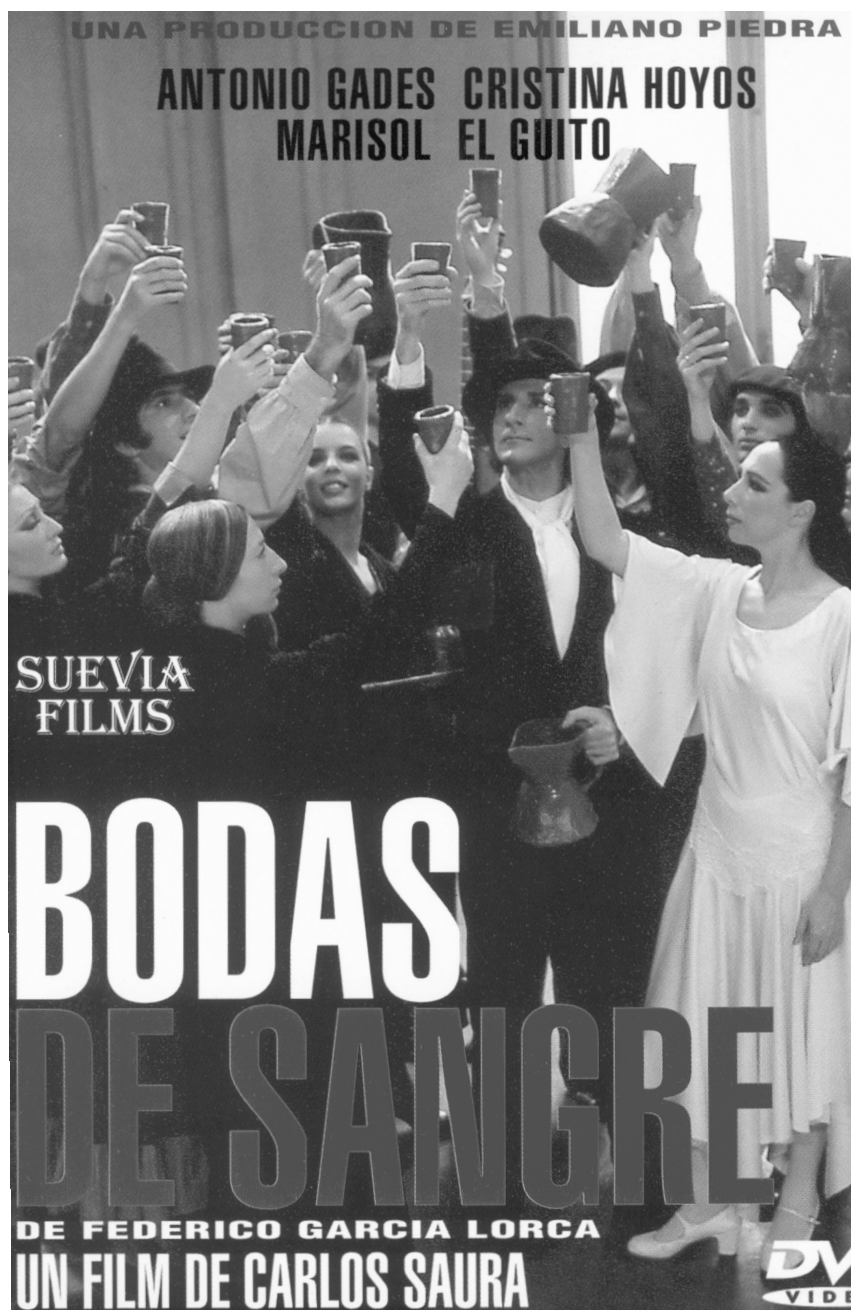
pos, imágenes productos, mitos y relatos contruidos y cerrados, de acendrada tradición espectacular, igual que los relatos míticos que a menudo utiliza como punto de partida, como el de Carmen o Salomé. La empresa de arrojar una mirada que devuelva a estos imaginarios su condición de fenómenos y acontecimientos reales y vivos en la historia, rescatar su condición performativa y material, no resulta fácil. El reto consiste en volver a hacer visible la dimensión poética, pero también política e histórica, de unos lenguajes que por su uso instrumentalizado al servicio de los intereses más diversos se han anquilosado en formas tipificadas, con la pérdida de expresividad que esto conlleva. Ante la necesidad de desnudar estas realidades artísticas, pero sin renunciar por ello a la dimensión política y social que les dio sentido, se opta por un enfrentamiento directo y sin trampas, no solo mostrando sus armas desde el comienzo, sino haciendo incluso ostentación de ellas, recreándose en la exposición de los bastidores que sostienen toda puesta en escena: el estudio y los decorados, los maquillajes y el vestuario, los actores y artistas, exponiendo por extenso la discusión acerca de las posibilidades del montaje, la concepción coreográfica, la estética espacial, los tipos de movimiento o la música más adecuada en cada escena.

Frente a la imposibilidad de escapar al artificio inherente al acto de la grabación fílmica, pero también del espectáculo escénico que está en su base, Saura se deja atrapar voluntariamente por él, de forma explícita, sin excluir tópicos ni estereotipos, imágenes ya fijadas en el imaginario colectivo por los mitos culturales. Una utilización estilizada del vestuario y el maquillaje, e incluso de los diálogos y movimientos, con poses fijas de amanerado romanticismo gitano, como en el caso de *El amor brujo*, remiten abiertamente a los estereotipos que sostienen estos códigos, a su artificio invocado estéticamente para deleite de los sentidos. A través de esa teatralidad ingenua se entronca con una estrategia formal que indirectamente recuerda a aquella otra espectacularidad de burda materialidad de otros tiempos, que el autor supo disfrutar en los espectáculos de Rambal. En *Mamá cumple 100 años* se rinde un homenaje explícito al teatro de magia y gran espectáculo del director valenciano a través de un personaje visionario y fantasioso encarnado por Fernando Fernán Gómez. Saura rompe una lanza por esta teatralidad artificiosa, por un tipo de ilusión poética que crece desde su aceptada condición material y física, y que había de dejar huella en su propia obra:

His was a grandiloquent and marvellous theater where anything could happen. I've always thought it very Spanish like the classical theatre, I so like; that grandiloquent theatre, of rhetoric and grand gestures, which I'm sorry to see disappear... a gestural and exaggerated theatre... That is to say, I think that the only way to realize theatre is through supreme theatricality (en Delgado 1998: 68).

Desde los títulos de crédito e incluso previamente, cada película muestra la estricta delimitación de lo que va a ser el espacio de actuación, introduciendo la mirada curiosa del espectador, como un elemento extraño a ese mundo, en esa apasionante atmósfera de creación escénica y performativa que define estas películas, donde todo resulta inmediato y concreto, físico y erótico, maravillosamente teatral. En muchos casos, el carácter cíclico de la película, que se abre y se cierra mostrando el espacio vacío de la interpretación, le confiere un tono ceremonial, anunciando esa suerte de rito sacrificial que va a tener lugar, por ejemplo, en *El amor brujo*, cuyo primer plano muestra la enorme puerta metálica del plató bajando lentamente hasta cerrarse del todo con un brusco sonido que retumba, y es entonces cuando comienzan a oírse los acordes trágicos de la partitura de Falla anticipando el fatal desenlace. Ese enorme portón bajando lentamente es comparable con el que se verá años después al comienzo de *Tango*, cuyo argumento, como el de *Carmen*, *Bodas de sangre* o *Salomé*, gira de forma casi obsesiva en torno a un asesinato, un acto de violencia de carácter ritual que impregna toda la atmósfera, confiriéndole una aceptada teatralidad, un acto siempre extremo que lleva la acción a un clímax poético, cima del artificio escénico, es decir, de la verdad poética. Así se construye la escena final de *Bodas de sangre*, con el enfrentamiento a navaja entre dos hombres, movimientos ralentizados sobre un fondo mudo que apenas deja oír el jadeo de los cuerpos y el sonido de sus movimientos al rozarse. En otros casos, como en *Carmen* o *Tango*, el momento del asesinato revela el artificio de la trama, el juego de ficción y realidad sobre el que se ha levantado la obra, como una pirueta escénica, reflejo en última instancia de la propia vida, la verdad estética de un engaño.

El maquillaje y el vestuario contribuyen de modo fundamental a la recreación de esa imagen plástica y convencional que define estas obras. No resulta un azar que sea Francisco Nieva, dramaturgo y escenógrafo teatral, quien haya prestado su estilizado barroquismo al mundo igual-



Bodas de sangre.

mente escénico de Saura en *Bodas de sangre*. A menudo los figurines se asemejan a las imágenes amarillentas de una foto antigua por la que vaga premonitoria la presencia de la muerte, grupos de personas con la mirada fija en el vacío de la cámara, esperando a ser registrados para una posterioridad que ya no les pertenece, en la que solo serán el testimonio de una ausencia. La escena final de *Bodas de sangre* se funde en una fotografía detenida en el tiempo de la boda trágica que se va a representar, fotografía con la que también comienza la película; o la escena de los emigrantes llegando a Buenos Aires a comienzos de siglo en *Tango*, imágenes de un pasado lejano que se hace presente a través del artificio teatral, invocado desde el ritual aquí y ahora del juego escénico. En ambos casos, la tipificación plástica de los personajes, hechos realidad mediante la música y el baile, rescatados de su ausencia a través del tiempo, apunta uno de los temas claves de Saura: la recuperación de la memoria, que es siempre una repetición, como la propia historia, una repetición que vuelve una y otra vez, al igual que los movimientos y las palabras en los ensayos, y que nos hablan de la muerte y el vacío sobre el que se construyen. De esta suerte, al comienzo de *Bodas de sangre* se ve a los bailarines entrando en el camerino en una mañana fría de invierno, acomodándose frente a los espejos para maquillarse. En una esquina de los espejos colocan fotografías de familia, mientras la voz en *off* de los bailarines reflexiona sobre la historia personal que les ha llevado hasta allí, el pasado y el presente, el vacío y la escena, la historia y la realidad.

La iluminación se hace a base de grandes cicloramas colocados a la vista de la cámara sobre los que se proyecta la luz, frecuentemente en tonos rojos, azules o amarillos. Estos espacios lumínicos definen los lugares de actuación, dentro de la unidad espacial común que es el plató y que va constituir el microcosmos casi exclusivo donde se construye la película, como un mundo cerrado que se levanta ante y por la mirada omnipresente de la cámara. A través del proceso de montaje de esos espectáculos, se emula la condición escénica también presente en el cine. La luz difuminada crea una sugerente atmósfera, artificial y cálida a la vez. Sobre las pantallas de fondo se recortan los movimientos perfilados de los bailarines, de un esteticismo minimalista. La utilización del ciclorama permite un dinámico juego de luces construido de forma explícita para cada una de las escenas que deben integrar el espectáculo resultante, resultado que el espectador solamente verá de modo fragmentario a través de los ensayos de los que consta la película.

La atmósfera escénica ofrece las condiciones idóneas para llegar a captar momentos de espontaneidad que, de otro modo, escaparían a la transparencia escénica que sostiene el artificio del cine clásico. Esta es, sin duda, una de las bazas magistrales y objetivo último de este cine documental, al que también se ha dedicado, por ejemplo, Win Wenders, quien experimentó pronto con las posibilidades del vídeo en el cine, con la finalidad de recuperar una dimensión íntima, performativa y ceremonial de la música como actividad y proceso. En medio del artificio escénico y en contraste radical con este, surge la autenticidad de un baile, la alegría popular de una fiesta, el misterio de una interpretación musical, en otras palabras, la puesta en escena de la autenticidad, el artificio de una emoción. De modo paralelo a los trabajos coreográficos de Gades, Saura trata de llevar a la pantalla la verdadera espontaneidad de la fiesta gitana, el corro en torno al *cantaor*, palmas, cantos y duelos entre *bailaores*, o la atmósfera de la milonga argentina, cuando en mitad del baile sale el maestro para marcar los pasos, iluminado por el aura de una magia adquirida a lo largo de los años. Se hace así visible una distancia que ofrece la escritura de la imagen al goce prohibido de los sentidos; la cámara, de un modo casi *voyeurista*, se recrea en estas escenas, con los actores descubiertos en un instante casual, imágenes atrapadas en un rincón de los camerinos, con los intérpretes improvisando un ensayo antes de empezar la prueba final, como José Mercé en *Bodas de sangre* o Paco de Lucía en *Carmen*, o en algún lugar perdido del plató, entre ensayo y ensayo, como en *Tango*. En otras ocasiones estos momentos son traídos como parte del desorden y la relajación que se adueñan de la fiesta popular, como las bodas gitanas, el simulacro de corrida de toros en *Carmen* o la interpretación en directo del grupo Azúcar Moreno cantando «Tiempo de ilusión» en ese simulacro de verbena improvisado en un poblado gitano de cartón piedra donde se rueda *El amor brujo*.

En esto consiste el *tour de force* de estas películas, en su intento imposible por escapar a la ficción, por tratar de situarse más allá de la puesta en escena, del artificio y lo falso. Con este objetivo Saura ha trabajado con bailarines y músicos profesionales que no se integran en la obra como actores; en contraste con estos, aparecen los actores profesionales, que en ocasiones desarrollan un modo de interpretación ligeramente forzada, como Laura del Sol en *Amor brujo* o Cecilia Narova en *Tango*, o la actuación de los niños, siempre traidora desde el punto de vista del ilusionismo realista. Frente a las interpretaciones profesiona-

les, músicos, *cantaores* y bailarines, torpes en la escena de la actuación, adquieren mayor realidad, sumergiéndose en su medio *natural*, en el cante y el baile, en la interpretación musical, medida y sentida, donde se pensara que ya no queda espacio para la representación o, dicho de otro modo, donde todo es ya representación, la realidad de la representación: gesto y movimiento, voz y música mostrados para su goce a través de los sentidos, un instante detenido antes de que el intelecto racionalice la narración para darle un significado final. En este juego de tensiones entre actuación e interpretación, entre realidad extraescénica y juego actoral, se denuncia el ilusionismo de la imagen cinematográfica, el grado de teatralidad disimulado, las potencias de lo falso. En oposición al ilusionismo realista, se consigue una mayor impresión de realidad física e inmediata, salvándola para ese mismo nivel en el que se sitúan todos esos platós, focos y escenarios, cámaras y mesas de sonido que hacen posible la construcción de la obra, la realización del artificio.

En trayectorias erráticas, la cámara va mostrando la otra cara del espectáculo bien acabado, cerrado sobre sí mismo, dispuesto para su consumo. Se recuperan así las realidades latentes detrás de los estereotipos y mitos culturales, amenazados con morir víctimas de una explotación mediática que trata de convertirlos en construcciones *naturales* que ocultan el inevitable ejercicio de puesta en escena y representación propio de todo hecho artístico, como el mundo del flamenco o las sevillanas, el tango argentino, o en otro orden, la pintura de Goya y la España dieciochista. Saura hace ostentación de esta condición artificiosa, esencial al fenómeno poético, para devolver el misterio a las imágenes, un recorrido iniciático que desnuda la cámara de la mentira encubierta de la ficción, transformándola en la verdad material del acto de la realización artística, en el instante fugitivo del milagro de la transformación de bailarines y músicos a través del proceso inmediato de su interpretación. Directores, actores, decoradores, coreógrafos y músicos se reúnen en un estudio, se aíslan del mundo *real* –como en una suerte de ritual, siempre escénico– para dar nueva vida a otra realidad específicamente artística y cultural, por tanto también social y política, pero ahora ya no en forma de narración lineal y verosímil, sino a través de la intensificación de su realización concreta y física en cada instante, teatralizada, y por tanto poética –como defienden Romero Esteo desde la creación dramática o Barthes desde la teoría–. Todo ello corre en paralelo al proceso igualmente performativo, concreto y material de escritura de la película,

construida sobre pasos de baile repetidos una vez más a lo largo de los ensayos, números que no acaban de salir, melodías que no terminan de cuadrar o decorados que hay que revisar, en una palabra, la única verdad incuestionable del cine, la verdad artística, pero también política, del acto aquí y ahora de la filmación, llevada a la escena y subrayada a través del proceso de montaje de esa suerte de espectáculo teatral que precede a la película acabada, los interiores que el cine narrativo de Hollywood no debía mostrar.

La realidad se reconstruye en su dimensión pragmática, en su condición implícita de puesta en escena, en su realización performativa antes que narrativa, en el emplazamiento consciente de sus agentes y, entre ellos, en la localización constante del ojo de la cámara que hace presente al espectador, la mirada siempre distante y seria, obsesiva, de ese omnipresente director de escena que muestra su capacidad demiúrgica de crear y descrear aquí y ahora; mirada, por tanto, que se revela en su dimensión performativa, vale decir, creadora. La cámara, como el ojo del director, se pasea furtiva por el sobrio espacio de los amplios estudios, camerinos de maquillaje, platós y salas de ensayo; un elemento ajeno, cuya poderosa presencia a nadie se le escapa, que se acerca desde lejos y otras veces por detrás, descubriendo al mismo tiempo que los crea cinematográficamente, cuerpos en tensión, taconeos, pies que se arrastran, roces de cuerpos, músicos y *cantaores* iluminados por la magia de su arte, caras captadas en un instante imprevisto, espacios vacíos que se llenan de luz, ángulos perdidos; formas recién nacidas para el cine, hechas sensibles por la magia de una mirada creadora que las ilumina como simulacro y repetición, brillando sobre la exterioridad material de sus gestos, movimientos y sonidos. La fuerza vital de esa mirada es la que Saura imprime a un mundo cinematográfico que ostenta su carácter artificioso, en paralelo con una realidad artística y cultural igualmente falsa, para insuflarle una nueva vida, la realidad de su ser como *representación*, la potencia de su artificio y el goce erótico de sus formas subrayadas.

A partir de su condición poética, este cine emparenta con ese género documental que Artaud (1973: 27), ante la llegada del sonoro, señalara como «último refugio de los partidarios del cine a cualquier precio», y más recientemente Paech, como refugio de la realidad del cine —«Refugium der Wirklichkeit des Films» (en Hohenberger 1998: 25)—. Dentro de las diferentes estrategias documentales, hay que destacar un tipo que

algunos teóricos califican de performativo (Nichols 1995). El documental performativo, que se remonta hasta las vanguardias rusas y la práctica del montaje como instrumento rítmico –montaje de las correspondencias–, adquiere un hondo carácter evocativo que lo aproxima al registro poético. Artaud (1973: 27) vinculó este enfoque poético con el género documental, destacando su capacidad para captar «La poesía de las cosas tomadas bajo su aspecto más inocente, y del lado por donde ellas se adhieren al exterior».

Cuando la trama adquiere mayor desarrollo, como en *Carmen* o *Tango*, esta se hace coincidir con el argumento del espectáculo que se está ensayando. De este modo, la propia trama recibe un tratamiento performativo y procesual, como ya ocurriera con el teatro ritual. La intriga avanza al mismo tiempo que se construye el espectáculo, escena a escena. En paralelo con las diferentes interpretaciones, unas más espontáneas frente a otras profesionales, la realidad documental cobra mayor verosimilitud frente al plano de ficción, al mismo tiempo que la intriga argumental se reviste con el artificio visible del tratamiento documental, denunciando la condición igualmente escénica de la propia vida a imagen del mundo cinematográfico. Igual que en la narrativa de Goytisolo de los años noventa o las estrategias narrativas de Greenaway, Saura no deja de construir una fábula, pero será siempre una narración mostrada como ejercicio y proceso de construcción, como resultado de la maquinaria, en este caso cinematográfica, que se expone a lo largo de la película, protagonista final de la obra.

De este modo, Mario Suárez, el director que está montando el espectáculo musical sobre la historia de Argentina en *Tango*, reflexiona acerca de los elementos de la historia que quiere contar, una historia de amor en la que la protagonista, enamorada de otro hombre, es asesinada por su antiguo amante. El director, paseando entre los cicloramas, espejos, focos y ventiladores del plató vacío, trata de buscar otro modo de contar la eterna historia de amor que él mismo está protagonizando en su vida personal: «¡Cuánta pavada, por favor! Otra vez lo mismo. ¿Pero no será posible contar la historia de otra manera?» La respuesta es ofrecida por la misma película a través de su *estar-haciéndose*, de su tratamiento distanciado y consciente de la historia, que saca a la luz los elementos formales sobre los que esta se articula en su proceso inmediato y performativo de construcción. El montaje del espectáculo se convierte en metáfora funcional de los mecanismos de la vida. En el lugar del argumento como

principio organizador se alza la yuxtaposición fragmentada de escenas emancipadas de ese débil hilo narrativo, coartada de una realidad más intensa sobre la que avanza el discurso cinematográfico: la realidad inmediata y sensorial de los cuerpos y los gestos, de los movimientos de bailes e interpretaciones musicales. El modo performativo se revela como una estrategia diferente, aunque no excluyente, a la de la narración, un modo eminentemente poético en el que la intensidad evocadora del acto, del movimiento secreto de un cuerpo en un instante, pasa a ocupar el primer plano más allá de las exigencias del género narrativo.

Como resultado de todo ello, la mirada se recupera como acto consciente: en primer lugar, la mirada del arte sobre sí mismo, en un sentido general, y en segundo, el artista enfrentado a su propia mirada como medio de hacer más explícita la responsabilidad sobre su acto de creación. La mirada como espectáculo y acontecimiento estético, pero un espectáculo consciente que interroga y crea, que acusa y reflexiona. No se trata de una mirada única ni estática; la perspectiva de la cámara, del director-creador, se multiplica a través de los espejos que recubren las paredes de los platós, se enfrenta y relativiza frente a las miradas de los intérpretes que a menudo pasan a ser espectadores del trabajo que están realizando, de las pruebas de grabación y resultados de los ensayos. Todo crece en el espacio abierto por este juego de miradas, un espacio en movimiento por efecto de ese continuo desplazarse de la cámara por los platós, en un constante hacerse y deshacerse, un espacio efímero que se transforma, se ilumina durante los pocos instantes que dura cada actuación, para volver nuevamente a quedar a oscuras, con los paneles agolpados en un rincón del plató. Esa es la mirada que está siempre cuestionándose, dudando qué camino seguir, como el director de *Tango*, reflexionando acerca del modo más eficaz de contar la historia, enfrentándose a su imagen reflejada en el espejo, mientras que una cámara suspendida de una grúa le graba por la espalda, mirando una imagen de sí mismo que es solo un reflejo óptico. Este es el juego de miradas, ilusiones de la realidad, que invocan un tiempo inevitablemente pasado, reconstruido ahora por efecto de una mirada performativa que solo se descubre en su proceso inmediato de percepción, material y físico, de rodaje hecho visible como espacio de resistencia frente a las ficciones y los modos de narración (de la historia) que se alzan con pretensiones de realidades acabadas y definitivas.

Enlazando con las poéticas estructuralistas, la pragmática del cine desarrollada por Saura resalta la importancia del eje emisor-receptor,

convertido por las vanguardias en la relación creativa fundamental y traducida en términos cinematográficos en la relación entre la imagen y el espectador, en palabras de Gidal (1996: 145): «In Structural/Materialist film, the in/film (not in/frame) and film/viewer material relations, and the relations of the film's structure, are primary to any representational content». Se persigue que el espectador abandone su posición pasiva para integrarse sensorialmente, por medio del oído y la vista, y de forma consciente en un proceso de recepción activo desarrollado simultáneamente en el aquí y ahora del acto de la filmación, que se hace coincidir –intentando asimilarse en vano al esquema teatral– con el momento de la recepción. La obra ya no se le ofrece al espectador como un producto acabado, sino como un acto en proceso de realización que se agota en su presente inmediato, con toda su trascendencia, pero especialmente con toda la belleza de su gesto a menudo insolente y gratuito. Esto es, una vez más, el «texte scriptible» de Barthes, un texto que se construye en su ejercicio inmediato de escritura (cinematográfica), haciendo visible su proceso de construcción, el artificio desestabilizador que permite su goce, línea de fuga que atraviesa la imagen como representación cerrada y sustituto simbólico de la realidad. Si el secreto de la teatralidad radica en la acción consciente del espectador como *alguien que mira*, mirada creadora que transforma un espacio y un tiempo en una puesta en escena, el cine encuentra su definición última en la acción ahora igualmente explícita de la cámara como ojo creador, función transpuesta finalmente a la mirada del público. De este modo, insiste Godard en la capacidad transformadora de la mirada, su capacidad de convertir en espectáculo aquello que toca: «Quand on regarde quelque chose, c'est toujours un spectacle, même un mur. J'ai envie de faire un film sur un mur. On regarde un mur, et puis on finit par y voir des choses...» (en Bergala 1998: 322).

A través de los movimientos de baile, de las interpretaciones musicales, de la realización de unos gestos mil veces repetidos en la memoria colectiva de una cultura, el cine de Saura reconstruye finalmente una identidad histórica que se despierta en el espectador con mayor intensidad, con la intensidad que le confiere esa imagen poética basada en el juego puesto al descubierto de luces, movimientos y sonidos que es el cine. Esta es la intensidad expresiva que cobran las escenas de los apuñalamientos en las reyertas gitanas, de represión y tortura durante el régimen militar argentino o los horrores de la Guerra de la Independen-

cia española, representados por el grupo catalán La Fura dels Baus en *Goya*, siguiendo la iconografía en ambos casos de las Pinturas Negras. La teatralidad de las imágenes acierta a imprimir intensidad en la expresión de la realidad, una realidad que la verosimilitud realista no siempre pudo alcanzar. El teatro del plató, la exacta realización performativa de cada escena/baile, se presenta ante la cámara con todo su poder invocador de un pasado cultural e histórico; para Saura el «performance has become the allegorical key to reading Spanish culture» (D'Lugo 1991: 208). Por medio de escenas y números de baile en proceso de realización, la escena de lo falso recupera su capacidad de dar vida a los muertos sin que dejen de estar muertos –como en el teatro de Kantor–, de levantar una realidad pasada en clave de repetición, para volverla a hacer presente, una vez más, invocando de modo casi ritual, a través de la danza, sus movimientos, gestos y sonoridades; un pasado que –como en la cita de Borges que hace Mario Suárez– siempre vuelve, y una de las cosas que vuelve es el intento de abolirlo, de tratar de ocultar ese pasado, de ignorar la historia que vuelve a hacerse presente. Contra esa inercia de la historia se alza el acto material y político de la filmación como ejercicio de resistencia. Bajo el modo de la teatralidad todo el proceso de rodaje en el que consiste la película se recupera como diálogo con los muertos, esos ausentes aludidos en todo acto de *re-presentación*, con esos desaparecidos que se quieren hacer presentes en la escena. Volviendo sobre los orígenes sagrados del arte, la teatralidad se convierte en un medio de traer al *presente* de la *representación* el pasado colectivo y personal, algo de lo que han hablado tantos creadores escénicos, como Kantor o Bartís, una cita con la muerte que el ritual de la escena nunca deja de apuntar y que Saura descubre en la obra de García Lorca, el mito de Carmen, la música de Falla o las pinturas de Goya.

II. EL EXCESO DE LA REPRESENTACIÓN: RESISTENCIA Y EROTISMO EN PETER GREENAWAY

L'intervention sociale d'un texte (qui ne s'accomplit pas forcément dans le temps où ce texte paraît) ne se mesure ni à la popularité de son audience ni à la fidélité du reflet économique-sociale qui s'y inscrit ou qu'il projette vers quelques sociologues avides de l'y

recueillir, mais plutôt à la violence qui lui permet de dépasser les lois qu'une société, une idéologie, une philosophie se donnent pour s'accorder à elles-mêmes dans un beau mouvement d'intelligible historique. Cet excès a nom: écriture.

Roland Barthes (1971: 14)

La obra de Peter Greenaway constituye una de las opciones más originales para seguir pensando el cine como ejercicio de resistencia en la era de los medios y las simulaciones, de las estadísticas, los museos, los ordenadores y otras tantas formas de conservación, clasificación y rentabilización de la realidad. Su poética no se construye de espaldas a esta condición de la realidad como ejercicio de representación, sino que, al contrario, consiste en llevar esta dinámica hasta el extremo de sus posibilidades, proyectándola más allá de sus límites, haciendo visible la condición excesiva de esta proliferación de puestas en escena que ha supuesto la Modernidad. Como en el caso de Goytisolo, Romero Esteo, Marquerie o Saura, cuando la misma historia ha sido contada tantas veces, hay que buscar otros modos de hacer narraciones que descubran posibilidades inéditas para entender la realidad desde el contexto mediático actual, porque la historia no puede considerarse al margen de los medios con los que se piensa, construye y comunica. La poética de Greenaway pasa una vez más por la recuperación consciente, y más aún, la recreación obsesiva, de la escritura minuciosa de las imágenes a través de su disposición y cromatismo, de sus contrastes y musicalidad. Su obra, que ha ido conociendo tantos adeptos incondicionales como detractores furibundos, crece bajo el signo extraño del exceso, excesivamente plástica, excesivamente intelectual, excesivamente teatral o excesivamente hermética; incluso excesivamente aburrida –dirían algunos de sus críticos–, sea lo que sea, pero siempre en exceso. Con ello se trata de responder de forma coherente a una realidad moderna también excesiva en todos sus comportamientos, económicos o mediáticos, el exceso de las mercancías, ficciones e informaciones, el exceso de las palabras y las imágenes, que dice ese otro gran barroco que es Romero Esteo.

Desde esta perspectiva afirma Greenaway: «La fin de notre siècle me paraît baroque de deux points de vue: d'abord l'excès de détails, la

masse de informations, et ensuite l'idée de l'illusion et son corollaire, la tromperie avec son cortège de propagandes, qu'elles soient politiques ou publicitaires» (en Climent 1994: 8). El cine, juego de ilusiones, de luces y sombras, se revela como «une forme idéale du baroque» (8). Las citas frecuentes de los siglos xvii y xviii no son sino un signo más de ese deseo general que mueve toda su filmografía y producción plástica por reivindicar los principios del juego y el artificio, la ilusión y la sensorialidad como motores de la realidad histórica, y al mismo tiempo de esa otra realidad que es el arte como ejercicio de construcción y comunicación; una postura que se enmarca dentro del pensamiento barroco que ha atravesado el siglo xx (Luján Sauri 1999). Esa pasión –excesiva como toda pasión– por el artificio constituye un principio estético constante a lo largo de su trayectoria, ya desde sus inicios como estudiante de Bellas Artes en Londres a principios de los sesenta, influido por el arte conceptual, el geometrismo, la pintura matérica, el minimalismo y el suprematismo, y la expresión de todo ello en la obra de Ronald B. Kitaj: «Solo me interesan obras de arte que son consciente de su artificialidad» (en Barchfeld 1993: 8).

Las ideas de *puesta en escena* y *exceso* implican, sin embargo, dos estrategias aparentemente opuestas. La primera consiste en un ejercicio de ordenación de unos elementos en un espacio con el fin de provocar un efecto determinado en el espectador; cuanto más minucioso sea este trabajo de regulación, más posibilidades de éxito tendrá la puesta en escena. Por medio de esta ordenación se delimita un espacio y se regulan las acciones que van a tener lugar en él, definiendo también un plano temporal específico. En la construcción de este efecto la mirada del tercero desempeña un papel fundamental, pues es desde esta que dicho efecto debe ser (re)construido con ayuda de la puesta en escena. Como en el cine de Saura, la propia cámara ocupa ese lugar consciente a partir del cual se va a hacer explícito el artificio que sostiene la imagen, la mirada del otro a la que se le brinda y que (re)crea cada escena. Pero si la puesta en escena implica un ejercicio de medida y ordenación, la imposición de unas limitaciones, el exceso apunta justamente a un ir más allá de esas medidas, transgredir esa ordenación o esos límites. Lo excesivo, estrategia de resistencia donde las haya, es aquello que escapa a los modelos de ordenación, lo que se resiste a los sistemas de medida o patrones de comportamiento dominantes, desestabilizando, como explica Barthes en la cita inicial, los discursos morales o ideológicos; es

aquello que no se deja ordenar, medir o regular, y que al mismo tiempo denuncia las fronteras de estos sistemas de representación y, por tanto, de pensamiento, descubriendo nuevos espacios lisos, no referenciales, que cuestionan el funcionamiento de estos paradigmas.

En la famosa enciclopedia china del cuento borgeano, compañera de viaje del cineasta galés y piedra de toque de la Modernidad, retomada por Foucault al comienzo de *Las palabras y las cosas* como punto de partida de su estudio, se da cuenta de un inquietante modo de calificar los animales según pertenezcan al Emperador, estén embalsamados, amaestrados, sean lechones, sirenas o fabulosos, sean perros sueltos o estén incluidos en esta clasificación, se agiten como locos, sean innumerables, dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, etc., acaben de romper el jarrón o parezcan de lejos moscas. Este confuso efecto de extrañamiento se debe a que los sistemas de representación habituales no logran reducir bajo un único principio lógico estas categorías. La radical heterogeneidad de estos criterios desintegra la unidad del sistema, mostrando los límites entre aquello que puede ser pensado y lo que queda más allá. De esta forma, esta clasificación puede entenderse también como una forma de exceso, de extralimitación, con respecto a los esquemas que gobiernan los modos dominantes de representarnos la realidad, y por tanto de conocerla.

La *puesta en escena del exceso* constituye una aporía que apunta a la ordenación de unos elementos para producir un efecto de desorden, la regulación que expresa lo irregular, la medida de lo desmesurado o el orden del caos. Dentro de esa visión dinámica e ilusoria de la realidad y, por ende, del arte, de inconfundible ascendencia barroca, la paradoja se constituye en condición *sine qua non* de una verdad en sí misma paradójica por lo relativo de sus límites. La paradoja es otro modo excesivo con respecto a los sistemas lógicos, pero también una forma de resistencia contra la barbarie a la que condujo otro tipo de exceso, el exceso de orden y racionalismo en la cultura occidental; pues si contradictorio puede parecer la puesta en escena del exceso, la medida de lo desmesurado, igualmente aberrante se nos figura, como se hace patente en la obra de Greenaway, los excesos de la puesta en escena, lo desmesurado de un ilimitado afán de orden y medida, la irracionalidad a la que conduce ese deseo desmedido de racionalismo que impulsó el proyecto ilustrado de la Modernidad ortodoxa, lo que también fue denunciado por el autor de *Horror vacui*. La poética de Greenaway tiene como obje-

tivo poner contra las cuerdas ese racionalismo lógico que gobierna los sistemas de representación que ordenan la realidad de la historia. Traspolados al plano pictórico, estos sistemas se construyeron a partir del descubrimiento de la perspectiva visual, que permitió crear una ilusión de realidad sobre un sencillo juego de geometrías basado en un efecto óptico. La dimensión espacial vuelve a revelarse como una categoría esencial de cuestionamiento de los sistemas de representación. La mirada arquitectónica de Greenaway, pictórica y teatral a un tiempo, le lleva a centrarse en el trabajo con el espacio, frente a otros elementos cinematográficos, como la interpretación actoral: «Je me sens plus fortement sollicité par mon sentiment du lieu que par mon sentiment des gens» (Greenaway 1994: 43).

Una vez más, su obra acusa una clara influencia del género documental, al que se dedicó en sus comienzos durante la década de los setenta y que no abandonará nunca del todo. La denuncia del inevitable artificio que sostiene toda (representación de) la realidad le conduce pronto a un renovador diálogo con los géneros realistas por definición, el documental y más tarde la televisión, para la que ha realizado numerosos trabajos, que pronto buscarán el apoyo del vídeo y la tecnología digital (Gorostiza 1995). A este respecto es significativa su experiencia durante estos años en el Central Office of Information (COI), una institución dedicada a ilustrar a través de estadísticas una imagen más o menos maquillada del Reino Unido, que –como dice Greenaway– ni era tan unido ni tan grande (en Steinmetz y Greenaway 1995: 84). Esta experiencia le permite ver de cerca el grado de manipulación que conlleva la supuesta objetividad de una película documental según la tradición realista consolidada por John Grierson, que curiosamente empezó trabajando en esta misma institución. Paralelamente, comienza a mirar los caminos abiertos por las corrientes estructuralistas, principalmente la Nouvelle Vague, de la que admira sobre todo la trilogía de Alain Resnais iniciada con *El último año en Marienbad*⁵, y algunos artistas norteamericanos, como Andy Warhol o Hollis Frampton, a los que hay que añadir la influencia decisiva de *El séptimo sello*, de Ingmar Bergman,

⁵ Greenaway ha aludido a cada una de sus obras como una tentativa por rehacer *El último año en Marienbad*, de la que llegó a afirmar: «C'est à mon sens l'un des films les plus sublimes de tous les temps, et il y en a très peu» (en Cieutat y Flechniakoska 1998: 129).

sin olvidar la obra de Eisenstein; autores donde descubre las fascinantes posibilidades de creación que habían quedado arrinconadas por el ilusionismo verista de Hollywood. En la muestra explícita del artificio cinematográfico, y teniendo en cuenta el modelo de las artes plásticas en su evolución hacia un tratamiento más material, cifra Greenaway las esperanzas para que el cine del futuro alcance todo su desarrollo: «I believe that cinema is at its most successful when it acknowledges its own artificiality» (en Woods 1996: 240).

La obra de Greenaway queda, por tanto, estrechamente relacionada con el proyecto posestructuralista de análisis de los discursos y modos de representación. Su obsesión por los sistemas de clasificación, taxonomías, listados alfabéticos, páginas telefónicas, índices estadísticos o diccionarios de toda condición, su afición por los museos y exposiciones –de las que ha sido organizador en numerosas ocasiones, considerándolo como otro género de creación (Pascoe 1997)– responde a esta necesidad de pensar la *inocente* neutralidad de los sistemas de ordenación que nos organizan la realidad y, por consiguiente, también nuestro acceso a ella: «To be aware of the artificiality of a museum display on the way an exhibition is organised is imperative. Despite many efforts to the contrary, all exhibition are subjective» (Greenaway 1992: 15). En el caso de las exposiciones, al sistema de ordenación se le suma una vocación de mostrar, el deseo explícito de exponer una serie de elementos según un orden predeterminado. Este impulso exhibicionista intensifica la perspectiva estética que caracteriza su poética: ese *estar-ahí* para ser visto, para ser percibido. El caso del zoo es especialmente interesante, pues al sistema de clasificación y propósito exhibicionista se le añade el hecho de tratarse de seres vivos, con lo cual se genera un extraño contraste entre lo artificial del sistema y la naturaleza viva de los animales. Su predilección por los mapas encuentra asimismo explicación en esa obsesión por los modos de representación, en este caso con el aliciente de tratarse de representaciones en el espacio de un papel de otras realidades espaciales. Estos fenómenos culturales, instancias oficiales de clasificación de la realidad, están no solo en la base de su reflexión teórica, sino también de sus mundos cinematográficos, recreaciones en muchos casos de dichos fenómenos clasificatorios.

Ya sus primeros cortometrajes están protagonizados por algún tipo de principio matemático o alfabético, cuyo carácter minucioso y exhaustivo, al mismo tiempo que aleatorio y dispar, como en la clasificación bor-

geana, denuncia la condición excesiva, excesivamente matemática, pero también excesivamente arbitraria, de estos sistemas. Por otro lado y en un nivel temático, estos mundos se presentan ligados al tema de la violencia, la crueldad y la muerte, fenómenos que apuntan otro tipo de exceso con respecto al sentido común. En *Intervals* se realizan enumeraciones de elementos que tienen algo que ver con la cifra 13; en *H is for House*, de nombres cuya inicial comienza por «H»; en *The Falls* el principio de ordenación es tener miedo a volar, ser amante de los pájaros y que el apellido comience por «Fall»; mientras que en *Windows* el criterio es el de personas que se hayan caído por una ventana; en *Death in the Seine*, que se hayan ahogado en el Sena; o que hayan muerto a causa de un rayo en *Act of God*, analizando las posibles relaciones que pueda haber entre todas esas personas ligadas por un azar tan caprichoso como dramático. La utilización de estos rigurosos principios de ordenación continúa en los largometrajes, que comienza a realizar sobre todo a partir de los primeros años ochenta, en los que el desarrollo de la trama va a estar subordinado igualmente al funcionamiento de extraños juegos de ordenación y azar a un tiempo.

El contrato del dibujante (The Draughts man's Contract) avanza a medida que se llevan a cabo los seis dibujos del primer contrato y los seis del segundo, más el último y fatal grabado número trece, que conducirá a la muerte del dibujante. *Z.O.O. (A Zed and Two Noughts)* está ordenada en las ocho partes de que consta el documental sobre la evolución de la vida en la tierra hasta la aparición del hombre, momento en el que se quitan la vida los gemelos que protagonizan la película. La conclusión de esta serie de ocho documentales es que el hombre se define como un animal capaz de utilizar la inteligencia, esto es, capaz de fabricar sistemas (no importa qué sistemas) para el almacenamiento y divulgación de conocimientos —«este es su secreto»—. *El vientre del arquitecto (The Belly of an Architect)* transcurre en los nueve meses de gestación de un niño, que también son los nueve meses que, como se dice en *Z.O.O.*, tarda en descomponerse un cuerpo humano; en este caso se trata de la descomposición del estómago del arquitecto debido a un cáncer. *Conspiración de mujeres (Drowning by Numbers)* se desarrolla a media que las cifras del 1 al 100 se van mostrando en las partes más insospechadas de otras tantas escenas, y *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante (The Cook, the Thief, his Wife and her Lover)* se estructura en siete ceremonias gastronómicas que corresponden a los menús de cada

día de la semana de un fastuoso restaurante; mientras que en *Las maletas de Tulse Luper* (*The Tulse Luper Suitcases. Part 1*) se enumeran los contenidos de las 99 maletas de este a lo largo de sus viajes y encierros, al tiempo que se presentan otros tantos objetos para representar el mundo, tema también de algunas exposiciones organizadas por el mismo director (Greenaway 1993). Consciente de que el cine debe contar algo, esto no implica la renuncia a un plano narrativo, pero se trata de narraciones presentadas como construcciones estructurales, como juegos formales en los que se utilizan unos elementos de los que al mismo tiempo se distancia de manera crítica: «I think, whilst using a lot of these systems, my films are also critical of them and mock them –demonstrating that they are artifices», a lo que añade: «But our lifes are governed by such artifices» (en Hacker y Price 1991: 216).

El carácter excesivo de la obra en este plano estructural discurre en paralelo a un exceso también en el plano temático, y ambos niveles se potencian de modo recíproco. Como en Romero Esteo, Kantor o Von Trier, en el nivel estructural es la obligatoriedad y rigidez con la que se ha de cumplir el juego, contrato o ceremonial previamente fijado el que impone un efecto de artificiosidad que adquiere tintes inhumanos, en la medida en que termina conduciendo de manera fatal hacia comportamientos que escapan a la lógica habitual. A medida que el mecanismo se pone en marcha se abre un espacio recorrido por la violencia y el sexo, la crueldad y la inocencia, Eros y Thánatos, comportamientos definidos por Bataille como soberanos, espacio libidinal no rentabilizado, según Lyotard –que ya analizamos en los primeros capítulos–. Los microcosmos de Greenaway giran de modo obsesivo sobre temas característicos del barroco, presentes también en la obra de Romero Esteo, como el artificio de la belleza, la inocencia, el banquete, el erotismo, la muerte, la crueldad o los juegos⁶, principios excesivos que escapan al control y la medida, produciendo una sensación de desequilibrio, pero también de goce, como aclara el autor: «Il est vrai que lorsqu'on traite des thèmes de ce genre, on fait vibrer des zones extrêmement sensibles, qu'on ne contrôle pas vraiment soi-même» (en Cieutat y Flechniakoska 1998:

⁶ Algunos de estos temas constituyen constantes recurrentes en sus obras. Sus primeras realizaciones versan ya sobre el tema de la muerte, ya sea el caso de Ofelia ahogada en *Hamlet* (1960), que fue su primera película, en 8 mm, o *Death of Sentiment* (1959-1962), documental sobre la arquitectura funeraria.

136). Lo interesante no es, sin embargo, la inclusión de una serie de motivos que pertenecen al repertorio universal del arte, sino el modo estructural, igualmente excesivo, de llegar a ellos, sacando a la luz las formas de representación/ordenación que sostienen estos relatos. El poder, finalmente, se revela como la forma excesiva por excelencia, el poder abusivo que ejercen unos personajes sobre otros, como el poder de las instituciones en *El hijo de Mâcon* (*The Baby of Macon*), de Mr. Spika y el dinero en *El cocinero*, el poder de las leyes y la moral, que someten una y otra vez a Tulse Luper, el poder, en fin, de cualquier sistema de representación como una estrategia más de exceso y perversión.

Los esquemas lúdicos que organizan estas obras recuperan los comportamientos rituales implícitos en la idea de juego y representación teatral, contrato o ceremonia. La arbitrariedad azarosa y la aparente trivialidad de los juegos se reviste de un carácter inevitable que conduce a los personajes a un más allá del alcance de su voluntad, a ese espacio liminal marcado por algún tipo de comportamiento excesivo. Exceptuando algún personaje central, a menudo femenino, que hace las veces de maestro de ceremonias, aparente conocedor de la ley secreta que rige las reglas del juego, como el cocinero, las hermanas Sissie y sobre todo esa triple instancia Shakespeare/Próspero/Gielgud en *Los libros de Próspero* (*Prospero's Books*), los demás personajes terminan revelándose como víctimas sacrificiales al servicio de un destino secreto que les supera, una ley que gobierna la trama de la que forman parte y que no alcanzan a comprender, como ocurre con los personajes de Romero Esteo, los actores autómatas de Kantor o los protagonistas de Von Trier, sumidos en otros tantos mecanismos situados por encima de ellos. Así, por ejemplo, el dibujante en *El contrato*, los gemelos en *Z.O.O.*, el forense en *Conspiración* o el arquitecto en *El vientre* y de modo especial Tulse Luper son todos víctimas de unas reglas previamente establecidas que se ponen en funcionamiento al comienzo de la película y que empujan el avance de todo hacia su fin inexorable, un fin que se hace visible, como el propio mecanismo, a medida que se acerca, cada vez más presente, cada vez más inevitable. A diferencia de los motores que explican una trama clásica o la disposición de los elementos en una fábula realista, en esta ocasión la ley que gobierna la representación adquiere trazas crípticas, que van desde la trivialidad azarosa de un juego inofensivo o un mero contrato profesional hasta la condición fatal de los procesos rituales que organizan un sacrificio humano de inofensiva apariencia teatral en *El niño de Mâcon*.

La cosmovisión barroca esta recorrida por un anhelo de espiritualidad que impregna el cine de Greenaway, a pesar de la distancia que introduce su constante ironía. La necesidad de pensar aquello que sobrepasa la capacidad de inteligencia, como la inocencia, la violencia o la muerte, proyecta la obra barroca hacia un espacio enigmático, las sombras que dejaron las luces de la Ilustración. El tratamiento ceremonial de la mayor parte de las escenas de violencia y sexo se tiñen de un tono religioso y sacralizador, que apunta a aquello que excede las capacidades racionales del hombre, pero también las posibilidades de la representación. Las tesis de Girard (1983) acerca de la relación entre la violencia y lo sagrado dan cuenta de las obtusas tramas de Greenaway: «Los hombres consiguen evacuar con mucha mayor facilidad su violencia cuando el proceso de evacuación no se les presenta como propio, sino como un imperativo absoluto, la orden de un dios cuyas exigencias son tan terribles como minuciosas» (21), para terminar invirtiendo la ecuación de Huizinga acerca del origen de la civilización, «no es el juego lo que rodea lo sagrado, es lo sagrado lo que rodea el juego» (325). Al mismo tiempo que avanza el proyecto racionalista de la Ilustración, la Modernidad se abre en direcciones diversas, recuperando para el juego su aura ceremonial, devolviendo a lo trivial y azaroso un puesto central en el funcionamiento de la realidad.

Estos mundos se revisten de un extraño carácter excesivo también por gratuitos. Los juegos, representaciones teatrales, taxonomías y otros modos compositivos no parecen tener mayor utilidad que la de hacer que la trama avance, poniendo esta al servicio de los primeros, es decir, del propio juego, que finalmente no es más que el juego cinematográfico. Si *El contrato* se inicia con la firma de un inofensivo documento que obliga a la realización de unos dibujos, *El niño de Mâcon* se abre con el comienzo de una fastuosa representación teatral, un mero divertimento cortesano, mientras que en *Z.O.O.* se retoman una y otra vez los datos precisos de las muertes de las esposas de los gemelos, sus vestidos, las características del cisne que causó el accidente, la marca y matrícula de los coches, como si en ellos debiera esconderse la clave última de la película, el sentido de una trama absurda que los dos maridos tratan de descubrir en vano, a medida que la hacen cada vez más complicada; de ahí la queja un tanto irónica de la amante de ambos frente a la actitud obsesiva de los gemelos: «Todo esto no tiene nada que ver con la historia». Paralelamente se desarrolla un juego en el que unos personajes

preguntan a otros el nombre de un animal que empiece con cada una de las letras del alfabeto, hasta llegar a la «z» de cebra (*zed*) –a la que alude el acrónimo del título *A Z(ed) and two Noughts*–, animal cuya rara simetría es explicada finalmente como una mera justificación de la última letra del alfabeto en un tono entre cabalístico y burlón. Por su parte, *Conspiración* se inicia y acaba con la escena recurrente de la niña saltando a la comba mientras cuenta estrellas hasta cien; a ella se le unirá la pasión por los juegos del forense y su hijo, Mudget y Smug, en cuyas lúdicas empresas se ven involucrados el resto de los personajes. Con razón insiste el forense en que los juegos pueden ser peligrosos, pues cada uno de ellos terminará siendo víctima del propio juego que él mismo cree controlar. Finalmente, en *Las maletas*, se enumeran los 99 objetos para representar el mundo mientras se sucede ese juego perverso de ultrajes y sobornos, encerramientos y cárceles.

Mudget y Smug parecen confirmar el aserto de Caillois (1958: 8) acerca del carácter excesivo de los juegos: «El juego y el arte nacen de un exceso de energía vital, que, una vez cubiertas las necesidades inmediatas, el niño y el hombre emplean en la imitación desinteresada y gozosa de actitudes efectivas». En cada obra se despliegan las actitudes competitivas propias del mundo de los juegos, que implican por parte de sus participantes un grado de ingenio y habilidad, destreza en la simulación, capacidad de teatralidad o complicidad. Pero al mismo tiempo, siguiendo con el sociólogo francés, «todo lo que es misterio o simulacro está próximo al juego» (13), aunque para ello sea necesario que el juego no sea reverenciado. Bajo esta actitud lúdica y trivial, parece ocultarse un misterio, una trama secreta que queda apuntada, sin que por ello el universo de la película sea reducido a un credo filosófico o corriente esotérica de la que el propio director trata de huir: «Don't take me too seriously» (en Steinmetz y Greenaway 1995: 85). El paralelismo entre los desarrollos estructurales explícitos y la trama de ficción se hace especialmente interesante en *Conspiración*, pues la explicación de los sucesivos juegos por una voz en *off*, y sobre todo del gran juego central «El cricket del verdugo», con unas reglas tan confusas como absurdas, termina adquiriendo una inquietante si no angustiosa similitud con la trama de los asesinatos que da unidad a la película, hasta el punto de que se llega a plantear si estos no son un juego más, con un reglamento igualmente inapelable por incomprensible, un universo kafkiano vaciado de existencialismo al que se juega con cierta dosis de humor no exenta de

un gesto de resignación. A la creación de esta atmósfera de misterio contribuye una serie de personajes inquietantes cuyo sentido en la trama no queda claro, como el cartero y el trabajador en *Z.O.O.*, la proliferación de los conspiradores de la Torre del Agua en *Conspiración*, las estatuas vivientes en *El contrato* o el jefe de estación y sus acólitos en una extraña estación de tren belga bajo la ocupación nazi, personajes que van apareciendo para no abandonar ya —para sorpresa del espectador, que no sabe muy bien lo que hacen esos personajes— esos submundos, hasta que llegan a ganar una rara familiaridad en el entorno críptico de la trama, como elementos fijos de un microcosmos cerrado; mundos en los que cada personaje juega a algo, aunque no se sepa muy bien a qué.

El juego, como en un ritual sacrificial, impone sus reglas sobre la trama hasta hacerse con el poder de esta. Ya no se trata, por tanto, de una película sobre diversos tipos de juegos o modos de organización, sino del mismo juego o modo compositivo convertido en un eje oscuro, vacío y gratuito sobre el que se construye la película. El principio de estructuración se reviste de ese extraño carácter excesivo por su aparente indiferencia con respecto al argumento, su gratuidad soberana. Sobre este tipo de procedimientos construye Baudrillard su teoría de las estrategias fatales, inspirada en el principio excesivo que gobierna el orden económico capitalista. El filósofo francés alude a los rituales y los juegos como estructuras soberanas, indiferentes a la realidad, sujetas a unas reglas que imponen un funcionamiento distinto al de la causalidad y el principio del intercambio simbólico, es decir, la correspondencia entre significantes y significados. Este es el orden mágico o religioso que regula, por ejemplo, las apariciones y desapariciones, la vida y la muerte en las sociedades primitivas, y que parece funcionar también en las películas de Greenaway. Las apariencias se imponen a la realidad según un orden de encadenamientos no controlado por la economía semiótica, pero cuyo mecanismo, lejos de estar ligado al azar, responde a un principio de necesidad minuciosamente construido, en el que reside la intensidad y singularidad del juego infantil, que termina girando fascinante sobre sí mismo, en torno a ese enigmático vacío sobre el que crece. La seducción se ejerce a partir de ese funcionamiento fatal, inapelable, carente de una lógica simbólica, a partir de ese vacío ininteligible que nos atrae por su condición soberana y excesiva, lúdica y arbitraria, por su declarada falsedad, como en las maquinarias dramáticas de Romero Esteo: «En el movimiento de la seducción (pensemos también en la obra

de arte), es como si lo falso resplandeciera con toda la fuerza de lo verdadero. Es como si la ilusión resplandeciera con toda la fuerza de la verdad» (Baudrillard 1983: 54). Una vez más se despliegan las potencias de lo falso como ejercicio de resistencia.

En cada obra se despliegan diversos mecanismos para reproducir la realidad de la manera más exacta posible, lo que se convierte en una obsesión. El dibujante insiste con arrogancia en la fidelidad de sus grabados, como si se tratara de una precisa maquinaria fotográfica, mientras mira la realidad a través de sus aparatos ópticos con el fin de geometrizarla, afán de precisión que le llevará a la muerte, ocasionada por una trama que no supo ver a pesar de tenerla delante. En *Z.O.O.*, es la obsesión de un médico, supuesto descendiente de Van Meegeren, pintor famoso por sus falsificaciones de los cuadros de Vermeer, por tratar de reproducir con total exactitud las escenas de los lienzos de este último mediante personas reales. En *El vientre* aparece una fotografía que ha ido registrando toda la trama, pero al mismo tiempo está la obsesión del arquitecto por las postales turísticas de la Roma monumental, ya descoloridas por el sol, tonos desvaídos por un excesivo brillo simulado en la fotografía de la película, encargada a Sacha Vierny. En este aspecto inciden las constantes reproducciones de dibujos o realidades que evocan el estómago enfermo del arquitecto. *El niño de Mâcon* ostenta sin ambages su condición teatral desde el comienzo, poniendo en escena una fastuosa representación inspirada en las mascaradas inglesas del siglo xvii escenificadas por Jones. Durante el transcurso de la representación en la que consiste la película se discuten y enjuician las distintas interpretaciones según su grado de verosimilitud. En todos los casos, las películas están protagonizadas por personajes individuales, como el dibujante, los gemelos, el arquitecto o Tulse Luper –*alter ego* del propio director–, o colectivos, como el pueblo de Mâcon, que tratan de descifrar el secreto oculto de una realidad enigmática a través de sus modos de representación, reproducción y clasificación, como si fueran alegorías en las que cada elemento, cada palabra o imagen escondiese un significado preciso que ya se ha olvidado. Este deseo llega a convertirse en un peligroso juego, una obsesión que puede conducir a la muerte, como los grabados del dibujante, testigos involuntarios de una trama criminal, o los gemelos intentando comprender a partir de las teorías evolucionistas de Darwin la muerte de sus respectivas esposas en un absurdo accidente provocado por un cisne, hasta sacrificarse ellos mismos para veri-

ficar la teoría (de la trama) que ellos mismos han construido sobre el tiempo que tarda en descomponerse un cuerpo. Tratándose de Greenaway, la conclusión no puede ser otra que la denuncia del propio mito científicista como una narración más: «Darwin era un buen narrador de historias».

La relación entre los juegos y la realidad exterior, entre las representaciones teatrales y el mundo real, en una palabra: entre la ficción y la realidad, las copias y lo auténtico, constituye un elemento clave sobre el que gira la obra de Greenaway. Convertir las estructuras de ordenación en realidades más creíbles que el propio mundo referencial pone en peligro la consistencia de este último. Al mismo tiempo, el cruce entre ambos mundos insiste en esa problemática relación entre realidad y representación, entre *las imágenes y las cosas*, parafraseando el título de Foucault. El hecho de que a menudo estos juegos terminen conduciendo a la muerte, es decir, a la imposibilidad de la vida fuera del juego, cuestiona el estatus de la realidad al margen del juego (de la representación). En el saludo final de los actores en *El niño de Mâcon*, entre los que aparecen quienes hacían de espectadores, se encuentran en primer plano los tres cuerpos muertos, lo que hace sospechar que ellos sí murieron *realmente* a lo largo de la representación, víctimas sacrificiales de un guión, de un juego fatal que así lo exigía, mientras que resuenan los aplausos por la excelente representación. Una vez más se presenta en extraña cercanía la minuciosidad de unas reglas de actuación junto a fenómenos de carácter excesivo, como la violencia, las violaciones, el sexo y la propia muerte, enfatizados por la ceremonial puesta en escena de los asesinatos de Mâcon: uno muere brutalmente corneado por un buey, instrumento implacable de la ira de Dios, y otra, violada públicamente no siete veces, ni siete veces siete, ni siete veces... como parte de un castigo de ascendencia bíblica. Al igual que en la obra de Romero Esteo, el mecanismo muestra su cara más terrible como potencia de lo falso. Greenaway explica la fascinación del cine por los muertos y los cadáveres debido a la inverosimilitud de dichas representaciones, a lo que se añade la representación de la cópula sexual. En ambos casos se trata de estados naturales que por su exceso de autenticidad parecen resistirse al artificio inherente a toda representación, como ocurre con un acto de violación: «the representation of the act of rape with its connotations of violence, humiliation, dominance, torture, shame, intimacy and violation is always the most powerful, sensitive and disturbing of

representations» (en Woods 1996: 278). La muerte, siguiendo a Adorno, es el destino último al que debe enfrentarse la autenticidad del ser; frente a la muerte se desvisten todas las representaciones para confesar su condición de simulacros.

La tensión entre los dos principios que implica *la puesta en escena del exceso* se intensifica a medida que ambos crecen en sentidos opuestos. La irónica empresa de tratar de sistematizar lo asistemático, de encontrar un orden en el caos o un principio en la arbitrariedad descubre, como en el caso de la enciclopedia borgeana, esa pasión por lo paradójico, siempre excesivo a lo comprensible⁷. Frente al ojo matemático que gobierna las reglas del juego, con esa impronta geométrica que ordena cada escena, se sitúa la prodigalidad de la naturaleza o el exceso de los comportamientos humanos. Esta condición animal, que también define al hombre, se resiste a ser encerrada dentro de los estrictos límites de una puesta en escena arbitraria y matemática a un tiempo, como explica el autor: «Conception, birth, childhood, puberty, sex, love, marriage, adultery, maturity, illness, senility, death – all held together in a fixed rectangle» (en Steinmetz y Greenaway 1995: 84).

De este modo, en *Conspiración* no se deja de numerar lo que puede parecer innumerable, como las estrellas, los pelos de un perro, las abejas o las hojas de un árbol, medir lo inconmensurable, geometrías de los fractales. El tema de los jardines, telón de fondo sobre el que se desarrolla *El contrato*, hace alusión a esa pasión por ordenar la naturaleza, regular el caos. Especial importancia adquiere en *Z.O.O.* la cuestión del tiempo que tardan los cuerpos en descomponerse, obsesión desatada a raíz de la muerte de las dos mujeres, lo que da pie a una serie de escenas recurrentes en las que se cronometra el tiempo de descomposición de los cuerpos de los animales más diversos, mientras se toman fotografías instantáneas de todo el proceso con el afán de grabarlo en sus mínimos detalles. El transcurso fragmentario de estas imágenes en la fría estancia de un laboratorio y con el ritmo acelerado y recurrente de la música de

⁷ Así explica Greenaway la génesis de uno de sus primeros cortometrajes, *Act of God*: «I wanted to find the most random event and see if it could be systemised – a reduction to absurdity of the notion of statistical research – that by exhausting the probabilities we could arrive at important conclusions – which in the case of lightning strike were as valuable or invaluable as that if your surname initial was L, and you wore a hat, your favourite colour was blue and you enjoyed spinach» (en Woods 1996: 243).

Michael Nyman subraya esta confrontación entre la medición rigurosa y determinados fenómenos naturales que parecen desafiar todo intento de ordenación, como el proceso de putrefacción de un cuerpo. Al final los gemelos se terminan sacrificando para ilustrar dicha teoría, convertida en juego y principio de construcción de la película. En esta misma obra son constantes las referencias a esos híbridos fantásticos que alberga el zoo, como un gorila cojo; a este orden pertenecerían también los gemelos o las personas sin pierna. La búsqueda de una simetría perfecta en el desorden aparente de la naturaleza lleva a los gemelos a permitir la amputación de la única pierna de la amante de ambos, de forma que la simetría sea completa cuando están los tres en la cama con ella en medio, la matemática de los cuerpos. El mundo de los insectos o las naturalezas muertas en *Conspiración* enlazan con el universo de lo diminuto, que parece desafiar la posibilidad de su ordenación; así se explica igualmente la obsesión por medios naturales como el agua, la noche o el fuego, elementos misteriosos, espacios lisos de desterritorialización donde la representación se enfrenta con sus límites. La presencia de lo escatológico, por ejemplo, en *El cocinero*, girando sobre el acto de ingerir, de introducir sustancias en el cuerpo, ya sea comida, heces o páginas de un libro, tema también presente en *El vientre*, contribuye a esta dimensión excesiva de una perspectiva que comienza a disolver las fronteras estrictas entre lo humano y lo inhumano. El tono apocalíptico de desolación que reina al final de muchas de estas películas, conforme las reglas del juego van triunfando, como los paisajes en llamas en *Conspiración*, la violación ceremonial de la virgen de Mâcon o la comida última de Mr. Spika en *El cocinero*, con el factor adicional del canibalismo y el registro ritual y operístico de toda la escena, contribuye a identificar las obras de Greenaway con el mundo de las alegorías barrocas, donde formalismo y espiritualidad se conjugan a partes iguales; alegorías para el fin de la historia situadas en ese *después de* que es el tiempo diferido de la alegoría. El submundo barroco de Mâcon, movido por el afán de poder, la profecía del fin de los tiempos y una suerte de espiritualidad primitivista, queda bien definido en la inquietante letanía con la que comienza la obra, pronunciada por una criatura entre humana y monstruosa: «Imaginen un tiempo en el que caminar sobre la tierra era un placer».

El afán por clasificar lo inclasificable, llevado hasta el absurdo, encuentra antecedentes en el pensamiento analógico medieval y el mundo de las *summae* enciclopédicas, al que alude Foucault (1966b)

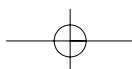
para explicar aquel tiempo del medioevo regido por un orden cósmico en el que todo se encuadraba en un lugar preciso. Despidiendo los siglos medios, se asiste al tratamiento paródico de estas heterodoxas taxonomías en la obra de Rabelais, a cuyo imaginativo universo Greenaway no ha dejado de hacer referencias. Eco retoma el pensamiento medieval para explicar las construcciones narrativas de James Joyce, igualmente excesiva en ese mirar tan de cerca una realidad que se quiere captar en cada instante: «El modelo enciclopédico usa la técnica del inventario, de la lista, del catálogo o, en términos retóricos clásicos, de la *enumeratio*. Lo primero que hacen los poetas latinos de la alta Edad Media para describir un lugar o un hecho es elaborar una lista de aspectos detallados» (Eco 1962b: 21). A estos listados de realidades heterogéneas, a los que remite la enciclopedia borgeana, aluden igualmente, en un tono cósmico, los libros de Próspero, detallando con exhaustiva precisión los materiales y fenómenos que componen el mundo: *Un libro de agua*, *El libro de los colores*, *El libro de las utopías*, *Bestiario del presente, el pasado y el futuro* o *Un inventario alfabético de muertos*, donde se incluyen el nombre de todos los muertos que han sido, desde Adán hasta Elena, la mujer de Próspero. Retomando la teoría antropológica de lo sagrado, este carácter excesivo pone en peligro el orden aceptado de la vida, ese orden que solo cabe bajo una regulación de carácter divino. De esta suerte, *El libro de la anatomía* es un libro prohibido, porque pone en evidencia la ineficacia de Dios al mostrar los problemas del envejecimiento y los dolores que acompañan al parto. El semiótico italiano explica la fascinación –aunque se podría añadir: la nostalgia– del hombre moderno por este afán enciclopédico. Debido a la necesidad de enfrentarse a una realidad definitivamente fragmentada y táctil, observada desde demasiado cerca, que se resiste a taxonomías con pretensiones de exhaustividad y listas cerradas, el hombre vuelve la mirada hacia aquella «majestuosa comodidad de un módulo de Orden en el que todo se justifique» (18). No obstante, el tratamiento de Greenaway se torna a menudo más paródico que metafísico, como en su primer largometraje, *The Falls*, iniciado cuando todavía trabajaba ilustrando estadísticas para el COI. En esta película se procede de modo acumulativo, tomando como eje el número 92: 92 ideas para películas sin acabar (retomadas posteriormente en *Las maletas*) o 92 formas de cómo podría terminar el mundo por culpa de la energía atómica, series a las que se suma todo tipo de sistemas y conspiraciones imaginables.



Bajo este mismo enfoque se ilumina el cuerpo humano, que como en el caso de Goytisolo se revela como un *plus* que escapa a la posibilidad del sentido, un interrogante que no se deja reducir a una lectura inteligible, a menudo cargado de un sentido sacralizador o mágico, como la sensual proliferación de cuerpos barrocos en la isla de Próspero, evolucionando por estancias derruidas, recreados a través de interminables planos corridos. Esta carga de corporalidad se refuerza por medio de las masas, que enfatizan el efecto de caos, especialmente en escenas de inspiración operística, como las que abundan en *Los libros de Próspero* o *El niño de Mâcon*, potenciando la sensualidad de las escenografías barrocas. El cuerpo, como ilustración de la naturaleza, es sometido también a las estrictas reglamentaciones de los sistemas de ordenación. En el cortometraje *M is for Man*, realizado en un escenario circular rodeado de gradas, se expone a modo de lección de anatomía ante un auditorio de enfermos mentales las características físicas, geométricas y materiales del cuerpo humano, que se suceden en orden alfabético, y la creciente adquisición de habilidades hasta llegar a «M» de *Man, Movement y Music*; la misma tendencia patológica por excesiva se advierte en *Z.O.O.*, donde se emprende la búsqueda de una naturaleza perfectamente simétrica. A este respecto es significativa la referencia en esta última película al quirófano como un «operating theater», en el que el médico falsificador, obsesionado con la minuciosidad de la pintura de Vermeer, trata de reproducir con la ayuda de una paciente mutilada la escena exacta de un cuadro del maestro holandés, donde nunca se ven las piernas. En todos los casos, el cuerpo aparece como una suerte de exceso que se resiste a los sistemas de representación, poniéndonos en contacto con una dimensión natural e instintiva que la civilización occidental trató de ignorar:

Il me semble primordial que nous nous considerions toujours comme des êtres corporels, très intégrés dans notre environnement, que nous nous considérions comme très animal dans notre nature, et je pense que mes films mettent en avant cette nature (en Cieutat y Flechniakoska 1998: 148).

La dinámica de lo excesivo se traduce en la teoría de la alegoría de Benjamin en una lógica de lo extremo, la necesidad de empujar las cosas hacia un punto de fuga, vocación de destrucción que no pasa ya por la reconciliación dialéctica, sino antes bien se goza en la acentuación de



sus opuestos. En este cruce de elementos contrarios se encuentran el Barroco y la Modernidad (Reijen 1994: 15; Buci-Glucksmann 1984: 58). A esta economía del exceso se suma también, como hemos visto, el pensamiento de Baudrillard (1983: 34), basado en un régimen en el que no se busca esa superación dialéctica característica del racionalismo ilustrado, sino «su potencialización (*Steigerung*), [...] su elevación a la potencia dos, a la potencia *n*», que es la potencia del terrorismo, de la ironía o la simulación, la potencia de lo falso y la seducción por el juego, lo obscuro como la forma extática de una escena que gira sobre sí misma, como los juegos cinematográficos de Greenaway, resplandecientes en la verdad de su artificio, proliferando indiferentes a cualquier otra ley ajena a su razón secreta y vocación de exceso, encadenamiento de apariencias que muestran irónicas su falta de sentido.

A lo largo del siglo xx los avances en astrología, física subatómica o biología de microorganismos descubren, junto al mundo empírico de lo visible, una suerte de macrocosmos y microcosmos que denuncian los límites del conocimiento, universos en movimiento que han dado, como explica Sarduy (1987), una renovada actualidad al pensamiento barroco, el pensamiento de la complejidad, la paradoja y lo ininteligible. El descubrimiento de nuevos horizontes científicos obliga a resituar la posición del hombre en el universo a partir de otros parámetros que ya no están hechos a su escala (Morin 1973, 1977; Thompson 1987). En estrecho diálogo con los descubrimientos que han jalonado la física, la astronomía o la biología del siglo xx, se desarrollan desde diversas líneas de pensamiento que tienen en su centro la idea de caos, no ya como principio excluyente del orden, sino como un aspecto esencial a todo organismo vivo. La segunda ley de la termodinámica o ley de la entropía descubre reacciones químicas que conducen hacia su propia disolución, procesos de degeneración regulados, sin embargo, por una minuciosa ordenación. En este marco científico, el Constructivismo radical (Von Glasserfeld 1995), explica los sistemas orgánicos como mecanismos autopoieticos de retroalimentación. El resultado es un régimen de autorregulación que los mantiene en un constante equilibrio inestable con el medio que les rodea (Maturana y Varela 1987). A pesar de la comunicación con el medio para lograr el necesario equilibrio, estos sistemas son autónomos en el sentido de que están regulados desde dentro.

Las estructuras cinematográficas de Greenaway, como las maquinarias dramáticas de Romero Esteo o los sistemas escénicos de Wilson,

Foreman o Graset, pueden entenderse igualmente como mecanismos autopoieticos, sistemas que crecen sobre sí mismos a partir de unas reglas y unos elementos previamente establecidos. Este funcionamiento estructural, compartido por juegos y rituales, permite la delimitación de un espacio y un tiempo *otro*, un mundo aparte del espacio cotidiano de lo profano y el tiempo lineal de la Historia, como explica Caillois (1958: 16), «el juego es esencialmente una ocupación separada, cuidadosamente aislada del resto de la existencia, y en general realizada en límites determinados de tiempo y lugar». Un análisis paralelo es el que desarrolla Barthes (1971) para dar cuenta del *modus operandi* que sostiene el mundo de Sade o la utopía de Fourier, del riguroso trabajo de puesta en escena sobre el que se construyen estas representaciones: «devant la scène sadienne, naît une impression puissante, non d'automatisme, mais de "minutage", ou si l'on préfère, de performance» (31), incluso los mismos excesos deben estar perfectamente ordenados para que produzcan su efecto de transgresión y placer.

Desde este enfoque se puede analizar también esa tendencia del sistema, revisada en capítulos precedentes, a emanciparse de cualquier otro interés que no sea el mismo funcionamiento del sistema, otorgándole una gratuidad por encima de toda finalidad teleológica: «El juego no tiene otro sentido que el juego mismo. Por otra parte, por esto mismo sus reglas son imperiosas y absolutas: más allá de toda discusión. No hay ninguna razón para que sean como son más bien que de otra manera» (Eco 1962b: 7). Los personajes de Greenaway terminan heredando el carácter excesivo del propio sistema. El proceso de destrucción que experimentan, arruinando progresivamente su vida sentimental y profesional, movidos por un afán que corre en paralelo al juego que está en marcha y en el que se encuentran inmersos, parece personificar de modo alegórico los principios de entropía que regulan los mecanismos autopoieticos. Orden y desorden viven en un difícil equilibrio, el juego constante de la vida, el eterno retorno que implica el juego de la niña saltando a la comba, cuando asegura que a partir del número cien, que marca el final de la película, todo volvería a repetirse; la trama y (el juego de) la película volverían a empezar. Esta misma idea late en los procesos cruzados de gestación de un niño y putrefacción del interior de un cuerpo en *El vientre*, caso paralelo al embarazo de la menor de las Sissie en *Conspiración*, poco antes de asesinar ella misma al marido: «unos van y otros vienen», se dice en la película, como si incluso los fenómenos de

la vida y la muerte estuvieran regulados por alguna suerte de trama secreta.

El carácter cerrado y el efecto de extrañamiento de los escenarios de Greenaway contribuyen a esta impresión de autonomía estructural; así funciona, por ejemplo, el aparcamiento, las cocinas y salón del restaurante en *El cocinero*, de donde se sale en una única ocasión para asesinar brutalmente al librero, personificación alegórica de la memoria histórica y la conciencia cultural, después se regresa nuevamente al restaurante para ejecutar el último ritual gastronómico; o esa especie de isla en la que se desarrollan los «juegos» de conspiración, como en un submundo sujeto a unas reglas secretas, uno más de los juegos de Smug, micro universos movidos por peregrinas combinaciones matemáticas; o el submundo mágico en el que Próspero hace y deshace gracias a los poderes adquiridos en esos libros que contienen todo el saber y que le permiten llevar a cabo todas las representaciones que en el mundo han sido. Esa dimensión alegórica explica el componente fundamentalmente espacial –escénico– de su poética, característico de las alegorías, por encima del desarrollo temporal o actoral. Un espacio recargado y artificioso, con numerosos referentes pictóricos de los siglos XVII y XVIII, nos recuerda a cada momento que aquello que vemos, como si fuera un jeroglífico, esconde otros significados, y que cualquier imagen responde a un trabajo de puesta en escena y encuadre artificiales que nunca son gratuitos con respecto a las leyes internas de la propia estructura, como afirma el mismo director: «Le cadre n'est pas un phénomène naturel» (en Cieutat y Flechniakoska 1998: 198). De ahí el interés por contraponer de forma brusca espacios naturales y prácticas artificiales, como los jardines o el zoo, o escenas aparentemente realistas con una marcada disposición teatral de ascendencia pictórica, que subraya la dimensión espacial: «On ne trouve pas dans la nature! C'est un outil une construction que nous avons inventé pour focaliser notre attention sur un espace donné. Et la peinture du XX^e siècle nous a montré l'importance de ces bords» (198).

Nuevamente, el espacio convertido explícitamente en escenario de representación, espacio de manipulación y acción –*operating theatre*–, se erige como un lugar de resistencia y denuncia de otros modelos transparentes –inocentes– de representación, ordenación y conocimiento de la realidad, es decir, de poder. Cada elemento contribuye a ese efecto de espacialización que convierte la película en un verdadero ejercicio de escritura hecho explícito a través del artificio de diálogos, composición

de grupos, gestualidad, planos o la propia palabra desvelando su naturaleza literaria. Al igual que en Kantor y gran parte del teatro posdramático, es posible referirse a una suerte de *cine literal*, que no tiene nada que ver con un cine literario en cuanto a modelos adoptados de la narrativa, sino al contrario, un cine que se construye sobre sus propios medios, como escritura, pero una escritura volcada hacia su exterioridad —enlazando con la definición que ofrece Barthes de la teatralidad—, una escritura, por tanto, con una fuerte carga sensorial que se desborda en ese espacio de actuación inaugurado por las imágenes. Esto explica la dimensión teatral que anima este cine: «Quant on pense au théâtre d'Artaud, à celui de Peter Brook ou de Brecht, pour ne citer qu'eux, on mesure à quel point le théâtre et le cinéma peuvent être autre chose que la "dramatisation héritée du roman du XIX^e siècle"» (en Pilard 1991: 25)⁸. Asimismo, se incide en la literariedad de los diálogos, que denuncian un carácter dramático que hace pensar en un teatro barroco y convencional: «Mon dialogue est volontairement déclamatoire, artificiel, il n'y a rien à voir avec la conversation et je ne me sens plus à l'aise avec une littérature qui commence avec Shakespeare, s'achève avec le théâtre de la Restauration et privilégie la tirade, le jeu de mots, les énigmes, l'allegorie» (en Climent 1994: 8).

Los frecuentes planos fijos y planos secuencia, recorriendo la escena sobre un mismo eje que discurre en paralelo a la composición del grupo, reconstruyen de forma unitaria un ámbito escénico como espacio de representación. Se consigue así una impresión de profundidad y continuidad espacial que asimila el plató a un lugar teatral. Las escenas se muestran ante la cámara, cuidadosamente preparadas para su filmación, desplegándose al mismo tiempo que la música, avanzando a un ritmo repetitivo. El lugar oculto de la cámara se hace visible, como si los propios personajes la estuvieran esperando; el acto de la filmación se hace explícito como proceso de escritura a través de la distancia visible desde la que mira la cámara. La barroca suntuosidad de los decorados o la cuidada composición de los grupos responde a ese acto explícito de mostrar, de su construcción para *ser-imagen*, escritura puesta en escena, artificio y engaño, al margen del cual no existe el cine, como tampoco la

⁸ La crítica a los modelos literarios ha sido una constante de su obra: «Los ingleses tienen tendencia a tratar el cine como una extensión de la prosa. Yo me siento más europeo, más cerca de los franceses y los italianos» (en Gorostiza 1995: 34).

realidad. A ello contribuyen los encuadres rectilíneos, característicos del entorno arquitectónico en el que transcurren *El vientre* o *El contrato*, o del fastuoso tratamiento operístico de *El cocinero*, *Los libros de Próspero* o *El niño de Mâcon*. La compleja trama, como la elaborada puesta en escena de cada imagen, convierte la película en una suerte de mundo artificial cerrado en el que cada detalle nos advierte que aquello que vemos no es un reflejo directo y transparente de la realidad, sino su minuciosa puesta en escena a partir de una ley geométrica que regula cada elemento, al tiempo que proyecta toda la obra, como en una enigmática alegoría, a una pluralidad de lecturas. Una utilización excesiva del encuadre, no solo de los encuadres espaciales, también de los *encuadres* epistemológicos o representacionales, los hace implosionar, denunciando su carácter construido: «Il est temps, me semble-t-il, de faire éclater les structures de ce cadre sclérosé. Je voudrais que la révolution des images, en cette fin de siècle, se traduise par “l’explosion du cadre”» (en Cieutat y Flechniakoska 1998: 200).

La fructífera colaboración con Nyman ha provisto muchas de estas películas de una partitura de clara inspiración barroca, basada en técnicas de repetición y variaciones. El desarrollo estructural de la trama, en paralelo a la realización musical, enfatiza la sensación de que algo está ocurriendo, de que algo está teniendo lugar, poniéndose en marcha; donde lo más importante no es ya el final o desenlace, sino justamente ese *estar-sucediendo*, el disfrute del proceso antes que el producto acabado, el precioso detallismo con el que avanza toda la maquinaria, al ritmo que impone la música. En paralelo a las estructuras musicales, la trama se revela como un juego de variaciones sobre una rígida estructura inicial y unos núcleos temáticos que reaparecen de forma obsesiva. Como en la tradición pitagórica o el barroco histórico, la música se reviste de una condición paradigmática en tanto que modelo compositivo y metáfora críptica de la realidad. A este procedimiento compositivo, que no tiene que ir forzosamente ligado al tema de la película, pero sí a su modo de construcción, se refiere Nyman con la siguiente metáfora:

C’est comme un poisson: à l’intérieur, il y a l’arête, vous ne pouvez pas la manger. Mais sans elle, le poisson n’existe pas, n’est pas capable de bouger, n’a pas d’existence. Vous pouvez considerer que l’arête a été inventé d’abord et que le poisson a été construit autour. Maintenant, l’arête étant là, le nombre de poisson que l’on peut construire est infini (en AA.VV. 1987: 80).

Este tratamiento estructural, proyectado a otros planos, como a la construcción de las imágenes o los textos, confiere un grado de autonomía a cada lenguaje, de modo que ninguno de ellos se reduce a una función ilustrativa de los otros. Finalmente, no son únicamente los modelos narrativos los que quedan cuestionados, sino que, llevando al extremo estos sistemas de representación, se cuestiona toda forma de conocimiento, ordenación y clasificación con pretensiones de naturalidad. Cualquier forma de conocimiento, apoyada inevitablemente en un sistema de representación, es problematizada por las estrategias de estructuración de la película desde su propio funcionamiento: «En cierto modo mis películas construyen, por un lado, sistemas y, por otro, se ocupan durante dos horas en ridiculizar estos sistemas» (en Schuster 1998: 19)⁹. Se denuncia así, en última instancia, el principio también arbitrario sobre el que se construye el poder, esto es, cualquier forma de representación y ordenación de la realidad.

El mundo de Greenaway es una llamada a la multiplicidad de la realidad de la que nos hablan los sentidos, pero sin renunciar al pensamiento abstracto y el poder de la imaginación. La irónica reducción al absurdo de las formas de clasificación del mundo pone de manifiesto, aunque con un tono quizá menos desilusionado y más lúdico que en otras épocas barrocas, la pluralidad fundamental de lo real, que garantiza su supervivencia por encima de todos los intentos por reducirla a un plano uniforme. De este modo, a pesar de la frecuente acusación de intelectualista, el propio director llama la atención sobre el componente sensorial de sus obras, un componente tan visceral como excesivo que reenvía a aquello que por inhumano no deja de fundamentar lo humano, su corporalidad tantas veces olvidada frente al nivel de abstracción de los discursos que articulan el mundo:

Ils sont très corporels, ils parlent de sang, d'écoulement, de salive, de sperme, des substances qui créent l'huile qui permet à nos membres de fonctionner. Si vous laissez tomber le corps, vous pouvez tout laisser tomber! Car en nous dissociant de notre nature animale, nous sommes profondément perdus (en Cieutat y Flechniakoska 1998: 206).

⁹ «In gewisser Weise bauen meine Filme einerseits Systeme auf und verbringe andererseits zwei Stunden damit, sich über eben diese Systeme lustig zu machen».

Tras el aparato estructuralista, llevado al extremo en forma de parodia del racionalismo cartesiano, late una nostalgia por las presencias sensibles, por la realidad imposible del arte cinematográfico, pero también de la realidad en fuga de la propia existencia, expresada a través de esa obsesión por conseguir atrapar lo real en medio de tanto juego, aunque solo sea la propia realidad del simulacro, el acto de la representación, el juego teatral en el aquí y ahora de su funcionamiento, la inmediatez del momento de la grabación fílmica, la única verdad del cine, la cámara convirtiendo en imagen aquello que toca; por eso afirma el autor: «that's a big frustration I have about cinema, there is nothing there. It's totally non-existent. It's an illusion» (en Steinmetz y Greenaway 1995: 99).

La expresión de ese exceso material y físico, estructuralista y emocional, es finalmente el mensaje último del cine de Greenaway, su voluntad de mirar hacia ese más allá o más acá de los modos de representación que sigue escapando a los sistemas de control del hombre, ese *plus* de inhumanidad que a pesar de todo nos sigue haciendo humanos: «je voudrais croire que la force de mon cinéma reside dans cette discordance même, dans ce souci de garder cette distance rationnelle par rapport à des situations profondément émotionnelles» (206). Esta mirada teatral hacia la Modernidad hace que esta última se descubra como un ejercicio más de construcción sobre los parámetros racionalistas y la filosofía representacional.

En la búsqueda de una nueva materialidad para el arte, el espacio se descubre una vez más como el medio de una utopía estética. Al término de cada película, no queda sino el ejercicio de construcción de imágenes, la puesta en escena al descubierto, el artificio girando sobre sí mismo, ostentando sin prejuicios el propio vacío sobre el que se ha levantado, guiñando el ojo al espectador confuso. Cada uno de estos mundos se cierra sobre sí mismo al llegar al final del juego propuesto, y solo queda el espacio donde se jugó, la obra proyectada hacia su exterior, la ilimitación de los lenguajes a través de su teatralización. Al final del contrato, de la conspiración o de la representación teatral, quedan las reglas del juego, listas para ser jugadas una vez más en otra representación, para ponerse en funcionamiento en una nueva proyección. *Los libros de Próspero* concluyen con todos los actores, convertidos en espectadores, aplaudiendo a Próspero/Shakespeare/Gielgud por su fabulosa invención, que culminará con la boda de su hija. Tras la renuncia a

sus poderes en la isla, se procede a la destrucción de cada uno de los libros, la destrucción de esa realidad fantástica con la que se había construido –representado– cada escena de ese mundo cinematográfico, sus colores, movimientos y sonidos. Finalmente, como recompensa, es liberado Ariel, el espíritu que al servicio de Próspero había hecho todo aquello posible, y Ariel corre, como actor/creador último de esta comedia de ficción, para escapar de un salto por el hueco de la pantalla hacia el mundo de la realidad, el mundo del espectador; tras él solo quedan las tramoyas muertas, los restos detenidos de la representación, la pantalla transformada en un dibujo, superficies cromáticas y formas geométricas que denuncian el artificio, ahora quieto, que dio vida a aquella fastuosa representación.

El juego, como la representación teatral, solo existe mientras se está representando/jugando, al final, tras la bajada del telón con la que también concluyen *El cocinero* o *El hijo de Mâcon*, no resta ningún beneficio ni ganancia, todo fue un simulacro, la ceremonia de una representación; y esto crea en el público una cierta turbación, como de haber sido engañado, de no poder llevarse finalmente nada consigo, una bella historia con la que soñar o una trama psicológica que seguir analizando. Este cine no propone modelos con los que identificarse o historias con las que olvidar la realidad propia. Los personajes de Greenaway no aspiran a una constitución psicológica compleja, sino que se emancipan de la historia narrada en tanto que piezas de un entramado que los mueve, roles de ese juego de sombras que es el cine, sin más verdad que las veinticuatro secuencias por segundo, según la famosa cita de Godard recordada a menudo por Greenaway. Esto confiere al cine un carácter barroco por definición: la mentira más victoriosa del siglo xx, su fábrica de sueños o, en palabras del director, «la fausserie suprême» (en Pilard 1991: 9).

Tras una sensación de vacío referencial, ya sea un vacío de signo humanista o mediático, late la condición última que lo hizo posible, motor de todo mundo barroco, el goce de su realización sensorial como perversión de los sistemas, estrategia que anima la idea de teatralidad de Romero Esteo. El cine de Greenaway puede resultar aburrido, hermético o intelectualista, pero no es difícil percibir el profundo placer que el propio director debió obtener en el proceso de su realización. En la medida en que el espectador sea capaz de renunciar a esa trama unitaria y lógica, a ese mensaje final, se abrirá al disfrute de la obra en su proce-

so inmediato de realización/recepción, abandonando paradigmas estéticos justificados por un sentido final o rentabilización utilitarista de las imágenes, como explica el director:

Je prends beaucoup de plaisir –et j’espère que cela se voit quand vous regardez l’un de mes films– au simple vocabulaire du cinéma, ce qu’il peut dire et comment. J’aime utiliser tous ses moyens, sa grammaire, sa syntaxe, ses mots. J’aime la possibilité qu’il offre à l’œil et à l’oreille de se développer à travers eux et de s’enthousiasmer pour le simple plaisir de regarder et d’entendre (en Cieutat y Flechniakoska 1998: 127).

La reivindicación del plano sensorial y físico enlaza con una dimensión procesual de la realidad que se brinda al goce de los sentidos, pero también del intelecto y la imaginación, esa inmediatez en la que se está construyendo y recibiendo la obra. El cine de Greenaway exige ciertamente una recepción activa, creadora, por parte del espectador, un espectador que renuncia a esa ganancia final para entrar en el juego que le propone la película, aceptar ese guiño para pasar a disfrutar el proceso de montaje de cada escena, su minuciosa escritura, la recreación plástica de cada plano, el juego constante de referencias cruzadas, la pluralidad de lecturas y posibilidades de interpretación, sin que por ello, al fin y al cabo, deje de ser todo un mero juego. Esta es la misma lectura performativa que pedía Barthes (1971: 170) para la obra de Sade, a cuyos rituales escénicos correspondían, como en el caso de Greenaway, «un autre rituel de plaisir, qui est le travail de lecture», capaz de establecer un nuevo puente entre el discurso cinematográfico y el mundo referencial, porque el primero ya no se agota en la representación de este segundo, sino que crece sobre su propio *modus operandi*: «la vérité ne guide pas ma main, mais le jeu, la vérité du jeu» (170). Esa vocación lúdica y sensorial anima el mundo de Greenaway por encima de planteamientos intelectualistas, y esa misma vocación es la que supo descubrir desde joven como estudiante de Bellas Artes en la obra de Kitaj, al margen de áridos geometrismos y planteamientos minimalistas a la moda: el disfrute de las formas, de las superficies, de las composiciones y los diálogos entre los lenguajes, el placer por lo híbrido, por el cruce y la contaminación, por el contacto de lo heterogéneo y el exceso, y la pasión por todo ello, como afirma refiriéndose a la obra del artista norteamericano: «En même temps, il y avait une vraie jubilation, un vrai

plaisir: rien à voir avec le côté sec et statique qui s'évissait dans la peinture conceptuelle de cette époque» (en Pilard 1991: 23).

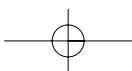
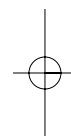
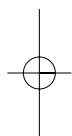
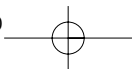
A partir de aquí es posible volver sobre el erotismo del cuerpo de la escritura con el que se abría este volumen, en este caso, de la escritura cinematográfica. La inmediatez de la escena, su carácter libidinal y performativo, su *hacerse* en un aquí y un ahora compartido con el espectador, ofrece las condiciones materiales idóneas para esta imagen del texto como goce casi físico de la escritura. Barthes (1971) insiste en el erotismo como un fenómeno escénico, performativo y ritual, una ceremonia minuciosamente preparada, lo que ocurría también en los rituales de las Grotoscomaquias. Es por esto que el teórico francés encuentra, tras la obra de los autores socialmente catalogados como «más libertinos», una tendencia a «la Cérémonie, la Fête, le Rite, le Discours» (171), el goce desestabilizador del proceso inmediato, frente al placer del producto ya acabado y su sentido final. El ritual o el protocolo, volviendo sobre *Horror vacui*, va a fijar los pasos exactos para hacer posible el disfrute del proceso, de la maquinaria en movimiento, de su recorrido esquizoide y transgresor. La escritura, en tanto que ejercicio de puesta en escena, ya sea de las palabras o las imágenes, se presenta como «le rituel qui en ordonne le plaisir» (10), el disfrute de la transgresión, preparada con la metódica exactitud escénica que requiere su disfrute, la geometría del gozo, la matemática del abismo *-teátrica pagana-*. Y este principio del placer está vinculado, como ya vimos, a esa necesidad de transgresión, a una perversión del sistema que se emancipa de sus finalidades representacionales y discursos externos, a un exceso, que, como dice Barthes en la cita inicial que encabeza este análisis, es el exceso de la escritura puesta en escena y proyectada hacia su exterioridad. En ese espacio se festejan los lenguajes, cada uno avanzando hacia sus límites exteriores, la imagen transformada de modo alegórico en grafía, la letra convertida en imagen, los sonidos espacializados a modo de escritura, la palabra hecha sonido y el sonido, palabra; un espacio de implosión de los lenguajes, en el que el principio de la repetición vuelve a *jugar* una función clave, arrastrando consigo los discursos ideológicos y morales *-«la (bonne) Cause»*, que dice Barthes (1973: 103)–, sin por ello rechazarlos, sino poniéndolos también en escena.

La mirada barroca de Greenaway supone una crítica autorreflexiva de la Modernidad según los mecanismos de funcionamiento de sus sistemas de representación. Como quería el Ángel de la Historia de Benja-

ACTO III

269

min (1971), se trata de despertar al hombre del sueño epistemológico, del olvido de que toda forma de clasificación y organización se apoya en algún tipo de artificio, el olvido de que la razón también tiene una puesta en escena y lo humano implica lo inhumano, de que el orden mira al caos y los límites al exceso. Su producción artística constituye un ejercicio radical de defensa de la pluralidad de los modos de organización de una realidad siempre construida, cada vez de manera más eficaz y con menos pudor; a partir de ahí se denuncia la relativización de cualquier sistema de poder, dogma, ideología o modo de pensamiento, sujetos todos ellos a sistemas de representación tan artificiosos como los empleados por el cineasta para la construcción de sus películas. En paralelo a la narrativa de Goytisolo o el teatro de Romero Esteo, su estética barroca supone una apuesta por la materialidad inmediata, concreta y performativa de la realidad; por el goce de esta en su proceso aquí y ahora de funcionamiento, es decir, de vida; por lo excesivo de la naturaleza como legitimación de los límites, límites contra cualquier forma de totalitarismo o pensamiento con aspiración de validez universal; por los sentidos como correctores del pensamiento; por aquello que es considerado inhumano o irrepresentable como garantía última y fundamento de la humanidad y la representación.



*Fin de fiesta*ENTRE LA TELEVISIÓN Y EL VÍDEO:
LA TRANSPARENCIA DE LOS MEDIOS

Las estrategias de representación analizadas a lo largo de estos capítulos son la respuesta en medios diversos a un mismo contexto social definido por la proliferación de representaciones con ánimo de pasar por verdades incuestionables e incuestionadas, a esta suerte de ceremonia de la confusión entre ilusiones y realidades. Llegados a este punto, parece necesario por alusión terminar *celebrando* el medio que de manera más eficaz ha contribuido a todo ello, la televisión, metáfora de la cultura actual como maquinaria de construcción de representaciones y, por tanto, de legitimación de realidades y discursos, instrumento de poder donde los haya. Finalizar con la televisión supone recordarle al lector, aunque sea brevemente y de modo metonímico, el paisaje mediático al que remite el título del libro que tiene en sus manos y el sentido de ese ejercicio de resistencia que ha guiado su articulación teórica. Más allá del modelo narrativo y visual impuesto por el cine clásico, la televisión ha dado lugar a una forma de representación que se va a erigir pronto en modelo dominante. Su fuerza radica en la invisibilidad de la que goza el propio medio. Enzensberger (1988) se refiere a la televisión como el «medio cero»; parafraseando a Barthes, diríamos el *grado cero* de la medialidad, es decir, el medio formalmente transparente de esta etapa de la Modernidad última abierta en los años sesenta.

En cada momento de la historia ha existido un medio hegemónico que ha pasado por transparente, carente de artificio, el medio sin mediación, la *pura objetividad* con la que sueña el hombre en su deseo de

aprehender la realidad *tal cual*. En esta apariencia de *naturalidad* se basa la fuerza social y política que es capaz de ejercer un determinado medio. En otras épocas se pensó la pintura y la palabra, la escritura y el libro o la fotografía, la radio y el cine como expresiones inmediatas, traducciones objetivas de la realidad. La cercanía histórica a un medio impide ver con claridad sus mecanismos de construcción. Su excesivo predominio lo sitúa tan cerca del receptor que este carece de la distancia para reflexionar sobre él en tanto que medio; el medio se hace transparente, se naturaliza como un mero instrumento vicario de la realidad. Y aunque a nivel teórico una minoría de intelectuales haya puesto en evidencia el artificio de los nuevos medios, estos siguen ejerciendo su efecto de verosimilitud y realidad, haciendo creíble aquello que reflejan, a pesar de su evidente engaño. Únicamente cuando aparece un nuevo medio dominante, se toma distancia con respecto a los que antes habían sido hegemónicos, sacando a la luz las construcciones y juegos de intereses que los sostenían, lo cual no quiere decir que dejen de funcionar, pero lo harán de manera más consciente. *Resistir en la era de los medios* consiste en hacer visible estas transparencias, denunciar la pretensión de *naturalidad* a la que en principio aspira el juego de la representación, tratando de confundirse con la realidad a la que remite.

Cada medio de representación implica nuevas formas de percibir y pensar el mundo. La sombra de la televisión va a cubrir con rapidez toda la realidad hasta conformar un modo distinto de entender, representar y comunicar la realidad (Postman 1987). La revolución social y cultural que ha supuesto la pequeña pantalla tuvo lugar con el paso imperceptible, pero seguro, con el que suceden las grandes transformaciones culturales. Sus efectos pueden ser comparables a la difusión del libro, fenómenos que solo tiempo después se dejan medir en su verdadera magnitud. A los nuevos modos de percepción va unida inevitablemente una manera distinta de ver la realidad, de comprenderla y conocerla. Este complejo conjunto de factores es el que termina construyendo un nuevo paradigma estético, que no solo afecta a las artes, sino, en un nivel más profundo, a la propia epistemología de cada momento de la historia, a sus formas de conocimiento y relación con el objeto. La televisión, como el libro y el resto de los medios, no solo transmite una realidad, sino que la crea, siguiendo la máxima de McLuhan que ha guiado los estudios mediáticos, hay que repetir una vez más aquello de que *el medio es el mensaje*.

Como metáfora epistemológica, la televisión hace alusión a un aparato o una máquina. Si la voz se refiere a la materialidad de la palabra, el teatro al lugar donde tiene lugar la representación, el libro al objeto resultante de la escritura, y el cine a la proyección de las imágenes grabadas, ya sea para aludir a la máquina que lo proyecta o al edificio destinado a este fin, en el caso de la televisión nos estamos refiriendo al propio aparato que hace posible, no ya la reproducción de una realidad previa, sino la misma producción de esa imagen televisiva, sintetizada a través del tubo de rayos catódicos lanzados sobre la pantalla, lo que produce una serie de puntos dispuestos en líneas que crean el efecto óptico de las imágenes. Es por esto que el cine puede entenderse, en modo pasivo, como el objeto de una proyección, pero no así la televisión, que alude al proceso mismo de esta proyección: la televisión ya no consiste en la reconstrucción de una realidad previamente codificada; no se proyecta, sino que se transmite, por esto nos referimos a la «proyección de una película», pero a la «retransmisión de un programa televisivo». Asimismo, en cuanto al procedimiento de formación de imágenes, la televisión también difiere del cine. En este sentido, la televisión es propiamente el primer medio de la era electrónica. Ciertamente, se pueden retransmitir por televisión materiales que han sido grabados previamente, como en el cine, pero lo específico de la televisión, la característica que lo diferencia, es la emulación del *en directo*, la idea de que aquello que vemos en la pantalla está pasando en ese mismo momento en alguna parte del mundo, de que las personas que aparecen y las cosas que nos cuentan no son inventadas, no son productos de una ficción, como en las historias de la gran pantalla, no son mentiras, sino realidades que existen o han existido en alguna parte. Hay que recordar que hasta mediados de los años cincuenta no eran posibles las grabaciones en banda magnética, con lo cual el medio televisivo se construía en la medida en que se producía. Este efecto de realidad, que el cine perdió pronto, es el que explica la rápida consideración de este último como lenguaje legitimado artísticamente y el hecho de que aún hoy, después de casi medio siglo de andadura triunfante, no haya un discurso oficial acerca de la posible condición artística y crítica de los productos televisivos, un campo con inmensas posibilidades que desde los sesenta comenzó a desarrollarse mediante el arte del vídeo. Como ya vimos con respecto al cine, el vídeo se erige como la conciencia estética y crítica no solo de la televisión, sino de los modos dominantes de representa-

ción de las imágenes, arrojando una mirada transversal que ha ejercido una enorme influencia sobre el resto de los medios. Podría parecer, como afirma González Requena (1999: 24), que en un medio tan abierto a fórmulas diversas de representación como la televisión, «su especificidad consistiría en su propia inespecificidad», si bien habría que precisar esto y aludir a su *aparente* inespecificidad, como, por otro lado, termina demostrando el autor del ensayo.

Efectivamente, la carta de naturaleza artística de la televisión no solo existe, sino que ha adquirido la fuerza necesaria para constituirse en el paradigma estético del mundo contemporáneo, lo cual puede resultar extraño justamente por el nivel de invisibilidad del propio medio. Esto explica que a partir de los sesenta proliferasen los estudios dedicados al análisis de las influencias del cine sobre otros lenguajes, frente a la atención mucho menor que recibieron la televisión y el vídeo hasta hace poco como interlocutores posibles de los otros géneros artísticos. Y si bien esto es justificable hasta los sesenta, cuando el cine seguía ostentando su condición de sistema modelizante primario, ejerciendo una clara influencia sobre la literatura o el teatro, a partir de la década siguiente será la televisión la que definitivamente adquiera el relevo, dejando notar la influencia de sus ritmos y formas de representación específicos en otras artes y medios, incluido el cine y el teatro, el drama y la literatura (Cornago 2004c).

Desde esa otra cara estética de la televisión que ofrece el vídeo, es posible constatar estos mismos comportamientos mediáticos, pero desarrollados en direcciones distintas. Llevando adelante el efecto de inmediatez de la televisión, la cualidad performativa del término «vídeo» nace sin un empleo sustantivo, para quedarse en un adjetivo que califica otras realidades, como *video-tape* o *video-recorder*, incluso para referirse a su traducción artística hay que hablar de video-arte o arte del vídeo, a diferencia de la literatura, la pintura, la fotografía o el cine, que en sí mismo pueden designar un género artístico. Por otra parte, desde un punto de vista etimológico, «*video*» describe una acción en el momento de su ejecución aquí y ahora, un verbo en primera persona, es decir, un *yo veo* en el acto procesual de realizar esa acción de ver. Al igual que el aparato de la televisión, la banda magnética de una cinta de vídeo tampoco contiene un solo fotograma, a diferencia de la cinta cinematográfica, sino únicamente las señales que desencadenarán unos impulsos electrónicos, que a su vez crearán la ilusión óptica de estas imágenes. En una palabra, como

la televisión, el vídeo ingresa en el mundo moderno bajo la apariencia de un puro *intermedio* antes que un *medio*, un espacio vacilante carente de una identidad propia clara, un instrumento transparente estrechamente ligado a la esfera de lo privado, entre los intereses pragmáticos de la grabación y su rara dimensión estética; desprovisto de aura, misterio, magia o poesía, constituyen los medios *fríos* de los nuevos tiempos.

No obstante, en ambos campos se ha llegado a cuestionar la existencia de una realidad referencial, como de un sujeto receptor individual, ya sea de un modo explícito en su utilización artística, o implícito y subliminal en sus usos comerciales. Esta pérdida de materialidad referencial –que no maquinal– se lleva al extremo con la imagen digital y el medio informático, cuya única realidad es su propio proceso compositivo y el mundo virtual creado desde la propia máquina. La movilidad y multiplicidad de las cámaras de televisión, potenciada por los procedimientos técnicos, como el *zoom* o las cámaras volantes, e impulsada por la tecnología digital, termina deshaciendo el punto de vista único de un sujeto y un ojo humanos, capaces todavía de reconstruir a imagen de su realidad un espacio imaginario a partir de aquellos fotogramas del cine. Esto termina transformando

al espectador –que en la obscuridad y el anonimato de la sala cinematográfica tenía por lo menos una fuerte identidad imaginaria– en un fantasma indiferenciado, hasta tal punto estallado en la luz del mundo, que se volvió totalmente transparente, invisible, inexistente como tal (es en el mejor de los casos una cifra, un blanco, un rating: una omnipresencia ficticia, sin cuerpo, sin identidad y sin conciencia) (Dubois 2001: 17).

Más allá de las vanguardias de los años veinte, cuando el cine trató de simular los efectos de multiplicidad y fragmentación que la técnica de vídeo facilitaría a partir de los setenta, la poética clásica del cine ha recreado el mundo a la medida del ojo y la lógica humana, facilitando la identificación imaginaria del espectador con el mundo ficcional, hasta el punto de que lo real sensorial e inmediato queda desplazado (esta era la situación contra la que reaccionaba el teatro de Sara Molina). La televisión rompe el espacio de la representación fílmica, la sala oscura del cinematógrafo, para inundar de imágenes los espacios cotidianos, espacios ya no pensados previamente para la representación. Y con la implosión de este lugar de representación, se irá implosionando el resto de las

realidades, el mundo referencial, que ahora se pretende inmediato y no referido, y el sujeto receptor, que queda disperso entre millones de televidentes, a pesar de su aparente individualidad y protagonismo. ¿A quién se dirige realmente un medio que parece hablarle de modo directo y personal a cada uno de los televidentes cómodamente instalados en la sala de estar, cocina o dormitorio de su casa, y a todos al mismo tiempo? Apoyándose en la retransmisión a distancia de la voz y la imagen, la televisión crea la ilusión de un presente constante (el mismo en el que recibimos esas imágenes) que se impone, sin pasado ni narración, sobre el entorno inmediato para terminar de disolver el espacio clásico de la representación y las distancias consensuadas que lo construían, introducidas ahora como mera simulación escénica en un sistema de variaciones, fragmentación y multiplicación:

La sala de proyección estalló, el tiempo de la identificación espectral se diluyó, la distancia y la demultiplicación son ahora la regla. La imagen-pantalla de la transmisión directa de televisión, que nada tiene de un recuerdo porque no tiene pasado, viaja ahora, circula, se propaga, siempre en presente, donde quiera que vaya (17).

La carencia de realidad de las nuevas máquinas electrónicas se compensa con la simulación de una presencia inmediata vista de cerca, basada en unas estrategias escénicas y unas actitudes performativas que subrayan este efecto de realidad *presentada* antes que *representada*. Con un menor grado de realidad objetiva, la tecnología informática, rentabilizada pronto por el medio televisivo, acentuará estos efectos de materialidad, desarrollando una dimensión táctil al tiempo que se amplían las posibilidades interactivas. A diferencia de los modos de representación clásicos, sostenidos en procedimientos analógicos, como la mimesis de un mundo exterior, las nuevas tecnologías no van a apuntar tanto a la representación de una realidad exterior, como a la simulación de una presencia real. Ahora bien, como hemos visto, esta sensación de fuga de la realidad no es exclusiva de la televisión, sino que se había manifestado también en otros lenguajes. En este sentido, los nuevos medios pueden entenderse como la respuesta de una cultura que exige unas estrategias distintas para crear un efecto de realidad que había desaparecido en los lenguajes clásicos, lo que justifica desde el punto de vista de la dialéctica cultural el triunfo de un nuevo medio de comunicación.

De esta suerte, como ocurriera con la fotografía o el cine, si los entendemos como respuesta a una sed de realismo a lo largo del siglo XIX, la televisión, por su parte, puede entenderse como la culminación de una serie de búsquedas –performativas– que la Modernidad tenía planteadas. En primer lugar, la televisión, como el vídeo, es una máquina, metáfora epistemológica que hemos utilizado a lo largo de este ensayo: una máquina carece de un contenido propio, no tiene un sentido previo, de ahí la invisibilidad inicial del medio; una máquina funciona o no funciona, y para que funcione hace falta un principio activo que la ponga en funcionamiento, así como un sujeto receptor al que se le pide cierta participación. Frente a la comunicación literaria o fílmica, la televisión implica un modo más performativo: el espectador debe accionar el aparato y a partir de ahí decidir qué desea ver, con la posibilidad de cambiar de emisión tantas veces cuantas quiera, comportamiento que incluso se le termina imponiendo en base a su llamada libertad de elección, que no es más que otra suerte de simulacro, pues las opciones acaban siendo más reducidas de lo que parecen. El desarrollo de la televisión gracias a las comunicaciones por satélite ha llevado adelante este mecanismo interactivo hasta hacer posible que el telespectador intervenga en el desarrollo de una emisión, el desenlace de una trama o el resultado de un concurso. Esa comunicación *directa* con el receptor y su participación en el proceso de creación del medio televisivo había sido uno de los viejos sueños de las vanguardias, que ahora se va a hacer realidad, aunque en direcciones estéticas y al servicio de estrategias sociales muy distintas. Asimismo, la televisión va a llevar más allá algunos principios estéticos de la Modernidad, como la fragmentación, el ritmo acelerado, el collage o yuxtaposición de materiales diversos, el principio del montaje, la desintegración de la realidad desde una mirada cercana o la tactilidad de la imagen. Paralelamente, la grabación con una cámara de vídeo permite una movilidad capaz de arrojar una mirada más cercana y activa sobre una realidad que ya no es concebida como algo pasivo que espera a ser grabado, sino que se va creando, de forma más explícita que en el cine, a medida que es captada por la cámara en continuos movimientos, cambios de planos y acercamientos; lo que es puesto de manifiesto por la cualidad autorreferencial de la propia imagen, su inevitable construcción escénica y condición material irreducible. Los procedimientos de composición digital han hecho posible el perfeccionamiento de estos principios estéticos.

No debe resultar, por tanto, extraño el pensar que la televisión ha producido también un lenguaje específico con pretensiones artísticas, desarrollado a través del vídeo, y del que pronto empieza a beneficiarse el cine. A pesar de su actualidad, el arte del vídeo, quizá por la propia invisibilidad heredada del medio del que proviene, no ha tenido un acceso fácil en el parnaso de las artes, aunque su influencia haya sido fundamental en otros medios como las artes plásticas, el teatro o el propio cine. Gracias al vídeo se ha incorporado en otros medios un instrumento fundamental para seguir pensando las líneas estéticas características de la Modernidad, como la reflexión hecha visible sobre los modos de percepción y representación de la realidad, el trabajo con la voz y la sonoridad, la relación entre abstracción y materialidad, el concepto de arte y de la propia realidad como obra en proceso o la enfatización del aspecto performativo y material del arte. Algunos de estos aspectos pueden rastrearse, como hace Dubois (2001), en las vanguardias rusas del primer tercio, que con otros medios se las ingenió para dar esta impresión de multiplicación y yuxtaposición de imágenes, o en el cine cómico a partir de George Méliès y su libre exposición del artificio y la irrealidad escénica. Luego habrá que esperar a los años sesenta para que se vuelvan a recuperar estas posiciones, que irán abriéndose a los nuevos medios técnicos y especialmente al vídeo como un instrumento idóneo para pensar el cine desde el mismo cine, lo que llevará a Godard a hacer sus *Histoire(s) du cinema* en vídeo.

Sin pretensiones artísticas, pero con una extraordinaria eficacia social y política, la televisión ha sabido desarrollar muchos de estos rasgos, aunque con una finalidad distinta de la apuntada por las corrientes artísticas que los anticiparon. Como otros lenguajes, la televisión va a acentuar el efecto de inmediatez, la sensación de una presencia explícita del público, al que hace sentirse protagonista del supuesto *encuentro* mediático o simulacro de convivio (tomando el término prestado de la escena), el fingimiento de una comunicación directa con el telespectador y la impresión de unas presencias reales, haciendo visible para ello la puesta en escena que sostiene la emisión televisiva. Esto ha contribuido a una creciente teatralización, también en paralelo con otras artes, de los productos más característicos de la televisión, como los programas de entrevistas y debates o los *reality shows*. No obstante del recurso a la teatralidad, paradójicamente, si tuviéramos que hacer una clasificación de los diferentes medios según su efecto de realidad, el teatro estaría en un extremo, a pesar

de su innegable inmediatez, y la televisión, en el otro. El cine se revela pronto como el medio realista por antonomasia, pero se verá desplazado después por la televisión, sin que se produzca una consciencia cultural clara de la magnitud de este movimiento. Frente al nuevo paradigma realista impuesto por esta última, a los otros medios y entre ellos especialmente al teatro no les queda sino aceptar y potenciar su ya evidente grado de artificio (escénico), que los creadores más lúcidos sabrán transformar en una realidad poética autónoma. Por su funcionamiento a la televisión no le ha sido difícil convertirse en el teatro electrónico de la nueva era, llevando al límite su baza por excelencia, la impresión de inmediatez, de (re)presentación aquí y ahora a través del efecto *en directo*. Esta necesidad de cercanía comunicacional y apariencia de realidad –mostrada más que referida– se convierte en uno de los paradigmas de la Modernidad última, desplazado el paradigma mimético. Desde ahí es posible entender una vez más el triunfo del medio televisivo en la cultura actual, pero también la reacción de los otros medios ante el nuevo horizonte estético.

Entre la inmediatez física y material que impone el teatro y el alienante y seductor viaje de ficción al que nos invita el cine, la televisión, y su otra cara, el vídeo, suponen un revolucionario punto medio: el teatro mediático hecho posible por la electrónica. La historia mediática y social de la televisión se podría describir entre dos puntos simbólicos: la retransmisión de la llegada del hombre a la luna y el fenómeno televisivo generado por una prolífica constelación de programas cuyo éxito más internacional ha sido el *Gran Hermano*. Dos acontecimientos televisivos de carácter social y cultural muy distintos, pero mediáticamente comparables, posibilitados por el elemento más específico del medio televisivo: la retransmisión en tiempo real, es decir, la grabación de un acontecimiento en un aquí y un ahora reales e inmediatos, supuestamente carente de trucos (escénicos). La televisión tiene la *virtud* de presentar su medialidad, es decir, su mecanismo de retransmisión, como un proceso transparente: como si lo que viéramos en esa pequeña pantalla fuese la realidad *auténtica* grabada *tal cual*. Este efecto de inmediatez con respecto al cine, el efecto de una realidad auténtica, de una presencia inmediata, no falseada, garantizado por la seguridad de que lo que se está viendo está teniendo lugar al mismo tiempo que se está grabando, aunque lo estemos viendo mucho después, y la sensación de que se hace y se muestra pensando especialmente en ese *yo* espectador, interlocutor constante del medio televisivo, que nunca habrá estado tan presente y

ausente al mismo tiempo, ha significado una revolución en la manera de percibir y entender la realidad. Desarrollando la idea de Deleuze (1986: 26) de que cada arte tiene su continuación o su origen en otra, la televisión sería el teatro electrónico de nuestro tiempo, la inmediatez en la percepción al alcance de millones de telespectadores, esa inmediatez que el cine, solo a través de estrategias estéticas, como el énfasis en lo performativo y el trabajo con la materialidad de la imagen, ha sido capaz de simular. Consciente de la implosión del espacio clásico de la representación, los programas estrellas del nuevo medio desarrollan una comunicación directa, que parece dirigida a cada televidente, cómodamente instalado en la privacidad de su hogar.

El hecho de que un mecanismo tan claramente mediático tenga un carácter de transparente inmediatez y casi intimidad puede parecer una contradicción. Este efecto se contrarrestó a partir de los años sesenta con el modelo de una televisión pública con un objetivo informativo, cultural y de entretenimiento dirigido estatalmente, al tiempo que el *en directo* de sus orígenes parecía decaer en favor de la retransmisión en diferido facilitada por los sistemas de grabación en magnetoscopio. Con la entrada de las televisiones privadas, la libre competencia ha hecho que la pequeña pantalla vuelva a jugar su baza por excelencia, pero perfeccionada con la tecnología digital, con lo cual, más que de un *directo* real, como fue el caso en las primeras décadas de ensayos y búsquedas de la televisión, se trata de un simulacro del *en directo*. Ahora más que nunca, la televisión parece haber llevado al extremo sus recursos para imprimir un efecto de realidad, la realidad simulada. Los modernos noticiarios, *talk shows*, seriales, hasta llegar a los *reality shows* y programas tipo el *Gran Hermano* se han volcado sobre dicho efecto de espontánea cercanía. A diferencia del uso que los lenguajes artísticos más renovadores han hecho de la dimensión performativa del arte, enfatizando su condición material y procesual para sacar a la luz las mediaciones sobre las que se levanta cualquier discurso, imagen o representación, la televisión hace todo ello también visible, pero es una visibilidad que se pretende carente de artificio, tan *naturalmente* visible que se convierte en invisible. Es la oferta final de la televisión, aumentada con Internet, todo lo podemos ver, todo lo podemos sentir; aquí está la *verdadera* realidad:

Sobre-oferta del ver, sobre-oferta del tocar, para un sistema de representación tecnológica que carece cruelmente de uno y otro, porque no tiene

presencia ninguna de lo Real. Las pantallas se han acumulado de tal manera que han borrado el mundo. Nos han cegado pensando en poder hacernos ver todo, nos han hecho insensibles pensando en hacernos sentir todo (Dubois 2001: 29).

La televisión es el medio de la pura representación, de la mostración y la puesta en escena, y a diferencia del cine, construido sobre secuencias e imágenes, lo que la pequeña pantalla va a poner en escena en primer lugar es la palabra, al sujeto parlante que se dirige frontalmente a un espectador que no tiene delante, para simular una situación de comunicación que no existe, por eso necesita de la puesta en escena, del fingimiento de un diálogo con otros invitados, periodistas, asistentes a un debate o de aquellos invitados que hacen de espectadores en el plató de este simulacro teatral. Este es el paisaje mediático y el paradigma estético de la Modernidad última, contra la que van a reaccionar los diferentes géneros artísticos, incluido el propio arte del vídeo, hijo rebelado contra el padre. Las estrategias desarrolladas ante esta coyuntura mediática son las que hemos discutido a lo largo de este volumen. A diferencia del medio televisivo, las poéticas artísticas, movidas por un compromiso crítico que ha guiado el fenómeno del arte actual como resistencia (mediática), apelan igualmente a ese proceso de teatralización, de ilimitación de los lenguajes a través de su materialidad y condición performativa última. Esto implica hacer visibles las mediaciones, como decía Juan Goytisolo en *La saga de los Marx*, acentuar el artificio inherente a la escritura/enunciación de la palabra o el carácter construido de las imágenes, en el caso de Greenaway, mostrar la preciosa maquinaria que mueve todo el entramado hasta convertir la propia maquinaria en finalidad y medio expresivo de la obra. De este modo, el vídeo consigue convertir el funcionamiento televisivo en fuente de creatividad y diálogo crítico, actitud de resistencia ante la transparencia de su propio medio. Esta es la fuerza de resistencia que sostiene el arte moderno, la ostentación de su propia materialidad, de su condición como mecanismo de significación, cuerpo y goce de la escritura, ya sea la escritura de las palabras, las imágenes o los cuerpos puestos en escena –transgresión y erotismo–; recuperar la frontalidad de la comunicación, pero no para hacer invisible una situación de enunciación que el medio televisivo ha hecho pasar como natural, sino para pensar las estrategias y modos de funcionamiento del paradigma mediático de la Modernidad, el efecto *en*

directo, como explica Dubois (2001: 83): «el *directo*, bajo sus múltiples formas, es bastante específicamente la figura de la modernidad: se funda en la *lógica escenográfica de la superficie*». Esta construcción escénica, que tiene en su centro el acto de la enunciación, focaliza un elemento fundamental en torno al cual ha girado la cultura del siglo xx, la figura del receptor. La mirada del espectador se hace visible como supuesto elemento organizador de esa puesta en escena mediática que se le dirige.

La televisión quiere mostrarlo todo, empezando por el propio espectador que entra ahora en escena; no se quieren copias de la realidad, pero tampoco simulacros, sino la pura realidad, usted mismo convertido en protagonista del evento, sin mediaciones ni distancias. ¿Dónde queda, sin embargo, la distancia necesaria al fenómeno de la teatralidad en un medio aparentemente definido por el efecto de inmediatez? ¿O es acaso la televisión un medio que finalmente ha conseguido desterrar el efecto de teatralidad, es decir, de falsedad, puesta en escena, representación y ficción? Camino del medio siglo de vida del ingenio televisivo, la conciencia cultural, al menos teóricamente, parece tener claro el engaño inevitable que esconde la televisión, aunque su efecto de realidad, frente al mundo de ficciones del cine o la pesada materialidad del teatro, lo siga colocando como el medio por antonomasia de hoy.

La supuesta autenticidad también esconde, paradójicamente, una puesta en escena. La televisión intenta hacer desaparecer la distancia inherente a la teatralidad, su inevitable carácter escénico y performativo, físico y perceptivo, mostrando los medios técnicos de la retransmisión, como si estos fueran instrumentos transparentes: las cámaras, plató, tomas falsas y al público. El presentador se revela como la nueva estrella del medio televisivo, el maestro de ceremonias y director de la nueva puesta en escena. Con aparente espontaneidad, tranquila sonrisa, cuando no sonora carcajada, y supuesta libertad, no escatimará referencias a su propio guión, hablará con el público e interpelará a las cámaras y técnicos de sonido; sin trampa ni cartón, todo a la vista del teleespectador, nada que esconder. Y tras esta apariencia de improvisación y espontaneidad, de *aquí puede pasar de todo esta noche (¡no se lo pierda!)*, lo que existe, la única realidad de la televisión, es una compleja maquinaria de escenificación que solo permite que ocurra lo que *realmente* ya estaba previsto. Con razón denuncia Bourdieu (1996: 38) los debates –podemos añadir cualquier otro programa estrella de la televisión– como «un travail invisible dont le plateau lui-même est le résultat»,

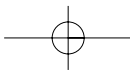
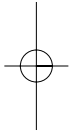
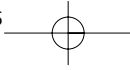
el propio espacio convertido una vez más en protagonista. Al igual que en el cine de Saura, se muestra la distancia de la teatralidad, la distancia entre la realidad y la ficción; pero si el director de *Tango* conseguía con esto la recuperación de un espacio de ilusión y poesía, la recuperación del espacio de la escena, el medio televisivo persigue la eliminación de esta distancia a través de la pretendida identificación entre lo que se muestra y lo que se oculta: ya nada se oculta, todo se muestra. Ahora todo está a la vista, pero para negar ese espacio intermedio en el que crecía la teatralidad consciente, del que surgía el vacío y el misterio; sin escena no hay engaño, pero tampoco poesía, como explica Baudrillard (1998). Desde un punto de vista político, la anulación de las distancias impide la perspectiva crítica. El medio televisivo impone un ritmo violento en su precipitación que hace imposible todo ejercicio de libre reflexión, al tener que sujetarse a las estrictas condiciones de enunciación, resultado de su dinámica de producción. De ahí que cuando Bourdieu fue invitado a hablar en televisión sobre la evolución en las últimas décadas del periodismo, puso como condición establecer él mismo el contexto de comunicación que le iba a permitir exponer su pensamiento; «en acceptant de participer sans s'inquiéter de savoir si l'on pourra dire quelque chose, on trahit très clairement qu'on n'est pas là pour dire quelque chose, mais pour de tout autres raisons, notamment pour se faire voir et être vu» (Bourdieu 1996: 11), pulsión escópica que justifica finalmente el nuevo medio, la nueva cultura.

Como huella de esta omnipresente teatralidad mediática, la televisión acentúa esa inherente condición performativa: la televisión como acontecimiento antes que como narración. Apretamos el botón y aparece la imagen, principio performativo multiplicado por la necesidad de elegir entre unas y otras cadenas. Al mismo tiempo, se revela como el medio por excelencia del acontecimiento, en el que más que contarse cosas, *pasan* cosas, sucede *algo*, se hace algo o al menos se aparenta (lo que trasladado al vídeo ofrecerá la idea de una imagen-acontecimiento, sobre la que no ha dejado de reflexionar Godard). Ya no queremos que nos cuenten historias, más bien queremos ver algo, algo íntimo, obsceno, vergonzoso o escandaloso, una catástrofe natural o a los vecinos del quinto en pleno acto sexual; no da lo mismo, pero las dos cosas valen si se trata de acontecimientos en tiempo real: la llegada del hombre a la luna o la salida del último participante de la casa del *Gran Hermano* la noche de la final, atravesando una enorme pasarela volante, sobre miles

de rostros desbordados de lágrimas y gritos de histeria, orquestado con los acordes de la marcha triunfal de *Aida*, como fue el caso de la final de la segunda edición alemana. Nadie dudó en 1969 de la realidad de que el hombre hubiese llegado a la luna, pero la Guerra del Golfo (Baudrillard 1991) o los atentados terroristas han empezado a adquirir un sospechoso parecido con la puesta en escena de un espectáculo mediático, una guerra de las galaxias actualizada, un *thriller* norteamericano que se hace realidad, como en una pesadilla.

Adivina, adivinanza: ¿dónde queda ahora la realidad y dónde la fantasía?, ¿era un truco o era verdad?, ¿cuál es la ficción y cuál es la realidad?, ¿quién es el espectador y quién el actor? En la frontera de estos dos límites, ahora más confundidos que nunca por la ambición de realidad con la que se presentan los nuevos medios, se alza la dimensión performativa y el fenómeno de la teatralidad, las potencias de lo falso y los artificios de la imagen, tan cerca y tan grande de la realidad que ya no es posible diferenciarlos de ella, haciendo coincidir, como si de un angustioso mapa a escala real se tratase, la realidad con la ficción, el patio de butacas con el escenario. Al igual que en las pesadillas de los cuentos borgeanos o la propia trama en la que se ve atrapado el director de *Carmen y Tango*, pero con mucha menos poesía, se levanta la pantalla de televisión, convirtiendo su omnipresente realidad mediática en algo más real que la realidad, anulando las distancias y los escenarios necesarios para la ilusión estética y la utopía, eliminado sus vacíos y misterios, para invadirlo todo: todo transparente, todo a la vista, todo obscuro. «La tasa de realidad baja todos los días porque el médium mismo ha penetrado en la vida, ha penetrado en las costumbres, se ha convertido en un ritual ordinario de la transparencia» (Baudrillard, 1988: 79). Siguiendo al filósofo francés, diríamos que la televisión es a la realidad lo que la pornografía al sexo, carente de erotismo y de misterio, de juego y seducción, de crítica y resistencia. Aquí ya no se engaña a nadie, pero tampoco se le seduce ni se le permite pensar, porque todos estamos en el mismo escenario, puestos en órbita a velocidad creciente, un escenario sin teatralidad en el que todo se muestra, en el que todo gira con precipitación, o mejor dicho, una teatralidad sin realidad: el escenario mediático. Es entonces cuando el último vestigio de realidad, pero también de poesía, parece refugiarse, como en la obra de Goytisolo o Romero Esteo, de Saura o Greenaway, en la falsía de la careta, el engaño consciente de la ficción, el espacio de la teatralidad, el escenario

de la resistencia. Y es entonces también cuando tendríamos que acordar con Antonia San Juan, en ese espléndido monólogo de *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar –otro defensor acérrimo del artificio como resistencia–, en el que esta enumera las operaciones quirúrgicas a las que ha sometido su cuerpo y el precio de cada una, que ahora, más artificial que nunca, es también más *auténtica* que nunca. Esas son, desde la otra cara, las potencias de lo falso, del artificio y el simulacro, del cuerpo y el erotismo; su devenir minoritario dentro de la mayoría, haciendo visible la careta en mitad de la representación, la única autenticidad posible en medio de los escenarios omnipresentes de la representación, su capacidad de resistencia en la era de los medios invisibles, de las ilusiones sin realidades, de las utopías sin política.



OBRAS CITADAS

- AA.VV. (1987), *Peter Greenaway*, Paris, Éditions DIS/VOIR.
- ACKERMANN, Uta (ed.) (1999), *Johann Kresnik und sein choreographisches Theater*, Berlin, Henschel.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund (1966), *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus/Cuadernos para el Diálogo, [1975].
- (1970), *Teoría estética*, Madrid, Taurus, [1980].
- AMEDY, Claude (2002), *T. Kantor: Theatrum Litteralis. Art, pensée, théâtralité*, Paris, L'Harmattan.
- AMIEL, Vincent (2001), *Esthétique du montage*, Paris, Natham.
- ARNAUD, Alain (1990), *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil.
- ARONSON, Arnold (2000), *American Avant-garde Theatre. A history*, London/ New York, Routledge.
- ARTAUD, Antoine (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard.
- (1973), *El cine*, Madrid, Alianza.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1998), «Teoría general de la Vanguardia», en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, pp. 31-58.
- BABLET, Denis (ed.), (1978), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Paris, La Cité-L'Age d'Homme.
- BAJTIN, Mijail (1965), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- BALAZS, Béla (1982), *Schriften zum Film. Band I: Der Sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, Berlin, Carl Hanser Verlag.
- BARCHFELD, Christiane (1993), *Filming by numbers: Peter Greenaway: ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*, Tübingen, Narr.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
- (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil.

- (1972), *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil.
- (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- (1981), *Le grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil, [1981].
- (1982), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, [1986].
- (1984), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTIS, Ricardo (2003), *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.
- BATAILLE, George (1957), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, [1997].
- (1967), *La part maudite, précédé de La notion de dépense*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1976), *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.
- BAZIN, André (1958), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf.
- BAUDRILLARD, Jean (1983), *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, [1984].
- (1987), *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, [1988].
- (1990), *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, [1991].
- (1991), *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- (1998), *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila.
- BENJAMIN, Walter (1963), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, [1990].
- (1971), *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- BERGALA, Alain (ed.), (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 (1950-1984)*, Paris, Cahiers du cinéma.
- BERTHIN-SCAILLET, Agnès (1991-1992), «Entretien avec Peter Greenaway», en *L'Avant-Scène Cinéma. Fête et Défaite du Corps* 417-418 (décembre 1991-janvier 1993), pp. 1-13.
- (1994), «Peter Greenaway: théâtralité de cinéma», en Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn y André Gardies (eds.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, pp. 137-145.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- (1969), *El espacio inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970.
- BOADELLA, Albert (2000), *El rapto de Talía*, Barcelona, Plaza&Janés/Nuevas Ediciones de Bolsillo.
- BOLÍVAR BOTÍA, Antonio (1985), *El estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid, Cíncel.
- BOLZ, Norbert y Willem VAN REIJEN (eds.) (1993), *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- BOURDIEU, Pierre (1996), *Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber-Raisons d'Agir.
- BRANDSTETTER, Gabrielle (1995), *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Fischer.
- BREWSTER, Ben y Lea JACOBS (1997), *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press.
- BROOK, Peter (1969), *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Nexos, [1986].
- (1998), *Hilos de tiempo*, Madrid, Siruela, 2000.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1984), *Baroque Reason. the Aesthetics of Modernity*, London, Sage Publications, 1994.
- y Francisco JARAUTA (eds.), (1993), *Barroco y neobarroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes/Visor.
- BUCK-MORSS, Susan (1977), *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, [1981].
- (1989), *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, [1995].
- BÜRGER, Peter (1974), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, [1987].
- CAILLOIS, Roger (1939), *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, [1942].
- (1958), *Teoría de los juegos* Barcelona, Seix Barral, [1958].
- CALABRESE, Omar (1987), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, [1994].
- CANETTI, Elias (1974), «La profesión de escritor», en *La conciencia de las palabras*, Madrid, Fondo de Cultura Económica [1982].
- (1984), *La antorcha al oído*, Barcelona, Alianza.
- CARLSON, Marvin (1996), *Performance: A Critical Introduction*, London/New York, Routledge.
- CARUANA, Pablo (2002), «La Carnicería se abre al encuentro del público», en *Primer Acto* 294. 3, pp. 44-58.
- CASTIN, Nicolas (1998), *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses Universitaire de France.
- CHARLES, Daniel (1989), *Zeitspielräume. Performance, Musik, Ästhetik*, Berlin, Merve Verlag.
- CHECA PUERTA, Julio (1996), «El teatro español durante los años cincuenta», en Andrés Peláez (ed.), *Historia de los teatros nacionales: 1939-1962*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 106-119.
- CHIAMPLI, Irlemar (2000), *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CIEUTAT, Michel y Jean-Louis FLECHNIKOSKA (1998), *Le grand atelier de Peter Greenaway*, Paris/Strasbourg, Presses du réel/Université des Sciences Humaines.

- CLIMENT, Michel (1994), «Entretien avec Peter Greenaway. “Et bien sur, il y a le baroque...”», en *Positif* 395 (janvier), pp. 8-14.
- CORNAGO, Óscar (1999), *La vanguardia teatral en España (1965-1975): Del ritual al juego*, Madrid, Visor.
- (2000), «Sobre la teatralidad radical: la aparición de Miguel Romero Esteo en la escena española», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998* (Vol. V), Madrid, Castalia, pp. 523-532.
- (2001), *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta. La encrucijada de los «realismos»*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2002), «Historia de la locura en la Edad Posmoderna: El viaje esquizoide de Juan Goytisolo», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27.2, pp. 95-131.
- (2003), *Pensar la teatralidad Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad*, Madrid, Fundamentos/RESAD.
- (2004a), «El Barroco en la literatura española de la segunda mitad del siglo XX», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, pp. 1161-1198.
- (2004b), «El ritmo de los relatos: las narraciones épicas desde la escena», en *Primer Acto* 304. III, pp. 90-98.
- (2004c), «El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen», en *Arbor* 177 (marzo-abril), pp. 595-610.
- (2005a), *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina y Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos.
- (2005b), «Teatro posdramático: las resistencias de la representación», en José Antonio Sánchez (ed.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 227-246.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. (2004), *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Murcia, Tabularium.
- DANTON, Arthur C. (1997), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, [2002].
- DEBORD, Guy (1967), *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, [1989].
- DELEUZE, Gilles (1964), *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, [1995].
- (1968), *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.
- (1969), *Lógica del sentido*, Barcelona, Barral, [1971].
- (1979), «Un manifeste moins», en Carmelo Bene y Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 85-131.
- (1985), *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- (1986), «Le cerveau c'est l'écran. Entretien», en *Cahiers du Cinéma* 380, pp. 24-27.

- (1990), *Pourparlers* (1972-1990), Paris, Éditions de Minuit.
- (1993), *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, [1996].
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1972), *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral Editores, [1973].
- (1975), *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, [1978].
- (1976), *Rizoma (introducción)*, Valencia, Pre-textos, [1997].
- (1980), *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles y Claire PARNET (1996), *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- DELGADO, M. María (1998), «Enrique Rambal: The Forgotten *Auteur* of Spanish Popular Theatre», en María M. Delgado (ed.), *Spanish Theatre 1920-1995. Strategies in Protest and Imagination (2). Contemporary Theatre Review* 7. 3, pp. 67-92.
- DEREU, Mireille (2000), «Le Théâtre et le Livre. En relisant *Crayonné au théâtre* de Stéphane Mallarmé», en Raymond Robert (ed.), *Texte et théâtralité. Melanges offerts à Jean Claude*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, pp. 213-218.
- DERRIDA, Jacques (1967a), *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, [1971].
- (1967b), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- (1975), *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, [1997].
- DESCOMBES, Vincent (1979), *Le Même et l'autre: quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Minuit.
- D'LUGO, Marvin (1991), *The films of seeing. The practice of seeing*, New Jersey, Princentown Univ. Press.
- DOSSE, François (1992a), *Histoire du structuralisme. Tome 1: Le champ du signe (1945-1967)*, Paris, Éditions La Découverte.
- (1992b), *Histoire du structuralisme. Tome 2: Le chant du cygne (1967 à nos jours)*, Paris, Éditions La Découverte.
- DOUGHERTY, Dru (1983), *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- DUBATTI, Jorge (2003), *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- DUBOIS, Philippe (2001), *Video, cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires.
- DUPONT, Florence (1990), *Homère et Dallas: introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette.
- (1994), *L'invention de la littérature: de l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, Découverte.
- ECHIVARRÍA, Bolívar (1998), *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era / Universidad Nacional de Autónoma de México.

- ECO, Umberto (1962a), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, [1992].
 — (1962b), *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, [1993].
- EL NOUTY, Hassan (1978), *Théâtre et pré-cinéma: Essai sur la problématique du spectacle au XIX^e. siècle*, Paris, A.-G. Nizet.
- ÉNAUDEAU, Corinne (1998), *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, [1999].
- ENZENSBERGER, Hans-Magnus (1988), «Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind», en *Mittelmass und Wahn. Gesammelte Zerstreungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 23-56.
- FASSLER, Manfred y Wulf R. HALBACH (eds.), (1998), *Geschichte der Medien*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (1990), *El tiempo amarillo. Memorias (1921-1943)*, Madrid, Debate.
- FIEBACH, Joachim (1990), *Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*, Berlin, Henschelverlag.
 — (1997), «Theatralitätsstudien unter kulturhistorisch-komparatistischen Aspekten», en Joachim Fiebach y Wolfgang Mühl-Benninghaus (eds.), *Spektakel der Moderne. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Medien und des darstellenden Verhaltens*, Berlin, Vistas, pp. 9-68.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1993), *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel, Francke Verlag.
 — (1997), *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen, Francke.
 — Friedemann KREUDER, Isabel PLUG (eds.), (1998), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel, Francke.
 — y Doris KOLESCH (eds.), (1998), *Kulturen des Performativen*, Berlin, Akademie (Paragrama 7.1.).
- FISCHER-LICHTE, Erika y Christoph WULF (eds.) (2001), *Theorien des Performativen*, Berlin, Akademie (Paragrama, 10.1).
- FISHER, Dominique D. (1994), *Staging of language and language(s) of the stage: Mallarmé's poème critique and Artaud's poetry-minus-text*, New York, Peter Lang.
- FLETCHER, Angus (1964), *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, [2002].
- FOREMAN, Richard (1981), «La Carotte et le Bâton», en *Théâtre Public*, hors série 1, pp. 43-47.
- FOSTER, Hal (1996), *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London, Massachusetts Institute of Technology.
- FOUCAULT, Michel (1961), *Historia de la locura en la época clásica I y II*, México, Fondo de Cultura Económica, [1997].
 — (1963), *Raymond Roussel*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, [1973].

- (1966a), *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, [1997].
- (1966b), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo Veintiuno, [1968].
- (1985), *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- (1994), *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales (Vol. I)*, Barcelona, Paidós, [1999].
- (1996), *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.
- (1999), *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales (Vol. III)*, Barcelona, Paidós.
- FOUCAULT, Michel y Gilles DELEUZE (1972), *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama.
- FRANK, Manfred (1984), *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- FREUD, Sigmund (1920), *Psicología de masas. Más allá del principio del placer: El porvenir de una ilusión*, Madrid, Alianza, [1978].
- FRITZ, Horst (ed.), (1993). *Montage in Theater und Film*, Tübingen/Basel, Francke.
- GARCÍA, Rodrigo (1997), *Rey Lear*, Madrid, La Avispa.
- (2000a), *Acera Derecha*, en *Obras (in)completas*, Madrid, La Avispa, pp. 59-108.
- (2000b), «El último Rodrigo García», en *Primer Acto*, 285. 4, pp. 15-22.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús y Carmen VALCÁRCEL (1998), «La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas», en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, pp. 439-482.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1966), «Antología de la zarzuela en los Festivales de España», en Fernanda Andura (coord.), *50 años de teatro: José Tamayo (1941-1991)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 50-52.
- GARREL, Thierry (2004), «Le goût pour le réel es irréductible», en *Le Monde. Radio Télévision* (3. août), p. 5.
- GIDAL, Peter (1996), «Theory and Definition of Structural/Materialism Film», en Michael O'Pray (ed.), *The British Avant-Garde Films: 1926 to 1995. An Anthology of Writings*, Luton, John Libbey Media/University of Luton, pp. 145-170.
- GIRARD, René (1983), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.
- GLEICK, James (1987), *Caos. La creación de una ciencia*, Barcelona, Seix-Barral, [1988].
- GOLDBERG, Roselee (1988), *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Ediciones Destino/Thames and Hudson, [1996].
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1999), *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.

- GOODY, Jack (1986), *The logic of writing and the organization of society*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GOODY, Jack, Ian WATT y Kathleen COUGH (1991), *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- GOROSTIZA, Jorge (1995), *Peter Greenaway*, Madrid, Cátedra.
- GOULD LEVINE, Linda (2004), «Introducción a la edición de 2004», en Juan Goytisolo, *Don Julián*, Madrid, Cátedra, pp. 61-94.
- GOYTISOLO, Juan (1955), *Duelo en El Paraíso*, en *Obras completas I*, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 343-620.
- (1957), *El circo*, Madrid, Ediciones Destino, 1982.
- (1970), *Reivindicación del Conde don Julián*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- (1975), *Juan sin Tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- (1977), *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral.
- (1980), *Makbara*, Barcelona, Mondadori, 1995.
- (1982), *Paisajes después de la batalla*, Madrid, Austral, 1990.
- (1985), *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral.
- (1986), *En los reinos de taifas*, Barcelona, Seix Barral.
- (1988), *Las virtudes del pájaro solitario*, Madrid, Alfaguara.
- (1991), *La cuarentena*, Madrid, Mondadori.
- (1993), *La saga de los Marx*, Barcelona, Mondadori.
- (1995), *El sitio de los sitios*, Madrid, Alfaguara.
- (1997), *Las semanas del jardín*, Madrid, Alfaguara.
- (2000), *Carajicomedia de Fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma*, Barcelona, Seix Barral.
- GOYTISOLO, Juan y Julián RÍOS (1970), «Desde *Juan sin Tierra*», en *Espiral/Revista 2* (núm. monográfico *Juan sin Tierra*), pp. 7-26.
- GREENAWAY, Peter (1992), *The Physical Self*, Rotterdam, The Boymans-van Beumingen Museum.
- (1993), *Some Organizing Principles*, Swansea, The Glyan Vivian Art Gallery/Swansea City Council.
- (1994), «Rien que le lieu, de préférence le lieu architectural», en *Positif 400* (juin), pp. 43-47.
- GUNNING, Tom (1989), «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator», en *Art and Text 34* (Spring), pp. 31-36.
- GÜNTHER, Schiwy (1969), *Der französische Strukturalismus. Mode, Methode, Ideologie*, Hamburg, Rowohlt.
- HACKER, Jonathan y David PRICE (eds.) (1991), *Take Ten. Contemporary British Film Directors*, Oxford, Univ. Press.
- HAMON SIRÉJOLS, Christine (1992), *Le constructivisme au théâtre*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- HAMON SIRÉJOLS, Christine, Jacques GERSTENKORN y André GARDIES (eds.), (1994), *Cinéma et théatralité*, Lyon, Aléas.

- HEATH, Stephen (1996), «Repetition Time. Notes around “Structural/Materialist Film”», en Michael O’Pray (ed.), *The British Avant-Garde Films: 1926 to 1995. An Anthology of Writings*, Luton, John Libbey Media/University of Luton, pp. 171-180.
- HEGEL, Georg-Friedrich (1835), *Estética*, Barcelona, Península, [1989].
- HELBIG, Jörg (1998), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt.
- HOHENBERGER, Eva (1998), «Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme», en Eva Hohenberger (ed.), *Bilder der Wirklichkeit: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin, Vorwerk, pp. 8-34.
- HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO (1969), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, [1994].
- ISASI ANGULO, Amando C. (1974), *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Ayuso, Madrid.
- JAKOBSON, Roman (1981), «Is the Cinema in Decline?», en Herbert Eagle (ed.), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan, University of Michigan, pp. 161-166.
- JAY, Martin (1993), *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, [2003].
- KANTOR, Tadeusk (1977), *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, [1984].
- KERMODE, Frank (1967), *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, [2000].
- KLOCK, Daniela y Angela SPAHR (eds.) (1997), *Medientheorie. Eine Einführung*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- LARUELLE, François (1976), *Machines textuelles. Déconstruction et libido d’écriture*, Parris, Seuil.
- LAWRENCE, Amy, *The Film of Peter Greenaway*, Cambridge, University Press, [1997].
- LEE SIX, Abigail (1990), *Juan Goytisolo: The Case for Chaos*, New Haven/London, Yale University Press.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999), *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962), *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, [1964].
- LIDDELL, Angélica (2002), *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*, en *I Premio Casa de América. Festival Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora*, Madrid, Casa de América, pp. 13-123.
- LISTA, Giovanni (1997), *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du xxè siècle*, Paris/Arles, Carré/Actes du Sud.

- LOTMAN, Iuri M. (2000), *La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- LUJÁN SAURI, Jorge Humberto (1999), *El cine de Peter Greenaway, visto desde las perspectivas del análisis barroco, intertextual e irónico*, México, Ediciones sin Nombre.
- LYOTARD, Jean-François (1973), *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, [1981].
- (1975), *Economía libidinal*, México, Fondo de Cultura Económica, [1990].
- (1979), *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, [1984].
- (1987), *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, [1988].
- (1988), *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Argentina, Ediciones Manantial SRL, [1998].
- MALLARMÉ, Stéphane (1897), *Un coup de dés*, en *Oeuvres*, ed. de Yves-Alain Favre, Paris, Garnier, [1985].
- (1945), *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- MANZANO, Rafael (1957), «*El diario de Ana Frank*, extraordinario éxito de la temporada teatral de Barcelona», en *La Estafeta Literaria* 86 (9 marzo), p. 7.
- MARCHAL, Bertrand (1988), *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti.
- 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.
- MATTENKLOTT, Gert (1998), «*Performative Ästhetik zwischen Mallarmé und Einstein*», en Erika Fischer-Lichte y Doris Kolesch (eds.), *Kulturen des Performativen*, Berlin, Akademie Verlag, pp. 165-177.
- MATURANA R., Humberto (1995), *La realidad: ¿objetiva o construida? I: Fundamentos biológicos de la realidad*, Barcelona, Anthropos, [1995].
- MATURANA R., Humberto y Francisco VALERA (1987), *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, Barcelona, Debate, [1996].
- MCLUHAN, Marshall (1962), *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*, Barcelona, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, [1998].
- MCLUHAN, Marshall, y B. R. POWERS (1992), *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, Gedisa, [1996].
- MONEGAL, Antonio (1998), *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos.
- MORIN, Edgar (1973), *El paradigma perdido, el paraíso olvidado. Ensayo de bioantropología*, Barcelona, Kairós, [1974].

- (1977), *El Método. Tomo I: La naturaleza de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, [1986].
- MOSÉS, Stéphane (1992), *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra.
- MÜLLER, Heiner (1986), *Gesammelte Irrtümer: Interviews*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- MÜHL-BENNINGHAUS, Wolfgang (1997), «Frühes Kino und Theater. Versuch einer Annäherung», en Joachim Fiebach y Wolfgang Mühl-Benninghaus (eds.), *Spektakel der Moderne. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Medien und des darstellenden Verhaltens*, Berlin, Vistas, pp. 169-190.
- MURPHY, Richard (1999), *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressivism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NICHOLS, Bill (1995), «Performativer Dokumentarfilm», en Manfred Hattendorf (ed.), *Perspektiven des Dokumentarfilm*, München, Diskurs Film, pp. 149-166.
- NIETZSCHE, Friedrich (1868), *El origen de la tragedia y obras póstumas de 1869 a 1873. Obras completas. Tomo I*, Madrid, Aguilar, [1932].
- (1882), *La gaya ciencia*, Madrid, Akal, [1988].
- (1903), «Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral», en *El libro del filósofo seguido de Retórica y lenguaje*, Madrid, Taurus, [1974].
- (1910-1911), *En torno a la voluntad de poder*, Barcelona, Península, [1973].
- ONG, Walter J. (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, London/New York, Routledge.
- OUBIÑA, David (ed.) (2003), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, Buenos Aires, Paidós.
- PASCOE, David (1997), *Peter Greenaway Museums and Moving Images*, London, Reaktion Book.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, [1991].
- PICON-VALLIN, Béatrice (ed.), (1997), *Le film de théâtre*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.
- PILARD, Philippe (1991), «Peinture et cinéma. Entretien avec Peter Greenaway», en *Positif* 363 (mai), pp. 23-27.
- POGGIOLI, Renato (1968), *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press.
- POSTMAN, Neil (1987), *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, London, Methuen.
- REIJEN, Willem van (1994), *Die authentische Kritik der Moderne*, München, Fink.

- RELLA, Franco (2000), *En los confines del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, [2004].
- REMSHARDT, Ralf Erik (1998), «Als die Bilder laufen lernten. Dion Boucicault und das “vorfilmische” Theater des 19. Jahrhunderts», en Gabriele Brandstetter, Helga Finter y Markus Wessendorf (eds.), *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Tübingen, Gunter Narr, 1998, pp. 77-90.
- REYNAUD, Bérénice (1981), «Petite introduction à l'oeuvre de Richard Foreman», en *Théâtre Public*, hors série 1, pp. 8-23.
- RIZK, Beatriz J. (2001), *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teoría y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- ROMERO ESTEO, Miguel (1971), *Pontifical*, Madrid, Asociación de Alumnos de la RESAD / Ditirambo Teatro Estudio.
- (1973a), «A la búsqueda de un nuevo espacio teatral», en *Nuevo Diario* (16 septiembre).
- (1973b), «Peter Brook y el fuego aborigen», en *Nuevo Diario* (27 mayo).
- (1973), *Pasodoble*, en *Primer Acto* 162 (noviembre).
- (1975a), «Introducción», en *Fiestas gordas del vino y el tocino*, Madrid, Ediciones Júcar, pp. 9-16.
- (1975b), «Roland Barthes entre las palabras y la sabiduría», en *Nuevo Diario* (14 septiembre).
- (1975), *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, en *Estreno 2*, pp. 1-32.
- (1975), *Fiestas gordas del vino y el tocino*, Madrid, Ediciones Júcar.
- (1978), «Introducción al curriculum vitae y al agua de rosas», en *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Madrid, Cátedra, pp. 9-102.
- (1978), *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Madrid, Cátedra.
- (1979), «A modo de introducción que no introduce nada», en *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*, Madrid, Fundamentos, pp. 7- 56.
- (1979), *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida Rosa*, Madrid, Fundamentos.
- (1983), «A modo de preámbulo», en *Tartessos*, Madrid, Pipirijaina, pp. 24-31.
- (1983), *Tartessos*, Madrid, Pipirijaina.
- (1986) «El odioso teatro», en Klaus Pörtl (ed.), (1986), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 1-13.
- (1986), *El barco de papel*, en *Teatro*, Málaga, Universidad Popular Municipal de Marbella / Diputación Provincial / Universidad de Málaga, pp. 89-202.
- (1987), *Liturgia de Gárgoris, rey de reyes*, Málaga, Diputación Provincial.
- (1990), «La idea del teatro», en *Aproximación a Miguel Romero Esteo*, Málaga, I.F.P. Miguel Romero Esteo, pp. 137-143.

- (1997), *La patética de los pellejos santos y el ánimo piadosa*, Málaga, M. S. H.
- (1999), «Mi visión personal del teatro de Valle-Inclán», en Cristóbal Cuevas (ed.), *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad*, Málaga, Ediciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 219-243.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993), *El teatro poético en España del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia.
- SÁNCHEZ, José Antonio (1999), *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- (ed.), (2005), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- SANTIÁÑEZ TIO, Nil (2002), *Investigaciones literarias. Modernidad, historia literaria y modernismos*, Barcelona, Crítica.
- SARDUY, Severo (1987), *Ensayos generales sobre el Barroco*, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Circé.
- SCARPETTA, Guy (1988), *L'Artifice*, Paris, Bernard Grasset.
- SCHÖTTKER, Detlev (ed.), (1999), *Von der Stimme zum Internet. Texte aus der Geschichte der Medienanalyse*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- SCHUSTER, Michael (1998), *Malerei im Film: Peter Greenaway*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- STEIN, Gertrude (1925), *The Making of Americans*, New York, Something Else Press, [1966].
- STEINMETZ, Leon y Peter GREENAWAY (1995), *The World of Peter Greenaway*, Boston, Journey Editions.
- STRAUB, Jean-Marie y Danièle HUILLET (1970), «Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet», en *Cahiers du Cinéma* 223 (aôut), p. 50.
- SZONDI, Peter (1963), *Teoría del drama moderno (1880-1959); Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, [1994].
- TAMAYO, José (1953), «El teatro español visto por un director», en *Teatro* 5 (marzo), pp. 33-38.
- THIEBAUT, Carlos (1996), «La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)», en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Vol. II), Madrid, Visor, pp. 311-327.
- THOMPSON, William Irwin (ed.) (1987), *Gaia. Implicaciones de la nueva biología*, Barcelona, Kairós, [1989].
- TORO, Fernando de (1997), «La(s) teatralidad(es) postmoderna(s), simulación, deconstrucción y escritura rizomática», en Alfonso de Toro (ed.) *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 177-204.

- TRÍAS, Eugenio (1994), «Exilio occidental y viaje a Oriente», en Francisco Jarauta (ed.), *Otra mirada sobre la época*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Librería Yerba/Cajamurcia, pp. 47-65.
- TURNER, Bryan S. (1994), «Introduction», en Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, London, Sage Publications, pp. 1-36.
- TURNER, Victor (1982), *From Ritual to Theatre*, New York, Performing Arts Journal Publications.
- V. F. A. (1956), «7 días», en *La Estafeta Literaria* 44 (19 mayo), p. 7.
- VARDAC, Nicholas A. (1949), *Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film. From Garrick to Griffith*, Cambridge, Harvard University Press.
- VILLEGAS, Juan (1996), «De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria», en *Gestos* 21, pp. 7-19.
- VON GLASERSFELD, Ernst (1995), *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, [1997].
- VON HOFMANNSTHAL, Hugo (1901), *Carta de Lord Chandos*, Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores, [1982].
- WALKER, Jayne L. (1989), *The Making of a Modernist. Gertrude Stein from Three Lives to Tender Buttons*, Amherst, Massachusetts University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1921), *Tractatus logicus-philosophicus*, Madrid, Alianza, [1984].
- WILLIAMS, David (ed.) (1991), *Peter Brook and the Mahabharata. Critical Perspectives*, London/New York, Routledge.
- WOODS, Alan (1996), *Being naked, playing dead. The art of Peter Greenaway*, Manchester, University Press.
- ZUMTHOR, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

LA CASA DE LA RIQUEZA.
ESTUDIOS DE CULTURA DE ESPAÑA

1. José-Carlos Mainer: **La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España.** Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert 2004; segunda edición aumentada.
2. Sabine Schmitz; José Luis Bernal Salgado (eds.): **Poesía lírica y Progreso tecnológico (1868-1939).** Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert 2003.
3. Kathleen E. Davis: **The latest style. The fashion writing of Blanca Valmont and economies of domesticity.** Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert 2004.
4. José del Valle; Luis Gabriel-Stheeman (eds.): **La batalla del idioma: La intelectualidad hispánica ante la lengua.** Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert 2004.
5. Virginia Santos-Rivero: **Unamuno y el sueño colonial.** Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert 2005.
6. Joan Ramon Resina; Ulrich Winter (eds.): **Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004).** Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert 2005.
7. Albert Mechthild (ed.): **Vanguardia española e intermedialidad: Artes escénicas, cine y radio.** Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert 2005.
8. Óscar Cornago: **Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión.** Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert 2005.

Iberoamericana Editorial
C / Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid



Vervuert Verlag
Wielandstr. 40
D-60318 Frankfurt

visite nuestra página y haga su pedido en...
www.iberro-america.net / info@iberroamericanalibros.com