

**EL CONCEPTO DE FINAL EN LOS  
ESPECTÁCULOS FRAGMENTARIOS  
DEL TEATRO OCCIDENTAL: EL *ATELOS***

**TESIS DOCTORAL**

**Diana González Martín**

**Director: Manuel Aznar Soler**

**DOCTORAT D'ARTS ESCÈNIQUES**

**INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA i UNIVERSITAT AUTÒNOMA  
DE BARCELONA. Facultat de Filosofia i Lletres. Departament de Filologia  
Catalana.**

**Desembre de 2008**

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
I. LA ATELEOLOGÍA DE LA POSTMODERNIDAD Y LA TEMPORALIDAD EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA.....	16
II. DEFINICIÓN Y TERMINOLOGÍA DEL <i>FINAL ATELEOLÓGICO</i> .....	93
III. ESTRATEGIAS PERFORMATIVAS PARA ROMPER LA LINEALIDAD: TIPOS DE COMPOSICIONES FRAGMENTARIAS .....	145
1.- ALTERNANCIA.....	148
2.- REPETICIÓN Y RECURRENCIA.....	175
3.- PARATAXIS.....	209
4.- LÍNEAS DE FUGA Y MOVIMIENTOS DE DESTERRITORIALIZACIÓN: HACIA EL RIZOMA.....	221
IV. EJECUCIÓN PERFORMATIVA DEL FRAGMENTO ÚLTIMO.....	232
1.- ESCISIÓN.....	235
2.- CONFLUENCIA.....	244
3.- FOCALIZACIÓN.....	270
CONCLUSIONES.....	292
RESUMEN EN INGLÉS.....	304
BIBLIOGRAFÍA.....	324

## INTRODUCCIÓN

Al final de *Ángels of America* de Tony Kushner, un ángel de magníficas alas aceradas, aureolado por una luz blanca sobrenatural, anuncia el fin del mundo. Imponente en su divinidad, aparece como la constatación de todos los temores y la resolución de todas las dudas. El texto está plagado de presagios que advierten de la inminencia de un Final a escala mundial y la aparición del ángel parece consumir cada una de las advertencias. Sin embargo, este ángel magnífico podría ser una aparición sin relevancia: cuando irrumpe en la habitación de Prior éste exclama que parece encontrarse dentro de una película de Steven Spielberg.

El espectador nunca lo sabrá. Lleva a cuevas un imaginario que abarca desde la mitología griega y las predicciones bíblicas hasta las películas de Hollywood, pasando por la iconografía medieval y por los monstruos de la literatura fantástica emprendida en la Modernidad. El arte ha aspirado siempre a explicar nuestro mundo y, sobre todo, a reemplazarlo. Esa continuidad de los parques, que tan bien expresó Cortázar, ha alcanzado éxitos considerables en nuestra contemporaneidad. La irrupción de lo real en la ficción ha pasado de ser una interrupción breve a *meter* literalmente la realidad en el arte. El artista californiano Chris Burden arriesgó su vida en *Pieza de disparo* (1971), pues una bala que debía tan sólo rozarle el brazo terminó clavándose en su carne. Tuvo que intervenir la policía y lo que pretendía ser una pieza de arte terminó por convertirse en una anécdota urbana. Muchos consideran que una acción así poco tiene que ver con el arte, sin embargo, para las performances de los años sesenta y setenta cualquier acción física enmarcada en un contexto determinado lo era. Pocos argumentos pueden contradecir esta convicción, porque las fronteras entre el arte y la

vida no son algo que pueda controlarse. Existen otros métodos, claro, menos radicales y más elegantes, pero la voluntad que los impulsa es la misma que aquella de Burden.

La *mimesis* defendida por Aristóteles también entrañaba peligros. El género trágico alcanzó cotas peligrosas para la moral debido a su afición por los crímenes que, como denunció Aristóteles, no debían mostrarse en escena, pues el arte tal y como él lo entendió debía ser al mismo tiempo estético y ético. La tragedia no debía sobrepasar estos requisitos morales, sin embargo, buscaba la *catarsis* de los espectadores trasladando el sufrimiento del héroe a la platea y confundiendo así la frontera entre la ficción de los actores y la realidad del público. La violencia, en sus múltiples formas, se empleaba entonces y ahora para desdibujar los límites entre realidad y ficción. Pese a la voluntad de los artistas por hacer del arte algo real, se trata de una batalla perdida si se olvida que el arte es esencialmente lo que la realidad no es, es decir, una forma estética. Si durante una sesión de circo uno de los trapezistas tiene la mala suerte de caer sin red al vacío, puede ser que un niño que por primera vez asista a un espectáculo así integre una muerte verdadera e involuntaria en la pretendida ficción que lo rodea bajo la carpa. Como siempre la ficción depende en último término del espectador. El público de principios del siglo XXI ya está al corriente de los numerosos intentos de falsear la ficción con la realidad en los espectáculos artísticos que saturan la historia del arte. No es fácil sorprenderlo. Se trata de un público escéptico acostumbrado a la poderosa capacidad de simulación de los medios de comunicación y los video juegos, pero se trata también de un público deseoso de que le cuenten historias, hambriento de mitos, harto de su cotidianeidad. Si los intentos del arte de superar su ficción y convertirla en realidad mediante la violencia han atraído al público desde hace siglos se debe probablemente a que el precio que hay que pagar por ello es la desaparición simultánea

de la frontera entre la vida y la muerte. Esa frontera se ha pretendido incólume en Occidente.

Si emprendo esta introducción a mi trabajo de investigación con estas historias es porque parto de la convicción de que los temas que son objeto de estudio de cualquier trabajo teórico no pueden desvincularse de la realidad. El razonamiento abstracto, los conceptos, cuentan con su realidad particular y se bastan con ella, pero de poco nos sirven si no los vinculamos a nuestro aquí y ahora y los empleamos para comprendernos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. En el caso del objeto de estudio de este trabajo de investigación es fácil encontrar su aplicación a la realidad. Las páginas que siguen se ocupan principalmente del estudio del *final*. Y el *final* está relacionado tanto con la última pincelada de una obra pictórica o la última página de un libro o el blackout en el teatro como con la muerte de cada individuo y el acabamiento del mundo. Se trata realmente de un tema inabarcable en un trabajo de investigación, así que para llevar a cabo su estudio he debido, obviamente, limitar su alcance. Y es que mi afán por estudiar el final surgió de una pregunta concreta motivada por una duda y un interés por resolverla.

La pregunta que impulsa este trabajo de investigación se enmarca dentro del teatro contemporáneo occidental y, dentro de sus múltiples manifestaciones, en los espectáculos fragmentarios. Este marco concreto implica ya varias decisiones, pues el teatro contemporáneo occidental del que me ocupo es sólo una fracción del teatro que se escribe y se representa en nuestros días. Sólo tengo en cuenta, por tanto, una ínfima parte del teatro contemporáneo pero la que, en mi opinión, es más representativa de nuestra contemporaneidad. Centro mi investigación, pues, en aquella fracción del teatro

contemporáneo más radical y novedosa: los espectáculos de teatro que pertenecen a la poética de la fragmentación. Desde principios del siglo XX con el arte experimental de las vanguardias y, antes incluso, con la crisis del drama moderno en el cambio de siglo XIX al XX, el fragmento se propone como el recurso más honesto de presentar la realidad en el arte. Esta opción artística responde, obviamente, a un cambio profundo en la mentalidad occidental, descrito por la filosofía de la Postmodernidad. La pregunta que planteo y que intento resolver en este trabajo de investigación es la de qué lugar ocupa la noción de final en unos espectáculos cuya fragmentación niega tanto el inicio como el acabamiento. Una pregunta así sería ilegítima a un nivel abstracto, pues la poética de la fragmentación ideal defiende exclusivamente el *entretanto*. Sobre la escena, sin embargo, los espectáculos empiezan y terminan de algún modo. Siempre existe un instante que abre el espectáculo y siempre aquél que lo cierra.

Como advierte Heidegger bien avanzado *Ser y tiempo*, antes de emprender cualquier estudio debemos preocuparnos por la legitimidad de la pregunta que justifica nuestra labor. La necesidad de terminar cualquier obra artística sigue acuciando a cualquier artista, también a aquéllos que pretenden elaborar textos fragmentarios. En mayor medida incluso –pienso– porque el final clásico cerrado era respaldado por unas pautas bien definidas y avalado por una estructura igualmente concisa. Hasta bien avanzada la Modernidad y sin temor a caer en generalizaciones que simplificaran lo que trato de aclarar, las estructuras artísticas se fundamentan en Occidente en la teoría aristotélica dando lugar a obras con un planteamiento, un nudo y un desenlace perfectamente localizables en el texto. Habrá excepciones, claro, como siempre, pero para que aparecieran alternativas a una estructura así era necesario un cambio de mentalidad consistente sobre todo en el surgimiento de una nueva concepción del tiempo en Occidente.

Para elaborar un estudio convincente cualquiera que sea el tema que se trate, es necesario separar cada concepto y analizarlo por separado. Con esta finalidad he estructurado este trabajo de investigación, pero apelando siempre a la inextricable relación que guardan los conceptos planteados entre ellos. Términos clave en este trabajo son sin duda: *ateleología*, *temporalidad*, *mimesis*, *linealidad*, *fragmentariedad*, *género* y, por supuesto, *final*. De cada uno de ellos se derivan ramificaciones que llevan a otros nuevos conceptos: *realidad y ficción*, *escisión y confluencia*, *síntesis y a-sincronía*, *parataxis y rizoma*, *postdramático*, *drama y tragedia*, *simulación*, *umbral y liminalidad*, *cierre y desenlace*, *repetición y recurrencia*, *apocalipsis*, *escatología y ciclicidad*, *aleatoriedad*, *destino y azar*, *forma y fondo*, *plétora*, *casualidad y causalidad*, *sentido y retórica*, *khrónos*, *aión y kairós*, *aporía*, *personaje y figura*. Infinidad de nociones por tratar se abren a cada intento de definición, precisándola o ilegítimándola. Y en eso consiste en el fondo una investigación, en organizar una amalgama de conceptos como la que he enumerado más arriba.

La estructura que propongo en este trabajo de investigación parte de la dificultad de separar varias nociones fundamentales que se explican mutuamente. El primer capítulo de este trabajo pretende ser una exposición del problema del *final* desde una perspectiva filosófica, histórica y artística. En él asocio, pues, distintas categorías como son *tragedia* y *apocalipsis*, *género dramático* y *trágico*, *linealidad* y *fragmentación*, *temporalidad* y *a-temporalidad*. En mi opinión, el cambio en la concepción temporal que supusieron las teorías de la relatividad y del caos a principios del siglo XX y el escepticismo cada vez más generalizado ante la cosmovisión judeocristiana es inseparable de las tensiones entre los géneros dramático y trágico y su

superación emprendida en la llamada crisis del drama moderno. Cada género encierra una determinada concepción del mundo y de su temporalidad. Así pues, en el primer capítulo relaciono varias teorías de la filosofía de la Postmodernidad que abordan los temas del tiempo, del individuo y de la sociedad, con determinadas formas artísticas que reflejan tales temas. He intentado, por tanto, esclarecer el asunto del final en los espectáculos fragmentarios contemporáneos mediante la vinculación de la temporalidad, del individuo y de la sociedad que plantean los filósofos postmodernos, con los recursos temporales, la identidad y la crítica a la sociedad que se expresan en los espectáculos del teatro contemporáneo occidental. La principal intención, por tanto, del primer capítulo de este trabajo de investigación es la de contextualizar el final de los espectáculos contemporáneos fragmentarios mediante un estudio interdisciplinar. La razón por la cual emprendo este trabajo con un capítulo así responde a mi convicción de que es indispensable una toma de conciencia del problema del final en la contemporaneidad, antes de focalizar el estudio exclusivamente en el arte. En la elaboración de este primer capítulo me he visto en la necesidad de elegir y descartar constantemente a filósofos y a científicos cuyas teorías son igualmente útiles para contextualizar e indagar en el sentido de objeto de investigación de este trabajo. Sé que esta necesidad es obvia y ocurre inevitablemente en cualquier trabajo, a cada paso, a cada nueva idea. De todos modos si insisto en este aspecto es porque me parece crucial, antes de embarcarse en la lectura de este trabajo, tener claro que se trata de un estudio alrededor de un concepto y éste es el aspecto que sí debe quedar perfectamente investigado. Ésta no es una tesis doctoral sobre filosofía o ciencia o historia del teatro, pretender una empresa así sería, en mi caso, pretender algo muy distinto. Soy consciente, por tanto, de los riesgos que entraña un estudio multiperspectivista. Muchas teorías colindantes que son útiles para profundizar en el estudio del tema principal



quedan lamentablemente irresueltas e incluso su mera presentación puede conferir un aspecto superficial a la teoría central sobre el final en la poética de la fragmentación del teatro contemporáneo. He querido, pese a todo, correr este riesgo con la seguridad de que un enfoque interdisciplinar es el mejor método para investigar cualquier tema concreto.

En el segundo capítulo de este trabajo de investigación, por el contrario, centro mi estudio en la definición y la terminología de ese final propio de las obras enmarcadas en la poética de la fragmentación. Se trata de un capítulo fundamentalmente teórico y conceptual, a diferencia del primero. Uno de los problemas fundamentales que entraña el estudio del final de los textos fragmentarios es el de su nombre. La escasa bibliografía que he hallado sobre el particular no propone un nombre general para este final concreto, sino que se apoya en sus manifestaciones sobre el papel o sobre la escena. Así pues, siendo el principal objeto de estudio de este trabajo de investigación, me he visto en la necesidad de nombrarlo de algún modo. Tras varias cavilaciones que explico en el segundo capítulo de este trabajo, el término que de momento me parece más adecuado para este final novedoso que pretende sabotear veinticinco siglos de tradición teatral es el de *final ateleológico*. Los argumentos que explican tal elección están expuestos en el segundo capítulo y, paralelamente a ellos, la concreción de su sentido mediante las distintas composiciones fragmentarias empleadas en la escena contemporánea. Propuestas como la *parataxis* y el *rizoma* abren líneas en la investigación que son útiles para definir las composiciones contemporáneas. Asimismo los recursos de *repetición* y *alternancia*, *simultaneidad* y *plétora*, son imprescindibles para comprender los recursos que los directores contemporáneos llevan a cabo en la escena.

En el tercer y cuarto capítulo de este trabajo de investigación propongo un método de análisis performativo de espectáculos contemporáneos. Este tipo de análisis no es el más usual en nuestro país, cuya teoría de teatro sigue centrándose, en su mayoría, en el análisis de textos. Mi análisis tiene en cuenta únicamente espectáculos, porque este trabajo de investigación entiende el teatro exclusivamente como arte escénico. No ha sido fácil conseguir vídeos de los espectáculos contemporáneos que pueden verse hoy en día en los teatros. Y para llevar a cabo un análisis riguroso es necesario observar un mismo espectáculo hasta la saciedad. También es cierto que la filmación de un espectáculo no es el espectáculo verdaderamente, así que he intentado, en la medida en que me ha sido posible, conseguir vídeos cuyos espectáculos he presenciado en el teatro.

Mi criterio para la selección de los espectáculos que conforman el análisis performativo que propongo ha sido, obviamente, que se tratara de espectáculos fragmentarios. Sin este requisito sería imposible que el análisis performativo me proporcionara las distintas formas que toma el *final ateleológico* en la escena. Cuáles son éstos espectáculos es otro asunto, pues la poética de la fragmentación abarca infinidad de ejemplos, aunque se trate de una mínima fracción del teatro contemporáneo. Al margen de la cantidad de nombres de directores de teatro y de espectáculos que menciono a lo largo de este trabajo de investigación, aquéllos que son rigurosamente analizados son los siguientes: *Schwarz auf Weiss* y *Eraritjaritjaka* de Heiner Goebbels; *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*, de Rodrigo García; *Die drei Schwestern*, de Christoph Marthaler; *Drei Schwestern* de Michael Thalheimer; *Leonce und Lena*, de Robert Wilson; *No Comment, Images of Affection, Isabella's room* y *The Lobster Shop*, de Jan Lauwers; *The Real Fiction*, de Cuqui Jerez; *Ein*

*Sommernachtstraum* de Thomas Ostermeier y Constanza Marcos; y 4.48 *Psychose* de Thomas Ostermeier. De la selección de estos trece espectáculos me interesa remarcar dos aspectos: la antigüedad de los espectáculos y la nacionalidad de cada uno de los directores. Con respecto al primer aspecto, ninguno de los espectáculos tiene más de doce años. Este criterio es coherente con mi intención de elaborar un estudio del teatro que se está representando en nuestros días. Algunos de ellos pueden verse todavía en la programación de los teatros y el resto ha podido presenciarse recientemente. El segundo aspecto sobre el que quiero insistir tiene que ver con mi voluntad de ofrecer un análisis del teatro contemporáneo occidental. La mayoría de los directores que propongo son de origen germano: Goebbels, Marthaler, Thalheimer y Ostermeier. Es indudable que hoy la capital del teatro contemporáneo occidental es Berlín, pues en él se están llevando a cabo proyectos de teatro que reúnen las particularidades básicas del teatro *postdramático*, recurriendo al término de Hans-Thies Lehmann. Habrá quien no esté de acuerdo con este término, pero es más difícil estar en desacuerdo con el teatro que describe. Robert Wilson es estadounidense, Rodrigo García proviene de Argentina, Jan Lauwers es la figura central de la escena belga contemporánea y Cuqui Jerez es española. Todos ellos, sin excepción, se encuentran entre los directores de teatro más reconocidos de nuestro tiempo. No es mi intención en este trabajo de investigación descubrir un nuevo “tipo” de teatro contemporáneo, sino contribuir a su definición, pues quedan todavía muchos aspectos pendientes en la teoría que se ocupa del teatro contemporáneo y, especialmente, en la ciencia performativa, que todavía requiere de nuevos métodos para instituirse como válida. Así pues, con esta selección de espectáculos me he asegurado de no tener que entrar en cuestiones de calidad, ya que la reputación de todos estos directores está fuera de duda, pues lo que me interesa es elaborar un estudio de un tema que atañe tanto al sentido como a la estética del

espectáculo. No es, pues, objeto de estudio en este trabajo de investigación defender la calidad de determinados espectáculos, sino trabajar a partir de espectáculos que *funcionan* en la escena bajo la opinión unánime de teóricos, críticos y espectadores.

Asimismo, si bien la calidad del teatro alemán contemporáneo me hubiera proporcionado material suficiente, he querido que el análisis que propongo para explicar el *final ateleológico* desde la escena fuera lo más representativa posible del teatro occidental. Robert Wilson no podía faltar en un estudio de este tipo, ni tampoco algún director de la escena argentina, como el polémico Rodrigo García, en donde la actividad teatral es abrumadora. El prestigio de Jan Lauwers y la Needcompany está fuera de duda. Lauwers es uno de los directores occidentales contemporáneos que mejor lleva a la escena los requisitos del teatro *postdramático*. También he querido algún representante del teatro de nuestro país, como la sevillana Cuqui Jerez, cuyo trabajo es equiparable a los directores más prestigiosos de Occidente. Muchos países quedan fuera y muchos directores, por ejemplo, el canadiense Robert Lepage, el lituano Alvis Hermanis, el grupo italiano Societas Raffaello Sanzio, el griego Theodoros Terzopoulos, el polaco Krystian Lupa, el grupo británico Forced Entertainment y otros tantos más. La razón por la cual se han quedado fuera de este trabajo se debe a motivos menos teóricos y más logísticos: o bien no he podido presenciar sus trabajos, o bien no me ha sido posible conseguir sus vídeos para analizarlos con rigor. No pienso que estas circunstancias resten rigor o legitimidad a este trabajo de investigación, porque no pretende ser un compendio del teatro contemporáneo occidental más radical, sino que, mediante una muestra representativa de éste, tiene la finalidad de indagar en el tema del *final ateleológico* mediante un estudio multiperspectivista.

Partiendo de un concepto como objeto de estudio, lo importante es que la problemática que entraña este concepto del *final ateleológico* se resuelva del modo más

completo y convincente posible. En este sentido bastaría un solo espectáculo analizado en profundidad, como me aconsejó un profesor del Instituto de Teoría de Teatro de la Universidad Libre de Berlín el día que expuse el material que hasta el momento tenía para elaborar este trabajo. Si no seguí su propuesta y decidí llevar adelante el análisis de varios espectáculos fue porque la variedad que aporta cada uno de ellos me ha sido útil para estudiar el *final ateleológico* en sus múltiples manifestaciones. Este criterio ha sido clave también en la selección de espectáculos para el análisis: cada uno de ellos aporta una nueva forma dentro de la poética de la fragmentación y un nuevo aspecto del *final ateleológico*. Así que si he decidido tomar cuatro espectáculos de Jan Lauwers y sólo uno de Michael Thalheimer, se debe a que cada uno de los espectáculos de Lauwers abría nuevas preguntas y nuevos problemas a mi investigación.

El análisis performativo propuesto en este trabajo ocupa dos capítulos. La razón por la que he dividido el análisis responde a que el primero de ellos se centra en las posibles composiciones fragmentarias dentro de la poética de la fragmentación, es decir, en las múltiples formas que pueden adoptar los fragmentos en un espectáculo de este tipo. En el segundo capítulo, en cambio, focalizo el análisis en el último fragmento del espectáculo, es decir, en la relación que establecen los distintos componentes performativos (temporalidad, espacialidad, corporalidad, sonoridad) en la ejecución del último instante antes del cierre del espectáculo. Esta división del análisis me ha permitido tener en cuenta la globalidad del espectáculo y al mismo tiempo la ejecución de su final. En un estudio como el que aquí presento, centrado en la poética de la fragmentación, sería contradictorio tener en cuenta únicamente el último fragmento del espectáculo, pues uno de los principios fundamentales de la poética de la fragmentación se basa en la ausencia de jerarquía entre los distintos fragmentos. No obstante, la

necesidad de cerrar el espectáculo por parte del director y de planear un cierre adecuado es igualmente obvia, por muy fragmentada que sea su propuesta. Es posible y frecuente hallar el *final ateleológico* diseminado a lo largo de todo el espectáculo, pues el valor de cada uno de los fragmentos que integran un espectáculo coherente en su estética es equivalente en todos ellos. Del mismo modo, a no ser que el espectáculo pueda considerarse un *happening* (y ninguno de los espectáculos que conforman el análisis de este trabajo puede ser estrictamente entendido así), el último fragmento, sólo por el hecho de ser irremediamente posterior a todos los demás, cobra una importancia insoslayable. Los pasos previos a él no se organizan en una secuencia lineal de causa-efecto, pero lo preceden y, de algún modo, llevan hasta él.

Así pues, este trabajo de investigación está estructurado en cuatro capítulos principales, titulados del modo siguiente: I. La ateleología de la Postmodernidad y la temporalidad en la escena contemporánea; II. Definición y terminología del *final ateleológico*; III. Estrategias performativas para romper la linealidad: tipos de composiciones fragmentarias; IV. Ejecución performativa del fragmento último. El recorrido a través de ellos se emprende con una cantidad abrumadora de nociones filosóficas, históricas y teóricas, se detiene en una reflexión conceptual sobre el *final ateleológico*, y termina con su aplicación en la escena. Desde el abismo que plantean preguntas sobre el final de la humanidad y sobre el individuo en Occidente, llegamos al aquí y ahora del escenario de una sala de teatro.

Había empezado esta introducción con la aparición del ángel esplendoroso en la habitación de Prior. Un apocalipsis limitado a los pocos metros cuadrados de un dormitorio. Si el tema del final sigue acuciándonos es porque supone tanto el término

de una obra artística como la muerte de un individuo y, a una escala todavía mayor, al final del mundo. Estas tres perspectivas se encuentran imbricadas en este trabajo de investigación y confluyen en el problema fundamental, tanto humano como artístico, del umbral que separa la razón de la imaginación, la realidad de la ficción, la totalidad del fragmento. El *final ateleológico* es una consecuencia más en la historia, tanto del teatro como del pensamiento occidental, de la voluntad incesante del ser humano por comprenderse a sí mismo y al mundo que lo rodea y, en último término, por trascenderse a sí mismo y a su realidad. Espero que las páginas que siguen den buena cuenta de ello y sean útiles en el esclarecimiento de este nuevo modo de concebir el *final* en nuestra contemporaneidad, evidencia del profundo cambio de mentalidad que define nuestra época.

I. **LA ATELEOLOGÍA DE LA POSTMODERNIDAD Y LA TEMPORALIDAD  
EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA**

*¿Y si, en el final, el Verbo volviera a ser protagonista?  
Pero ahora un Verbo soltero, sin bulto ni sombra,  
telescópicamente fugado en el aire y el tiempo, hasta  
perdersse de vista allí por donde la memoria se  
deshilacha, disuelve y no llega, en el “antes”.*

José Quetglas

Si en el final de todo, desaparecido el mundo, el Verbo volviera a ser protagonista, como conjetura José Quetglas en esta cita, sólo quedaría el Verbo. Este Verbo –que contiene evidentes reminiscencias bíblicas pues no es otro que el que promulga San Juan en el prólogo a su Evangelio– estaba junto a Dios (era Dios) mucho antes del inicio de los tiempos y, después, ese mismo Verbo creó el mundo. Así, la Palabra Sagrada primigenia dio origen a un mundo lógico y justo entendido según su interpretación cristiana. José Quetglas se pregunta entonces por lo que habrá después del Juicio Final y del Apocalipsis y propone, en una suerte de ciclicidad, un “Verbo soltero”, sin mundo y sin referencia, un Logos a parte. Finalmente el Verbo se ha quedado despojado del mundo, pues también fue previo a él.

La cosmovisión occidental se ha identificado a lo largo de varios milenios con la interpretación cristiana de la historia y el final de esa historia es por todos de sobra conocido, como también lo es el camino recto que ha de conducirnos hasta él. La obsesiva espera de este Final a escala mundial –que a menudo se ha hecho tan



insoponible que ha buscado “anticipar el final” violentamente–, cuando por fin se revelará el mensaje sagrado a los hombres, y la consiguiente percepción del tiempo como una línea que se agotará en un estallido estruendoso que dividirá a la humanidad entre pecadores y libres de pecado, ha sido la tesis preponderante en Occidente hasta bien avanzada la Modernidad. Ese enorme periodo ha dado lugar a obras artísticas que a su vez, en la inmensa mayoría de los casos, han reflejado tal cosmovisión, pues la motivación principal de los artistas hasta la Modernidad fue la voluntad de reflejar miméticamente su percepción de la realidad y ésta estaba supeditada sobre todo a la revisión del mensaje bíblico –al margen de los disidentes, cuyo rechazo partía en cualquier caso de la oposición al sistema imperante.

Consecuentemente, los finales de tales obras han sido –y siguen siendo en muchísimos ejemplos contemporáneos– la revelación de los interrogantes planteados en el comienzo de una trama estructurada en tres partes fundamentales: planteamiento, nudo y desenlace. Y la concepción temporal coherente con tal estructura es lineal y sucesiva siguiendo un esquema de causa-efecto. Si a partir de la Modernidad y ya abiertamente a principios del siglo XX los artistas empiezan a aventurarse mayoritariamente por otros caminos no miméticos, no lineales, desestructurados y sin finales conclusivos, será debido a algo importante. Ese algo es un cambio profundo en la visión del mundo y tal visión encuentra su respaldo en nuestros días en la filosofía de la Postmodernidad.

En este capítulo me propongo, por un lado, trazar un panorama de las teorías postmodernas que considero más útiles para esclarecer la necesidad de una alternativa a la concepción clásica del tiempo y, por el otro, ponerla en relación con el trabajo de algunos de los escritores y directores más innovadores del teatro contemporáneo

occidental. No me cabe duda de que esta contextualización es útil en este trabajo de investigación, pues el hecho de que la aparición histórica de una nueva concepción temporal en la escena de Occidente se localice precisamente en el cambio del siglo XIX al XX con la crisis del drama moderno y se ponga en práctica cada vez con mayores recursos escénicos hasta nuestros días, responde a una necesidad no sólo artística, sino también ideológica. Al fin y al cabo, las nuevas preguntas estéticas que surgen en cada época son producto de una nueva visión del mundo y el arte aspira siempre a expresarla lo más precisamente posible. Y aquí “expresar” no presupone necesariamente “imitar”. En efecto, el procedimiento mimético y los recursos artísticos que implica han sido predominantes en Occidente hasta la Modernidad. También me propongo explicar los porqués del cuestionamiento del concepto de mimesis a partir de entonces y su afianzamiento en nuestra era postmoderna. Pues pienso que el *final ateleológico* – objeto de estudio de este trabajo de investigación– es fundamentalmente, desde el punto de vista ideológico, una respuesta a la caída del proyecto ilustrado y al desengaño frente a la idea de progreso que aquél propugnó. Este desencanto eminentemente moderno coincidió además con el descrédito de la cosmovisión cristiana y con un progresivo laicismo de la sociedad occidental. La coyuntura de todos estos factores está estrechamente relacionada con la aparición del *final ateleológico* y, si bien existen pocos estudios que lo traten en teatro, la bibliografía de la Postmodernidad, en cambio, aporta aquí reflexiones útiles para esclarecerlo, al menos desde el punto de vista ideológico y filosófico.

Frank Kermode es hasta hoy el estudioso que más se ha preocupado por tratar el tema del final desde una perspectiva filosófica en *El sentido de un final*. El estudio de Kermode parte de la relación entre la concepción del mundo de las dos culturas

fundacionales de la sociedad europea: la judeocristiana y la grecolatina. La primera conforma unas estructuras literarias lineales (planteamiento, nudo y desenlace) que han venido dominando el teatro y la literatura de la cultura occidental desde el inicio de la Edad Media hasta nuestros días. La segunda propicia unas estructuras en las que el final y el principio se confunden y en las que se alude a una sensación de infinitud, de eterno retorno de lo pasado y de regeneración del presente en un futuro que repite la misma matriz. No obstante, Kermode llama la atención sobre el hecho de que es arriesgado delimitar bruscamente la visión escatológica, propia del pensamiento judeocristiano, dominado por la promesa de un final universal, y la visión cíclica, característica de la cultura grecolatina, en la que no existe un advenimiento que termine con el avance del tiempo marcado por los ciclos naturales<sup>1</sup>. Kermode insiste en el hecho de que ya los primeros cristianos, observando la falta de confirmación de las predicciones milenaristas sobre el final del mundo, se enfrentaron a la duda de si ese esquema se correspondía realmente con el funcionamiento de la realidad [Kermode, 2000: 33]. En efecto, se había preponderado la escatología predicada por la promesa bíblica del advenimiento del Hijo y del Apocalipsis por encima del curso natural de las cosas. Según Kermode, ya San Pablo y San Juan empezaron a ver el Fin como “algo que sucede a cada instante”, es decir, como si “cada instante fuera escatológico”. De este modo, Kermode prosigue señalando que cada vez más se enfatizó la muerte personal poniendo bajo sospecha el alcance de las predicciones basadas en la *Biblia*. En el siglo XIII, según Kermode, la forma aristotélica de pensamiento (*ex nihilo nihil fit*) fue revisada por los filósofos cristianos [Kermode, 2000: 35]. Las consideraciones de Aristóteles al respecto en *De Anima* y en su *De Generatione* se corresponden con la

---

<sup>1</sup> También Walter Benjamin advierte acerca de este riesgo en su “Fragmento político-teológico”. A partir de la metáfora de dos flechas avanzando en direcciones opuestas (una “señala la meta hacia la cual opera la dynamis de lo profano” y la otra “señala la dirección de la intensidad mesiánica”), Benjamin incide en el hecho de que dos fuerzas en principio antagónicas pueden llegar a impulsarse mutuamente.

misma visión del mundo y del devenir plasmada en las tragedias clásicas grecolatinas. Asimismo, a raíz de las interpretaciones de los textos aristotélicos por parte de los filósofos cristianos, Kermode afirma que la tragedia, con su visión cíclica del mundo, fue paulatinamente sucediendo al apocalipsis<sup>2</sup>, que se fundamenta en un avance escatológico del tiempo [Kermode, 2000: 85]. Para saber el alcance que tuvo el descrédito de la visión apocalíptica que describe Kermode y del cual todavía hoy vivimos las consecuencias, considero importante definir brevemente qué se entiende por visión apocalíptica y, especialmente, cuál es la concepción del final que ésta favorece. El término “apocalipsis” significa en griego “revelación”. Una revelación que acaecerá al término de los tiempos. La apocalíptica, por tanto, asume el vencimiento del tiempo. Como dice Reyes Mate [2004: 18], en la apocalíptica “no se trata sólo de afirmar la finitud del mundo, sino de ver la existencia finita desde el final.” Se trata, por tanto, de concebir la historia en su conjunto, desde un principio perfectamente delimitado –el del primer Adán– hasta un final igualmente delimitado y prefijado –el advenimiento del “segundo Adán” o Cristo–, percibiendo la historia de los elegidos desde el final. Esta visión de la historia, según el razonamiento de Jakob Taubes citado por Mate, tiene así el “carácter de un desvelamiento del final pero por anticipado.” [2004: 19].

Para los griegos, por el contrario, como prosigue Kermode, “el mundo era un cosmos, y para los hebreos, en cambio, una historia”. [...] “En la Biblia el mundo se crea de la nada. Para los aristotélicos, en cambio, es eterno, sin principio ni fin” [2000: 74]. Entender el mundo como *cosmos* supone concebirlo a partir de la observación de

---

<sup>2</sup> La alternativa trágica o la de la concepción cíclica del tiempo, no obstante, no fue la primera que hizo frente a la apocalíptica. El *gnosticismo* surgió, precisamente, como respuesta a la frustración que provocaba la falta de confirmación de las predicciones bíblicas. La *gnosis* propuso, como aclara Reyes Mate [2004: 19], una redención sin vencimiento del tiempo amparada en la esperanza del advenimiento de la salvación mediante Cristo. Anulando el vencimiento del tiempo, la tesis gnóstica impone una espera en la que el final se aplaza indefinidamente y durante la cual hay que seguir manteniendo la fe.

las leyes físicas y la recurrencia de los ciclos naturales; entenderlo, en cambio, como una *historia* implica necesariamente una violencia hermenéutica del hombre sobre el mundo, pues lo interpreta según un deseo subjetivo de coherencia que le permite estructurarlo. El inicio del mundo según las Escrituras se emprendió con la Palabra Sagrada y antes de ella es imposible imaginar su existencia; su final termina también con esa Palabra. Se trata de una cosmovisión, por tanto, cerrada y controlada. La cosmovisión grecolatina, en cambio, concibe un tiempo que muere y se regenera continuamente en una suerte de ciclicidad. Tal concepción contempla la repetición y, mediante ella, la regeneración continua. En ambas visiones hay profecías, pero su cumplimiento acarrea interpretaciones dispares. Es interesante al respecto la propuesta de Kermode de que la tragedia fue sucediendo al Apocalipsis en el transcurso de la historia occidental. Se trata de la superación de un conflicto entre el funcionamiento natural de los acontecimientos y la necesidad de controlar de antemano tales acontecimientos: un largo camino de escepticismo y de revisión hermenéutica de las Escrituras que culminará en la Modernidad y que tuvo un alto importante durante el Renacimiento, donde el individuo reclamará su propio margen de actuación liberada de la imposición de las predicciones bíblicas.

Las tragedias de Shakespeare expresan tal contradicción. Kermode habla, en efecto, de “finales falsos, períodos humanos dentro de un mundo eterno” para referirse a *Othello*, *Macbeth* y *El rey Lear* [2000: 91]; resultado de una época demasiado escéptica para asumir el apocalipsis o la profecía de forma dogmática, una época que empieza a comprender que tales creencias son el resultado de una violencia hermenéutica del hombre sobre el mundo. Sin embargo, estas tres obras mencionadas por Kermode poseen, desde el punto de vista formal, de la *fábula*, estructuras

coherentes, lineales: es decir, cada acción de los personajes desencadena otra siguiente en un esquema de *causa-efecto*. Como prosigue Kermode, en *El rey Lear*, “todo avanza hacia una conclusión que no tiene lugar: hasta la muerte personal está, para Lear, tremendamente postergada.” [2000: 85]. Lo significativo de la aportación de Kermode al respecto es que, a pesar de que la estructura de la obra sigue siendo lineal, escatológica, el final se posterga convirtiéndose en inmanente. La visión escatológica del mundo y la visión trágica se entrecruzan. Este encuentro de ambas es importante para el estudio del teatro contemporáneo porque en sus ejemplos más radicales, como veremos más adelante, el final del espectáculo adquiere un carácter inmanente que toma el relevo a ese otro entendido como *conclusivo*, es decir, definitivo y sin devenir, en una estructura que ya no puede considerarse lineal. Éste es uno de los cambios fundamentales que ocupan al teatro occidental a finales del siglo XIX, en el que Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann pugnaron por deshacerse de la estructura dramática, lineal, dando con un nuevo modo teatral que es el que se desarrolla en nuestros días y que el crítico alemán Hans-Thies Lehmann ha denominado lúcidamente *teatro postdramático* en su libro *Postdramatisches Theater* (1999). Como dice Lehmann, los principios de narración y de figuración y el orden de la *fábula* han desaparecido en el teatro contemporáneo, para el cual es inviable la noción de “texto dramático” [2006: 18].

Antes de la crisis del drama moderno en el cambio de siglo del XIX al XX, la mentalidad renacentista es clave en la propuesta de una nueva temporalidad para Occidente, aunque sea entonces cuando se consolida la forma dramática. En efecto, en el Renacimiento se emprende un profundo cuestionamiento de la concepción temporal escatológica. Una de las tragedias más aclamadas de Shakespeare, *Hamlet*, es un buen ejemplo de ello. Como advierte Kermode, *Hamlet* es un drama en crisis, pues en él

entran en choque las nociones de *khrónos* y *kairós* [2000: 90]. La distinción de Agamben entre ambas nociones está tomada directamente del *Corpus Hippocraticum*: “el tiempo es aquello en lo que hay *kairós* y *kairós* es aquello en lo que hay poco tiempo” [2006: 73]. La noción de *khrónos* se refiere, por tanto, a un tiempo ciego y poco significativo, que avanza independientemente de los hombres; *kairós*, sin embargo, es un *khrónos* aprehendido, altamente significativo, un tramo del *khrónos* que ha tomado relevancia para el individuo. Si Kermode identifica en Hamlet un *conflicto* entre *khrónos* y *kairós* se debe a que mientras el protagonista se sume en la duda de si actuar o no está viviendo en un *khrónos* irrelevante, pues sólo hasta el momento de la *peripeteia* ese *khrónos* toma significancia mediante el *kairós*. En el caso de Hamlet se trata de una *peripeteia* al margen de él, pues no es él precisamente quien toma la iniciativa, sino un azar *sospechoso* –y aquí es donde se manifiesta la tragedia bajo unas formas que apuntan a la contemporaneidad–, que libra a Hamlet de su indecisión. El final de las dudas de Hamlet se revela en este caso por medio del *kairós*. En este sentido a Hamlet le ocurre lo mismo que a Edipo, se terminó su tiempo. El coro se lo deja bien claro a éste último: “te descubrió, pese a tu oposición, el tiempo que todo lo comprueba”. Para comprender el significado de estas palabras del coro al final del *Edipo Rey* de Sófocles es preciso distinguir todavía una tercera noción temporal que dejó de ser vigente en las lenguas europeas, pero que en griego antiguo era de suma importancia y se expresaba mediante el término “aión”. Resultan así en griego antiguo tres palabras, “*khrónos*” / “aión” / “*kairós*” para definir lo que en nuestro lenguaje actual es sólo “tiempo”. Del término *aión* se derivó a través del latino *aeuom* la palabra que nosotros conocemos como “eternidad” [2000: 51]. Se trata de un tiempo sin medida, cuyo principio y final no pueden localizarse, pues *siempre* ha existido. No sucede lo mismo con el *khrónos*, que es ese dios que, según cuenta la mitología griega,

cuando el cielo y la tierra estaban unidos en la imposibilidad de que la tierra engendrara nada, castró a su padre separando definitivamente cielo y tierra y creando así el mundo de las cosas y los seres perecederos. Ciertamente el sentido que para nosotros tiene hoy la palabra “tiempo” está estrechamente identificado con el *khrónos* griego. Finalmente, el *kairós* es un tiempo instantáneo que confiere una discontinuidad significativa a la masa informe del *aión* y que transforma brevemente el *khrónos* en consumación o revelación. No es casualidad que *khrónos* sea la noción que, de entre las tres posibilidades griegas, haya llegado hasta nosotros, pues su sentido cuadra perfectamente con la concepción temporal que el cristianismo quiso imprimir a la cosmovisión occidental. La tragedia, en cambio, mantiene el conflicto entre las distintas nociones temporales antiguas, ya que el género está anclado en la tradición de la Grecia clásica. Teniendo esto en cuenta se comprende mejor la propuesta de Kermode de que a lo largo de la historia de Occidente la tragedia fue paulatinamente sucediendo al apocalipsis. En efecto, la tensión temporal del género trágico ofrece más posibilidades que el tiempo lineal y monocromo propio de la cosmovisión cristiana. Asimismo, la secularización de la mentalidad occidental hubiera sido poco factible sin un cambio simultáneo de la concepción temporal. Por eso es tan fascinante todavía para nosotros el personaje de Hamlet, porque en él entran en conflicto el cristianismo y su secularización; el *khrónos* y el *kairós*. El tiempo del que Hamlet dispone para resolver sus dudas no es eterno, pero sus dudas sí lo son, jamás se resuelven, así que el *kairós* interviene y las resuelve en lugar del protagonista.

Así pues, Hamlet cumple su destino sin intervenir en él. Su lucha particular ha sido precisamente la de sustraerse a la obligación de cumplir un mandato social que se fundamenta en un código de honor enraizado todavía en el sistema feudal. Esta tensión entre la ideología medieval y la humanista es la principal muestra de la modernidad de



*Hamlet*. Cabe pensar, desde el punto de vista del género trágico, que la *hamartía* de Hamlet es la duda y el precio que tiene que pagar por ella es la muerte. No se trata de un castigo cristiano, aunque Shakespeare vive aún en una sociedad profundamente cristiana, sino de un *castigo trágico*. La tensión esencial de la tragedia no es otra que la que definió Goethe en 1824 en una carta al canciller Von Müller: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma.” Aseveración de Goethe que se identifica perfectamente con la definición de Steiner sobre la “tragedia absoluta”: “donde hay compensación, donde hay justicia, no hay tragedia” [1963: 4]. No hay que olvidar que Steiner, a diferencia de Goethe, defiende la imposibilidad del género trágico en nuestros días y este hecho sitúa ambas definiciones en órdenes distintos. Steiner, con su definición de “tragedia absoluta” acepta que en tales obras la vida humana es vista como una fatalidad [1997: 103-120]. Es decir, el ser humano, por ser precisamente *humano*, está condenado, pues su verdadero destino es la inexorabilidad de su muerte. Como advierte García Calvo respecto a la *hybris* del héroe trágico “no es la culpa de haber nacido, sino propiamente la culpa de ser el que uno es. La culpa de ser quien es” [2000: 42]. Ni en la tradición cristiana ni en la trágica se culpa al individuo por haber nacido, eso es algo que no depende de él y de lo cual no puede responsabilizarse; pero su identidad sí es responsabilidad suya. Por este motivo el género trágico absoluto es para Steiner una *ontología negativa*, ya que anula la consecución de la felicidad, que es, según él, la meta de toda existencia humana [1997: 104]; es decir, limita tremendamente el margen de libertad que se le permite al individuo condenándolo a un destino que, del mismo modo que su nacimiento, tampoco depende de él. Es más, el género trágico limita al individuo al destino más insatisfactorio que pueda imaginar. ¿Qué es lo peor que el individuo puede imaginar para sí mismo? Según Eugenio Trías

el peor de los destinos imaginables es la anulación del final y el género por excelencia en que el final se anula es el trágico. En palabras de Trías “lo propio de la tragedia es la negación de toda conclusión, la diferencia de toda recapitulación o coda.” [1974: 132]. La postergación infinita del final que tiene lugar, por ejemplo, en el teatro beckettiano es la característica principal, según Trías, que diferencia la tragedia clásica de la contemporánea, hasta el punto de que para él la única tragedia verdadera es la que anula el final. Vladimir y Estragón son la encarnación de esta *aporía* esencial en la tragedia: tan absurdo es que Godot llegue como esperar su llegada. Trías encuentra la diferencia fundamental entre drama y tragedia precisamente en la resolución o la no resolución de su final. El drama siempre se resuelve, por muchos avatares que intercedan en el camino de los personajes [1974: 29]; la tragedia, en cambio, queda en suspense y el final nunca llega a atisbarse. Desde este punto de vista, desde la consideración de su final, la tragedia se propone como una alternativa más contemporánea que las predicciones bíblicas, donde el final está predicho y cerrado de antemano. No obstante, para comprender el alcance de la definición de tragedia que defiende Trías deberíamos precisar el sentido de “final” que separa el género dramático del trágico. Pienso que por “final” Trías entiende “revelación” o “consumación”; no es suficiente –en mi opinión– hablar de “desenlace” para apoyar su propuesta. De nuevo el término “final” es demasiado vago, comprende demasiadas connotaciones, y puede llevar a error en la interpretación de la afirmación de Trías. Si Goethe se refería a que la tragedia implica la anulación de cualquier salida, no pienso que asumiera la anulación de cualquier final, sino a la imposibilidad de soslayar el destino. Es distinto hablar de inexorabilidad del destino a aceptar el incumplimiento del final.

Tras esta precisión indispensable, la tragedia es, pues, una alternativa incluso más contemporánea que el drama, cuyo desenlace siempre se resuelve de un modo u

otro. La propuesta de Trías es tan rotunda que en ella caben pocas excepciones, incluso algunas tragedias clásicas griegas escapan a su definición. Por ejemplo, Aristóteles consideró el *Edipo rey* de Sófocles como un caso de tragedia perfecta, porque en ella todo está imbricado de forma natural, cada una de las partes del argumento –*peripecia*, *reconocimiento*, *lance patético*– sucede a la anterior y reclama la siguiente, sin *deus ex machina*, sin intentos forzados [Poética: XI]. Asimismo, para Trías, al finalizar el *Edipo rey*, Edipo tiene todas cualidades del héroe trágico: es un *viajero* en toda la exactitud de la palabra. Abandona su ciudad, deja atrás su estirpe y se convierte en un caminante sin rumbo, condenado a errar con su culpa a cuestas y sin el consuelo de un desenlace [1974: 81]. Sin embargo, Trías advierte de que la segunda parte de esta tragedia, *Edipo en Colonna*, se acerca peligrosamente al drama en el tratamiento de dos aspectos: el de la identidad y el del final. En el desenlace de *Edipo en Colonna*, después del encadenamiento de desgracias y de pruebas, Edipo sabe quién es, ha dado con la verdad de su propia identidad y, aun cuando no es más que un vagabundo, su fama lo precede y todo el mundo reconoce al caminante. Por otro lado, el final de esta segunda parte encierra una gran promesa, un destino deslumbrante: “donde se entierre el cuerpo de Edipo florecerá una gran ciudad.” [1974: 83]. Según Trías, en el momento en que Edipo cae en la cuenta del destino que le depara, se rompe el encanto de la tragedia y el drama se impone. Ha dejado ya de ser un viajero errante sin desenlace, su tiempo se cumple mediante la revelación de un destino esplendoroso. El *kairós* adviene limitando el *khronos* y desvaneciendo el *aión*. La teoría de Trías no admite desviaciones: la tragedia se ha convertido en drama.

La tensión que explica Kermode entre las distintas concepciones temporales de la tragedia y del apocalipsis es paralela al conflicto entre los géneros dramático y trágico. La adhesión a una determinada concepción del tiempo, así como la elección de

un género u otro da cuenta del tipo de mentalidad y de opción artística que definen cada época. No se trata de superación de etapas o de mentalidades, sino de la contemplación de nuevas alternativas que coexisten con las pasadas. Cada nueva época convive con el pasado que la antecede. Si Kermode afirma que la cosmovisión trágica fue sucediendo a la apocalíptica esto no implica que la apocalíptica desapareciera por completo –sabemos que no fue así–, pero sí que ambas entraron en tensión en un momento en que el individuo necesitaba otras alternativas. Del mismo modo, los géneros dramático y trágico conviven evidenciando distintos modos de concebir el mundo y su temporalidad. Hoy se han añadido nuevas alternativas tanto ideológicas como artísticas que no necesariamente desbancan a las anteriores. Nuevas concepciones temporales acordes con la ideología postmoderna son representativas de nuestra contemporaneidad, del mismo modo, el conflicto entre drama y tragedia encuentra una solución novedosa en el teatro *postdramático*.

Gran parte del estudio de Lehmann es una respuesta a la *Teoría del drama modern (1880-1950)* [*Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*] de Peter Szondi. En él Szondi define el *drama* como una forma teatral en la que hay dominio del diálogo y de la comunicación interpersonal; la exclusión de cualquier elemento externo a la representación (se eliminan los vínculos con el mundo exterior); la concepción del tiempo como una secuencia lineal en el presente; la adherencia a la regla de las tres unidades de tiempo, lugar y acción. A su vez, Eugenio Trías –como hemos visto– entiende el drama como “la existencia de un conflicto entre fuerzas antagónicas” orientado a un fin que siempre termina resolviéndose [1974: 29]. Lehmann advierte de la importancia de superar la identificación que se ha mantenido durante varios siglos entre *drama* y *teatro* y que comporta, entre otras cosas, limitar el arte del teatro a la “imitación de acciones”. La propuesta de Lehmann de entender el teatro

contemporáneo como una superación del *drama* es consecuente con algunas tesis anti-apocalípticas propias de la Modernidad y con posturas filosóficas posmodernas. Entre las distintas tesis anti-apocalípticas actuales, Reyes Mate menciona dos [2004: 19]: la primera, propuesta por un Fukuyama basado en Hegel, contempla “el vencimiento del tiempo pero sin redención”. En esta tesis el Estado se propone como una “totalidad ética” (Hegel) que integra los intereses del individuo en los generales de la comunidad de la cual es miembro. La segunda es la del progreso y Reyes Mate la define como “una proclama de la redención sin vencimiento”, en una visión del mundo para la que siempre queda tiempo por delante. Asimismo, esta segunda tesis concibe un mundo inmerso en un *continuum* temporal que no pronostica ningún cambio porque asume que la lógica del progreso es imparable. La tesis del Estado, por tanto, anula la revelación y la del progreso niega el final de la historia. Una de las consecuencias de ambas tesis es el recurso a una alternativa pagana, cíclica, de un mundo en el que los hombres deben hacer frente a su desamparo y contrarrestar fuerzas ciegas que gobiernan su destino y que no responden, como en la tradición bíblica, a motivos racionales [Steiner, 1963: 4]. Es importante esta distinción entre la idea de justicia y de racionalidad que se da en la tradición judeo-cristiana y la idea de *necesidad* irracional, ciega y caprichosa que Steiner atribuye a la visión trágica del mundo propia del teatro del mundo clásico occidental.

Entre las propuestas anti-apocalípticas de la Postmodernidad, encontramos la de Gianni Vattimo, que define nuestra contemporaneidad como un tiempo en que la idea unitaria de historia ha dejado de ser factible. En efecto, Vattimo marca el fin de la Modernidad “cuando –por múltiples razones– desaparece la posibilidad de seguir

hablando de la historia como una entidad unitaria.”<sup>3</sup> La filosofía de los siglos XIX y XX viene insistiendo en esta perspectiva ya emprendida por Marx y por Nietzsche y continuada posteriormente por Walter Benjamin en sus *Tesis sobre filosofía de la historia*. La idea de una historia unitaria está estrechamente relacionada con la idea del progreso en el sentido de *evolución* hacia la meta de la emancipación del individuo. Ambas se encuentran ahora en crisis. No es posible para el ser humano contemporáneo occidental asimilar que su vida, en cada una de sus acciones, se encamina hacia un fin único y prometedor. Las teorías filosóficas de la Postmodernidad se oponen generalmente a la concepción de un final que se impondrá de modo inexorable según la apocalíptica. Se ha perdido la gloria del acontecimiento, su noción de valor único e irrepetible, como explica Baudrillard citando a Benjamin [2003: 38]. Y esta debilitación de la gloria del acontecimiento –como veremos– se traduce en los montajes teatrales contemporáneos *postdramáticos* en una ausencia de puntos climáticos puestos al servicio de la comprensión de un *sentido total* del espectáculo, es decir, los tradicionales puntos álgidos de la trama devienen poco decisivos para comprender el sentido del texto. Se trata más bien de puntos climáticos *retóricos*, es decir, de instantes álgidos del espectáculo en el que intervienen todos los componentes performativos y cuya importancia incide en la forma, no en la revelación de interrogantes planteados en el texto literario. Kermode subraya un aspecto importante al respecto: “todas las tramas tienen algo en común con la profecía, pues deben aparentar extraer de la materia primera de la situación las formas de un futuro” [2000: 86-87]. Éste es uno de los motivos por los cuales no es correcto hablar de *trama* en los textos y espectáculos contemporáneos más radicales, pues en ellos no se contiene una visión del mundo

---

<sup>3</sup> Tal concepción de la historia, en efecto, implicaba la existencia de un centro alrededor del cual se reúnen y ordenan los acontecimientos. Nosotros concebimos la historia como ordenada en torno al nacimiento de Cristo, y más específicamente, como una concatenación de las vicisitudes de las naciones

cristiana ni, por tanto, profética. Tampoco se recurre en su lugar a la trama aristotélica, cuyos mejores ejemplos recurren a la *peripeteia* para sorprender a un receptor que ha descuidado precisamente esa parte de la trama que el autor empleará después para sorprenderlo. El texto contemporáneo, por el contrario, en vez de estructurarse mediante una *trama* se compone a partir de fragmentos temporales compartimentados. Como afirma Adorno en su *Teoría Estética*, “el giro a lo quebradizo y fragmentario es en verdad el intento de salvar el arte mediante el desmontaje de la pretensión de que las obras de arte son lo que no pueden ser y empero tienen que querer ser” [1970: 253]. De este modo el mismo procedimiento de-estructurador de la totalidad del sentido se convierte en un recurso unificador, pues en el arte contemporáneo más radical la ruptura es un mecanismo formal recurrente que da lugar a una estética coherente en su de-estructuración.

Así pues, la sensación de inmanencia se fortalece y desemboca en la convicción de que ya no hay inicios o finales decisivos, puesto que ya no se organizan en un orden lineal que acentúe su valor. Como añade Adorno, “una vez librada de la convención, ninguna obra de arte es capaz de concluir de una manera convincente, mientras que las conclusiones habituales hacen sólo como si con el punto final del tiempo los momentos individuales también se reunieran en la totalidad de la forma” [1997: 198]. El *mito*, por consiguiente, pierde credibilidad y pone en duda ese sosiego que produce el acogerse a designios superiores que se ocupan de estructurar el sentido de la historia humana. En este sentido, el género trágico, fundado en una concepción mítica del mundo de la cual depende su coherencia estructuradora, tampoco es factible en la cosmovisión postmoderna. Sí lo es, sin embargo, su concepción cíclica del tiempo, pero una concepción librada de designios divinos en la que el individuo cae en

---

situadas en la zona “central”, del Occidente, que representa el lugar propio de la civilización, fuera de la

una profecía autocumplida que él mismo precipita. En el Renacimiento todavía era pronto para que Hamlet fuera capaz de ello, pues él no decide ni es consciente de su final, éste se adelanta a él y magnifica la intervención de leyes que gobiernan el mundo por encima de los hombres, aunque no sepamos si son divinas en el teatro de Shakespeare. Cabe la duda todavía. En la Postmodernidad tal duda se resuelve en un desamparo absoluto del individuo que habita un mundo despoblado de dioses.

En este “desencantamiento del mundo”, recurriendo a la expresión de Weber, el consuelo hallado en las creencias religiosas pasa de ser un absoluto asumido colectivamente a ser una opción personal. El escepticismo emergente de los primeros cristianos que mencioné a partir de Kermode, se ha generalizado finalmente. Como recalca Walter Benjamin, en nuestros días es imposible ya la idea de salvación colectiva y, consecuentemente, la redención se ha vuelto un asunto privado [Mayorga, 2003: 137]. Tal actitud desemboca en el retorno a un “nuevo politeísmo” [Beriain, 2003: 132], en el que pugnan distintos órdenes de valores que van desde la trascendencia religiosa hasta la inmediatez y precariedad de la sociedad de consumo.

En la era de la comunicación, de la aceleración y la propagación vertiginosa de la información, el individuo pierde la posibilidad de acogerse a una única perspectiva general de pensamiento. Pierde, de hecho, la idea de una única realidad posible y, como afirma Vattimo, se impone la idea de Nietzsche de que “el mundo real a la postre se convierte en fábula” [Vattimo, 2003: 15]; es decir, en una imagen irreal que se aparta de un análisis objetivo y que responde a una concepción aleatoria impuesta por los medios de comunicación. Alrededor de esta idea se articula la argumentación de

---

cual están los hombres primitivos, las naciones “en vías de desarrollo”, etc.” [2003: 10].



Baudrillard acerca del final ilusorio de la historia [Baudrillard, 1993: 14]. Esa resistencia a no desaparecer, a ir en contra de una ley natural que todos conocemos y que a la vez tanto nos define como seres humanos, provoca el deseo de *teatralizar* la vida y de encontrarle un sentido que únicamente responde a nuestra subjetividad y que, por tanto, carece de un centro fundado en el que sustentarse. *Teatralizar o literaturizar* la realidad es también violentar su sentido, sin embargo, a diferencia de la violencia hermenéutica que imponen las Sagradas Escrituras, esta *teatralización* postmoderna se realiza a posteriori, sobre unos acontecimientos que ya han sucedido. En el fondo se trata de la misma necesidad humana de *adelantarse* al *khrónos* y convertirlo en *kairós* “antes de tiempo”, debido a nuestra dificultad innata de aceptar que las cosas sucedan sencillamente porque sí. Nos cuesta aceptar el azar, necesitamos darle un sentido y cualquier hecho fortuito es susceptible para nosotros de cobrar la misma relevancia que, según cuenta Aristóteles, tuvo la estatua de Mitis para su asesino cuando se le cayó encima mientras la contemplaba [Poética: VIII, 1452<sup>a</sup>]. El azar es interpretado, pues, como fatalidad. La casualidad se convierte en causalidad.

Baudrillard advierte que a lo largo del siglo XX, con la inminencia del fin del milenio, nuestra sociedad ha llegado a anticipar el final e, incluso, a abolirlo. En el fondo, se trata de la misma violencia hermenéutica de la visión cristiana del mundo que mencionaba al referirme a Kermode, ya que la *crisis* del final del segundo milenio no se diferencia tanto de aquélla del año mil. No obstante, esta crisis mil años después, implica un cambio de perspectiva importante, pues el individuo contemporáneo, a diferencia de aquél que interpretaba su vida mediante las predicciones bíblicas o ese otro que se acogía a un destino trágico fundado en una concepción mítica de la existencia, no puede avanzarse a su propio devenir. En esta falta de previsión se

fundamenta el desamparo del ser humano contemporáneo, que intenta, pese a todo, predecir y conjeturar sobre su final.

Baudrillard, por su parte, propone tres posibles hipótesis respecto al desvanecimiento de la historia que no dependen del curso *natural* de los acontecimientos, sino que se fundamentan en la *realidad virtual* que el ser humano contemporáneo ha creado [2003: 9-17]. La primera de estas tres hipótesis es la de la *aceleración*, que consiste en la pérdida absoluta de noción de realidad debido al ritmo frenético de la contemporaneidad y sus avances tecnológicos. Baudrillard añade que esta hipótesis alarga la trayectoria de los acontecimientos hasta el infinito, eliminando la noción de final. Su correspondiente en teatro podría ser la estructura de algunas *performances*, como *El poder de la locura teatral* [*The power of the Theatrical Madness*] (1984) de Jan Fabre. El recurso de la *aceleración* del ritmo –como veremos– es habitual en los espectáculos contemporáneos más radicales y a menudo conduce a un cierre motivado por la extenuación de los performers y no por la resolución de los interrogantes de la trama.

La segunda hipótesis que propone Baudrillard es la de *deceleración*, en la que “el tiempo se detiene y la longitud de onda se vuelve infinita”, provocando consecuentemente un detenimiento de la historia en su propia inmediatez, “implosionando” en la actualidad, tomando las palabras de Baudrillard. A partir de esta posibilidad, el fin de la historia no puede llegar a su cumplimiento porque ésta se detiene mucho antes de alcanzar la plenitud. Es posible encontrar un paralelismo en el teatro de Beckett. Por ejemplo, en *Esperando a Godot* o *Los días felices*, en las cuales el paso del tiempo se percibe a través de detalles muy sutiles (la pérdida de memoria de Winny o una hoja que brota del árbol en el espacio que comparten Didi y Gogo) y los

personajes van degenerando lentamente hacia su decrepitud. Ambas obras se interrumpen antes de que tal degeneración culmine. La *deceleración* del ritmo también es un recurso igualmente común en los espectáculos contemporáneos radicales. Empleado como contrapartida de la *aceleración*, conlleva un cierre en el que la lentitud del ritmo es tan extrema que el espectáculo se termina mediante una parálisis absoluta en la escena.

La tercera hipótesis es la del *efecto esteorofónico*, en el que se da una saturación de los acontecimientos y de la información provocada por la exagerada sofisticación de los mismos (su paralelo en teatro podrían ser las *performances* de Monty Cantsin, por ejemplo). La *estética del video-clip* promovida por los medios de comunicación influye sobremanera en el teatro contemporáneo más radical, dando como resultado espectáculos saturados de imágenes y acciones en los que es imposible lograr un final unidireccional en el que se resuelvan todos los cabos. Siguiendo a Baudrillard, la historia pasa a ser una invención manejable, producto del vértigo de los medios de comunicación, y se concibe como una idea que no encuentra su correspondencia en la realidad. Baudrillard considera lógico el hecho de que salgamos de la historia para entrar en la simulación, ya que la propia historia –en su avance lineal en el tiempo hacia el progreso– no era más que eso. Así pues, es obvio pensar que el ser humano se sirve y se ha servido siempre de simulaciones para acomodar su idea de realidad a sus deseos y a sus inquietudes más trascendentes. La simulación o la lectura preponderante hoy, como acabamos de ver, es la que se opone radicalmente, de un modo u otro, a aceptar el advenimiento de un final definitivo para la humanidad. Es significativo que, pese a las sutiles diferencias, en la comparación de las dos tesis anti-apocalípticas mencionadas a propósito de Reyes Mate y las tres hipótesis del desvanecimiento de la historia que plantea Baudrillard, lo común en todas ellas sea: o

bien la anulación del final absoluto debido a un tiempo eterno imparabile; o bien el acaecimiento de un final irrelevante, es decir, “un final antes de tiempo”. En el caso de Reyes Mate, ni la tesis del progreso, ni la del Estado aúnan la redención con el vencimiento del tiempo, pues tal coincidencia es precisamente la que se da en la tesis apocalíptica bíblica. En el caso de las hipótesis de Baudrillard, las dos primeras impiden el cumplimiento del final por un desajuste con la temporalidad de los acontecimientos: o bien éstos se aceleran hasta el infinito, o bien se detienen antes del momento final. Es reveladora la conexión entre estas dos hipótesis y las conjeturas de Heidegger sobre el final del *Dasein* en su *Ser y Tiempo*. Heidegger propone dos finales posibles para el *Dasein*, cuya diferencia radica en la duda sobre la identificación entre final y revelación. En efecto, Heidegger se pregunta sobre si la madurez como “fin” y la muerte como “fin” coinciden también respecto de la estructura ontológica del final en una concepción del ser y del tiempo en la que terminar no *implica* necesariamente *consumarse* [*Ser y Tiempo*, edición digital en [www.heideggeriana.com.ar](http://www.heideggeriana.com.ar): 241]. Esta distinción es fundamental en este trabajo de investigación, pues es paralela a la diferencia entre el *cierre* del espectáculo y el *acabamiento* del mismo. Concretaré más adelante la definición de ambos términos, de momento me interesa indagar en la propuesta de Heidegger. Como él mismo prosigue mediante un ejemplo esclarecedor “terminar significa, por lo pronto, *acabarse*, y éste, a su vez, tiene distintos sentidos ontológicos. La lluvia se acaba. No está más ahí. El camino se acaba. Este terminar no hace desaparecer el camino, sino que el acabarse determina en este caso el camino en su efectivo estar-ahí. Terminar, en cuando acabarse, puede significar, por consiguiente: pasar al no-estar ahí, o bien llegar precisamente a estar-ahí por medio del fin. El terminar entendido en esta última forma puede, a su vez, o bien configurar el estar-ahí de un ente *inconcluso* –un camino en construcción se interrumpe– o bien constituir la

“conclusión” de un ente que está-ahí: con la última pincelada, el cuadro queda concluido” [[www.heideggeriana.com.ar](http://www.heideggeriana.com.ar): 242]. Dos tipos de acabamiento, por tanto: dejar de existir o existir mediante el final. El primero supone una interrupción que implica un “ente inconcluso” (el ente no deja de existir, sino que existe inacabado, pero permanece). El segundo, en cambio, concluye en un “ente pleno”. En relación con la escena, la primera opción sería equivalente a la interrupción del espectáculo cuando termina el tiempo objetivo; una interrupción aparentemente arbitraria pues no cabe esperarla a partir del *sentido* del espectáculo. La segunda opción sería equivalente al final resolutorio que hace coincidir el acabamiento del tiempo objetivo con la plenitud del sentido. El final que es objeto de estudio de este trabajo de investigación responde obviamente a la primera alternativa que propone Heidegger. Para él, por tanto, la consumación es distinta a la “eventual conclusión” que alcanzaría al ser *interrumpido*. Ambos finales son legítimos, pues Heidegger adopta una concepción del tiempo en la que determinados acontecimientos terminan sin consumarse y su teoría se enmarca, por tanto, en una concepción temporal distinta tanto a la escatológica como a la aristotélica. La tercera hipótesis de Baudrillard, sin embargo, no cabría en la visión heideggeriana, pues ésta no concibe al Dasein “fuera del mundo” y aquélla nos sitúa fuera ya del tiempo y del espacio conocidos por nosotros, porque habla de un mundo virtual “soltero, sin bulto ni sombra” exento de referentes reales. Un mundo que no es ni siquiera el Verbo antes o después del mundo, sino un “algo” propio de nuestra era de la comunicación.

La relación de estas tesis con las estructuras o des-estructuras<sup>4</sup> teatrales contemporáneas postdramáticas es reveladora, porque en el arte el tiempo calculable a partir de las manecillas del reloj se agota siempre y esta seguridad objetiva posibilita

una reflexión interesante. El vencimiento del tiempo al que se refieren estas tesis no puede encontrar su paralelo en teatro con el agotamiento del tiempo objetivo, pero sí en la concepción de la *temporalidad* que conforma el texto. Así pues, estas tesis son altamente útiles para fijar los parámetros de análisis de la temporalidad y del final si no nos olvidamos de que en teatro tiempo objetivo y temporalidad no son lo mismo. Esta distinción, aunque pueda parecer una obviedad, ha llevado a confusión demasiadas veces en los estudios teóricos sobre teatro. En el fondo, el teatro lucha precisamente con el tiempo objetivo que se agota sin remedio y a él opone una temporalidad artística que no está sujeta a una ley tan inexorable. Un buen ejemplo de ello, es el juego que se propuso en 1997 en el festival *Theaterskizzen* en Kassel (Alemania), en el que directores tan prestigiosos de teatro como Jan Lauwers, Heiner Goebbels o Cristoph Marthaler, se afanaron por ofrecer buenos montajes con un tiempo extremadamente limitado debido a su brevedad. Lauwers propuso un fragmento de *No beauty for me, where human life is rare* en el que en los minutos finales un performer (“Calígula”) le propone a un músico que toque en un minuto una pieza sobre el tema de la muerte. Antes de que ese minuto se agote “Calígula” lo interrumpe preguntándole qué conexión tienen sus notas con la muerte y el músico le responde “Déjame acabar y quizá encuentras alguna”, pero finalmente el músico añade “O mejor, olvídalo, no hay conexión”. Y así termina. La interpretación de esta “broma” de Lauwers podría consistir en que el director encontró absurdo hacer coincidir temporalidad interna y tiempo objetivo en una pieza tan corta. Así que optó por la idea genial de adelantarse al insuficiente tiempo que el festival le concedía.

---

<sup>4</sup> Prefiero el término *composición* para referirme a esa alternativa a la estructura tradicional propia de los ejemplos más radicales del teatro contemporáneo, pues no está tan connotado o viciado por la teoría teatral tradicional y abre caminos teóricos en vez de confundir los antiguos con los nuevos.

Así sucede la mayoría de las veces, aunque el tiempo objetivo sea de varias horas, como veremos en el análisis de algunos ejemplos del teatro occidental contemporáneo más innovador, pues el teatro es fundamentalmente tiempo, en esa suerte de convención del “aquí” y el “ahora” que tanto lo singulariza en comparación con otras artes. Antes es preciso exponer qué alternativas se encuentran en nuestros días a las concepciones escatológica y aristotélica del tiempo, pues rechazada la creencia en el avance lineal de la historia, han surgido otras opciones que ensalzan el instante. Del mismo modo, la compartimentación del tiempo en fragmentos estancos supone una alternativa a la concepción aristotélica del tiempo. Michel Maffesoli, por ejemplo, contrapone claramente la visión lineal de la historia a la dimensión cíclica del tiempo y define nuestra época como “el pasaje de un tiempo monocromo, lineal, asegurado, el del proyecto, a un tiempo policromo, trágico por esencia, presentista y que escapa al utilitarismo del cómputo burgués” [Maffesoli, 2001: 11]. Maffesoli enfatiza el retorno en las sociedades occidentales a la sensibilidad cíclica, trágica por excelencia y, consecuentemente, a la asunción de un destino que no viene impuesto por designios divinos cristianos, sino por las mismas fuerzas naturales. En cierto sentido, Maffesoli resitúa la existencia humana en las necesidades más primitivas, antes de que el cristianismo y el racionalismo se apoderaran de la visión del mundo en Occidente. El autor encuentra en la filosofía oriental un reflejo de lo que está ocurriendo en nuestra sociedad mediante la integración global de todos los elementos que componen nuestro mundo. De este modo el ser humano es entendido como una pieza más de un engranaje superior que no pretende controlar –porque ha comprendido que tal deseo es inútil–, sino, por el contrario, adaptarse a él y sacar el máximo provecho de sus limitadas fuerzas [Maffesoli, 2001: 34]. Maffesoli opta por la sensatez de sabernos insignificantes, después de comprobar que, mediante la tecnología, la voluntad de

forzar la realidad según la razón humana ha degenerado en un sinsentido que no aporta la felicidad, sino más bien el desasosiego y la constatación de que es absurdo luchar contra la muerte. En el fondo, todos los avances científicos que la humanidad ha logrado a lo largo de todos estos siglos responden al deseo de alargar la vida o, en otras palabras, retrasar la muerte. Maffesoli opta por la humildad de admitir que tal hazaña es imposible y que, por tanto, el ser humano debe buscar su margen de acción concibiendo el mundo como un conjunto en el que él está incluido como cualquiera de los demás integrantes.

La conciencia cíclica de la existencia exhorta a disfrutar el momento –vuelve a estar vigente la clásica idea del *carpe diem*–, pero no de forma ciega, sino partiendo de la conciencia de que lo único que podemos poseer realmente como seres contingentes es el mero instante presente. Retomando la cita de Nietzsche, “aquí podríamos vivir puesto que aquí vivimos”, esta invitación a disfrutar el presente que defiende Maffesoli implica considerar nuestro mundo como el mejor de los mundos posibles. En palabras de Maffesoli, la verdadera ética es la que “pudiendo ser inmoral llegado el caso, se conforma con hacer coincidir los opuestos”, es decir, una “ética de la destrucción y de la muerte.”<sup>5</sup> [Maffesoli, 2001: 93]. El “vitalismo sabio” que propugna Maffesoli contrasta con el “racionalismo hedonista” que critica Manuel Fernández del Riesgo [2003: 79]. Maffesoli reflexiona acerca de que el liberalismo tiende a eliminar todos los valores trascendentes y a exaltar el “disfrute de los bienes naturales”. El ser humano contemporáneo, siguiendo con la argumentación de Fernández del Riesgo, centra toda su atención en el carácter funcional de todo lo que le rodea, dejando de lado las

---

<sup>5</sup> Este sentido de la ética propuesto por Maffesoli puede relacionarse con la “ética de la catástrofe” de Ken Urban. Ambos conceptos son importantes para interpretar el teatro de algunos autores



cuestiones trascendentes, que conciernen al hombre religioso. Maffesoli, en cambio, entiende el disfrute de lo inmediato como una vía que, lejos de rechazar lo trascendente o lo sobrenatural, lo integra y lo hace presente, humanizándolo. Es más, el hecho de darse al aprovechamiento de la precariedad de la que disponemos es una muestra de sensatez y de humildad que facilita la única felicidad posible. Maffesoli no connota la Postmodernidad como una época de ritmo vertiginoso, sino como su superación, y proclama la lentitud como el ritmo propio de nuestra época, que ha dejado atrás la Modernidad [Maffesoli, 2001: 10]. Asimismo, Maffesoli tampoco considera al hombre contemporáneo como secularizado, sino más cercano a la divinidad de la naturaleza y a sus enigmas, rechazando el tópico del hombre secular<sup>6</sup>. El hecho de que la fe en la religión cristiana haya pasado a ser una opción y no un sentimiento generalizado en Occidente, no comporta la secularización para Maffesoli, sino un retorno a la aceptación de un politeísmo más atávico y que no reza a ninguna divinidad absoluta, sino que se acoge al misterio que la propia vida encarna. En esta *alternativa polimítica* no tiene sentido la concepción lineal de la historia porque el ser humano no encamina su vida hacia un proyecto, sino que opta por la improvisación y la euforia presentista.

Con el desengaño ante el positivismo racionalista, el tecnicismo, la pérdida de fe en el cristianismo, el rechazo, al fin y al cabo, de la idea lineal de la historia y la falta de confianza en el progreso surge, según Maffesoli, el contexto idóneo para el género trágico [2000: 12-17]. La desconfianza en el Estado, la pérdida de los valores que han predominado en la sociedad occidental desde la Ilustración, favorecen, según Maffesoli, la reavivación de lo oscuro, indeterminado, inestable, caótico. Steiner,

---

contemporáneos, por ejemplo el de Sarah Kane, y relevantes también en la definición de la tragedia contemporánea, como veremos en los siguientes capítulos de este trabajo de investigación.

<sup>6</sup> Recordemos dicho tópico con las palabras de Greeley, citado por Fernández del Riesgo [en AA.VV., 2003: 81-82]: “Un hombre seguro de sí mismo porque cree haber resuelto todos los misterios del universo, hasta el punto de que puede prescindir [...] de todas las preguntas acerca de lo Absoluto. El

relegando el género trágico a una época pre-racionalista en la que las fuerzas ocultas, irracionales, incontrolables para la razón humana eran preponderantes [1963: 342], está dándole sin querer la razón a Maffesoli. Siguiendo el razonamiento de este último, si la pujanza del racionalismo, culminante en la Ilustración, tuvo como objetivo principal la esperanza de controlar esas fuerzas y de situar al ser humano por encima de ellas, hoy, tras el desencanto de ese admirable intento, podría decirse que nos hallamos en una época post-racionalista, postmoderna, semejante a aquélla en que se creó el género trágico. Sin embargo, pienso que Maffesoli llega peligrosamente lejos con esta propuesta sobre la tragedia. Si bien es cierto que en el género trágico el héroe se debate incesantemente entre su individualidad y su destino, cayendo en una crisis permanente, es esencial en la tragedia clásica la estabilidad del Estado. El héroe se encuentra en crisis precisamente porque ha sido exiliado de esa estabilidad y excluido de la comunidad. En nuestra contemporaneidad no existe esa voluntad por parte de un supuesto protagonista trágico de ser aceptado por un Estado y una comunidad en los que no cree. Maffesoli, en su fascinación sobre la posibilidad de la tragedia en nuestros días, olvida quizá una máxima fundamental: la que distingue entre género trágico y sentimiento trágico. Como aclara Steiner, mientras que el sentimiento trágico es universal –todos los seres humanos son susceptibles de experimentarlo–, el género trágico, entendido como forma teatral, no tiene tanto alcance [1963: 3]. Maffesoli no puede pretender demostrar la existencia contemporánea del género, pero sí aporta aspectos importantes a la filosofía postmoderna mediante una exploración del sentimiento trágico. Como aclara Raymond Williams en su teoría sobre la posibilidad de la “tragedia moderna”, la particular interpretación post-liberal y post-cristiana de la muerte se ha impuesto como preponderante tras la Modernidad y ésta coincide con la

---

hombre secular puede pasarse sin lo sagrado. Es primo hermano del hombre tecnológico, que no sólo entiende el universo, sino que lo domina con sus conocimientos científicos y sus recursos tecnológicos.”

expresada en el género trágico: el desamparo del individuo dominado por un destino ciego que no puede controlar pero que se afana en controlar [2006: 80]. Al héroe trágico ese destino le venía impuesto por una tradición mitológica ya existente; el individuo contemporáneo, en cambio, debe crearse sus propios mitos sin el respaldo de una tradición, porque no cree en ella y aquí es donde interviene la relatividad del *polimitismo* defendido por Maffesoli.

Reyes Mate muestra desconfianza ante este *retorno de la concepción mítica de la existencia* en nuestros días y se pronuncia radicalmente en contra. Este interés contemporáneo por el mito no se había dado nunca antes en la historia, ya que, según Reyes Mate, a los filósofos posmodernos que recaban la concepción mítica para nuestro tiempo no les interesa “una reconstrucción romántica del mito”, ni su “potencial movilizador”, ni “su función compensatoria respecto a una razón más o menos ocupada en negocios científicos”, sino que pretenden, por el contrario, “ser los nuevos gestores de lo que en un tiempo llamamos verdad o moral” [2004: 8]. Reyes Mate advierte que cuando nos referimos a *mito*, no sólo se trata del dios abrahámico, sino también de su versión secularizada: el progreso, la filosofía de la historia o de la revolución [2004: 9] y llama la atención sobre el hecho de que este nuevo *polimitismo* tiene más de apariencia que de realidad. Retomando la teoría de Maffesoli, este “reencantamiento del mundo” no es vivido como un fracaso, sino con alegría. Una alegría que, según Reyes Mate, se fundamenta en la superficialidad de tomar únicamente lo externo del mito: “vuelta de los mitos y no de los dioses que, a diferencia de antaño, ya no se les teme, sino que se les celebra, y no son dioses los que vuelven, sino sus reencarnaciones en mitos.” [2004: 8]. Un simulacro, al fin y al cabo, de aquellos mitos antiguos que

proporcionaban coherencia a la realidad. Una cosmovisión, la postmoderna, que a falta de predicciones se inventa fábulas.

Tras esta exposición sobre distintas concepciones del devenir del mundo en nuestra contemporaneidad, cabría preguntarse si, además de los modelos ya adquiridos por nuestra cultura –cíclico (o bien circular, o bien en espiral) o lineal–, es posible dar con otros que hasta ahora no hemos contemplado. Una de ellas podría ser la noción de *atemporalidad* o la de *tiempo estancado*, que favorece –como comprobaremos en el análisis performativo de espectáculos contemporáneos concretos– la irrelevancia del final *conclusivo*. En el fondo, lo que estoy tratando aquí son distintos modos de concebir el tiempo que, obviamente, tienen su repercusión en el arte. Hasta nuestros días la visión del tiempo en Occidente ha oscilado fundamentalmente entre las dos culturas principales ya mencionadas al inicio de este capítulo: la judeocristiana y la grecolatina<sup>7</sup>. Quizá hasta ahora nunca se había tenido tan presente en la historia de la humanidad una visión *estancada* del tiempo, una desconfianza en la evolución de la historia y en su propio avance. Jean-François Lyotard, por su parte, insiste en el hecho de que “las etnoculturas fueron durante mucho tiempo los dispositivos de puesta de memoria de la información, gracias a los cuales los pueblos estaban en condiciones de organizar su espacio y su tiempo. Eran, en especial, la manera en que multiplicidades de tiempos (de “veces”) podían agruparse y conservarse en una memoria única. [...] Produjeron, en particular, la organización específica de la temporalidad que llamamos relatos históricos.” [1998: 69]. Y prosigue definiendo el relato o el *mito* como “un dispositivo técnico que da a un pueblo los medios de almacenar, ordenar y recordar

---

<sup>7</sup> Como señala Matthew Arnold en *Culture and Anarchy* [en Derrida, 1989: 107]: “Hebraism and Hellenism: between these two points of influence moves our world. At one time it feels more powerfully

unidades de informaciones o acontecimientos. Los relatos son como filtros temporales de informaciones susceptibles de generar, finalmente, algo así como el sentido.” [1998: 70]. Lyotard observa hábilmente que, aunque el poder del relato o del mito es de gran alcance, su influencia se limita necesariamente al contexto local que le es propio. Hoy en día, sin embargo, el poder de los medios de comunicación y de la cultura de masas no conoce fronteras geográficas y Lyotard añade que este despliegue mediático está muy lejos de ser un progreso, ya que no favorece la emancipación del espíritu como anhelaba la Ilustración. De hecho, la capacidad de los ordenadores de sintetizar la información es mucho más poderosa, según Lyotard, de lo que pudo serlo nunca la humanidad y establecen un proceso imparable que los seres humanos –los mismos impulsores de tal proceso– no pueden dominar [1998: 71]. En efecto, en nuestra cultura se ha perdido ese *control del tiempo* que Lyotard atribuye a los *mitos*<sup>8</sup> –en los que el tiempo se atisba desde el inicio hasta el final en un ciclo perfectamente armonioso– [1998: 74] y Reyes Mate, como hemos visto, a la apocalíptica. La percepción del tiempo que favorecen la tecnología y los medios de comunicación, en vez de dotar al ser humano de la capacidad de control sobre sí mismo y sobre su existencia, lo sumen en la inseguridad que provoca la saturación de información y la sensación de que el tiempo que queda por delante es infinito o inexistente. Como dice Lyotard, “a diferencia del mito, el proyecto moderno no funda su legitimidad en el pasado, sino en el futuro”. Y cómo se avecina ese futuro es algo que ni siquiera entra en cuestión, ya

---

the attraction of one of them, at another time of the other; and it ought to be, though it never is, evenly and happily balanced between them.”

<sup>8</sup> Lyotard no se refiere únicamente a los mitos generados por culturas primitivas, sino también a los nuevos *mitos* de Occidente: cristianismo, Ilustración, Romanticismo, el ideal especulativo alemán, el marxismo. Según Lyotard, estos nuevos mitos “implican que el futuro sigue abierto en tanto que meta última de la historia humana. Pero conservan del mito el principio de que puede concebirse el desarrollo general de la historia”. [1998: 75]. En efecto, prosigue Lyotard, “el ideal situado al término del relato emancipatorio [que propugnara la Ilustración] se supone concebible, aun cuando entrañe, con el nombre de libertad, una especie de vacío o “blanco”, una indefinición que debe salvaguardarse”.

que en él no están contemplados los cambios o las sorpresas, sino la prolongación de un *continuum*, sin vencimiento del tiempo, como hemos visto con Reyes Mate.

¿Qué nombre concreto se adecua a ese *continuum* sin vencimiento del tiempo? “Atemporalidad” podría ser un término al que recurrir para desmarcar la contemporaneidad de la *linealidad* escatológica e incluso de la *ciclicidad* grecolatina. No obstante, llamar *atemporalidad* a esa sensación de *inexistencia* o de *estancamiento* del tiempo en nuestra contemporaneidad, que aunque avance avanza sin una meta prefijada, es todavía demasiado vago. En efecto, en el término *atemporalidad* caben, paradójicamente, muchas concepciones temporales o atemporales. En principio, podría tratarse de un buen concepto como alternativa provisional a la *temporalidad* tal y como la hemos conocido hasta la Modernidad, aunque puede dar lugar a malentendidos, pues ¿existe realmente lo atemporal? ¿Es concebible para el ser humano el “a-tiempo”? Tengamos en cuenta que *atemporalidad* no es lo mismo que *no-temporalidad*, sino que ese prefijo *a-* en vez de negar sitúa la temporalidad en otra parte, en un contexto fuera de la temporalidad conocida hasta ahora. Teniendo en cuenta esta reflexión, *atemporalidad* no es identificable necesariamente con la noción de “tiempo estancado”, sino que éste quedaría englobado dentro de una de las posibilidades de aquélla. A partir de la distinción entre tiempo y temporalidad (entendiendo el tiempo como el fenómeno objetivo que en su imparable transcurso envejece a los seres y a las cosas; y la temporalidad como la percepción de ese tiempo, tanto artística como subjetiva) es posible, pues, concebir lo “atemporal”, porque la sensación de que “el tiempo no pasa” es común a menudo entre las personas. Así pues, partiendo de la posibilidad de la “atemporalidad” como la demarcación de un nuevo modo generalizado de concebir el tiempo en Occidente, sigue siendo necesario a mi entender especificar qué hay dentro

de esa *atemporalidad*, si es que en la *temporalidad* encontramos sobre todo la *linealidad* y la *ciclicidad*. John Frow afirma, por ejemplo, que en el marco del paradigma postmoderno el tiempo es un *círculo cerrado* [1997: 56]. Interpretando esta aportación de Frow: “círculo” implica recurrencia, a diferencia de la línea, y, al mismo tiempo, “cerrado” supone un modo de recurrencia viciosa que no está abierta a “lo nuevo”. No hay progreso ni meta hacia donde dirigirse, sino una repetición extenuante sin evolución, a diferencia de una temporalidad en espiral, en donde la recurrencia siempre encuentra la salida de la variación y en donde cabe la posibilidad del cambio. La *ciclicidad* en espiral sería, pues, más acorde con la concepción grecolatina del tiempo, ya que en cada nuevo ciclo, aunque repita el esquema del anterior, existe la posibilidad de continuas regeneraciones y muertes. Asimismo, teniendo en cuenta que Frow habla de “círculo” pero negándole la *ciclicidad*, pienso que él podría haber llegado a la conclusión del *círculo cerrado* no desde la concepción grecolatina de la *ciclicidad*, sino curiosamente desde la *linealidad* judeocristiana. No es sorprendente, pues ese círculo cerrado del paradigma postmoderno puede muy bien ser una línea que ha hecho coincidir sus dos extremos tras el desencanto de la promesa del proyecto ilustrado. Como añade Frow, la Postmodernidad se mueve ciega en ese círculo en el que cada voluntad de cambio se frustra en su imposibilidad enfatizando así la clausura hermética del círculo, ya que tal voluntad carece en realidad de una orientación que la guíe. Citando a Chambers, Frow insiste en el hecho de que la era electrónica ofrece con sus recursos un panorama de “desintegración” y “reintegración” en donde lo nuevo se esfuma en un “presente permanente” [1997: 57]. La idea de “lo original”, “lo nuevo”, era al fin y al cabo una posibilidad que brindaba la fe en el progreso propia de la Modernidad. Ahora vivimos, pues, en un perpetuo “montaje de lo nuevo” que añora todavía la linealidad neoclásica pero que se siente obligado a rechazarla y que ansía la

posibilidad de la novedad aunque no la cree posible. Consecuentemente, recurrimos a la parodia en la aceptación cínica, que incapacita cualquier alteración trascendente [1997: 57].

Esta alternativa a las concepciones temporales tradicionales empezó reflejarse en la escena occidental –como ya he venido anunciando en páginas anteriores– a partir de la llamada crisis del drama moderno, cuya problemática es clave para comprender el tratamiento de la temporalidad en el teatro contemporáneo. En efecto, Ibsen, Chéjov, Strindberg, Hauptmann y Maeterlinck fueron los precursores de un nuevo modo de *mimesis* en el teatro. Se percataron de que la concepción de la realidad que había preponderado hasta entonces no era fiel a su modo de concebirla e intentaron, consecuentemente, expresar mediante su teatro una realidad ya no más basada en estructuras *lógicas* de *causa-efecto*, sino en principios más complejos que encontrarían su forma adecuada en dramaturgos posteriores para los que éstos fueron referentes cruciales. Ibsen, Chéjov, Strindberg, Hauptmann y Maeterlinck, entre otros, se encontraron en el cambio de siglo del XIX al XX con el conflicto de pretender expresar los nuevos temas que su entorno y su propia visión del mundo requerían en las formas teatrales que predominaban en ese momento, lo que provocó un replanteamiento de tales formas y la búsqueda de otras nuevas. Es necesario aclarar qué temas trataron y qué formas exigieron para comprender hasta qué punto sus iniciativas repercutieron en lo que hoy denominamos teatro *postdramático*.

Uno de los problemas principales con el que estos dramaturgos se encontraron fue precisamente el de conjugar varios tiempos en la escena. Desde el Renacimiento hasta las postrimerías del siglo XIX el teatro, identificado mayormente con el drama,



era esencialmente un arte del presente ligado a un avance lineal del tiempo<sup>9</sup>. Atendiendo a el planteamiento de Zola en “El naturalismo en el teatro”, esta “fórmula clásica duró dos siglos” [en Laureano Bonet ed.: 115] y no se reformuló hasta el siglo XVIII, en el que el arte se centró en la naturaleza e hizo del método científico su herramienta más eficaz (pp. 111-113). Ibsen, Chéjov, Strindberg, Hauptmann y Maeterlinck, a caballo entre el Naturalismo y el Simbolismo –dos consecuencias de la Modernidad– se preocuparon por liberar al teatro de esta tradición e introducir también otras dimensiones temporales en la escena, como la del “pasado”. No únicamente su mención o su evocación, sino la escenificación del pasado mismo. En el drama moderno el presente era lo relevante y el diálogo su forma perfecta; el pasado, en cambio, o no existía o se hacía completamente presente<sup>10</sup>. En la escenificación del texto dramático, por aquél entonces, únicamente se concebía representable un elemento temporal, no el tiempo en sí, como tema [Szondi, 1988: 23]. Asimismo, para conjugar varios tiempos simultáneamente era requisito imprescindible desligar la *historia*<sup>11</sup> de la *trama*<sup>12</sup>, ya que –entendidas según la preceptiva clásica– ambas se adaptan a la

---

<sup>9</sup> Como aclara Peter Szondi, el drama de la edad moderna surgió en el Renacimiento. En él se preponderaron las relaciones interhumanas y el intercambio a través del diálogo. El “entre” era el tiempo que más interesó entonces para el teatro, ya que favorecía la libertad del individuo como amo de sus propias decisiones en un mundo esencialmente humano, al margen del determinismo divino [1988: 13].

<sup>10</sup> Ésta es una de las diferencias clave entre el drama renacentista y la tragedia clásica. En esta última, el pasado cobra relevancia ya que las acciones están condicionadas de antemano y se actualizan en la escena a través de la figura del narrador y del coro. No es casualidad, por tanto, que los autores teatrales de finales del siglo XIX y principios del XX escogidos para este capítulo recurrieran a menudo al narrador épico para intentar integrar el pasado en la escena y conjugar varios tiempos simultáneamente.

<sup>11</sup> La *historia* –no pienso que sea redundante definirla aquí ya que el mejor modo de comprender el conflicto que estamos tratando es precisando los términos más básicos que, en ocasiones, se creen demasiado claros y no se revisan– es “el conjunto de los episodios expuestos, independientemente de su forma de presentación” [Pavis: 1998] y se identifica con una de las acepciones de la *fábula*: del latín *fabula* (frases, relato), que corresponde al griego *mythos*, “textualiza las acciones que podrían haber ocurrido antes del comienzo de la obra o que podrían acaecer cuando ésta termine. Practica una selección y una ordenación de los episodios según un esquema más o menos rígido: el de la dramaturgia clásica, por ejemplo, nos obliga a respetar el orden cronológico y la lógica de los acontecimientos: exposición, subida de la tensión, crisis, nudo, catástrofe y desenlace.” [Pavis: 1998].

<sup>12</sup> La trama o intriga “pone el acento en la causalidad de los acontecimientos de la *fábula*, el entrelazamiento y la serie de los conflictos y de los obstáculos, y de los medios utilizados por los personajes para superarlos.” [Pavis: 1998]. A menudo la crítica emplea *acción e intriga* de forma aleatoria pero es conveniente distinguirlas. Patrice Pavis las distingue del siguiente modo basándose en

linealidad cronológica (*historia*) y al esquema causa-efecto (*trama*) y, consecuentemente, a la estructura sucesiva. Ésta es la crítica fundamental que hace Zola al teatro de su tiempo, que se esfuerza todavía en construir una *pièce bien faite* en contra de la visión del mundo emergente en la Modernidad. Tomando las palabras de Zola “la vida es de otra manera” [1879: 128], o al menos, la vida desde nuestra visión contemporánea. De hecho, tanto en Ibsen, Chéjov, Strindberg, Hauptmann y Maeterlinck se percibe esa pugna todavía irresuelta entre la herencia del realismo que concebía el mundo como una totalidad y el creciente escepticismo ante su inconsistencia [Williams, 2006: 169]. Es desde esta perspectiva que debemos entender a Carles Batlle cuando observa que “l’aventura del *drama modern* fins a l’actualitat tindria a veure amb la recerca de la trama” [2004: 24]. Independizando la *trama* de la *historia* el teatro se decantó paulatinamente hacia una *trama* concentrada más en los efectos que en las causas [Batlle, 2004: 24], de modo que el espectador ya no debe centrar más su atención en indagar qué ha provocado la situación representada en el escenario, sino en cómo la viven los personajes. El mismo Zola exige “la intriga en segundo término” (p. 141) –y recordemos que *trama* e *intriga* son términos identificables– de modo que el autor se centre definitivamente en la relación entre el sujeto y su reacción ante los hechos que le acontecen. Zola, por tanto, para definir lo que entiende por “teatro naturalista”, insiste en todo momento en la importancia de los personajes. Ibsen, Chéjov, Strindberg, Hauptmann y Maeterlinck avanzaron en este aspecto y dieron forma a la *subjetividad* en el teatro. La voluntad de presentar caracteres complejos, con un vastísimo mundo interior, requería introducir el pasado de éstos y mostrarlos así en toda su complejidad. Siguiendo con este razonamiento, tanto a Ibsen como a Chéjov les interesó particularmente el modo en que el pasado influye en

---

Simon (1970): “La intriga es el tema de la obra, el juego de las circunstancias, el nudo de los acontecimientos. La acción es el dinamismo profundo de este tema.”

los personajes y condiciona su vida presente. Una consecuencia de este interés es la perspectiva subjetiva de los personajes, otro nuevo elemento que el teatro aportó entonces y que sigue siendo relevante en nuestro tiempo. El recurso que Ibsen encontró para la expresión de un “pasado subjetivo” fue la *técnica analítica* [Szondi, 1988: 24], que se corresponde con el ideal de drama que Goethe definió en una carta a Schiller: aquél en que la exposición ya es una parte del desarrollo. Asimismo, al ser el pasado la misma materia de la obra, su exposición mediante el análisis que de él hacen los personajes debería hacer posible su escenificación. Pese a este recurso, según Szondi, Ibsen no consiguió verdaderamente que la evocación del pasado tuviera exactamente el mismo valor en sus textos que la acción presente. Szondi encuentra la explicación a este problema en el hecho de que el dramaturgo tomó recursos de la épica, en la que la evocación del pasado toma fuerza y se actualiza en el presente, pero dentro de las formas del drama clásico, forzando a sus personajes a declarar sus inquietudes y sus temores internos mediante el diálogo [Szondi, 1988: 24]. El recurso del narrador como intermediario entre los personajes y el lector, que funcionaba tan eficazmente en la novela realista y naturalista para traer a colación el pasado de los personajes, todavía debía adaptarse a las convenciones teatrales<sup>13</sup>. Además, como advierte Zola, es lógico

---

<sup>13</sup> El narrador es aquél que cuenta la historia que se representa en el espacio teatral, pero también aquél que al mismo tiempo la observa. En teatro contemporáneo la figura del narrador ha alcanzado la forma que Ibsen pretendió y que dejó a medio camino. Si Brook en su *Mahabharata* (1995-96) o Wilson en *I La Galigo* (2004) le confieren una omnipresencia en el escenario es porque es la misma encarnación, el símbolo, de la transmisión oral de los mitos tradicionales y permite evocar todos los tiempos desde el presente de la representación. De este modo se forman varios planos en una suerte de metaficción. El narrador está a caballo entre el público y la historia narrada y representada simultáneamente. El efecto es la idea pura del teatro: las palabras cobran vida en el espacio. Cuando la tragedia pierde su grandeza y los héroes están exentos de dignidad, como en *To you, the birdie!* (*Phèdre*), el narrador constata, desde una perspectiva privilegiada, el nivel ínfimo en el que se mueven los fantoches. En representaciones de tema actual la figura del narrador está tratada desde otros puntos de vista. En *Needlapp* (2004) la presencia de Jan Lauwers durante la representación, *haciendo* de director de su propia compañía y marcando el ritmo de ese terreno de exploración y de improvisación en que han transformado la escena, establece, de nuevo, distintos niveles de ficcionalidad. Los intérpretes son narrados y narradores al mismo tiempo y es imposible discernir con exactitud en qué momento toman ellos la iniciativa y se abandonan al juego de improvisar o en cuál siguen una matriz común a todos los *Needlapp*. Los personajes beckettianos también integran la historia de su existencia en el discurso. En ocasiones son más narradores que intérpretes: la imagen que se retrata es la de ellos contando –o intentando contar– su paso por el mundo.

que la novela fuera pionera en este aspecto, ya que su carácter proteico, su forma “ilimitada”, la liberaba de los convencionalismos que pesaban todavía en el teatro del siglo XIX. El diálogo, por tanto, tenía que ser empleado de un modo distinto que en el drama clásico para que fuera posible expresar la subjetividad y las obsesiones internas de los personajes, algo que Chéjov llevó más allá que Ibsen.

En Chéjov el presente se concibe como un tiempo intermedio que carece de sentido para los personajes por el peso irremediable de la nostalgia del pasado y la ausencia de esperanza en el futuro. *Las tres hermanas* (1901) es una larga espera ahogada en el presente. Los hermanos Prózorov se angustian entre un pasado imposible de recuperar y un futuro que nunca va a acontecer. Como observa Szondi, la incomunicación entre los personajes viene provocada porque cada uno se encierra en su nostalgia, por un lado, y en la frustración de sus ilusiones, por el otro [1988: 27]. El diálogo como vehículo de comunicación entre los personajes tan presente en el drama, dejó de tener validez y se empezó a recurrir al monólogo por su carácter individualista y su capacidad de expresar la subjetividad. Esta incomunicación es una evidencia más de que la situación presente no va a modificarse, de que los personajes no van a realizar sus anhelos: no van a ayudarse mutuamente y no van a ayudarse a sí mismos. Los espectadores que asistieron por primera vez a una representación de *Las tres hermanas* empezaron a comprender que la *trama* pasaba a un segundo plano y que las *acciones* se agotaban en sí mismas, ya que, a pesar de que Andréi se case con Natalia o que muera el prometido de Irina y que ésta se libere finalmente de él, nunca van a ir a Moscú ni van a recuperar el pasado esplendoroso en el que se refugian. La estructura de cuatro actos que Chéjov se empeña en mantener, por tanto, no encaja en la concepción del

---

En *No Comment* (2003-04) ocurre lo mismo con las cuatro monologuistas: ellas mismas son la palabra y la imagen. Esta deliberada confusión que la presencia del narrador permite y la técnica del monólogo explota, hace que este último tenga una gran importancia en las representaciones del teatro

tiempo que domina la obra: un tiempo estancado, un presente aprisionado que se eterniza. En *Las tres hermanas* no hay suspense [Szondi, 1988: 28] porque la situación del primer acto sigue siendo la misma que en el último. Por este motivo, toda la obra es la evidencia de un autor que, del mismo modo que Ibsen, no supo renunciar a la estructura tradicional de la *pièce bien faite* pero que, pese a esto, la cuestionó de tal modo que allanó el camino a un teatro que todavía estaba por llegar y para el cual las exigencias del *drama* ya no iban a suponer un problema. Si Chéjov llegó más lejos que Ibsen en el cuestionamiento de la estructura tradicional –por el empleo de los diálogos, por su concentración en el “entretanto” y su concepción de la obra como una muestra de un fragmento de una realidad que necesariamente la trasciende– es lógico que la importancia que ambos otorgan al desenlace de sus obras sea muy distinta. Chéjov se acercó en *Las tres hermanas* al sueño que Zola quiso para el teatro inspirándose en la novela naturalista:

Se parte de la idea de que la naturaleza es suficiente; hay que aceptarla tal cual es sin modificarla ni recortarla; es suficientemente hermosa, suficientemente grande para llevar consigo un principio, un medio y un fin. En lugar de imaginar una aventura, en lugar de complicarla, de preparar golpes teatrales que, de escena en escena, la conduzcan a una conclusión final, se toma simplemente la historia de un ser o de un grupo de seres de la vida real, cuyos actos se registran con toda fidelidad. La obra se convierte en un proceso verbal y nada más; sólo tiene el mérito de la exacta observación, de la penetración más o menos profunda del análisis, del encadenamiento lógico de los hechos. Incluso en ocasiones no se relata una vida entera con un principio y un fin; se relata únicamente un fragmento de existencia, algunos años de la vida de un hombre o de una mujer, una sola página de la historia humana que ha tentado al novelista,

---

contemporáneo, enfatizando la subjetividad del personaje y jugando simultáneamente con todos los puntos de vista, liberando al teatro del aquí y el ahora de la representación.

de la misma manera que el estudio especial de un cuerpo puede tentar al químico. [en Bonet ed.: 121]

En esta obra de Chéjov asistimos, en efecto, a un fragmento de la vida de los hermanos Prózorov en el que no suceden grandes cambios. Al final de la obra los personajes se encuentran en la misma situación desgraciada del principio, descontentos consigo mismos y sin el valor de realizar sus sueños. La exclamación de ilusión de Irina suena –por la apatía a la que nos ha acostumbrado durante toda la obra– a un deseo ingenuo que no pasará a mayores. Al tratarse de una obra que muestra un “entretanto”, el inicio y el final pierden rotundidad convirtiendo *Las tres hermanas* –a mi parecer– en la obra más contemporánea de Chéjov. Ibsen, sin embargo, sigue confirmando a los finales de sus obras una gran importancia. Si tomamos *Casa de muñecas* (1879), *Hedda Gabler* (1880) o, incluso, *Cuando despertaremos de entre los muertos* (1899), su última obra, comprobamos que el final es revelador para la trama. Como observa Carles Batlle, la “discusión final” en *Casa de muñecas* es el punto al que tiende toda la obra [2004: 17]. Para lo que interesa en este trabajo de investigación, no es relevante si tradicionalmente la obra requiere un “final feliz” en el que Nora y Helmer se reconcilien después de la lectura de la segunda carta: lo verdaderamente significativo es el peso que el final tiene en la estructura o si ésta depende de él para ser realmente comprendida. El suicidio de Hedda en *Hedda Gabler* supone el desenlace fatídico de una trama que paulatinamente nos va llevando hacia él. También *Cuando despertaremos de entre los muertos*, a pesar de tratarse de una obra de corte simbolista –que se aleja del naturalismo, a diferencia de las dos obras anteriores–, su trama se encamina hacia la escena final: el suicidio de Irène y Rubek, ya intuido por diversos presagios coherentes con una atmósfera que anuncia el acaecimiento de la desgracia.

Con Strindberg se inaugura lo que se llamó posteriormente la “dramaturgia del yo” [Szondi, 1988: 31], que ahondó en la expresión de la subjetividad y que le permitió dar con un recurso eficaz para el drama contemporáneo: el “drama de estaciones” (*Stationendrama*). Con él la imposición de la división de la obra en distintos actos fue perdiendo relevancia y confiriendo libertad al dramaturgo para expresar satisfactoriamente, en palabras de Szondi, la “vida psíquica oculta” de sus personajes y su evolución como si de una autobiografía se tratase. Como añade José A. Sánchez, en *Dramaturgias de la imagen*, “la fórmula del drama de estaciones implica el abandono de la idea de acción *intersubjetiva* presente por la de desvelamiento de una acción *subjetiva*, la del personaje central, que actúa como eje de articulación de la obra (y que reemplaza la justificación causal del drama absoluto)” [2002: 23]. Un ejemplo de ello es *Camino a Damasco* (1898), que da con una forma de expresión narrativa que hasta el momento tan sólo la novela había empleado; así pues el diálogo dramático pierde interés a favor de la narración. El hecho de que Strindberg se libere finalmente de la estructuración de sus obras en actos y opte por una organización en la que las acciones fluyen de modo menos encorsetado, no implica necesariamente la disolución del *desenlace*, al contrario de lo que pudiera pensarse en un principio. Ni siquiera en obras de autores contemporáneos a nosotros. *Untertagblues* (2004) de Peter Handke – claramente un “drama de estaciones”, como el propio autor la denomina– se encamina hacia un final feliz que soluciona los conflictos expuestos por el protagonista en su largo monólogo. Un personaje solitario que no ha parado de criticar a sus compañeros de viaje con un tono despectivo y con aires de superioridad. En la última escena, finalmente, una mujer que está a su altura, le hace ver que su crítica salvaje sólo es evidencia de la desesperación que le provoca su soledad. La revelación final de que él también necesita de los demás obliga a una lectura retrospectiva de toda la obra y

convierte su crítica en un acto de debilidad. Si nos detenemos ahora en *La danza de la muerte* (1900) de Strindberg, comprobamos que la primera parte tiene una estructura circular: al inicio presenciamos las incompatibilidades en el matrimonio de Alicia y El Capitán y al final, cuando parecía que tales incompatibilidades anunciaban la ruptura, asistimos a su reconciliación o, más exactamente, a su resignación en la infelicidad conyugal. El final de la segunda parte es decisivo para Alicia porque después de la muerte de su marido –pocos instantes antes de terminar la obra– se siente liberada de un vínculo que sólo la muerte podía romper. Toda la obra se concentra fundamentalmente en la tensión entre ambos y tal tensión se quiebra únicamente en un final anhelado a cada escena.

El final de *Los tejedores* (1981) de Hauptmann se inscribe también en la tradición dramática. Es significativo el carácter “definitivo” de este final, ya que el autor convierte al viejo Hilse en un mártir trágico de la revuelta de los tejedores, concluyendo así de forma rotunda y dejando pocas posibilidades a la sensación de continuidad más allá de la obra. Como propone Szondi [Szondi, 1988: 54], hubiera sido más coherente con la estructura de la obra un final más inconcreto, más reflexivo quizá, en vez de este punto y final que responde a unas exigencias formales que ya poco tenían que ver con la contemporaneidad.

Finalmente, y para concluir con este breve repaso a la crisis del drama a finales del siglo XIX, es necesario detenerse en Maeterlinck, un caso singular y crucial para este trabajo de investigación. Con él se establece el Simbolismo en el teatro y todo lo que éste implica: teatro de situaciones y no de acciones; estatismo; nueva gestualidad, intemporalidad y pretensión de universalidad; preferencia por la



sugerencia; lenguaje de correspondencias; plasticidad; tensión dramática provocada por una atmósfera inquietante; personajes simbólicos, etc. A Maeterlinck le preocupó la manifestación de “lo oculto” en la escena, especialmente en lo que concierne a la muerte y de qué modo la asumen los hombres. Para conseguir que “lo oculto” se revelara, tuvo necesariamente que recurrir a la ambientación de una atmósfera cargada de sugerencias, en lugar de recurrencias explícitas. La ausencia de acción es absoluta en sus obras, que el mismo denominó “dramas estáticos”. Al mismo tiempo aquello que toma relevancia en los diálogos es el silencio y el subtexto, más que las palabras en sí mismas. Los personajes pasan a ser objetos condenados a la muerte en vez de sujetos activos [Szondi, 1988: 46]. *La intrusa* (1890) es un ejemplo paradigmático de lo que Maeterlinck entendía como teatro simbolista. Obra de un único acto dominada por la presencia constante de la muerte, no únicamente la muerte de La Mujer, sino la de todos y cada uno de los personajes que viven bajo su acaecimiento. De principio a fin, la muerte toma el protagonismo presentándose como una intrusa insoslayable que acometerá contra todos. De nada sirven las acciones de los personajes o su voluntad y menos sus palabras que, como bien advierte Sánchez, en ningún caso sirven de soporte a la acción y si la palabra no encierra acción, ya no será posible hablar de drama [2002: 23]. A esta observación de Sánchez hay que añadir que tampoco hay acción, sino atmósfera. *La Intrusa* es una metáfora de la existencia humana, que se reduce a la espera de la muerte. Por este motivo el final no revela algo que el espectador no supiera desde el inicio de la obra –la muerte de La Mujer se intuye tras cada sugerencia, a pesar de que los personajes pretendan creer lo contrario–, sino que es una evidencia más del dominio que la muerte tiene sobre los seres humanos. Marthaler ha sabido reflejar esta futilidad del diálogo y de la acción en su espectáculo *Maeterlinck* (Berlín, 2008), en el que hace un homenaje al autor y a varias de sus obras.

Este *estatismo* de la acción, este *estancamiento* del tiempo y “la disolución del sujeto” (tomando el término de Jesús J. Nebreda en su estudio *La disolución del sujeto moderno o La fábula del mundo verdadero*) se radicalizará en dramaturgos posteriores como Samuel Beckett. No obstante, no todo el teatro *postdramático* ha ido en este sentido, en el capítulo de este trabajo dedicado al análisis de obras con *final ateleológico* tendremos ocasión de comprobar distintos modos de *falsear* el final *conclusivo* a los que sin duda –como hemos visto– contribuyeron los autores comentados en las páginas anteriores con su revisión de la estructura dramática y su búsqueda de nuevas formas teatrales que allanaron el camino a las actuales.

Han ocurrido muchas cosas desde entonces, nuevas propuestas teatrales desde principios del siglo XX se han añadido y han desarrollado aquéllas que emprendieron los precursores de la crisis del drama moderno. No pretendo ahora hacer un repaso de todas ellas, ni siquiera un recorrido histórico desde principios del siglo pasado hasta nuestros días. Este trabajo de investigación no pretende ser historicista, precisamente porque no estoy en condiciones de contrastar personalmente todas las iniciativas teatrales que han ocupado el siglo XX. Si lo hiciera reduciría estas páginas a recortes de testimonios bibliográficos sobre los que no podría tomar ninguna iniciativa. Teniendo en cuenta esto, sí creo necesario, sin embargo, detenerme brevemente en algunas de ellas, las que pienso que son más significativas para comprender algunos espectáculos del teatro contemporáneo más innovador y las que esclarecen algo más sobre la concepción de la temporalidad en nuestros días.

Paralela a la nueva concepción temporal durante la crisis del drama moderno y a la progresiva eliminación de la acción a favor de la atmósfera, así como a la futilidad del diálogo dramático a favor de la narración, es la emancipación del director con

respecto a la soberanía del autor y de su texto. Nombres claves en este sentido son los de Max Reinhardt, Gordon Craig, Georg Fuchs y Adolph Appia. Estrechamente ligada a esta *emancipación* del director es la progresiva defensa de la plasticidad escénica en detrimento de las palabras. Como explica J.A. Sánchez, fue clave durante las primeras décadas del siglo XX la voluntad firme por parte de los directores de “reateatralizar” el teatro, que “implicaba devolver a la escena todos los recursos espectaculares que a lo largo del siglo XIX se habían ido eliminando con el fin de que fuera una traducción directa de la realidad mimetizada por el drama” [1999: 13]. Ya no se trataba, pues, de recrear la realidad con todo detalle, sino de crear en la escena una realidad nueva. Es significativa la frase de Tairov de que “el arte no representa la naturaleza. Crea su propia naturaleza” [1999: 14]. Con estas iniciativas el arte del teatro se acercaba al extremo opuesto de la mimesis naturalista que alcanzaría la abstracción de la mano de Samuel Beckett.

Ya lo advierte Lehmann en su estudio sobre el *Teatro Postdramático*, es posible encontrar los rasgos del teatro contemporáneo más radical esparcidos a lo largo del siglo XX, pero alcanzan su asentamiento a partir de sus dos últimas décadas. Uno de los más importantes, esencial en la aprehensión del teatro postdramático, es la constatación del *ritmo* como principio constructivo básico de la obra escénica, ya presente en el teatro de Fuchs y Appia [1999: 21]. De ahí también que la retórica y la musicalidad de las palabras fuera tomando el relevo a su semanticidad. En las tertulias parisinas del Cabaret Voltaire se escenificaban “*collages* animados” de la mano de Cocteau, Satie, Picasso y Picabia, entre otros, y se reunían así las iniciativas vanguardistas (especialmente cubistas y dadaístas) más novedosas. La emergencia del cine, por supuesto, influyó también en la “reateatralización” del teatro. Eisenstein aportó una idea utilísima para Brecht, que la aplicaría a su teatro, que concebía el montaje

como “la sucesión de dos imágenes de las cuales surgía, por asociación de ambas en la imaginación del espectador, una tercera imagen, no equivalente a la mera suma de las dos primeras, sino cualitativamente distinta de ellas” [1999: 23]. Este procedimiento aparece todavía –como veremos– en los espectáculos de Jan Lauwers y de Robert Wilson. Como también el de simultaneidad de acciones y de estímulos en la escena propia del teatro de variedades y del “music-hall” rescatados por los futuristas. La brevedad y la aceleración de este formato de espectáculo, obligó a replantear una nueva estructura, más sintética, comprimida y heterogénea [2002: 66]. Es importante la relevancia de este tipo de iniciativas para la teorización del *final ateleológico*, pues en piezas tan breves como los *collages* cubistas y dadaístas o el “music-hall” futurista se pensó una estructura *caótica* desde la perspectiva clásica. Los futuristas italianos, encabezados por Marinetti, ejecutaron espectáculos que combinaban *gags* cómicos o fragmentos de temática y forma muy dispar entre los que no cabía establecer una conexión causal. Las transiciones entre uno y otro fragmento del breve *show* debían ser rápidas en un ritmo frenético que presentara acciones sin principio ni final localizables según la lógica aristotélica.

Imprescindible también para la comprensión del teatro *postdramático* es la iniciativa por parte de los directores de principios del siglo XX de revolucionar la presencia del actor en la escena, centrándose en su corporalidad y descartando la idea naturalista del actor como “recitador de palabras”. La teoría de Craig sobre la “Supermarioneta” y la de Meyerhold sobre la biomecánica, contribuyeron entre otras al desarrollo de la gestualidad y la presencia física del actor en la escena. Estas iniciativas emprendieron la emancipación en nuestros días del performer con respecto a su *figura*. Ejemplos como los de la Needcompany o las performers de Cuqui Jerez dan buena

cuenta de ello. Pese a la importancia de la corporalidad del performer<sup>14</sup> en nuestros días, cabe avanzar que –como es sabido– las iniciativas “en contra de la literatura” en la escena de la mano de los directores de principios XX irían mitigándose hacia finales del siglo, una vez que la corporalidad del actor se desarrollara satisfactoriamente. En efecto, actualmente tanto el texto literario como la corporalidad del performer tienen la misma importancia en la mayoría de los espectáculos contemporáneos. Al mismo tiempo, la preeminencia del director sobre el autor fue dando paso al protagonismo del actor en el espectáculo, mediante el desarrollo de su corporalidad. En efecto, la presencia del actor y su gestualidad son los componentes esenciales del teatro *postdramático*.

Finalmente, la “reeducación” del público vinculada inextricablemente a la transformación del espacio teatral, fue otra de las revoluciones que experimentó la escena a principios del siglo XX. Quizá sea éste el aspecto que todavía hoy más sigue preocupando a los directores contemporáneos. No todos los teatros son convenientes para según que espectáculos, ni todos cuentan con la posibilidad de integrar al espectador en lo que sucede en el escenario. Tampoco todos los directores lo pretenden. La conquista del público es lógicamente el aspecto más difícil de alcanzar para un director y se trata, lógicamente, de una batalla constante, teniendo en cuenta que el teatro es un evento eminentemente social.

Uno de los problemas fundamentales en la “conquista del público” fue –y sigue siendo así– la reformulación del lenguaje y el gran reto de hacerle olvidar al público la tradición textual de la que proviene. Lorca, Vitrac y Artaud se encontraron

---

<sup>14</sup> Es más adecuado llamar “performer” y no “actor” o “intérprete” a los integrantes de compañías como la de Lauwers, Jerez, Wilson, Marthaler, Macras, Pollesch, Bausch, etc., pues aquéllos son capaces de cantar, bailar, interpretar un texto literario y cualquier acción que requiera el espectáculo. Preferir “performer” en lugar de los términos tradicionales, no se debe a una caprichosa sofisticación terminológica, sino que es coherente con la voluntad de revisión de nueva terminología que sea eficaz en la teorización del teatro contemporáneo más radical.

luchando bajo el mismo objetivo. El primero, mediante su “teatro imposible”, identificó teatro y vida, excavó en los instintos más inconfesables e inherentes al ser humano, defendió la fisicidad y la naturalidad de una escena viva condenada a permanecer bajo la arena en la difícil situación política de la España de entonces. Vitrac, por su parte, abogó también por la recuperación de un lenguaje liberado de las viejas formas [2002: 90]. Y Artaud, cofundador junto a Vitrac del teatro Alfred Jarry en 1927 en París, dejó recogidas, principalmente en *Le théâtre et son double* (1938), una crítica feroz al lenguaje burgués y una revolucionaria propuesta que no podría llevarse con rigor a la escena. Derrida interpretó lúcidamente la propuesta de Artaud, definiéndola como la pretensión de “un lenguaje sin diferencia” [1989: 240]. Mediante la propuesta de la “escena de la crueldad” –prosigue Derrida– Artaud quiso eliminar las diferencias entre la voz y la carne y destruir definitivamente una “palabra soplada” que alienaba al individuo y lo condenaba a articular un lenguaje muerto. Es curioso que esta escisión entre voz y carne que pretendía eliminar Artaud sea uno de los recursos más esenciales del teatro contemporáneo radical. Lo que proponía Artaud no era nada fácil y, hoy – como veremos –, mediante el recurso de la *escisión* se pone de manifiesto aquella batalla de Artaud.

Las alternativas frente al encorsetamiento y la alienación del lenguaje burgués fueron principalmente dos: el silencio o la saturación de palabras. Artaud propuso la primera en una hegemonía absoluta de la gestualidad y la imagen por encima del lenguaje verbal; Beckett optó por la segunda, venciendo al lenguaje en su propio terreno. En efecto, Beckett logró de un modo asombroso que el lenguaje se criticara a sí mismo y pusiera en evidencia su incapacidad. Su influencia puede rastrearse en infinidad de espectáculos *postdramáticos*. Esa lucha radical contra el lenguaje que impulsaron Lorca, Vitrac, Artaud y Beckett, entre otros, ha dejado de ser hoy una

cuestión de vida o muerte. Pero, sin embargo, permanecen sus huellas y sus logros. El público contemporáneo sabe de esa historia y de las iniciativas contra los usos desgastados del lenguaje verbal durante la primera mitad del siglo XX, así que los directores contemporáneos que intentan reproducirla caen fácilmente en prejuicios que aburren a un espectador que poco tiene que ver con aquellos tiempos. Hoy la batalla en la escena es otra. En mi opinión la concepción de la temporalidad que Beckett supo llevar a la escena tiene mayor vigencia que el torrente de palabras escupidas por unos personajes atrapados en el lenguaje. Asimismo, la asombrosa experimentación que Lorca realizó tanto en *El público* (1930) como en *Así que pasen cinco años. Leyenda del Tiempo* (1931), conjugando las novedosas teorías científicas de Einstein con su propia lucha personal para un “teatro del porvenir”, sigue siendo hoy profundamente actual.

A partir de mediados de siglo, especialmente a partir de la fecha clave de 1955 con la pieza silenciosa de John Cage 4'33'', se dispara en la escena occidental –cuyo centro se había empezado ya a trasladar a los Estados Unidos a partir de 1933 mediante la creación del Black Mountain College en Carolina del Norte– un movimiento de vanguardia en el que se dan cita varias disciplinas artísticas y que cuenta entre sus principales objetivos con la desaparición de la frontera entre realidad y ficción. Muchos nombres y experimentos plagan las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta. No es mi intención –como ya advertí– hacer un repaso de todos ellos, pues estas páginas no pretenden ser historicistas; sino describir los aspectos fundamentales del teatro de nuestros días a partir de iniciativas pasadas decisivas sin las cuales el teatro contemporáneo no sería lo que es. La concepción de espectáculo que impulsó John Cage y que se llamaría *happening* es uno de estos aspectos fundamentales para comprender el teatro actual. Cunningham, Rauschenberg y Kaprow son igualmente

importantes en lo que a la consecución del *happening* se refiere. En estrecha relación con las actividades del Black Mountain y directamente influida por ellas se encuentran la actividad del grupo independiente Living Theatre y la de Richard Schechner, director del Performance Group. Schechner investigó el teatro desde una visión antropológica, del mismo modo que Victor Turner, con la voluntad de indagar en formas rituales ya defendidas por Artaud. Del mismo modo, la actividad del Living Theatre se preocupó por indagar en el género trágico, pero no desde su fundamentación ideológica, sino desde su misma ejecución. Como cuenta J. A. Sánchez, el Living Theatre, encabezado por Judith Malina, empleó el Modelo brechtiano de montaje en su adaptación de la *Antígona* de Sófocles, pero de un modo mucho menos intelectual que Brecht, es decir, centrándose en la violencia y el dolor de la tragedia [2002: 130]. En este sentido la actividad del Living Theatre entroncaba directamente con las propuestas de Artaud, pero aquéllos rescataron la palabra para descubrirla “en su función poética y mágica” [J.A. Sánchez, 2002: 130]. Hubo entonces una gran fascinación por el ritual, más que por el género trágico, pienso. Grotowski abogó por “la implicación física del espectador por vía de la proximidad y de la indefinición de los límites entre la escena y la sala, y consecuentemente de la ficción y lo real” [J.A. Sánchez, 2002: 131]. La labor teatral de Grotowski es fundamental todavía hoy: en su búsqueda de la proximidad del público mediante la desaparición del *umbral* entre realidad y ficción, en una suerte de ritual pagano, proporcionó ideas útiles para los directores actuales. Aunque la propuesta de Grotowski era tremendamente personal y genuina, su juego con la *liminalidad* de las fronteras que dividen convención teatral y libertad sensorial, así como realidad y ficción, enlaza con la voluntad de directores contemporáneos como Goebbels y Jerez. Se trata de la misma voluntad de cruzar el *umbral* que impone la convención, aunque mediante métodos muy distintos, como veremos en el análisis performativo de



espectáculos. Del mismo modo, los descubrimientos en este sentido que aportaron las acciones físicas de las *performances* y los *happenings* en las décadas de los sesenta y setenta, se traducen hoy en una misma voluntad de crear un espacio único entre actores y espectadores, pero con métodos muy sofisticados que a menudo prescinden de la intervención directa del espectador. Tanto la *performance* como el *happening* se basan en un espectáculo físico en el que es imprescindible que el espectador intervenga para la ejecución del mismo. La diferencia fundamental entre ellos consiste en que el *happening* se fundamenta en una ejecución compartimentada en la que la percepción del espectador debe de-sincronizarse, mientras que en la *performance* no ocurre así. La yuxtaposición, la simultaneidad, la de-centralización, la de-construcción, la heterogeneidad contribuyen a dicha de-sincronización. Las numerosas propuestas de *happening* que se presentaron a lo largo de tres décadas no han dejado indiferentes al teatro de hoy. En los espectáculos de Wilson, Marthaler o Lauwers, entre otros, se percibe un retorno a la ilusión teatral, es decir, a la convención; pero una convención que, desde la *reteatralización* del teatro durante las vanguardias artísticas de principios de siglo hasta los movimientos de *happening* y *performance* en los años cincuenta y sesenta, se concibe de modo muy distinto. Da la sensación de que el arte del teatro hubiera absorbido hoy una larga historia de propuestas diversas que confluyen en él, pero sin la tensión propia de los descubrimientos que deben abrirse camino por su radical novedad. En lo que ocupa a este trabajo de investigación es importante ser conscientes de los orígenes de ciertas propuestas actuales, especialmente de las que inciden en una concepción no-lineal del espectáculo que se emprendió en la crisis del drama moderno del cambio de siglo XIX al XX con la propuesta en escena de una temporalidad *estancada* o *quebrada*; que se aceleró con las propuestas dadistas y futuristas mediante el recurso de la a-sincronía de varios tiempos; que halló la infinitud

con la abstracción del teatro de Beckett; su desfase de tiempos, con el *happening*; y su virtualidad, con la influencia de los medios de comunicación en la escena a finales de la década de los setenta.

En suma, el teatro radical contemporáneo o *postdramático* cuenta entre sus objetivos principales con que el espectador se deshaga de todos sus prejuicios temporales y se implique en el evento que está sucediendo a su alrededor. Con las aportaciones de Freud y Nietzsche sobre el inconsciente empezó a ser puesto en duda el referente kantiano de concebir el tiempo bajo un orden coherente representable mediante una línea [2006: 155]. En efecto, en la Modernidad el sujeto pierde la habilidad de concebir el tiempo como unitario y la seguridad de poseer alguna certeza sobre una única dimensión temporal. En esta relatividad de la concepción del tiempo es clave la teoría de Einstein y su relación con el tiempo absoluto de Newton. Éste último distingue en sus *Principia* dos nociones de tiempo: el absoluto y el relativo: “el tiempo absoluto, verdadero y matemático, por sí mismo y por su propia naturaleza, fluye igual sin relación a ninguna cosa externa y con otro nombre se le llama duración [...]”. En contraste, como indican Zavala y Miranda [2001: 66], el tiempo relativo, aparente y común, es considerado por Newton como una medida (exacta o inexacta) sensible y externa de la duración en términos de un movimiento, el cual es comúnmente utilizado en lugar de tiempo verdadero; como son las horas, los días, los meses, los años [Newton, *Principia*, *Scholium*, p. 6]. Newton en su noción de “tiempo absoluto” establece una relación entre dos aspectos temporales distintos: el de continuidad y el de igualdad de sus partes, para obtener así una “medida del tiempo” [Zavala & Miranda, 2001: 66]. Parece ser que la teoría de la relatividad de Einstein no entra en conflicto con la noción de “tiempo absoluto” de Newton, sino que se enmarca dentro de ella. Como

afirma Bachelard en su teoría del *instante*, en la que defiende a Roupnel y cuestiona la teoría de la *duración* de Bergson, “la continuidad es para el matemático más bien el esquema de la posibilidad pura que el carácter de una realidad” [2000: 15]. En el estudio de la temporalidad en los espectáculos de teatro contemporáneo es importante tener clara esta distinción, de lo contrario no podríamos resolver la pregunta esencial de cómo se combinan la “estética duracional”, de la cual habla Lehmann con respecto al teatro de Wilson, y el “tiempo discontinuo”, imprescindible para comprender, por ejemplo, los espectáculos de Lauwers.

Como observa Lehmann, alrededor de 1950 se detectaron paralelismos entre diversas ramas artísticas como la pintura, la música y el teatro, que se posicionaron contra las teorías tradicionales sobre el tiempo. Al respecto, Lehmann identifica como pioneros en teatro el trabajo del grupo “Stockhausen” en los años sesenta, que permitía al público la entrada y la salida de la sala en cualquier momento del concierto y la exhortación de Robert Wilson a sus espectadores de hacer “intervenciones a discreción”. Si bien ya en las vanguardias de principios de siglo XX se empezó a ejercer esta práctica, en las décadas posteriores las iniciativas de los espectáculos futuristas se empezaron a generalizar cada vez más hasta el punto de empezar a ser tomadas como un recurso usual. Para Lehmann estas prácticas suponen “la suspensión de la unidad de tiempo con planteamiento y desenlace como una estructura cerrada en la ficción teatral”, con el fin de lograr un “tiempo compartido” entre los actores y la audiencia [2006: 155]. A partir de entonces, prosigue Lehmann, se establece finalmente en la estética del teatro la intención de convertir el tiempo en un objeto de la experiencia estética: el tiempo deja de ser *representado*, como sucede en el drama, y pasa a ser *presentado* [1997: 35]. Tal cambio implica un aspecto subrayado por Lehmann altamente decisivo en el estudio del *final ateleológico* que consiste en la

imposibilidad de discernir entre la “duración de la experiencia teatral” (el tiempo objetivo del espectáculo) y la “duración narrativa” (la temporalidad, i.e. la manipulación artística del tiempo objetivo). Muchos son los recursos empleados por los escritores y directores teatrales contemporáneos para lograr ese objetivo: la sensación de *prolongación* del tiempo (donde Wilson es paradigmático con su estética del “teatro de la lentitud”, influido por la teoría del “presente continuo” de Gertrude Stein); o la *estética de la repetición*, muy extendida a partir de las *performances* de los años sesenta y setenta y con la que se pretende negar el devenir lineal del tiempo. Probablemente, como afirma Lehmann, la *repetición* sea el recurso más característico del teatro *postdramático*: Heiner Goebbels, Christoph Marthaler, Jan Lauwers, Robert Wilson, The Wooster Group, Cuqui Jerez, René Pollesch la emplean como columna vertebral de sus espectáculos. Algunos de estos recursos de alteración de la dimensión temporal tradicional son una respuesta al ritmo frenético de los medios de comunicación, como los cambios de ritmo acelerándolo y decelerándolo alternativamente, que en el caso de Heiner Goebbels, Christoph Marthaler y Robert Wilson se trata de una respuesta en rebeldía, un estar al margen del vértigo mediático; o, por el contrario, en el caso de Frank Castorf supone un homenaje a la aceleración y las rápidas transiciones de los clips publicitarios. La simultaneidad de escenas y de diversos tiempos en la representación (recordemos, por ejemplo, algunos trabajos de Pollesch como la *Prater Saga* o *Red House* de John Jesurun) es también un recurso que aparece en los espectáculos *postdramáticos*. Lehmann opone las estrategias temporales de *deceleración*, *inmovilización* y *repetición* (“estética de la lentitud” o “estética de la duración”) a la *simultaneidad*, que según él entraría en el marco de la “estética de los vídeo clips” y en la que, siendo coherentes con el análisis de Lehmann, podríamos añadir la *aceleración*. No obstante, no pienso que los recursos que emplean ambas

estéticas temporales (la “duracional” o la de los “vídeo clips”) puedan distinguirse tan claramente. Lo que a mi juicio es más característico de los trabajos de, por ejemplo, Marthaler, Goebbels o incluso Wilson (tan aclamado por su “estética de la lentitud”), son los cambios de ritmo, es decir, cómo tales directores conjugan las transiciones entre *aceleración y deceleración*; y esto mismo puede aplicarse a los supuestos ejemplos *postdramáticos* de la “estética de los vídeo clips”, donde Lehmann sitúa a John Jesurun y a René Pollesch. Si bien es cierto que el ritmo en los espectáculos de Castorf, Jesurun y Pollesch es mucho más acelerado que en los de Marthaler, Goebbels y Wilson y que, no sólo en cuanto a la temporalidad sino también a la espacialidad y al movimiento de los performers, se evidencia una emulación de la estética de la publicidad y los vídeo clips musicales; es importante matizar lo que se entiende por “estética de la duración” asociada a una voluntad de ralentización de la temporalidad y advertir que la *simultaneidad* también es un recurso propio de ella. Lehmann la define como “availability, and eligibility of all possible simulations, images, and sounds in the “same” moment” [1997: 30], es decir, como la accesibilidad y la capacidad de elección de varios estímulos al mismo tiempo. Teniendo en cuenta esta definición, la simultaneidad en principio no tiene porqué suponer una saturación en el espectador, como teme Lehmann cuando afirma que “at the same time, however, where there is hardly time left for absorption, interruption, interrogation and pausing, perception disintegrates” [1997: 30]. Ese peligro es más susceptible de ser provocado por otro recurso muy propio del teatro postdramático y que también menciona Lehmann: la *plétora*, que consiste en la saturación provocada por demasiados estímulos acontecidos al mismo momento y que a menudo el espectador experimenta como un bombardeo incómodo de información que bloquea su capacidad de asimilación. Lo curioso es que tal y como Lehmann define plétora –“the wasteland of unseizable extensión and

labyrinthine chaotic accumulation” [2006: 90]–, ésta se distingue mucho de lo que en verdad supone la *simultaneidad*. Uno de los ejemplos que con razón incluye en la *plétora* es el de Frank Castorf, con sus espectáculos repletos de acciones, imágenes, vídeos, discursos, etc., acontecidos simultáneamente y en este caso también habla de desorientación y de sensación de caos por parte del espectador. Sin embargo, aunque para que tal *plétora* sea posible es necesaria la *simultaneidad* de varios estímulos, la diferencia que a mi modo de ver demarca *simultaneidad* y *plétora* es precisamente la velocidad del ritmo en que cada una se lleva a cabo o, dicho de otro modo, para que la *plétora* sea efectiva es imprescindible la *simultaneidad* pero no al contrario. Cuando la *simultaneidad* cuenta con un ritmo vertiginoso, llevado al extremo en su aceleración, se produce una *plétora* que satura al espectador. Hay incluso algo más necesario para lograr tal saturación: que los estímulos que entran en juego en ese momento en el espacio teatral sean cuantos más mejor. La aceleración consiste, por tanto, en que la transición de tantos estímulos sea lo más rápida posible. De todos modos, Castorf también combina distintos recursos en sus espectáculos y no son escasos los momentos en los que un performer ralentiza de pronto el ritmo con un monólogo frente al público o en que de forma súbita, como ocurre por ejemplo en *Der Idiot*, el escenario gire de modo que los performers se perciben minúsculos ante la inmensidad del espacio escénico, ralentizando así también el ritmo del espectáculo. En cualquier caso, la alternancia de ritmos y de recursos temporales combinados con la alternancia de distintos espacios que se transforman con la iluminación (Anna Viebrock, escenógrafa y figurinista de Marthaler, es una maestra en este sentido) o que se ensanchan o empequeñecen con el movimiento de los módulos que conforman la escenografía, es lo verdaderamente característico del teatro *postdramático*. En cualquier espectáculo de Marthaler no es la lentitud temporal o la prolongación del tiempo lo más significativo,

sino –a mi modo de ver– esa misma expansión temporal alternada con un momento de júbilo y de eclosión musicales en el que el ritmo se acelera brevemente y en que los movimientos de los performers se revitalizan para dar paso rápidamente de nuevo a un desierto en donde el hastío gobierna la escena. Hastío entendido desde el punto de vista estético y ético, es decir, un desierto en el que no deja de haber estímulos constantemente (tics de los performers, miradas, cambios de luz, altibajos musicales, etc., como ocurre por ejemplo en *Maeterlinck*), pero puestos al servicio de una voluntad por parte del director de mostrar la asepsia de unas vidas humanas en las que la novedad no existe y la ilusión está aplacada a la par en que el ritmo, acorde con ese hastío existencial, se expande produciendo una temporalidad estática.

Como bien afirma Stefanie Carp –también dramaturga en algunos trabajos de Marthaler–, cada uno de los espacios que Anna Viebrock diseña para los espectáculos de Marthaler son una “sala de espera” [1997: 67]. Un espacio único fundamentalmente, aunque en el caso, por ejemplo, de *Geschichten aus dem Wiener Wald* o de *Die Fruchtfliege* se abran compartimentos y puertas traseras que lo hagan más complejo; lo cierto es que Marthaler y Viebrock apuestan por la unicidad de la espacialidad. La temporalidad, en cambio, es la que transforma ese espacio y la que modula el espectáculo; una temporalidad, no obstante subyugada por la sonoridad. En el teatro de Marthaler los cambios de ritmo vienen marcados por la música, que llena las largas pausas a las que el director somete al público. Ya desde su primera producción, *Indeed. Ein Interieur* (1980), es típico del director suizo emprender sus composiciones con un silencio de diez minutos. Como él mismo explica: “Das Schweigen: nur ein Stumpen wird geraucht, eine Stumpenlänge Pause. Man muss also einem Schauspieler zuschauern, der den Stumpen in aller Ruhe zu Ende raucht, bis man dann endlich einsteigen darf. Dann komm ein Lied, und dann kommt wieder eine Pause und so

weiter. Aber es waren ja immer die aktuellen Anlässe, das war ja spannend.“ [2003: 460]. En efecto, el propio director habla de la combinación de pausas silenciosas y de instantes musicales que se alternan en sus producciones. Puesto que Marthaler percibe la teatralidad esencialmente en las “salas de espera”, en donde un grupo de personas se sienta aguardando su turno y en donde irrumpen nuevos visitantes. Entonces ocurre algo a lo que todos estamos acostumbrados y es el diálogo intrascendente que en tales situaciones se intercambia entre desconocidos [2003: 461]. Ésta es la clase de humor que Marthaler explota en sus composiciones: las frases estereotipadas o la torpeza de un jarrón que de pronto y sin previo aviso estalla contra el suelo son los que rompen las largas pausas silenciosas y dan paso a la música, que volverá a dar paso al silencio. Nadie hace aparición en escena al comienzo y nadie desaparece al final: los performers sencillamente están y en la escena pasan el tiempo. En los capítulos III y IV de este trabajo de investigación, me detendré con detalle en el teatro de Marthaler mediante el análisis de dos de sus espectáculos, de momento quiero dejar constancia de la singular percepción del tiempo que tiene lugar en ellos y sobre todo matizar su demarcación por parte de los críticos en la estética temporal de la “lentitud”. Pienso que para llegar a conclusiones válidas sobre el final en el teatro fragmentario occidental no basta con definir una estética temporal como lenta, pues aunque dicha afirmación no sea falsa, es insuficiente o nos revela muy poco sobre su composición general. En cambio, si indagamos en el alcance o el propósito de esa supuesta lentitud temporal y en las variaciones que contiene, será posible entonces comprender cómo termina y por qué su final es *ateleológico*.

Las composiciones de Marthaler son un vaivén de adagios y allegros que batallan entre sí. Por eso precisamente se repiten alternados los instantes acelerados, más intensos y breves, y los decelerados, más calmos y largos. La *repetición* juega aquí



el rol de un árbitro que preside un duelo en el que los turnos de ambos adversarios están prefijados: primero uno, después el otro y así sucesivamente, nunca simultáneamente. Lo simultáneo en Marthaler son los gestos de cada uno de los performers que interpretan compartimentadamente en los adagios y coralmente en los allegros. En efecto, los instantes presididos por el ritmo calmo del adagio presentan un mural en el que los performers se encuentran ensimismados cada uno “en su mundo” e interactúan raramente entre sí. Lo que el espectador percibe en tales situaciones es el detalle casi imperceptible en el que se mueven los performers: el movimiento de un meñique, un pestañeo descontrolado, una labor concreta y solitaria, una mirada perdida, un tic nervioso, un alarido reprimido en el acto... En los allegros, por el contrario y como radical contraste frente a los adagios, los performers se precipitan a una celebración coral y exultante modulada por una música festiva y se relacionan entre sí disfrutando del contacto entre ellos, como una huida de la asepsia imperante.

En este sentido y como interpretación del contraste entre los adagios y los allegros, es reveladora la distinción que hace Walter Benjamin entre “tiempo vacío” y “tiempo pleno” en su *Tesis VI*. Al hilo de esta distinción, Stefanie Carp apunta que es la música la que tiene el don de llenar el tiempo y convertirlo en pleno, ya que propicia un estado de ánimo coral inconsciente, onírico [1997: 69], en donde los performers se liberan de su desmotivación existencial. No obstante, en las producciones de Marthaler impera, pese a los instantes de júbilo, la sensación profunda de abulia general conseguida por una concepción temporal de *infinitud*, es decir, de un tiempo que empezó mucho antes del espectáculo al que asiste el espectador como un intruso que se ha entrometido en unas vidas que podrían muy bien ser un reflejo de la suya propia. Como prosigue al respecto Stefanie Carp: todos los trabajos de Marthaler mantienen la perspectiva de “nada es”, sino que “ha sido” o “será” [1997: 71], en una suerte de

presente intermedio, vacío, muy similar al que expresaron Chéjov y Beckett, salvando las diferencias. De momento me parece importante ahora señalar una similitud fundamental entre los tres artistas; como suspira Karoline en *Kasimir and Karoline*, de Ödön von Horváth dirigida por Marthaler: “Y la vida continúa, como si jamás hubiéramos estado en ella”, cita que podría haber pronunciado cualquiera de los personajes de Chéjov y que tanto Vladimir como Estragón podrían haberse apropiado. Del mismo modo que los personajes de Chéjov y de Beckett, los de Marthaler aspiran infinitamente a la felicidad pero ésta, que irrumpe en los allegros, llega para desaparecer y así sucesivamente, sin asentarse y sin convertirse en un estado de ánimo contundente e incluso palpable. Marthaler trabaja como un “observador de la vida” [1997: 71] y así precisamente se siente el público cuando presencia sus producciones: observando un mural de abulia existencial interrumpida por instantes frustrados de exultación.

A la luz de estas reflexiones sobre el teatro de Marthaler y en respuesta a lo que aquí me interesa esclarecer (i.e. la controvertida distinción entre la “estética de la lentitud” y la “estética del vídeo clip”), no considero tanto la ralentización de la temporalidad en el teatro de Marthaler como una provocación ante la aceleración de los medios de comunicación y la tecnología, sino más bien como una muestra de sinceridad por parte del director, tal y como sucede en el teatro de Chéjov y Beckett, de expresar la existencia humana tal y como él la ve. Me parece importante aclarar esta interpretación, porque a mi juicio la temporalidad en las producciones de Marthaler tiene una función no sólo estética, sino también ética: la de apoyar el muestrario de unas vidas humanas que se encuentran en un atolladero existencial. En realidad podríamos darle la vuelta a esta interpretación e invertir dicha función de la temporalidad en el teatro de Marthaler. En tal caso, recurriendo a la filosofía de la Postmodernidad, podríamos proponer que el

compositor suizo se centra –a través de sus personajes y del uso de la espacialidad y la temporalidad explicadas en las líneas precedentes– en la expresión de la desorientación que experimenta el individuo contemporáneo en medio del vértigo y la saturación que le suponen la aceleración de la era de la tecnología y los *mass media*. Lo cual no deja de ser cierto, pero pienso que Marthaler no parte de ahí en la elaboración de sus composiciones, sino de la observación del modo de vida contemporáneo y de la soledad y la abulia del individuo en la sociedad occidental postmoderna. Es decir, el uso de la temporalidad en sus producciones no pienso que se deba a una rebelión estética frente a la imposición de los recursos tecnológicos de los medios de comunicación y la estética del vídeo clip; se trata más bien de la necesidad por parte del director de recurrir a una temporalidad determinada que apoye del mejor modo posible la abulia existencial reflejada en sus creaciones: la temporalidad expandida, ralentizada, revés artístico del tiempo vacío de unas vidas vacías.

Algo distinto es el punto de vista de Robert Wilson y, consecuentemente, el uso que hace de la temporalidad y las motivaciones que lo llevan a ella. La voluntad del director estadounidense en sus producciones es, como él mismo asegura, la de “intersectar la línea naturalista con la sobrenatural” [1997: 91], tanto en el sentido espacial como temporal. Es curioso que el propio Wilson, en una entrevista con Jan Linders para la revista alemana *Theaterschrift*, niegue que su teatro sea lento [1997: 79]; y aunque suele decirse que los mismos artistas no son a menudo los más idóneos intérpretes de sus propias creaciones, debemos al menos otorgarles el beneficio de la duda e indagar en el porqué de sus afirmaciones. Wilson asevera que él trabaja en “tiempo real”, porque siempre fue de la opinión de que el teatro convencional nunca dispone de tiempo suficiente y que la acción debe, por tanto, sucederse demasiado

rápidamente para resolver la trama. En el teatro *postdramático*, en el que la trama no es ya una prioridad, deja de tener sentido que la temporalidad se someta al servicio de aquélla y, consecuentemente, el tiempo en la escena puede emplearse para otros fines. Wilson, aprovechando esta desviación de la atención hacia otros componentes teatrales al margen de la trama, se concentra en su teatro en el peso específico que cobran las palabras y los gestos en el espacio y el tiempo artísticos. A este respecto, una de las singularidades de su teatro es, a mi modo de ver, la contemplación de las palabras, los gestos y los objetos. Contemplar es la acción de mirar prolongadamente y con detenimiento. Reposo del cuerpo pero no de los sentidos, porque la acción de mirar algo durante un largo rato implica la disposición del que mira a participar en lo que sucede delante de sus ojos. Para que la contemplación sea posible es necesario que el ritmo se expanda, que las imágenes floten, dando una sensación de suspensión leve. En *I La Galigo* (2004) se suceden los éxodos, los atardeceres, los paisajes, las batallas, reducidos todos a su mínima expresión. Un árbol concentra en sí toda la expresividad de un bosque y para la mirada es más sencillo abandonarse a la contemplación de un solo árbol inmenso en la vacuidad del escenario que a la de un bosque en el que la frondosidad disperse la atención. El mismo Wilson advierte de que si colocamos una pequeña taza de café en un espacio inmenso y vacío, ésta se percibirá mucho más grande que en un espacio saturado de escenografía y añade que lo mismo sucede con un instante de tiempo [1997: 79]. A la luz de este ejemplo de Wilson, es obvio que la inmensidad es un requisito para la contemplación y, curiosamente, pienso que el secreto de la inmensidad no se halla en lo inmenso en cuanto a tamaño sino en la ralentización del ritmo. Por eso Roberta Carreri en la *Judith* (1994) de Barba pudo ser *contemplada*, del mismo modo que los actores del teatro Nô y Kabuki dosifican el tempo de sus movimientos para atrapar con la imagen. No es casualidad que Wilson se sintiera

fascinado la primera vez que tuvo la oportunidad de contemplar a la actriz japonesa de Kabuki, Suzushi Hanayagi. Según él cuenta, sintió una gran afinidad con su teatro porque en él detectó una gran libertad [1997: 81]. Imagino que “libertad” en el sentido de poseer el tiempo suficiente para percibir el peso específico de cada movimiento que realizara la actriz. La fascinación de Wilson con las formas tradicionales del teatro japonés se añade a una fascinación anterior: la que experimentó presenciando las coreografías de George Balanchine y Merce Cunningham. De ellas Wilson admiró sobre todo la abstracción, la precisión clásica y la impresión arquitectónica de sus figuras. Por encima de todo, la razón de que Wilson admirara primero a Balanchine y a Cunningham, y después a Hanayagi, se debe a que, mientras los presenciaba, se vio con el espacio temporal suficiente y con el adecuado ritmo para pensar libremente sobre lo que sucedía delante de sus ojos; con bastante tiempo y calma para ver y oír de una vez.

La estética en su estado puro, con el propósito de transportar al espectador hacia el concepto que contiene tal imagen –o que fenomenológicamente *es* tal imagen– mediante la potencialización de una visión concreta rodeada de espacio o de la estilización de un solo objeto gigante, como aquel árbol de *I La Galigo*. La férrea voluntad de Wilson de lograr que las imágenes floten y que el espectador se sienta transportado, mediante una atmósfera onírica en la que se le permite echar a volar su imaginación, provoca a menudo la *congelación* de las imágenes y, consecuentemente, la *estaticidad* del ritmo. Como acertadamente afirma Lehmann, en esos momentos de contemplación pura, “time crystallizes as time; it stops” [1997: 37]. Los movimientos llegan a ralentizarse en el escenario de modo tan extremo que se vuelven pesados y acaban deteniéndose en una suerte de tiempo paralizado. Cuando esto ocurre, las imágenes de la escena cobran la consistencia de un “grupo escultórico”, en palabras de Lehmann, otorgando también al tiempo la masa de una escultura [1997: 37]. Tal

masificación y pesadez de los movimientos y las imágenes se enmarca –como hemos visto– en una vacuidad espacial. Como bien dice Bergson, “no hay nada más vasto que las cosas vacías”. Pero en esa vastedad del tiempo y del espacio es posible distinguir modulaciones, aristas y, incluso, estructuras dentro de la globalidad del ritmo del espectáculo. De esta necesidad de desviar la uniformidad de la inmensidad y la ralentización se dio cuenta Wilson colaborando primero con Philip Glass en 1976 para la ópera *Einstein on the beach* y, posteriormente, con Lou Reed para *Time Rocker* (1996) [1997: 81-83]. En la combinación de silencios e instantes ralentizados con sonidos estridentes y gestos súbitos, Wilson se dio cuenta de que el contraste entre ellos aportaba a cada uno un peso específico mayor. Como bien asegura el director estadounidense, el tiempo en sí carece de concepto, es el *marco* [frame] la herramienta con la que el director rodea algo tan vago como el tiempo. Mediante el *marco*, el tiempo se convierte en algo concreto y palpable y, entonces, es posible identificarlo como lento, pesado, rápido, leve o abrupto [1997: 81].

A este respecto, otro de los aspectos del teatro de Wilson que cabe destacar y que comparten otros directores *postdramáticos* como Lauwers o The Wooster Group, es el recurso de la *escisión*. Éste consiste en investigar un elemento aisladamente, focalizándolo, separándolo de un conjunto y diseccionarlo así al margen, en su indefensión y su pureza. Beckett ya lo puso en práctica: la concentración en la forma, largamente descuidada, permitía volver al fondo desde una nueva perspectiva. En el teatro *postdramático* el cuerpo del bailarín o del actor se separa a menudo de su voz, lo que permite la concentración del espectador en la intensidad de los gestos o en la fuerza del sonido, y así sucede con los demás componentes del evento teatral. Lauwers lo pone en práctica en *No comment* (2003-2004) o en *Needlapb* (2004). Pina Bausch separa la música de la danza y los presenta unas veces escindidos, otras integrados. The Wooster

Group es, en este sentido, paradigmático. Sus espectáculos integran imágenes y sonidos pregrabados que contrastan con los que tienen lugar en el aquí y en el ahora. En *To you, the birdie! (Phèdre)* (2004) un bululú es el que pone voz a los personajes, moviendo sus hilos; pero lo brillante del espectáculo es que también el bululú está siendo manipulado y ni siquiera de él parten las palabras. En realidad es una voz en *-off* la que manipula, a excepción de algunos instantes –arrebatos de lucidez de los personajes y de la intérprete que hace de Venus, que conserva la dignidad de una diosa, y que a su vez está escindida por el *alter ego* que aparece en un vídeo, atalayando la farsa tragicómica de Fedra. La esquizofrenia se abre paso en el teatro para remarcar sus distintos componentes y explotarlos en su especificidad. El recurso que llamo *escisión* es equivalente, en su aplicación a la temporalidad, con el uso de lo que Erika Fischer-Lichte denomina *time brackets* [paréntesis de tiempo] y del cual John Cage fue el precursor en 1952 con su pieza *Untitled Event* [2004: 228]. No es casualidad que la primera acción artística radical en aportar una nueva concepción temporal del espectáculo fuera un *happening*; puesto que es la forma artística más fragmentada en todos los sentidos y la que más abiertamente rompe con la linealidad del discurso y de la ejecución. Siguiendo a Fischer-Lichte, *time brackets* significa la compartimentación del tiempo en breves “islas temporales” [Zeit-Inseln]. Tal compartimentación provoca una ruptura radical de la duración y la linealidad temporales, puesto que cada “isla temporal” requiere de sus propios parámetros en el análisis del ritmo, tempo e intensidad que contiene [2004: 231]. Refiriéndose a Wilson, Fischer-Lichte aporta una observación reveladora en lo que concierne a la temporalidad en los espectáculos del director norteamericano. Fischer-Lichte establece un paralelismo entre la evolución que Cage consiguió con el recurso de los *time-brackets* y el trabajo peculiar del ritmo que Wilson ha logrado en sus producciones [2004: 233-234]. El ritmo, tan difícil de definir y que, según Peter

Brook en *Hilos de tiempo*, es “el rasgo común a todas las artes”, supone, para Fischer-Lichte, el principio que “der Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit zueinander in ein Verhältnis setzt und ihr Erscheinen im Raum ebenso wie ihr Verschwinden reguliert“ [armoniza la corporalidad, espacialidad y tonalidad y regula tanto su aparición como su desaparición en la escena<sup>15</sup>] [2004: 232]. Siguiendo esta definición de Fischer-Lichte, la principal tarea del ritmo es la de regular y combinar en armonía la *transformación* que experimentan continuamente los distintos componentes del evento teatral. Si el ritmo funciona ahora –en comparación con el teatro tradicional– como principio regulador de la temporalidad, tiene que ver, en efecto, con que en el teatro *postdramático* ya no es la trama la que tiene esa función reguladora. En los espectáculos en los que la ésta no se erige como principio regulador, la forma/ejecución debe ampararse en otro recurso (el ritmo) para lograr una armonía/coherencia, que siempre vendrá dada más por la forma que por lo que esa forma expresa en cuanto a significación mediante una historia “de fondo”. Únicamente a través del ritmo tiene sentido la distinción de Deleuze entre repetición-cadencia y repetición-rítmica. En efecto, tanto Wilson como Marthaler aúnan en cada repetición lo inesperado con lo esperado, ejecutan la repetición con una *desviación* [Abweichung von Wiederholten] en la “base repetitiva”, o en lo que tienen en común todas y cada una de las repeticiones en un mismo espectáculo. Sin esa desviación la repetición cae en la homogeneidad de la cadencia. En el teatro de Wilson cada sistema teatral sigue su ritmo independiente (la luz, los movimientos de los performers, las voces, los sonidos, los ruidos, la música), componiendo un collage global en el que la percepción del espectador debe ser necesariamente *de-sincronizada*. ¿A qué fines? Pues para valorar cada uno en su peso específico y en sus posibilidades [Fischer-Lichte, 2004: 234]. Podría decirse que

---

<sup>15</sup> Todas las traducciones de las citas en alemán son mías.



Wilson consigue la misma recepción de-sincronizada o compartimentada que Cage, pero sin necesidad de recurrir al *happening*.

Así pues, el teatro de Wilson opera también, del mismo modo que el de Marthaler, contra la saturación espacial y temporal. Ambos recurren para ello a la ralentización del ritmo. No obstante, así como Marthaler combina momentos de adagio con instantes de allegro, Wilson, por su parte, trabaja la alternancia de ritmos mediante la *escisión* o el recurso de los *time-brackets*. Todos los espectáculos del director estadounidense se modulan a partir de un tempo estrictamente marcado y calculado. En todos ellos se llama la atención del espectador con golpes secos, repetidos y espaciados por una separación temporal meticulosamente medida, que indican un cambio en el movimiento y la ubicación de los performers. Un “tic” sin “tac”, apelando al ejemplo de Kermode, que resuena en el teatro como un toque de atención para espectadores y performers y que recuerda explícitamente que la mano del director –demiurgo omnipresente en el caso de Wilson– sobrevuela y misura el ritmo del espectáculo. Esos “tic” fragmentan la duración del tiempo y proporcionan aristas a su carácter monocromo. Wilson está preocupado por el *instante* y los cambios continuos que cada instante trae consigo, tanto en la vida como en el arte. Es ésta la única similitud que encuentra el director estadounidense entre el tiempo de la vida diaria y la temporalidad teatral [1997: 87]. Un *instante* que, como observa Bachelard siguiendo a Roupnel, se halla compartimentado en su propia consistencia al margen de la duración [2000: 21] y que, como propone Deleuze, se repite incesantemente en una suerte de síntesis que rechaza la sucesión causal, haciendo cada instante independiente [2004: 91].

En efecto, la *repetición* es la piedra de toque en el estudio de la temporalidad en el teatro fragmentario. Como observa Lehmann, en la estética teatral tradicional la

*repetición* estaba puesta al servicio de la estructura lineal, causal y sucesiva; mientras que en las nuevas estéticas temporales postdramáticas, la *repetición* opera como desestructuradora de totalidades formales [1997: 37]. En efecto, los eventos se repiten hasta la extenuación y terminan volviéndose absurdos y redundantes en el proceso imparable de restarles significado y dotarlos de su entidad fenomenológica [1997: 37]. De este modo, cada uno de los eventos que tienen lugar en la escena llega a tal nivel de compartimentación con respecto al resto, que ya no es posible lograr una estructura en el sentido aristotélico de totalidad con planteamiento, nudo y desenlace. Así pues, se desdibuja el estatuto de ficción que conservaba para sí la escena tradicional y se aúnan los dos espacios inicialmente delimitados para los performers y el público en una suerte de espacio compartido [1997: 38].

Como hemos visto a partir de la propuesta de Lehmann, si Marthaler y Wilson se encuentran entre los máximos exponentes de la “estética de la duración”, Frank Castorf, por su parte, es uno de los representantes más significativos de la “estética del vídeo clip”. Vale la pena ahondar algo más ahora en el trabajo de Castorf a fin de estudiar con detenimiento la delimitación de ambas estéticas temporales. Para empezar, me parece desigual denominar a un uso de la temporalidad “estética de la duración” y al otro “estética del vídeo clip”, ya que ambos términos pretenden definir estéticas temporales, pero el segundo apela más bien a las imágenes y a la espacialidad, con lo que resulta impreciso.

Frank Castorf, educado en la Alemania Oriental de la DDR, es por encima de todo un provocador muy comprometido con la ideología política de izquierdas, pero al mismo tiempo irreverente con cualquier ideología. Su principal interés para con el teatro es, expresado con sus propias palabras, el de “ein Schuss Anarchie”, lo que

vendría a significar un “disparo anárquico” contra todo [2003: 441]. No es casualidad que el teatro Volksbühne de Berlín, del cual Castorf es el intendente desde 1992, sea de entre los teatros berlineses con compañía residente, el más libre y el más provocador en su estética. Castorf es desde luego un director “al margen” de la historia teatral alemana y, naturalmente, se jacta de serlo. Aunque últimamente se le critica, desde los círculos de teoría teatral, que se haya acomodado desde hace tiempo en una misma fórmula estética, lo cierto es que Castorf puede presumir de haber logrado una estética propia, del mismo modo que Marthaler –director adscrito a la Volksbühne–, Wilson o Lauwers. Tal estética se basa principalmente, siguiendo las palabras del propio director berlinés, en “die Komplexität der Weltwiderspiegelung, der möchte ich mich gerne annähern, diese Ungleichzeitigkeit. Das finde ich wichtig als ästhetisches Prinzip” [2003: 456]. “Weltwiderspiegelung” es un concepto tomado de la sociología marxista, y no por casualidad –tengamos en cuenta los orígenes de Castorf–, que trata de incentivar al individuo a encontrar su propio lugar en la sociedad, a no conformarse con pertenecer a una masa informe que aniquile su capacidad de decisión y de libertad. Según las palabras de Castorf, su revolución en la escena consiste en trabajar “contra el poder mimético del mundo”. Se puede sacar mucho partido a esta declaración de Castorf, tanto en el sentido ideológico como estético. Y es que una de las proclamas más populares sobre su teatro en colaboración con el escenógrafo Bert Neumann es la de “Nicht Realismus, sondern Realität” [No realismo, sino realidad]. Castorf en sus representaciones pretende literalmente “meter” la realidad misma, en una rebelión contra la mimesis naturalista. Ya no es el teatro el que imita la realidad, sino la propia realidad, en toda su complejidad y riqueza, la que entra en la escena. Sus escenografías recrean espacios reales (bares, discotecas, hoteles, jardines, viviendas, locales de alterne, etc...) de forma mimética, pero –y aquí se fundamenta uno de los aspectos más

geniales de sus producciones– comunica estos espacios compartimentados a través de pasillos, compuertas secretas, a los que el espectador puede acceder desde todos los ángulos mediante cámaras de vídeo, cuyas imágenes se proyectan en pantallas gigantes distribuidas en el escenario. De este modo la realidad fragmentada que nos muestra en sus montajes cobra un significado peculiar que unifica distintos espacios alejados en nuestra geografía y que se reúnen en las dimensiones limitadas del teatro. Así pues, el escenario de la Volksbühne no tiene reparos en introducir cuatro turismos (en el montaje *Zocker* (2004) [Ludópata] de Johan Simons secundado por Castorf) o una ciudad a la estética de los western (en *Gier nach Gold* (2004) [Avidez de dinero]), eso sí, con el fin de ironizar constantemente sobre las fronteras entre la realidad y la convención teatral. En representaciones así se produce un encuentro fascinante entre aparatosidad y sencillez, en el que progresivamente se va erigiendo un sentido peculiar de realismo. En esta labor es crucial la interpretación crítica de los textos en los que se basan sus montajes. Castorf selecciona textos (Dostoievski y Bulgákov son sus novelistas de cabecera) que le proporcionen una complejidad necesaria para trasvasarla al escenario y concebir unas imágenes y unos diálogos que impacten al espectador, quien, desde su posición, debe leer entre líneas. El caos que tiene lugar en las calles de nuestra sociedad es recabado por Castorf para los escenarios. Ésta es su noción principal de la realidad que nos rodea: el eclecticismo [2001: 72]. Por eso conjuga en el escenario varios espacios e incluso tiempos (en *El maestro y Margarita* se aúnan en un mismo lugar y tiempo escenas bíblicas y situaciones actuales, que en la novela de Bulgákov aparecen intercaladas), porque sucesos acontecidos en el pasado pueden ser entendidos en nuestro tiempo y hacernos recapacitar más agudamente sobre él.

Al público Castorf le pide que se embarque en una aventura, que no pretenda sentarse en el teatro a reconocer lo que previamente ya sabe [2003: 455], sino que deje

llevar al extremo su capacidad de sorpresa y que ponga al servicio de la escena su percepción repleta de prejuicios sociales y artísticos. En medio de tanto caos, de esa *plétora* que define Lehmann, el espectador, del mismo modo que el performer, se siente confundido. ¿Pero no nos sentimos ya confundidos y desamparados en esta vertiginosa era de las telecomunicaciones? Uno de los filósofos de cabecera de Castorf es Jean Baudrillard [2003: 446] –a menudo citado en este trabajo de investigación– y su descripción del mundo de las telecomunicaciones como un “mundo virtual” encaja con la pretensión artística del director alemán. Los montajes de Castorf, con sus escenografías saturadas de elementos que acaban siempre destrozadas por los performers, dan la impresión de ser una emulación de ese “mundo virtual”. Es decir, la realidad que Castorf mete en la escena es –a mi modo de ver–, no ya la realidad mimetizada de nuestra cotidianeidad, sino esa misma realidad telemática que es una síntesis de nuestra cotidianeidad, de los vídeo clips, de los anuncios publicitarios, de las teleseries y de las películas de acción. Una realidad *hiperreal*, exagerada, desproporcionada y agitada que responde a una percepción de ella desde la posición postmoderna.

Apoyándome en estas reflexiones sobre el teatro de Castorf, quisiera proponer sus trabajos y sus intenciones no como una emulación de toda la parafernalia mediática, sino como la voluntad de mostrar la realidad tal y como él mismo la percibe. Y la realidad es ecléctica y en ella se combinan y se enfrentan varias imágenes, y tampoco la percibimos en su totalidad, sino fragmentariamente. Así pues, Castorf, escapando de la mimesis naturalista, ha invertido el concepto tradicional de “imitación de acciones” y ha logrado librar al teatro de su convención, quitarle lo ficticio –aunque no lo artificioso– y acercarlo a ese mismo suelo que pisamos los espectadores.

La *plétora* en los espectáculos de Castorf opera también lógicamente en el terreno de la temporalidad. Es curioso que en el caso de Castorf la teoría de teatro y la crítica se centren mayoritariamente en el análisis de la espacialidad, la corporalidad y el empleo de la tecnología audio-visual y a menudo dejen de lado el estudio de la temporalidad en sus producciones. Sin duda son mucho más espectaculares y explícitos sus recursos audio-visuales y las escenografías de Neumann, mientras que la graduación que Castorf hace del ritmo, el cálculo de los tempos o la alternancia de instantes acelerados y decelerados quedan debilitados por aquéllas. Sin embargo, detrás de todo espectáculo teatral de calidad subyace siempre una profunda y meditada reflexión sobre la manipulación del tiempo. Castorf lo compartimenta mediante gags o acciones breves, que combina con una deceleración del ritmo siempre relacionada con monólogos o escenas íntimas.

Todos estos ejemplos tienen en común la voluntad de romper la unidad de tiempo aristotélica y la ilusión de sucesión y de continuidad dramáticas. El tratamiento del tiempo en teatro es uno de los rasgos más definatorios de éste y condiciona al resto de elementos que intervienen en el evento teatral, ya que afecta principalmente al ritmo. En lo que respecta a este trabajo de investigación, el hecho de que el tratamiento del tiempo propio del teatro clásico se rechace radicalmente por parte de los directores más innovadores del teatro contemporáneo, nos aporta una perspectiva crucial en el estudio del final.

Como aclara Lehmann, la crisis que revolucionó el teatro en el cambio del siglo XIX al XX fue, sobre todo, una crisis de la concepción del tiempo, que se vio claramente influida por las teorías de la relatividad, la teoría cuántica y la relación

espacio-tiempo. En este sentido estoy de acuerdo con Frow cuando afirma que los cambios económicos no son relevantes para delimitar el período postmoderno, pues éstos son los mismos desde la Modernidad: los esquemas capitalistas; los que sí son relevantes son el progresivo laicismo y las nuevas teorías científicas como las de la relatividad y el caos [1997: 31]. Para acercarnos a esta cuestión, es interesante detenerse brevemente en cómo estas teorías científicas se han adaptado al teatro.

Mientras que para la física clásica el tiempo es un continuo independiente de la posición y del movimiento del sistema de referencia, es decir, un absoluto al margen del movimiento del individuo; la teoría de la relatividad proporciona una visión cuatridimensional del mundo, pues las medidas espacio-temporales pierden su carácter absoluto [Fontcuberta, 2002: 43-44]. En efecto, el tiempo, según la teoría de Einstein, cambia con el movimiento, de modo que la coordenada de tiempo no puede considerarse independiente de la coordenada de espacio. Bergson, por su parte, introduce la teoría de la relatividad en la cosmovisión que tiene el individuo en el devenir del universo. Una de las grandes aportaciones de Bergson al respecto es la de concebir la temporalidad como el “flujo continuo de la duración” [Fontcuberta, 2002: 47]. Gran cambio de perspectiva con respecto a la concepción clásica del tiempo, que lo consideraba como un *continuum lineal* susceptible de ser dividido en tres partes diferenciables: pasado-presente-futuro. Para Bergson el tiempo no es un encadenamiento de instantes, sino un flujo de acontecimientos. Como comenta Bachelard criticando este aspecto de la teoría de Bergson: “Para Bergson, una acción siempre es un desarrollo continuo que, entre la decisión y finalidad, sitúa una duración siempre original y real. Para un seguidor de Roupnel, un acto es ante todo una decisión instantánea y esa decisión es la que lleva toda la carga de la originalidad” [2000: 19-20]. Con la crítica de Bachelard a Bergson mediante la “teoría del instante” de Roupnel

surge de nuevo –a mi modo de ver– esa pregunta inevitable que apunta directamente a la escena contemporánea: ¿cómo se combinan la “estética duracional” con el “tiempo discontinuo”? La primera de ambas estéticas es la que atribuye Lehmann al teatro de Wilson, la segunda tiene que ver más con la temporalidad integrada en los *happenings*, sin la cual no se entenderían los espectáculos de Lauwers. Para Lehmann la ralentización de la temporalidad en Wilson transforma los acontecimientos de la escena en un “presente continuo” [2006: 156]. Sin embargo, hay constantes congelaciones del tiempo e interrupciones que rompen esa continuidad y convierten la temporalidad en discontinua. No pienso que la temporalidad en el teatro de Wilson pueda ser entendida como un bloque que avanza pesado e incólume; es más, pienso que sin la “teoría del instante” es imposible comprender el trabajo de Wilson.

Tanto Bergson como Roupnel rechazan el encadenamiento de los instantes en una disposición lineal. Pienso que la diferencia esencial entre ellos es lo que cada uno enfatiza y no interpreto sus teorías tan contrarias como asegura Bachelard, que las opone rotundamente. Ambos se encuentran en una concepción temporal que rechaza la linealidad de la física clásica, pero Bergson pone el énfasis de su teoría en la duración del tiempo, considerando el instante como una abstracción; Roupnel, en cambio, centra su teoría en el instante. En ninguna de las dos teorías existen principios o finales.

Por último, son interesantes las observaciones del escritor y teórico de teatro Rafael Spregelburd a propósito de la revolución que para el teatro supuso la teoría del caos. Spregelburd señala que el esquema newtoniano de causa-efecto que desarrolló ecuaciones diferenciales lineales es parecido, por ejemplo, a la teoría stanislawsiana de la actuación, pero resulta ineficaz para interpretar el teatro de algunos autores como Koltés, Beckett o Pinter. En sus textos “muchas veces los personajes no pueden definir



qué es lo que los lleva a estar donde están, si es que saben dónde están, o si es que pueden decir algo cierto sobre sí mismos.” [2006: 18-19]. La existencia de otras ecuaciones no lineales –que son las que nos interesan para estudiar el teatro contemporáneo y el *final ateleológico*– eran, según Spregelburd, vagamente conocidas por los filósofos del siglo XIX y a ellas se acercaron mediante aproximaciones lineales [2006: 2]. Estas aproximaciones tendrían su paralelismo en los autores de teatro a caballo entre el Naturalismo y el Simbolismo. Según Spregelburd, no fue hasta 1970, con la aparición de los ordenadores de alta velocidad, cuando los científicos fueron capaces finalmente de enfrentarse de modo complejo a las ecuaciones no lineales<sup>16</sup>. Fue entonces cuando surgió la “teoría del caos” que, como Spregelburd señala lúcidamente, no se trata de una “teoría del desorden”, sino de una herramienta para conocer un orden más complejo u otro tipo de orden más parecido al funcionamiento de la realidad. Spregelburd relaciona los conceptos “caos” y “catástrofe” para elaborar un nuevo método eficaz en la escena. Según su “teoría de la catástrofe” el azar aparece como una intromisión que sería inconcebible en un texto clásico, pues de este azar llamado “catástrofe” es imposible rastrear las causas, así que aparece como un acontecimiento absurdo para el espectador. Se trata de un hecho fortuito que no encaja en la lógica que estructura la obra, pues, precisamente, pretende desmontar esa lógica. En ese caos el espectador tiene la posibilidad de vislumbrar un orden recurriendo a su voluntad de interpretar el conjunto como menos azaroso de lo que en principio parece. O puede, también, aceptar que el azar forma parte de la vida y, por tanto, del arte. Hasta nuestros días, como hemos visto en las páginas anteriores, el esquema que ha predominado en Occidente ha sido el lineal, sucesivo, que en ciencia se traduce por el de *causa-efecto*. Hoy en día, sin embargo, nos parece, y la ciencia respalda este razonamiento, que,

---

<sup>16</sup> En teatro, sin embargo, una obra como *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo* (1936), de Federico García Lorca, es una muestra de que la teoría de la relatividad empezaba a interesar en el

como sugiere Spregelburd, la realidad es tan compleja, tan vasta que presenta a veces un sistema que da la sensación de saltarse “las causas para llegar a los efectos.” [2006: 3]. Esta observación de Spregelburd está estrechamente relacionada con las alteraciones temporales en los espectáculos teatrales contemporáneos –como las que he mencionado anteriormente–, en especial con la alternancia de aceleración y deceleración tras el rechazo de la estructura sucesiva. El vértigo que produce la aceleración excesiva del tiempo borra las causas. La quiebra que suponen los cambios precipitados de ritmo y las interrupciones *catastróficas* imposibilita la continuidad del tiempo y la linealidad de la estructura. La sinrazón de la “catástrofe” que propone Spregelburd es, pues, un recurso poderoso en la ruptura de la linealidad.

No deja de ser curioso que Spregelburd haya escogido la palabra “catástrofe” para definir su propuesta escénica. No es el único: el término “catástrofe” se ha tomado últimamente como legítimo para denominar el género trágico en nuestros días. Howard Barker, uno de los pocos autores de teatro que defiende el género trágico en la contemporaneidad, propone “catástrofe” en lugar de “tragedia contemporánea” en sus estudios *Arguments for a theatre* (1997) y *Death, the one and the art of theatre* (2004). El testimonio de Barker es sumamente importante para aquellos estudiosos que pretendan argumentar la posibilidad del género trágico contemporáneo. No es mi intención en este trabajo de investigación demostrar la posibilidad o no de la tragedia contemporánea, eso corresponde a un análisis profundo de las tragedias clásicas y éste no es el lugar para ello. Sin embargo, en lo que respecta al estudio del final –y éste sí es el tema principal que me ocupa– es significativo el término “catástrofe” haya tomado tanta relevancia para designar lo que podría ser una nueva forma teatral contemporánea. Sabemos que “catástrofe” significa “cambio” y que es el nombre que recibe una de las

---

dominio artístico.

partes de la tragedia definida por Aristóteles, la que corresponde precisamente al momento en que se produce el giro crucial que precipita la trama al desenlace fatal [Kunz, 1997: 42]. Es revelador que Beckett titulara así una de sus obras más importantes. *Catástrofe* es, en efecto, una reflexión sobre el final, y si escogió para ella ese título fue –a mi entender, como no podía ser de otro modo tratándose de Beckett– para replantear su significado. Beckett enfatiza así en esta obra la importancia de ese instante de las tragedias clásicas en el que el protagonista empieza a intuir el desenlace que se le avecina y, al mismo tiempo, lo pone en entredicho. En *Catástrofe* no existe ningún momento crucial distinguible del resto, sino que toda la obra se concentra alrededor del mismo punto, toda la obra gira en torno a un final encerrado en sí mismo. El protagonista de esta obra de Beckett –llamado P (protagonista)– aparece reducido a su esencia: sin voluntad, sometido a los dictámenes de un director ante el que no se rebela en ningún momento, como si se resignara ante su destino. Se encuentra, por tanto, totalmente desamparado y va siendo despojado de todas sus ropas hasta quedarse desnudo e indefenso. Siempre inmóvil, atrapado en su parálisis, da la sensación de que siempre permanecerá en el escenario, con la cabeza gacha y rodeado por la oscuridad del espacio vacío. Parece en verdad la misma encarnación del individuo contemporáneo, tal y como lo entienden la mayoría de filósofos postmodernos, y el tiempo estancado en el que se encuentra es una expresión perfecta de la *atemporalidad* que se propone como la concepción del tiempo propia de nuestra época sin progreso, sin rumbo, sin meta. Si pudiéramos alargar el fragmento que nos propone Beckett con *Catástrofe* y postergar su cierre, en un deseo desesperado y absurdo –pero igualmente humano– de conferir a lo fragmentario unos límites más amplios, ¿qué desenlace le espera al Protagonista? Comprobaríamos que no hay tal desenlace, que sigue ahí,

inmóvil bajo las órdenes de un director tirano. Porque su final no va a acontecer en la cárcel de un tiempo que no avanza.

Cabe ahora, después de investigar distintas concepciones temporales y antes del análisis performativo de espectáculos concretos, centrar la atención en ese final extraño al que ha dado lugar una nueva perspectiva del tiempo en nuestra contemporaneidad. Bajo el convencimiento de que en una concepción en la que el tiempo se expande hasta el infinito o se reduce a una especie de grado cero que lo lleva al estancamiento, el concepto de final debe ser revisado, me dispongo a ello en las páginas que siguen.

## II. DEFINICIÓN Y TERMINOLOGÍA DEL FINAL ATELEOLÓGICO

*¿Y si, en definitiva, la investigación se hubiese empeñado demasiado precipitadamente en la búsqueda de una respuesta, sin haber examinado antes la legitimidad de la pregunta?*

M. Heidegger

¿Qué clase de final sería aquél que negara toda finalidad? ¿Qué ocurre cuando en la última página o instantes antes del oscuro en el teatro sólo hubiéramos agotado el tiempo medible a partir de las manecillas de nuestro reloj pero no el tiempo interno de la obra? Y si la trama no ofreciera ninguna resolución, ¿sería propiamente una *trama*?

Estas preguntas lanzadas de forma tan abrupta me parecen el modo más sensato de introducir este capítulo. ¿Por qué el modo más *sensato*? (de nuevo otra pregunta) Porque ellas mismas impulsan las páginas que siguen y porque estoy convencida de que cualquier investigación se basa en la formulación de preguntas *legítimas*. Éstas y no otras son las que el investigador va a preocuparse por responder y la búsqueda de su respuesta va a conformar la parte central de su trabajo. Heidegger se pregunta bien avanzado *Ser y Tiempo* por la legitimidad de sus propias preguntas, lo cual no deja de ser inquietante porque ya lleva tras de sí páginas y páginas de análisis y reflexión. En mi caso, la duda por la legitimidad de las tres preguntas que abren este capítulo me ha asaltado constantemente en el transcurso de mi investigación y, junto a ella, la fascinación por un final extraño, novedoso, confuso, al que es necesario primero

definir y al que hay que encontrar un nombre. Sin todos estos requisitos –que, aunque constituyen la antesala de la investigación, son inevitablemente revisados una y otra vez a lo largo de ella– correría el riesgo de caer en la trampa que plantea Heidegger. En verdad considero que todo trabajo de investigación es un intento de dar una respuesta lo mejor argumentada posible a cuestiones que nos preocupan y tras las que intuimos un hueco molesto que habría que llenar. Ese hueco es, en el caso de este trabajo de investigación, un *final* que pretende sabotear veinticinco siglos de tradición teatral y que por su carácter novedoso –apenas ha empezado a tomar solidez hace un siglo cuando en el paso del XIX al XX los dramaturgos del teatro Naturalista y Simbolista necesitaron recurrir a nuevos modos de expresión para resolver problemas estéticos que ponían en tela de juicio la forma dramática– requiere de nuevos términos que lo vistan y que precisen su sentido todavía vago.

Al menos parto de una certeza difícilmente cuestionable: el final que estoy tratando es propio de un tipo de obras que rechazan la estructura tradicional de planteamiento-nudo-desenlace y el esquema lineal de causa-efecto; el nombre general que reciben las obras excluidas de estos parámetros tradicionales –como he adelantado ya en el capítulo anterior– es el de *fragmentarias*<sup>17</sup>. Y, de modo inverso, una de las cuestiones claves en el estudio de las obras teatrales fragmentarias es la que aseguraría o descartaría la posibilidad de hallar un final exclusivo de este tipo de obras. En una exposición de fragmentos no ordenada linealmente, en la que es imposible discernir un planteamiento, un nudo y un desenlace porque cada fragmento encierra en sí mismo una pretensión de totalidad, ¿en qué lugar queda el estatuto del final? Para indagar en este planteamiento es necesario, antes que nada, matizar el sentido de lo que llamamos

*poética de la fragmentación*, teniendo en cuenta que una obra con estructura *lineal* es, en principio, *teleológica*, es decir, persigue una finalidad en sus formas y en sus contenidos que confiere unidad al conjunto; mientras que una obra *fragmentaria* es principalmente una negación de esta unidad, al menos en lo que respecta a la forma. En efecto, cualquier obra presentada en fragmentos sobre la escena es formalmente discontinua, sin embargo, no todas las obras *fragmentarias* carecen de conexión lineal si nos referimos a su contenido. Cuando Jean-Pierre Ryngaert define la “escritura a base de fragmentos” se centra en aspectos como “pluralidad”, “ruptura”, “multiplicación de los puntos de vista” y “heterogeneidad” [2002: 13]; y, aunque se trate de recursos ya empleados en el Barroco, no es hasta a partir de los años setenta y ochenta del siglo XX, cuando surgen propuestas teatrales –que en ese momento no cuentan con una connotación menos vaga que “postmodernas”–, las cuales replantean la finalidad de esos mismos recursos que enumera Ryngaert. Es importante tener en cuenta el propósito que impulsa a determinados artistas a recurrir a la fragmentación. Hay una distancia inmensa entre la fragmentación brechtiana y la de piezas como *La clase muerta* (1975), de Tadeusz Kantor, o *Máquina Hamlet* (1977), de Heiner Müller. En efecto, el matiz que me parece esencial para indagar en la cuestión planteada más arriba es precisamente la distinción entre aquellas obras *fragmentadas* que presuponen la reconstrucción de la historia presentada de forma discontinua y aquellas otras obras *fragmentarias* que no presuponen tal reconstrucción. La presunción de ofrecer al receptor la posibilidad de restituir la historia a partir de unos fragmentos debe estar ya – pienso– en el mismo planteamiento de la obra. De lo contrario, un dramaturgo o un director que pretendan la reconstrucción por parte del espectador de los fragmentos de su obra o su espectáculo se han limitado en el proceso de creación a desmontar una

---

<sup>17</sup> Prefiero el término “fragmentario” a “fragmentado” porque este último podría implicar la fragmentación a posteriori de una estructura lineal que sigue un esquema de causa-efecto, mientras que el

historia lineal preconcebida. No es así, en cambio, en las obras *fragmentarias* que corresponden al segundo tipo enunciado aquí: éstas no parten de una historia lineal que luego fragmentan, sino que la linealidad no es ya ni siquiera un valor a tener en cuenta. En su misma concepción, la obra o el espectáculo se construyen independientemente de una linealidad, se forman –podríamos afirmar– fragmentariamente, crecen desde varios focos, los cuales a su vez son de varios tipos (temáticos, formales, sensoriales, etc.). En definitiva, pienso que la poética de la fragmentación que interesa aquí consistiría estrictamente en dismantelar la falta de ilación que existe entre distintos instantes sucesivos y no tanto en reemplazar o desmontar un orden lineal precedente a fuerza de repeticiones o de variaciones sobre una misma escena. Así pues, toda obra o espectáculo cuya historia sea susceptible de ser restituida quedaría excluida de esta acepción en la definición de la poética de la *fragmentación*. A un nivel menos abstracto, sin embargo, existen espectáculos como *Isabella's room* de Jan Lauwers en los que el texto literario es lineal pero se fragmenta mediante su ejecución en la escena. El procedimiento que emplea Lauwers –como veremos– no consiste en despedazar una estructura lineal, sino en reformularla mediante los componentes espectaculares. Hay *trama e historia*, pues, en el texto literario de *Isabella's room*, pero éstas no son más relevantes que los componentes performativos en la globalidad del espectáculo.

Al hilo de esta reflexión surge otra pregunta inevitable: ¿A qué nos referimos cuando hablamos de *historia* y qué pretendemos designar con la palabra *trama*? Y, una vez resuelta esta distinción, ¿son todavía válidos ambos términos cuando nos referimos a las obras fragmentarias? Según Genette, el *relato o discurso narrativo* es el enunciado narrativo, discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una

---

primero expresa la fragmentación en sí misma, desde la propia concepción del texto.



serie de acontecimientos. La *historia o diégesis* es la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc. Y, por último, la *narración o enunciación* es definida por Genette en *Figuras III* como acontecimiento: pero no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo, es decir, el acto de narrar tomado en sí mismo. Patrice Pavis, por su parte, defiende que la *trama o intriga* “pone el acento en la causalidad de los acontecimientos de la *fábula*, el entrelazamiento y la serie de los conflictos y de los obstáculos, y de los medios utilizados por los personajes para superarlos.” [Pavis: 1998]. En definitiva, lo que Genette llama “relato o discurso narrativo” es la “trama” para Pavis. Ambas categorías tienen como base el material que proporciona la “historia”, que aparece estructurado según la conveniencia del artista. Sin embargo, existe un matiz importante que diferencia las propuestas de Genette y de Pavis: en el caso del primero la definición de “relato” no implica en principio ninguna noción de linealidad o causalidad, mientras que Pavis se acoge a una explicación clásica de la “trama”, condicionada por la *fabula* aristotélica. Así pues, la propuesta de Pavis no contempla aquellos textos fragmentarios en los que los acontecimientos no se encadenan en base a una sucesión causal.

¿Cuál sería la trama de *Esperando a Godot* o de *No yo*? (Recurro aquí al teatro de Beckett porque suele ser infalible cuando se trata de poner en duda nociones comúnmente aceptadas). Para identificar la trama de obras así es desde luego más útil la definición propuesta por Genette, porque ni en *Esperando a Godot* ni en *No yo* hay causalidad en los acontecimientos. Y aún así, en unas obras tales que ponen en duda el devenir de los acontecimientos, en que el orden de exposición de éstos no responde a una lógica que justifique en principio que uno *ocurra* antes o después de los demás, podría ser que intentando localizar la trama nos encontráramos sencillamente

describiendo lo que leemos o vemos, en una suerte de exposición que sería poco más que una paráfrasis estéril para explicar el asunto de la obra. A este respecto es interesante lo que plantea Marco Kunz cuando se enfrenta con textos fragmentados: “Hablar de una trama, y por consiguiente de un desenlace, resulta absurdo en este discurso despedazado en que es absolutamente imposible distinguir entre aventuras reales e imaginarias y en que el intento de reconstruir la cronología de los textos está de antemano condenado al fracaso. Los fragmentos textuales se siguen sin necesidad lógica, el principio que rige su sucesión parece ser la más pura casualidad.” [1997: 279].

De nuevo podríamos lanzar otra pregunta: ¿Qué estatuto tiene el final en dos obras como *Esperando a Godot* y *Not I*? Si Godot hubiera finalmente aparecido se trataría probablemente de un final clásico cerrado, porque la obra hubiera sido una espera proyectada hacia su resolución final. Además, más allá de si Godot llega o no, aparece el problema del final que, en ejemplos así, no repercute únicamente al ámbito argumental, sino que se expande a todos los aspectos del texto. *Esperando a Godot* y *Not I* tampoco cuentan con un inicio preciso, en ambas se sabotean las tres partes estructurales de la fábula aristotélica. Cuando el tiempo se expande más allá de los límites del texto o de la representación, o se bloquea detenido estancando los acontecimientos o las acciones, o repite incesantemente parámetros en los que cada instante se halla encerrado en sí mismo, no hay nada que comenzar o acabar. En el fondo, el problema del final en la poética de la fragmentación es un asunto alrededor de la concepción del tiempo y de las hipótesis sobre su agotamiento –como ya he planteado en el primer capítulo de este trabajo. Pero llegados a este punto y puestos a especular, el hecho de que se anule el devenir o se prolongue infinitamente, ¿repercute

necesariamente en la existencia o no del final? Es decir, ¿podría ser que el tema del final en la poética de la fragmentación estuviera al margen de cómo se concibe la temporalidad en la obra? Esta pregunta puede parecer absurda, puesto que tiempo y final, sea en la opción estética que sea, parecen inextricablemente unidos; pero cuando se trata de estudiar algo con detenimiento es útil aislar el objeto de estudio quizá hasta el absurdo, desvinculándolo incluso de aquellos elementos que lo hacen posible, para después nuevamente ponerlo en relación con ellos y comprobar cuál es el resultado. De hecho, este trabajo de investigación se centra en un final que no se encuentra en el término del devenir del tiempo –recordemos la distinción de Heidegger entre “acabamiento” y “consumación”. Así pues, ambos estatutos, “tiempo” y “final” exigen ser revisados. Y en esta revisión de la concepción temporal tradicional a la que la filosofía de la Postmodernidad no cesa de dedicarse, el tiempo no deja por ello de ser llamado “tiempo”; del mismo modo, tampoco el final correspondiente a obras fragmentadas debería, en principio, por el simple hecho de presentar alternativas a su acepción clásica, dejar de ser llamado “final”.

El asunto es complicado. No puedo esquivar la duda de que este tipo de final sea un final verdaderamente, es decir, de que se lo pueda llamar “final”. Al margen de divagaciones filosóficas, quiero insistir ahora en un nivel previo a las cuestiones semánticas, es decir, en si es riguroso llamar “final” al acabamiento de unas obras y espectáculos contruidos a menudo para rechazar o falsear el concepto mismo de acabamiento. Así, antes de entrar en el sentido o las consecuencias interpretativas a que da lugar un final como éste, es necesario hallar un término que lo designe y en la aventura a la búsqueda de un nombre preciso que reste vaguedad y arroje luz sobre la cuestión del final en la poética de la *fragmentación*, espero resolver el problema de su

sentido, o de si lo tiene. Parto de la base de que las composiciones a base de fragmentos son fundamentalmente propuestas no teleológicas, cuyo final podría llamarse a su vez no-teleológico. Pero no quisiera denominar el final que es objeto de estudio de este trabajo de investigación mediante una negación u oposición a algo que ya existe previamente. Me gustaría evitar la imprecisión que supondría llamar a este final *no-* o *anti-* teleológico, del mismo modo que el término “Postmodernidad” se ha puesto en entredicho por numerosos filósofos, entre los que destacaría a Jean-François Lyotard y a Ihab Hassan, porque implica una concepción lineal de la historia rechazada por la misma filosofía postmoderna. En efecto, Lyotard advierte que el “post-“ que antecede el término “postmodernismo” no se libra de conferirle el sentido de una simple sucesión, una secuencia diacrónica de períodos en la cual cada uno es claramente identificable; y añade que esta idea de “cronología lineal” es en sí misma perfectamente moderna y forma parte todavía de un modo de razonar cristiano y cartesiano. Lyotard defiende la actitud de que si en verdad pretendemos inaugurar algo completamente nuevo, las manecillas del reloj deberían volver a cero [1993: 47-48]. Hassan, por su arte, expone el mismo problema que Lyotard. Aquél, insistiendo en la idea de linealidad que comporta el prefijo *post-*, apunta un hecho insoslayable: que cada período histórico debería ser concebido al mismo tiempo como un trazo igualmente continuo y discontinuo diferenciado de los demás a partir de conjunciones, en vez de “muros” o cortes limpios [1993: 146-155]. Deleuze y Guattari, por su parte, se acogen a las asociaciones *rizomáticas*, distintas a las racionales o lógicas, para descartar la interpretación moderna del avance progresivo de la historia.

Pero no es tarea fácil la de sustraerse a tantos siglos de historicismo teleológico. Uno de los términos que recientemente ha llenado un vacío incómodo en la

teoría del teatro contemporáneo es el de *postdramático*, propuesto primero por Richard Schechner en los setenta para analizar los *happenings* [1988: 21] y desarrollado posteriormente en una teoría sólida por Lehmann para describir no sólo los *happenings*, sino esa fracción del teatro contemporáneo que se sitúa al margen de la preceptiva dramática. Lehmann escoge este término confrontándolo precisamente al del “postmoderno”, demasiado general para teorizar sobre el arte del teatro [2006: 25]. Ciertamente, el término *postdramático* integra tanto en su significante como en su significado la superación del drama, con todo lo que esto supone. En definitiva, Lehmann logra con su propuesta recabar para la teoría del teatro un término que incide en conceptos claves como “drama”, “estructura lineal”, “teatralidad” y se libra de la vaguedad del término “postmoderno”, demasiado general para conceptos que exigen la focalización en cuestiones concretas del teatro contemporáneo. Así pues, el prefijo *post-*, que en su etimología latina significa “después” o “detrás”, cobra en su acoplamiento al concepto de *drama* una noción de superación. Parece lógico, pues, que Lehmann, pretendiendo la descripción de una modalidad teatral que se *opone* a la dramática, quisiera emplear un término en el que constara la opción estética que da su relevo al teatro analizado en su estudio. Su trabajo, por consiguiente, incluye una revisión del drama, y el teatro *postdramático* se explica a partir de esta oposición entre la linealidad dramática y la fragmentariedad postdramática.

Así pues, si bien el prefijo *post-* me parece impreciso y demasiado marcado teniendo en cuenta la problemática alrededor del término “postmoderno”, considero importante que la noción de *telos* conste en el nombre que estoy buscando, porque me parece la misma esencia de lo que este final evita, o de lo que precisamente ese final no es. La poética de la fragmentación rechaza la *finalidad*, el dirigirse a un punto terminal

que condicione toda la estructura precedente. De hecho lo fragmentario ni siquiera tiene presente dicha finalidad, no es ni siquiera una oposición a ella, aunque las primeras propuestas vanguardistas a principios del siglo XX nacieran sobre todo como respuesta a la tradición anterior. Este final oscuro, sin nombre que lo vista, ha pasado a ser autónomo en sí mismo, a ser aceptado. Final casual, azaroso, al margen del *telos* clásico. Por este motivo de momento el prefijo que me parece más adecuado, a falta de una palabra independiente de una referencia preexistente, es el griego alfa privativo: *a-*. De su combinación con *telos* surge, pues, el término *final ateleológico*. Donde *a-* no supone simplemente negación u oposición, sino un *afuera*, un *al margen*.

Vale la pena explorar el significado de este término y calibrar su repercusión no sólo en este trabajo de investigación, sino en la filosofía de la Postmodernidad y en la teoría de la literatura. A pesar de que no lo tomé de ninguna referencia concreta, sino que el término “final ateleológico” surgió a partir de reflexiones abstractas sobre el particular y del juego retórico entre el *telos* griego y posibles prefijos que lo adecuaran al objetivo de este trabajo, posteriormente cayó en mis manos un artículo de Hayden White sobre “La historia literaria de Auerbach: causalidad figural e historicismo modernista”. Tras su lectura, el hallazgo del nombre para el objeto de estudio de este trabajo de investigación cobró una trascendencia histórica y se enriqueció con connotaciones reveladoras. En su análisis sobre la *Mimesis* de Auerbach, Hayden White propone que aquél, en su interpretación de la historia literaria de Occidente, entiende la noción de “consumación” [*Erfüllung*] mediante una síntesis entre un equivalente moderno del “telos” clásico y un equivalente secular del “apocalipsis” cristiano. De este modo la idea ilustrada de progreso histórico se proyecta “hacia una meta que nunca es realizable de forma definitiva, ni siquiera totalmente especificable” y White propone llamar “causalidad figural” a este modo peculiar de causalidad histórica propio de

Auerbach [2005: 303]. Hayden White menciona explícitamente el término “final ateológico” al referirse al significado que tiene “consumación” en la teoría de Auerbach y especifica que en ella “una ‘consumación’ no es el efecto determinado de una causa anterior, ni la realización teleológicamente gobernada de una potencialidad inherente, ni la actualización (*Verwicklichung*) hegeliana de un concepto (*Begriff*) informativo. A este respecto, el hecho de asumir que un evento histórico dado es la “consumación” de uno anterior no significa que el evento anterior *cause* o *determine* el evento posterior o que el evento posterior sea una “actualización” o “efecto” del anterior. Significa que los eventos históricos pueden estar relacionados con otro, en el mismo sentido que una “figura” está relacionada con su “consumación” en una novela o en un poema” [2005: 304]. Así pues, siguiendo a White, la asociación de determinados eventos históricos separados en el tiempo no le confiere a éste un sentido histórico lineal o teleológico, ya que tal asociación opera por “coincidencia o semejanza” [Auerbach, 1998: 69] y no por la lógica causa-efecto. En la historia de la literatura occidental la máxima aspiración de los escritores, según Auerbach, es la de representar la realidad de modo más realista posible [2005: 303]. Y en este afán de representación no existe una última *consumación* definitiva, a diferencia de la “consumación apocalíptica” del Nuevo Testamento. En la interpretación mitad pagana mitad cristiana que Auerbach hace de la historia literaria –extensible a todos los campos artísticos en Occidente– la *figura* es en ella “una promesa siempre renovada de consumación” [2005: 303]. Así pues, en una historia regulada por asociaciones *casuales*<sup>18</sup> de hitos

---

<sup>18</sup> En verdad parece que la relación entre determinados eventos históricos en la “causalidad histórica” de Auerbach sea azarosa, es decir, una violencia hermenéutica que el hombre ejerce sobre la historia como si de un poema o de una novela se tratase. En su tratado *Figura* Auerbach explica la relación figural entre Mosisés (*figura, umbra*, de Cristo) y Cristo (*consumación*). Según la interpretación cristiana de las Escrituras el Antiguo Testamento es una profecía real del Nuevo y así lo entiende San Agustín. Entre los siglos IV y V d.C. existió una discrepancia entre la corriente interpretativa de Tertuliano, en la que figura y consumación poseen igualmente una verdad histórica; y la corriente interpretativa de Orígenes, más alegórica y moral. En Occidente predominó la primera interpretación desde que San Agustín se esforzó por conciliar ambas, otorgando siempre una primacía al carácter histórico de la *figura*.

históricos *semejantes* en una continua reinterpretación dinámica, el final no puede acontecer definitivamente: siempre existe una nueva posibilidad de identificación de la última consumación que se sucederá por las infinitas siguientes. Por este motivo define White la *consumación* como un *final ateleológico*, porque nunca es definitivo y siempre va a verse renovado por nuevos  *finales ateleológicos* antecedentes de los siguientes. En el fondo, esta propuesta genial de White se fundamenta en el problema tan antiguo como eterno de que el ser humano no puede experimentar su propia muerte a través de la muerte de sus contemporáneos –como advierte Heidegger con respecto al *Dasein*– o, dicho de otro modo, un hombre no puede concluir su propia autobiografía y ahí se produce la “aporía del final no narrable” [Kunz, 1997: 7-8] o el “grado cero de la escritura” de Roland Barthes [en Lodge, 2001: 362-367]. Se trata, en realidad, de la pequeñez del ser humano en la abrumadora extensión de la historia de la humanidad, que siempre supera las vidas particulares. Así ocurre, claro, en una historia artística en la que cada clímax o “consumación” responde a su aquí y ahora, a un instante propio interpretado por sus contemporáneos, pero que está destinado a ser sucedido por otras consumaciones hasta el final de unos tiempos que no estamos en condiciones de predecir.

En el caso de este trabajo de investigación en el que el concepto de *final ateleológico* debe servir para analizar y comprender espectáculos concretos del teatro contemporáneo más radical, su significado se sustrae a la interpretación histórica que persiguen Auerbach y White. Es decir, lo que a mi juicio es relevante de sus propuestas es el carácter incompleto y dinámico de este final que, aunque lleve en su nombre la palabra *telos*, y por tanto acarree el uso que han hecho la tradición clásica y cristiana de la “finalidad”, no es ni del todo apocalíptico ni del todo cíclico, debido al prefijo que lo



antecede. En este sentido, es crucial la explicación de White, porque da credibilidad al significado y a la adecuación del nombre que es objeto de estudio de este trabajo de investigación. Paralelamente, sin embargo, es importante comprender que, en el presente estudio, el *final ateleológico* no funda su legitimidad en su aplicación a una interpretación historicista, sino que se toma como un concepto útil que tiene como aplicación última el análisis de ejemplos concretos del teatro contemporáneo. Aclarado este aspecto crucial, es igualmente cierto que cuanto más se indague en el significado y la repercusión del concepto de *final ateleológico* desde un enfoque interdisciplinar, más enriquecido se verá el análisis y la sistematización de espectáculos concretos. Debido a este convencimiento he querido incluir a Auerbach y a White en este capítulo y, del mismo modo, en el anterior recurrí a teorías filosóficas para explorar el sentido del *final ateleológico* en el contexto del pensamiento occidental.

Llegados a este punto, después de explicar el término de *final ateleológico*, de definir su sentido –algo que inevitablemente no corresponde sólo a este capítulo y que debe revisarse permanente desde la primera hasta la última de las páginas que siguen– y de contrastar a Auerbach y a White, es reveladora la concepción de *figura* que propone Adorno. En su *Teoría Estética* la *figura* aparece a menudo relacionada con el *fragmento*, otro de los conceptos claves en este trabajo. Adorno, tratando sobre la estética del espíritu de Hegel y del arte contemporáneo propone lo siguiente: “Si hay algo así como una característica general de las grandes obras tardías, habría que buscarla en la irrupción del espíritu a través de la figura. Esa irrupción no es una aberración del arte, sino su correlativo mortal. Los productores supremos del arte están condenados a lo fragmentario, a la confesión de que tampoco ellos tienen lo que la inmanencia de su figura asegura tener” [2004: 125]. El artista, como ente

eminentemente subjetivo, expresa en sus obras la figura de una realidad que es la que él exclusivamente percibe. Y en la plasmación de tal percepción lo más sensato es recurrir al fragmento, porque la realidad se escapa siempre en su abrumadora vastedad. A este respecto, Adorno ha tratado ya antes sobre la controvertida relación entre la realidad y la ficción (y de la mimesis al cabo) de este modo: “Si en la realidad todo se ha vuelto fungible, el arte contrapone al “todo para otro” las imágenes de lo que la realidad sería si se emancipara de los esquemas de la identificación impuesta. El arte, *imago* de lo no intercambiable, se convierte en ideología cuando sugiere que en el mundo no todo es intercambiable. Por el bien de lo no intercambiable, el arte tiene que poner mediante su figura lo intercambiable en relación con la autoconsciencia crítica. Las obras de arte tienen su *telos* en un lenguaje cuyas palabras el espectro no conoce, que no han sido capturadas por la generalidad preestablecida” [2004: 116]. Crear con el lenguaje o producir arte del modo que sea es siempre una violencia hermenéutica del artista sobre el mundo porque el arte, por muy libre o radical que se pretenda, no puede escapar de la convención que lo define como “arte” y dicha convención es ajena al mundo. Prosigue Adorno: “Aunque en las obras de arte se muestre de repente lo no existente, ellas se adueñan de eso no personalmente, con una varita mágica. Lo no existente se lo proporcionan los fragmentos de lo existente que ellas reúnen en la *apparition*.<sup>19</sup>” [2004: 116]. Es constante en la *Teoría Estética* la confrontación entre lo que se muestra y lo que permanece irremediabilmente oculto al artista, en su impotencia de no poder abarcar la realidad, ni siquiera su esencia. El fragmento, sin embargo, es una pequeña muestra de una realidad abarcable que no aspira a la totalidad, pero que sí es legítima y representativa de ella. Como dice Auerbach en el capítulo de *Mimesis* titulado “La media parda”, donde comenta la literatura modernista: “Quien describe desde el

---

<sup>19</sup> Adorno entiende la mimesis no como una copia de la realidad, sino que concibe las obras de arte como una “aparición” y en este sentido aquéllas son “imágenes” (recordemos que el sentido etimológico y lato

principio hasta el final el curso íntegro de una vida humana, o una trabazón de sucesos enclavada dentro de grandes espacios de tiempo, corta y aísla a capricho: en cada momento la vida ya ha comenzado hace tiempo, y en cada momento también prosigue sin interrupción, y a los personajes de su narración les ocurren muchas más cosas de las que él jamás puede esperar relatar. Pero uno puede confiar en relatar con cierta plenitud lo que ocurre a pocas personas en el transcurso de pocos minutos, horas o, en último caso, días, acertando así, además, con la ordenación e interpretación de la vida que surgen de la vida misma, y que son precisamente aquellas que se dibujan en cada caso, en el interior de los personajes mismos, que pueden encontrarse en cada momento en su conciencia, en sus pensamientos y, más encubiertamente en sus palabras y en sus actos” [1971: 517]. A partir de la Modernidad las obras de arte se han ido centrando cada vez con más ahínco en lo fragmentario debido a una “negación del equilibrio que se convierte en la crítica a la idea de su coherencia, de su formación e integración puras” [Adorno, 2004: 67]. El fragmento se presenta así, no ya como una porción frustrada de la totalidad a la que aspira, sino como esa misma totalidad. Adorno tiene para el fragmento una definición insuperable: “es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella” [2004: 68]. ¿Qué es el *final ateleológico* sino la misma negación de la coherencia estructural clásica previa a la Modernidad? ¿Y no es la *fragmentación* la alternativa que surge de esa negación? El *final ateleológico* –como ya anuncié en páginas anteriores– sólo puede encontrarse en el arte *fragmentario*, porque su *ateleología* no es otra cosa que el rechazo a la coherencia de las estructuras lineales. Esta condición, sin embargo, no es impedimento –más bien todo lo contrario– para que este tipo de final sea un final, es decir, para que termine con algo o para que dé fin a algo. La peculiaridad del *final ateleológico* consiste en que ese algo a lo que da término

---

de *figura* es imagen).

siempre es un fragmento que se encuentra integrado en un conjunto –una suerte de (des)estructura o composición– en el que otros fragmentos lo preceden y lo suceden infinitamente. Así pues, para que el *final ateleológico* sea posible, la composición en la que se encuentra deberá contar también con un “inicio ateleológico” e incluso con un “nudo ateleológico”. Se trata de un final, en efecto, un final propio de unas composiciones que son un fragmento en sí mismas y que por eso mismo no pueden concluir nunca de modo definitivo, sino dejarían de ser “fragmentos”. Son, pues, fragmentos que terminan y empiezan constantemente y que en sí mismos no se hallan siempre necesariamente contrapuestos a la *teleología*; encierran una lógica interna y, a veces –como comprobaremos mediante el análisis de espectáculos concretos–, un esquema de causa-efecto; pero en su relación con los otros fragmentos de la composición el *telos* desaparece, porque tal relación es aparentemente arbitraria y, por lo tanto, *ateleológica*.

En el caso del teatro no es hasta la experimentación artística que suponen las vanguardias de principios del siglo XX –como expuse en el capítulo anterior– que el fragmento empieza a convertirse en el método más eficaz de los espectáculos más innovadores. A partir de entonces, en ese cambio crucial para la historia del teatro, puede ocurrir cualquier cosa. El *final ateleológico* puede presentar cualquier forma, cualquier imagen puede ser un final en la poética de la fragmentación. De hecho, cualquier imagen que aparezca escasos momentos antes del cierre es susceptible de ser considerada por el espectador como el final, ya que la necesidad de que “cierre” y “final” correspondan nos viene de antiguo. No obstante, en la poética de la fragmentación no debería ser necesariamente así. Hay un modo de desasirse de esta necesidad y no es otro que el de hallar otros fragmentos en el texto o en la presentación

equivalentes –a menudo incluso idénticos– a aquél que por costumbre le otorgamos un valor específico por su ubicación en el conjunto. El artista contemporáneo juega con esta costumbre arraigada en el espectador, por este motivo se encuentra a menudo en la necesidad de falsear nuestra tendencia a dar más valor a las frases o a las imágenes terminales. Así pues, y al hilo de estas reflexiones, el final *ateleológico* no implica en ningún caso un “desenlace” o “acabamiento”, sino que supone otras alternativas, a saber: (1) una tregua en el texto escénico; (2) un fin en sí mismo; (3) una proyección de la obra. Entiendo por “tregua” una “pausa”, un “blanco” que interrumpe bruscamente y sin aviso el texto o el espectáculo, pero que no lo concluye definitivamente; se trata de una “cesura” aparentemente arbitraria que no excluye la posibilidad de continuación hipotética del texto o del espectáculo. Es decir, no se trata en este caso de “una proyección de la obra” hacia delante, como la tercera alternativa que he enumerado, sino de una interrupción *porque sí*, en el sentido de que nada en la obra obliga que el final no hubiera podido colocarse instantes antes o instantes después. De hecho, la duración de muchas *performances* es variable dependiendo de la jornada (pienso, por ejemplo, en los espectáculos del grupo Forced Entertainment, e incluso antes que ellos, las acciones de Joseph Beuys o del Living Theatre). La segunda opción que me parece viable en el final *ateleológico* es considerar el final de modo tautológico, como un fin en sí mismo. Estoy pensando obviamente en el teatro de Beckett y sus disertaciones sobre el acabar artístico y metafísico sobre todo en piezas como *Fin de partida*. Pero no únicamente sucede en su teatro, otros artistas contemporáneos hacen referencia explícita en sus creaciones a la ausencia o a la abolición del final como, por ejemplo, las *performances* *Mapa Corpo 3* del mexicano Guillermo Gómez-Peña o *The Real Fiction* de la española Cuqui Jerez. La obra se convierte a menudo en un metadiscurso sobre el “acabamiento”, como sucede también en *Angels of America* de Tony Kushner.

Por último, en los finales en que la obra se proyecta hacia delante se deja explícitamente una puerta abierta, que no se identifica con el *final abierto*, sino que es más bien una *aporía*, una ilusión de que detrás de la última página o del oscuro existe algo indeterminado; nunca la posible resolución de la trama –pues no perdamos de vista que en la poética de la fragmentación el concepto de *trama* se matiza hasta el punto de poner en duda su viabilidad–, sino una prolongación quizá *absurda* de la repetición, la obsesión, la recurrencia que conforma la obra. *Play with repeats* de Martin Crimp encaja en esta alternativa, así como las composiciones de Christoph Marthaler como *Maeterlinck* o *Die Fruchtfliege*.

Similares a los recursos que propone Ryngaert para definir la escritura a base de fragmentos (“pluralidad”, “ruptura”, “multiplicación de los puntos de vista” y “heterogeneidad”) son los que emplean Gilles Deleuze y Félix Guattari en su tratado introductorio a la filosofía del *Rizoma* (1976). Ambos parten de los siguientes principios: “conexión”, “heterogeneidad”, “multiplicidad”, “ruptura asignificante” y “cartografía”. Si bien Deleuze y Guattari no mencionan explícitamente la poética de la *fragmentación* en ningún pasaje de su tratado, es evidente que ésta constituye uno de los ejes principales de su teoría. El rizoma es fundamentalmente fragmentario; se trata de una figura que, en palabras de Deleuze y Guattari, “conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. [...] No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de  $n$  dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuidas en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno ( $n-1$ ). Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia

naturaleza y metamorfosearse. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también la línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza.” [2005: 48].

Descartando así los métodos de análisis que aportan el estructuralismo, la lingüística y el psicoanálisis, Deleuze y Guattari proponen un recurso que pretende englobar todos los posibles signos y “no-signos” en una amalgama que se ensancha en todas direcciones. Si no hay sedimentación, ni centro, ni unidireccionalidad, sólo nos queda la posibilidad de una exposición de fragmentos conectados entre sí –de forma aleatoria, añadiríamos– en una figura heterogénea y múltiple que da lugar a una infinidad de interpretaciones. Cabe insistir en que el rizoma no sólo rechaza la linealidad, sino que sobre todo, se resiste a cualquier intento de reconstrucción, esto es, de localización de un centro a partir del cual creciera la estructura consiguiente. De nuevo en palabras de Deleuze y Guattari, “un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas. En la medida en que llenan, ocupan todas las dimensiones, todas las multiplicidades son planas: hablaremos, pues, de un *plan de consistencia* de las multiplicidades.” [2005: 21]. Si esto es factible en el caso de las figuras rizomáticas se debe a que en todas ellas existen “líneas de fuga o de desterritorialización” que obligan al rizoma a redefinirse incesantemente, es decir, a cambiar de naturaleza y, por tanto, a exigir nuevos métodos de análisis. Decisiva es, en este sentido, la relación del rizoma con el *afuera*, o lo que Deleuze y Guattari llaman “anillos abiertos”. De hecho, si los dos filósofos escogieron

el rizoma frente al estructuralismo, la lingüística y el psicoanálisis, fue en gran medida porque les pareció el mejor modo de interpretar la naturaleza o, en otras palabras, de crear a partir de la naturaleza. En efecto, el rizoma se impone, en la teoría de Deleuze y Guattari, como el mejor recurso para el arte.

Según su propuesta, la naturaleza no actúa de modo dicotómico y criticamente acérrimamente la tradición cartesiana en Occidente y, naturalmente, los esquemas planteados en ella tales como el *Árbol de Porfirio* o *árbol raíz*. En opinión de Deleuze y de Guattari –y no sólo de ellos, sino de filósofos postmodernos contemporáneos como Vattimo, Derrida, Baudrillard, Bachelard, Althusser, Debord, entre otros, y de artistas desde los principios del siglo XX que se sirven de la fragmentación para componer sus trabajos, como Joyce, Woolf o Kafka, en literatura, o Wilson, Lauwers, Kane, Castorf, Pollesch, Spregelburd, Srbljanovic, por citar algunos de teatro de los que más adelante me ocuparé– la mimesis implica una reducción de la realidad, “producto de una lógica binaria para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza”. En Oriente, sin embargo, según Deleuze y Guattari, el pensamiento dicotómico no ha repercutido de forma tan profunda [2005: 41-42]. De hecho, no es extraño que Artaud recurriera en los sesenta a recursos teatrales de la tradición asiática para encontrar nuevos modos de expresión que sacaran del estancamiento al teatro occidental, subyugado en su mayoría a la tiranía del texto y de la lógica racional. También Brook, Bogart, Wilson o Monk se han inspirado recursos del teatro asiático, principalmente japonés y chino, para ampliar sus posibilidades artísticas.

En realidad la apuesta por la ruptura de la linealidad o la estructura de causa-efecto que impulsa al arte a partir del cambio de siglo XIX al XX, se produce por la



asimilación del *fragmento* como mejor modo de expresar la totalidad. Por un lado, recurrir a la expresión fragmentaria es la evidencia de un descreimiento ante la supremacía de la razón y sus límites –descreimiento ya emprendido en la Ilustración que abre la puerta a la Modernidad–; por el otro, supone una adhesión a la condensación, la quintaesencia, la economía expresiva. Además, la elección de un fragmento como esencia de una totalidad se plantea de modo aleatorio, debido a la falta de confianza del artista –del ser humano– en su capacidad para seleccionar el “mejor” fragmento. La noción de *aleatoriedad* –que me parece a menudo un eje utilísimo para introducir conceptos principales de este trabajo de investigación– da lugar no sólo a textos<sup>20</sup> aparentemente despedazados en su presentación al receptor, sino también, a un nivel más profundo, muestra la actitud del individuo contemporáneo ante la realidad que lo rodea. Una actitud que no es necesariamente de desazón, sino más bien de aceptación o cinismo ante fenómenos que el ser humano ya no se esfuerza por controlar o incluso comprender racionalmente: la irrupción del azar en el arte es así consecuencia de la aceptación del azar en nuestra interpretación del mundo. Esta idea venía ya planteándose desde el Naturalismo, como hemos visto que reclamaba Zola en su artículo “El Naturalismo en el teatro”, criticando al teatro de su tiempo, que se esforzaba todavía en construir una *pièce bien faite*. La diferencia en el arte postmoderno con respecto a esa visionaria actitud de Zola o incluso con las propuestas estructurales *paratácticas* del teatro de Brecht, consiste en que la materialización de lo fortuito en la ficción artística se sirve, a partir de la década de los setenta, de los mismos recursos de la propia realidad. No me refiero en este caso a las iniciativas de las *performances* o de los *happenings* de los setenta y ochenta en los que tenía lugar la realidad misma enmarcada en un espacio con connotaciones de espectáculo: como las

---

<sup>20</sup> Siempre que menciono “texto” refiriéndome a la poética de la fragmentación lo hago incluyendo en su significado las acepciones de texto escrito y texto escénico.

performances de Beuys, entre las que destacaría en este sentido *Coyote: I like America and America likes me* (1974). Ejemplos así son otra cosa: suponen la “irrupción de lo real” en vez de la “representación de la realidad”, recordando la distinción de José A. Sánchez [2007: 26]. La “representación de la realidad”, que debería llamarse “presentación”, como precisa Lehmann respecto al teatro *postdramático*, porque no se ejecuta de forma mimética, supone tomar de ella no sólo la forma fragmentada en que nos llega, sino también los mecanismos que se esconden detrás de esa misma fragmentación. Una tendencia hacia el *hiperrealismo* se radicaliza en teatro a partir de los noventa y tiene entre sus máximos exponentes a Frank Castorf. La estética *hiperrealista* va acompañada del efecto decadente que provocan unas imágenes del mundo promovidas por los medios de comunicación. Cuando estas imágenes se vuelven independientes de aquello que recrean, cuando la realidad es percibida con la mediación de los recursos espectaculares de la televisión, se produce esa sensación de *irrealidad* ante la que alarman filósofos de la Postmodernidad como Baudrillard o Vattimo. En efecto, se trata de evidenciar que la realidad es inconexa, que la interpretación lógica y causal de su fragmentariedad es una falacia producto de un pensamiento racional; pero, sobre todo, se trata de poner al descubierto –a menudo exagerándolos o caricaturizándolos– los acontecimientos que se resisten a toda lógica. Y, resistiéndose a ella, inevitablemente la desmontan. En efecto, según Rafael Spregelburd y su interesante teoría sobre la *catástrofe*: “Los puentes son construidos con las leyes de Newton, pero se caen por las leyes del caos”. [2006: 28]. En un mundo donde el “centro” se ha perdido, o de él han surgido millares de *puntos de fuga* o *líneas de desterritorialización*, en el que la velocidad vertiginosa que lo mueve ha invertido el orden lineal de causa-efecto en un énfasis fenomenológico del efecto sobre una causa perdida, irreconocible; lo que importa, lo que resta, son unas imágenes inconexas a las

que nos aferramos como botes salvavidas. Como destaca Vattimo, “la realidad, para nosotros, es más bien el resultado de cruzarse y “contaminarse” (en el sentido latino) las múltiples imágenes, interpretaciones, re-construcciones que distribuyen los medios de comunicación en competencia mutua y, desde luego, sin coordinación “central” alguna”. [2003: 15]. La estética *hiperrealista* ha sabido muy bien transmitir esta percepción mediatizada y juega a menudo con el *ridículo* papel que interpretamos cuando intentamos establecer un orden donde no lo hay. El individuo contemporáneo aparece en numerosas presentaciones postdramáticas reducido a un fantoche rebasado por un cúmulo circundante de estímulos que lo saturan y entre los que no consigue orientarse. Porque la necesidad de orientarse sigue estando ahí. La nostalgia ante un orden venido abajo, un ideal ilustrado en el que las directrices estaban claras y los caminos eran, en gran medida, rectilíneos, es un tema que da todavía para mucho en el teatro contemporáneo. Si bien nuestro “principio de realidad” [Vattimo, 2003: 15] es difuso en comparación con el generalizado en la Modernidad, no somos tan distintos quizá, y andamos a ciegas aún bajo unos parámetros que son hostiles a veces y que no orientan, sino que confunden.

David Mamet en *Los tres usos del cuchillo* sintetiza muy bien esta *adikia* afirmando que los seres humanos somos incapaces de concebir la *aleatoriedad* [Mamet, 2001: 104], continuamente ordenamos los hechos que nos ocurren por azar, literaturizamos o teatralizamos nuestra existencia porque nos negamos a que las cosas sucedan sencillamente porque sí, sin orden ni concierto, de forma estúpida y casual. Parfraseando el *De Brevitate Vitae* de Séneca [en Derrida, 1998: 16], todos nuestros temores son temores de mortales pero todos nuestros deseos son deseos de inmortales. En efecto, jugamos a ser inmortales cuando leemos una novela o asistimos al teatro y

predecimos, ordenamos, conjeturamos, adivinamos, redimimos o condenamos y, en ese condenar o redimir de los personajes, buscamos nuestra propia salvación o nuestra propia condena:

Al final de la obra, cuando creíamos haber agotado todas las vías posibles de investigación, cuando carecíamos de medios y de recursos (o al menos lo parecía), cuando no éramos más que impotencia, todo se recomponía. Se restituía en cuanto se revelaba la verdad.

En ese momento, pues, en una obra bien construida (y tal vez la vida analizada con sinceridad), comprenderemos que lo que parecía fortuito era esencial, distinguiremos el patrón forjado por nuestro carácter, seremos libres para suspirar de alivio o llorar. Y entonces podremos irnos a casa.

Mamet, 2001: 111

Esta reflexión de Mamet, sin embargo, sirve aquí para defender lo contrario: que quizá el público contemporáneo, o una parte del mismo, la que asiste a los espectáculos de Wilson, Lauwers, Lepage o Pollesch; la que lee los textos de Spregelburd, Crimp, Kane o Srbjanovic, no busca precisamente ese alivio aportado por la revelación final que concluye un espectáculo o un texto. La concepción de la “obra perfecta” clásica se decanta a partir de las vanguardias históricas por otro ideal de perfección. Para Heiner Müller, por ejemplo, “Si una trama empieza en la primera imagen, y luego una completamente distinta se sucede en la segunda, y a su vez empiezan una tercera y cuarta, entonces la obra es entretenida y agradable, pero ya no es la más perfecta posible.”<sup>21</sup> Tener el convencimiento, antes del inicio del espectáculo o antes de que abramos la primera página de un texto, de que tal revelación no va a acontecer, de que ningún final *conclusivo* va a aportarnos el sosiego de una *pièce bien faite*, es ya una buena predisposición ante las propuestas artísticas *fragmentadas*. No es

---

<sup>21</sup> Müller, Heiner, *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986, p. 21. La traducción es mía.

éste el lugar ni el momento para elucubrar sobre el receptor ideal o para emprender un trabajo de campo que tuviera como fin analizar los posibles receptores del teatro contemporáneo. Si bien teóricos tan importantes como Richard Schechner y Victor Turner han aportado datos útiles a esa tarea sirviéndose en gran medida de la antropología, aunque no pretendieran un análisis que llevara a conclusiones sobre el receptor del teatro en nuestros días –tarea, por otro lado, probablemente estéril, como advierte Hans-Thies Lehmann [*Pausa*, nº29 2007]–, aquí nos basta de momento con distinguir entre el público previo a las vanguardias históricas y el posterior. Desde las vanguardias teatrales de principios del siglo XX –como hemos tenido oportunidad de ver en el capítulo anterior–, los escritores y directores de teatro se esfuerzan por hacer reaccionar al espectador e integrarlo en el evento teatral. El espectador activo es el único capaz de colaborar en el acto comunicativo que es el teatro contemporáneo, entendido como un *evento* más que como una *representación* [Lehmann, 2006: 104]. El lector o espectador de textos fragmentados se acostumbra a leer de otra manera al que gusta de los textos lineales. Como advierte Schechner, ya no debemos centrar nuestra atención en comprender los móviles psicológicos de los personajes, sino en el reconocimiento de parámetros de conducta de los que sólo vamos a presenciar los efectos, porque éstos no son presentados como consecuencias de ninguna acción precedente [1994: 22-23].

En el teatro contemporáneo se da la paradoja de intentar expresar esa sensación de *fragmentación* y de azar mediante una estructura artística que, por definición, implica un orden, pero un orden que no traicione la sensación de *aleatoriedad* mencionada por Mamet y que debe manifestarse inevitablemente a través de una forma acabada (una forma que en sí misma exige una nueva concepción de “lo

Diana 19/5/07 11:32  
Con formato: Numeración y viñetas

acabado”). La voluntad de expresar en teatro la *casualidad*, pasa por el desmantelamiento de la estructura clásica lineal, sucesiva, y, consecuentemente, por la desaparición de las tres principales unidades de sentido y de forma que son el planteamiento, el nudo y el desenlace de toda obra acogida a la preceptiva clásica. Sin contemplar la diferenciación de estos núcleos estructurales, la dimensión del final, su carga significativa, pierde viabilidad. En realidad, en el ámbito del teatro que se está escribiendo y representando en nuestros días, la consideración de los dramaturgos futuristas de que toda obra previa a las vanguardias era “la postergación de un fin” –es decir, toda obra se encaminaba linealmente hacia su escena final– es generalmente rechazada y se idean nuevos mecanismos escénicos para “escapar del final”. De este modo, la resolución de los conflictos propia del final clásico, consiste ahora, en gran parte del teatro contemporáneo, en expresar que tal revelación no va a tener lugar. Mediante una representación o una lectura de estas características, el autor intenta proporcionar un sentido del final más trascendente: un paralelismo con el devenir azaroso que la propia vida implica, rechazando la concepción de avance sucesivo del tiempo; introduciendo saltos temporales, simultaneidad, repetición; y la sucesión continua de inicios y finales en el énfasis de que queda siempre tiempo por delante o, a menudo, de que el tiempo se ha agotado previamente. Obviamente, pese a su apariencia de *fragmentación*, se trata de obras formalmente acabadas, pero el hecho de que el conflicto principal de la *trama* no se resuelva, implica que –a diferencia del teatro clásico– no es ésta la preocupación principal. Como observa Sanchis Sinisterra, “durante casi veinticinco siglos” la cuestión del final “planteaba pocos problemas al autor, que sabía cómo responder a las expectativas del público y, al mismo tiempo, cumplir con los requisitos que el sistema socio-político exigía al teatro para tolerar su existencia y aceptar su ambigua función cultural. Con variantes más o menos definidas

por el dispositivo teatral vigente y sus opciones genéricas, se trataba siempre de finalizar la obra con el restablecimiento del orden puesto en cuestión por los avatares de la fábula. [...] Si la muerte y la dicha amorosa sellan tan a menudo el desenlace de tantos y tantos textos dramáticos, es porque ambos sucesos proclaman, cada uno a su manera, la abolición del devenir.” [2002: 285]. Lo mismo opina Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*, donde argumenta que el escritor contemporáneo no puede ya limitarse a cerrar sus obras con una boda o una muerte, puesto que no se encuentra ya, como el autor clásico, ante la tesitura de proporcionar un inicio y un final a sus obras [en Stéphane Moses, J. Söring ed. 1990: 112]. Sanchis Sinisterra insiste también acerca de la alternativa contemporánea: “De un siglo a esta parte, en cambio, la dramaturgia occidental ofrece más y más obras cuyo final produce un efecto de clausura orientado hacia “delante”, hacia lo que el texto ya no muestra, hacia las situaciones y circunstancias que probablemente acaecerán en ese futuro abortado que el receptor sólo puede suponer. Si los finales *clásicos* coinciden en la abolición del devenir, los finales que llamamos *modernos* se caracterizan por la suspensión o interrupción del devenir. Éste prosigue su curso implacable, imaginable incluso, pero su ocultamiento tras el telón o el oscuro comporta la instauración de la incertidumbre.” [2002: 286]. Tanto Patrice Pavis como Sanchis Sinisterra se han ocupado parcialmente de teorizar sobre el final en las obras de teatro contemporáneas y, como vemos, ambos coinciden en señalar que “de un siglo a esta parte”, que se corresponde con la transición del siglo XIX al XX, los autores se muestran reticentes a acabar la obra de forma absoluta. Ya no se trata, por tanto, de restaurar o romper el orden establecido como acostumbran a hacer los finales de las obras clásicas, sino de hallar un final *coherente* con la visión contemporánea del mundo. [Pavis, 1995:40; Sinisterra, 2002: 286]. A este respecto Marco Kunz añade en su estudio sobre *El final de la novela* (1997) que en los

inicios del siglo XX, “una nueva visión del mundo, una reevaluación radical de la experiencia vital (por ejemplo bajo el influjo de la psicología de Freud y Jung, o bajo el choque de las dos guerras mundiales), el desmoronamiento de las inveteradas certidumbres religiosas y otros factores extraliterarios (económicos, políticos, tecnológicos, etc.) repercutían en un debilitamiento de la intencionalidad primordial del final novelesco que consiste en rematar la obra en todos los niveles, es decir, desenlazar por completo la trama, clausurar la obra como entidad artística y terminar el texto.” [1997: 11]. Es obvio que la aparición masiva de la escritura a base de fragmentos y del controvertido asunto de su final en los inicios del siglo pasado responde a una visión del mundo particular que ya no lo concibe como un sistema ordenado fácilmente encasillable en el esquema del Árbol de Porfirio. Y aunque la *mimesis* aristotélica pierda credibilidad también entonces como recurso satisfactorio en el trasvase del mundo a la obra de arte y se vaya imponiendo cada vez con mayor eficacia el arte conceptual, es indudable que los artistas cambian sus planteamientos según la visión del mundo a la que se adscriben, es decir, que la opción estética fragmentaria es más *realista*, más fiel a nuestra concepción de la realidad, que las propuestas realistas decimonónicas en las que siempre hay unas causas que justifiquen unos efectos en una estructura lineal. Si el mundo no es visto ya como un sistema ordenado y el avance del tiempo –una vez perdida la fe en el progreso y el sentido escatológico propio de las religiones monoteístas– tampoco se considera lineal y teleológico, no hay motivo que justifique que la obra de arte sea un sistema ordenado y cerrado con una lógica que ya no sirve para interpretar el mundo contemporáneo.

Quisiera extenderme más en lo que verdaderamente pueda suponer el concepto de *mimesis* en el siglo XXI. Cuando en la década de los sesenta John Cage empezó a



interesarse por el *happening*, el motivo principal que lo llevó a trabajar con esta forma fragmentaria fue el de concebirlo como una forma teatral “alógica y sin matriz”, entendiendo por “alógico” un campo artístico en que “puede suceder cualquier cosa” [Cage, Schechner, Kirby, 1995: 68]. El propio Cage explica su modo de trabajar concentrándose más en el “proceso” que en la “estructura”, ya que da importancia a la no-intención de sus creaciones. Y es significativo que si Cage opta por el *happening* es precisamente porque lo considera la forma teatral más cercana a lo que él llama “everyday life” [1995: 64]. El *happening* es pues, en este sentido, una opción estética profundamente mimética, puesto que, entre otras cosas, transmite esa “falta de propósito” [“purposeless”] que muestra por ejemplo la gente cuando camina por las ciudades, aparentemente sin rumbo, formando una amasijo de itinerarios entrecruzados [1995: 58]. Algo muy parecido es lo que explica Frank Castorf respecto a su concepción del realismo en su teatro. En su artículo titulado “Nicht Realismus, sondern Realität”, publicado por la Volksbühne en junio de 2002, Castorf habla de los estímulos en los que se inspira para elaborar sus montajes. Del mismo modo que Heiner Gobbels, no parte jamás de textos teatrales acabados, sino que empieza a extraer material de textos no-teatrales, por ejemplo, de las novelas. Como él mismo dice: “La complejidad, el caos, la multiplicidad son para mí las muchas posibilidades de explicar la historia de una novela. Y cuando paseo por las calles encuentro ya un eclecticismo forzado en este mundo en el que vivimos, donde todo nos produce un efecto –también político– al menos una vez y ante el cual no sabemos cómo debemos comportarnos. Yo trabajo contra el orden que supuestamente debe subyacer siempre en una pieza teatral.” [2002: 72]<sup>22</sup>. Más adelante advierte sobre su fascinación hacia los pequeños detalles cotidianos, como beber un vaso de agua, acción que repetimos varias veces en un

---

<sup>22</sup> La traducción es mía.

mismo día [2002: 75]. Tanto Cage como Castorf, pese a que sus montajes sean tan distintos, comparten un interés similar por el caos, la ausencia de centro y la fragmentación en nuestra percepción por la realidad contemporánea y estas mismas características son las que recaban para el teatro. Como expresa Castorf, "...tampoco veo todo lo que ocurre en el mundo, sino tan sólo un pequeño detalle del conjunto. ¿Por qué debería ser de otro modo en el teatro?" [Castorf, 2002: 77]. Así pues, si el mundo es percibido en fragmentos, también –al hilo de las reflexiones de Cage y Castorf– debe serlo el teatro. La dramaturga Marianne von Kerkhoven, reflexionando sobre este problema, asocia los nuevos lenguajes teatrales a la teoría del caos, recurso que, según Lehmann, asume que la realidad está formada a partir de sistemas inestables y no de circuitos cerrados; por consiguiente, el arte se hace eco de esta ambigüedad, polivalencia y simultaneidad, y, en el caso del teatro, se reclama una dramaturgia que fije estructuras parciales en vez de parámetros globales. La síntesis es reemplazada por la densidad de momentos intensos. La opción estética que subyace en estos planteamientos es la de una *mimesis* fiel a la concepción del mundo posmoderno y en ella carece de sentido hablar de clímax, principio o final en sentido tradicional.

Escasos son los estudios que se han ocupado hasta la fecha de analizar y sistematizar este final *ateleológico* propio de la poética de la *fragmentación*. La mayoría de los trabajos dedicados al estudio de este final o bien se centran en los finales de la literatura, como la útil edición de Jürgen Söring, *Die Kunst zu Enden*, o el ya mencionado de Marco Kunz, *El final de la novela*; o bien lo tratan de modo filosófico, como el paradigmático ensayo de Frank Kermode, *El sentido de un final*, dejando los finales teatrales de lado. En lo que respecta al teatro, además del artículo introductorio de Sanchis Sinisterra, "Cinco preguntas sobre el final del texto", y el de

Patrice Pavis “Réflexions liminaires sur la fin au théâtre”, no existen estudios publicados en los que se trate el tema con detenimiento y los que acabo de mencionar estudian el *final* de modo general<sup>23</sup>, relegando el final en las obras *fragmentadas* a una posible variante en la que apenas se detienen.

Teniendo en cuenta que este trabajo de investigación se ocupa precisamente del *novedoso* final de las obras teatrales que oponen una resistencia explícita a su acepción tradicional, gran parte de la terminología empleada hasta ahora para definir y sistematizar este tipo de final resulta inadecuada en el caso del teatro. Al menos la que se propone demarcarlo en un lugar concreto del texto (por ejemplo, *conclusión, epílogo, desenlace, coda, colofón*). No obstante, uno de los objetivos principales de este trabajo es el de dilucidar si también en las obras con una estructura fragmentada y con ausencia de la resolución de la trama, es posible, en efecto, hallar lugares concretos de la narración o de las acotaciones en los que el final se manifiesta con más intensidad que en otros (o, en el caso de que existan múltiples finales o rupturas seguidas por la repetición del inicio, se puedan localizar preludios del final). Este análisis ya centrado en textos y en espectáculos concretos, sin embargo, queda relegado a los dos capítulos siguientes de este trabajo de investigación. Ahora interesa de momento enunciar esta problemática para abrir hipótesis que nos sean útiles en la cuestión de qué contenidos deben vestir los términos que estoy buscando.

Desde luego que para el objetivo que ahora me ocupa es inútil ya la reducción dicotómica *final abierto* versus *final cerrado*, porque pertenece a una tradición que

---

<sup>23</sup> A excepción de algún estudio concreto sobre alguna obra o algún autor en particular como, por ejemplo, el de Johathan S. Cullick, “Always Be Closing”: Competition and Discourse of Closure in David Mamet’s *Glengarry Glen Ross*”, recogido en el *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 8.2

viene de antiguo, ya planteada en los textos clásicos. El final abierto no pertenece necesariamente a la poética de la fragmentación, consiste más bien en terminar la obra dejando al menos dos posibilidades sobre un asunto de la trama ya cerrado. Es decir, no presentar explícitamente en el texto o en la representación una boda o una muerte venideras, sino sólo enunciarlas y plantear una duda –que normalmente no es tal– sobre un hecho que todavía no ha acaecido, pero que tiene todo de su parte para realizarse. El final que estoy tratando, sin embargo, supera esta dicotomía, porque se dejan cabos sueltos en la trama sobre los que no se ofrece ninguna garantía de resolución. Como afirma Kunz, “muchos autores postmodernos ya no practican ni el final “cerrado” ni el “abierto”, sino el final múltiple, falso, burlón o paródico, poniendo en tela de juicio todo orden, toda verdad o verosimilitud como legitimación extratextual de sus narraciones y, por consiguiente, de sus finales.” [1997: 11]. El final de que trata este trabajo de investigación no proviene de una lógica en la estructura del texto o del espectáculo, sino que responde más bien al arbitrio del autor, a su desfachatez de terminar sin anunciar, de concluir sin avisar, de interrumpir porque el número de páginas ya es bastante o porque los *performers* están extenuados. No obstante, comprobaremos que esta arbitrariedad lo es sólo en apariencia y que bajo formas azarosas se esconden propuestas deliberadas. Entre éstas, se encuentra obviamente la de desestabilizar las ideas preconcebidas del receptor. Como señala Kunz, la dicotomía final *cerrado* vs. *abierto* se ha tratado mayormente entre los teóricos como un problema de recepción [1997: 122]. Estudios como los de Alan Friedman, Alvin Greenberg o Robert M. Adams sobre la oposición *abierto/cerrado* delegan la responsabilidad al receptor y a la posibilidad de éste de localizar el *desenlace*. Kunz habla de la distinción entre un *desenlace completo* (conflicto *resuelto*) y un *desenlace parcial* (conflicto

---

(1994), 23-36; o el de Wolfgang Iser, “Ist das Ende hintergebar? Fiktion bei Beckett”, en *Der implizite Leser*, München, Wilhelm Fink, 1979, 391-413.

*irresuelto*) [1997: 118]. No obstante, en una argumentación en torno al *final ateleológico* enmarcado en unas obras fragmentadas que discuten la categoría misma de *desenlace*, porque a su vez ponen en tela de juicio la validez del concepto de *trama*, es incoherente hablar de un conflicto resuelto o irresuelto. El propio Kunz discrepa de esta dicotomía, porque implica valorar la satisfacción o la insatisfacción del receptor –labor demasiado subjetiva para el teórico y, por consiguiente, estéril.

No obstante, en cualquier estudio sobre teatro debe tenerse en cuenta de un modo u otro al receptor, sobre todo tratándose de un tipo de teatro, el *postdramático*, que le confiere una posición integrada en el evento teatral. Aceptando esta relevancia del receptor deberíamos conjeturar sobre el verdadero alcance de su importancia. Se trata de un integrante más en el evento teatral cuya participación, en contraste con la de épocas anteriores, es altamente significativa, pero no hay que olvidar que en el teatro *postdramático* ninguno de los elementos que conforman el espectáculo prepondera por encima de los demás. Así pues, dejando de lado juicios subjetivos en los que intervenga demasiado una interpretación psicológica del receptor y de su actitud frente al *final ateleológico*, la cuestión sobre su incidencia en el espectáculo debe centrarse –pienso– en el margen de maniobra que, respecto a un espectáculo u otro, se le permite. No tiene la última palabra, pero a menudo su presencia *modifica* el espectáculo. Así pues, quisiera plantear el asunto de la recepción no ya desde el receptor al espectáculo –como hacen la mayoría de estudiosos, por ejemplo Pavis [2000: 227-297]– sino desde el espectáculo al receptor; es decir, en vez de preguntarnos por lo que el espectáculo pueda sugerir al receptor deberíamos –pienso– plantear el problema a la inversa: el margen de maniobra que el propio espectáculo le permite al receptor. En las obras que interesan para este trabajo de investigación y que conforman su corpus, se contempla siempre el lugar que ocupa el receptor en el texto. La diferencia a este respecto entre

una y otra es cuán amplio o reducido es ese margen. Así pues, afirmar a partir del análisis de espectáculos que un final es *esperado* o *inesperado*, *previsible* o *imprevisible*, comporta meterse en el pantanoso terreno de la psicología del espectador; pero sí, en cambio, pensamos en términos de margen de participación, una participación que se planea en la misma concepción del espectáculo y que se prevé de antemano, las conclusiones que podamos extraer son mucho más útiles e incluso técnicamente conjeturables para el análisis propuesto en este trabajo de investigación.

¿Puede un receptor modificar el final de una obra? No abundan los ejemplos en los que, dependiendo de la actitud del receptor, se pueda cambiar el sentido del *final ateleológico*. No olvidemos que estamos tratando con obras en las que, de un modo u otro, con más o menos intensidad, se incluye al receptor en el texto, pero, ¿hasta qué punto? La clave del problema del receptor en el teatro *postdramático* se halla en la relación entre “acabamiento” y “cierre”: en cuándo se da por finalizada la obra, ya que, a menudo, el ritmo de los espectadores en abandonar la sala se deja a la voluntad de cada uno. Pero no se trata únicamente de una cuestión de tiempo, sino también de la exigencia por parte del artista de que el público participe. En cuanto al texto escrito, también existen ejemplos en los que el autor propone explícitamente dos finales posibles a elección del lector o cambia el final escrito dependiendo de la recepción que obtuvo la primera alternativa propuesta en el teatro. A pesar de estas posibilidades, de estos finales curiosos, este trabajo de investigación no trata únicamente las excepciones, sino que pretende un enfoque general del *final ateleológico* en la poética de la fragmentación; así que una categoría del tipo *final provocado* por el receptor no podría aplicarse a la mayoría de textos que se están escribiendo y representando en nuestros días, porque muchos de ellos han superado ya el interés acérrimo de las vanguardias históricas por violentar la reacción del espectador ante el evento teatral. En cuanto a las

expectativas del receptor Sanchis Sinisterra propone tres posibilidades: final *ineludible/ previsible/ imprevisible*<sup>24</sup>. Pero del modo en el que pretendo enfocar este trabajo de investigación, tales posibilidades devienen falibles puesto que enfocan el problema del final desde la perspectiva del receptor, cuando lo que interesa –por los motivos que ya he explicado más arriba– es tratar el final *ateleológico* desde el planteamiento del artista y no del receptor. Además, la sistematización de Sanchis Sinisterra parte de una definición clásica de la *trama* y del *desenlace*, términos puestos en duda en este trabajo.

El campo de la terminología es tan amplio que para orientarnos en él es preciso partir de parámetros concretos, de lo contrario corremos el riesgo de emplear términos en contextos a lo que no se avienen. Marco Kunz propone parámetros útiles: el texto como objeto con una última página, a cuyo final lo llama “cierre”; el final de la trama, que denomina “desenlace”; “acabamiento”, que es el estado definitivo de una obra que su autor considera como terminada; y “clausura” sería el final correspondiente de la obra en tanto que entidad estética. [1997: 19]. Aquí, siendo este trabajo de investigación un estudio sobre teatro, cada parámetro cuenta con dos vertientes: el texto teatral y el texto escénico. A su vez el texto escénico, dependiendo de su naturaleza (presentación, *performance* o *happening*, etc.), contaría con un “cierre” más o menos delimitable, ya que siempre hay un último momento en que los espectadores abandonan el espacio teatral. Cabe decir que en el presente trabajo este primer parámetro no interesa en sí mismo, sino puesto en relación con la duración y con la composición interna de la obra. De hecho este trabajo de investigación se centra sobre todo en los tres últimos parámetros que propone Kunz, puesto que pretendo un estudio sobre un tipo de final concreto en una estructura concreta. Estructura que podría no ser

---

<sup>24</sup> De nuevo recorro a la sistematización inédita que el autor me ha cedido.

considerada como tal, si seguimos al pie de la letra la terminología de Deleuze & Guattari y, en el caso de matizarla, el mismo concepto de “lo fragmentario” pone en tela de juicio la solidez del modelo estructural tradicional basado en una secuencia de planteamiento, nudo y desenlace. Así, para analizar el final correspondiente a la poética de la fragmentación, focalizaré mi propuesta en el “desenlace”, el “acabamiento” y la “clausura”, y entre estos tres términos propuestos por Kunz, únicamente la “clausura”, que valora el final de la obra como entidad estética, opondrá resistencia a matizaciones consiguientes. Respecto a los términos “desenlace” y “acabamiento” no me queda otro remedio que modificarlos y las razones que justifican una modificación así son las que impulsan este trabajo de investigación.

En el tercero y último bloque de su estudio dedicado a los textos que pretenden una ilusión de infinitud, Kunz se encuentra con el mismo problema que acabo de plantear. Es significativo que la terminología empleada por Kunz para sistematizar los textos narrativos lineales deje de ser factible cuando se enfrenta a los textos fragmentarios y que se decante entonces por tratar el final desde una perspectiva hermenéutica del texto en su globalidad, que centra su discurso en tratar de dilucidar los motivos que impulsan al autor a resistirse al “desenlace” y a poner en duda el “acabamiento”. Cuando Patrice Pavis, en su estudio sobre los finales en el teatro contemporáneo, se enfrenta al *final ateleológico* recurre a una distinción fundamental entre el *final narrativo* (el propio de la *fábula*, el de los acontecimientos y las acciones) y el *final hermenéutico* (el “final de la obra propiamente dicha”, es decir, “la conclusión moral o filosófica, el momento en el que se descubren el punto de vista y la mano final del autor”) [2005: 41]. Tal distinción no es exclusiva del teatro, sino que es extensible a todas las ramas artísticas, de hecho el *final hermenéutico* de Pavis coincidiría con la



“clausura” de Kunz. Lo que me parece sintomático es que tanto Pavis como Kunz deban recurrir a términos filosóficos, a categorías que repercuten a la obra entera, cuando se proponen nombrar el *final ateleológico*. El recurso del *final hermenéutico* pretende liquidar el problema de la terminología concreta que localiza el final en un momento del texto. Ya que esto no es posible –como he señalado más arriba– en textos a base de fragmentos, al teórico no le queda otro remedio que acogerse a estatutos generales de la obra. Pero en el presente trabajo de investigación un enfoque tan general como el que se deriva del *final hermenéutico*, que soslaya manifestaciones concretas en ejemplos concretos, no soluciona muchos aspectos a tener en cuenta, ya que si se toma como único parámetro puede dar como resultado conclusiones demasiado subjetivas. En efecto, es difícil a menudo valorar en su conjunto el *carácter acabado* de una obra, si la voluntad del autor ha sido satisfecha o no, o si, además, ha logrado colmar las expectativas del receptor. El estudio del *final ateleológico* sólo puede ser válido si se combinan distintos parámetros en su análisis. En su sistematización, Pavis contempla el *final ateleológico*, aunque sin darle un nombre concreto, define un tipo de final que denota la “resistencia a concluir” por parte del autor y la divide en dos modalidades posibles: la *falsa conclusión* (parodia de los finales clásicos) y el *efecto de resonancia* (la disolución de la acción y de la trama en un *continuum* temporal como evidencia de que el devenir de la vida no se detiene, pero añadiendo un efecto de “eco” al punto de partida del texto). Como ejemplo del *efecto de resonancia*, Pavis menciona el teatro chejoviano; y ejemplifica la *falsa conclusión* mediante el teatro de Beckett, en concreto *Esperando a Godot*, que se correspondería con el *final suspensivo* que propone Sanchis Sinisterra<sup>25</sup>. Es arriesgado, sin embargo, establecer esta correspondencia porque la clasificación de Sinisterra desglosa los distintos componentes de la obra teatral y la de

---

<sup>25</sup> Esta nomenclatura procede de un material inédito que Sanchis Sinisterra me ha cedido amablemente con motivo de este trabajo de investigación.

Pavis no. Por este motivo considero más rigurosa –más fiel a la convención teatral– la propuesta del primero, cuyo enfoque multiperspectivista tomo como modelo.

Nos hallamos frente a una compleja paradoja: la que no puede menos que aceptar que todo producto artístico tiene una forma externa cerrada, con su inicio y su acabamiento, y que, pese a ello, pone en duda la efectividad de ambas categorías en su forma interna. La no coincidencia del inicio y del cierre del producto artístico con su planteamiento y su desenlace correspondientes invalida la consistencia de los propios límites objetivos –fácilmente comprobables, físicamente palpables–, que conforman un texto o un espectáculo y que, en el caso de este último, tienen que ver directamente con el tiempo externo al evento teatral, con el margen temporal que ocupa y que se mide en función de las manecillas del reloj. O, siguiendo la terminología de Genette, “el tiempo de la narración”; y, partiendo de la teoría del teatro, el “tiempo objetivo exterior” distinto del “tiempo dramático” y del “tiempo escénico” [Pavis, 2000: 164-165]. De estos dos últimos trataré en capítulos posteriores, de momento quisiera apuntar aquí que el “tiempo objetivo exterior”, al contrario de lo que pudiera parecer, cobra una importancia relevante en el estudio de los finales de la poética de la fragmentación. Pensemos, por ejemplo, esas escenificaciones que se interrumpen abruptamente por decisión explícita del propio director (como sucede en *Needlapb* de Jan Lauwers o en numerosas performances, como las que practica el grupo *Forced Entertainment*). En casos así el agotamiento del “tiempo escénico” se corresponde con el agotamiento del “tiempo exterior objetivo”. En otros, el final de la narración –ya sea ésta textual o escénica– se encuentra diseminado, igual que el contexto donde se inscribe, y en ejemplos de este tipo (como serían *Attempts on her life* de Martin Crimp, *4.48 Psychosis* de Sarah Kane o *El pánico* de Rafael Spregelburd), ya sí que no es relevante

el momento en que se agota el “tiempo exterior objetivo”, puesto que éste no aporta ningún dato útil al final del tiempo “escénico”.

Si no son válidos los términos “desenlace” y “acabamiento” para designar categorías del final en la poética de la fragmentación es debido, como he enunciado más arriba, al tipo de textos con los que nos enfrentamos. En un texto fragmentado no existe un clímax que distinga fragmentos más decisivos que otros y si los hay, éstos son varios y no un único fragmento sobre el cual gravite el resto del relato. No estamos tratando con tramas sucesivas en las que las acciones sean consecuencia de acciones precedentes, sino que la disposición de los fragmentos en esta amalgama anárquica se ejecuta al menos de cuatro maneras al margen del esquema de causa-efecto: 1.- *alternancia*; 2.- *repetición y recurrencia*; 3.- *parataxis*; 4.- *rizoma*. Y en cualquiera de estas opciones, la tarea del receptor descarta la sensación de una continuidad o linealidad a partir de la ilación de las distintas unidades de sentido de una trama que le permita localizar los efectos a partir de unas causas o de las líneas de comportamiento de los personajes. Como advierte Schechner, las dinámicas de algunas obras del teatro contemporáneo –él cita en esta ocasión a Beckett, Genet y Ionesco, pero podríamos añadir a Lauwers, Woodbury, Srbljanovic, entre otros– se desarrollan a partir de ritmos vitales: comer, respirar, dormir-despertarse, noche-día, las estaciones, las fases de la luna, etc. Dichos ritmos carecen de planteamientos, nudos o desenlaces en el sentido aristotélico y se concluyen sólo para reanudarse de nuevo, sin resolver nada. Se trata, como sigue Schechner, de “funciones del tiempo” [“functions of time”] que no abren o cierran períodos temporales, sino que son un fin en sí mismo: no implican cambios de estado más allá de los que ellos mismos conllevan, así “in post-dramatic drama, time replaces destiny”. [1994: 21]. De hecho es extraño encontrar en las obras

postdramáticas personajes cuyo perfil se estructure a partir de parámetros psicológicos. A menudo es el mismo performer el que impone su presencia corporal en detrimento del personaje. Puesto que la acción y la gestualidad que expresan esas “funciones del tiempo” que menciona Schechner se imponen a la ilusión mimética que identifica al actor con el personaje y teniendo en cuenta que la noción de trama es puesta en tela de juicio, se escinde el actor del personaje y se presenta en calidad de un individuo que “hace de sí mismo”.

Cabría otro modo de organizar los fragmentos en el texto, aquél que depende fundamentalmente de un centro a partir del cual se estructuran los distintos componentes del texto y que podría llamarse *centrífugo* o *pivotante*. Si no lo incluyo en las cuatro posibles composiciones que he mencionado hace un momento, es porque, tras el análisis de espectáculos concretos del teatro contemporáneo más radical, he comprobado que se trata de un tipo de composición que atañe especialmente al texto literario, pero no a su ejecución en la escena. Las composiciones *centrífugas* o *pivotantes* son obsesivas, circulares en el sentido de “recurrentes”, en las cuales se da un efecto de reconcentración alrededor de ese centro o punto de partida. La diferencia entre el modelo *centrífugo* y el *pivotante* consistiría en que en el primero todos los elementos sin excepción buscan el centro constantemente y en el segundo, en cambio, hay lo que Deleuze llama *líneas de fuga* que se escapan momentáneamente de la dominación del centro, aunque éste domina igualmente toda la estructura. Una *línea de fuga* supone una tregua en el texto o la presentación, un descanso de la obsesiva atracción del centro. *Centrífuga* sería la estructura de una obra como *4.48 Phycosis*, cuyo desarrollo dibujaría una *espiral* sin treguas. *Pivotante* podría ser una obra como *El pánico* de Spregelburd, de hecho cualquier obra en la que aparecieran escenas

secundarias que se apartasen del centro pero que de un modo u otro hicieran referencia a él, revelando quizá un dato importante que en el momento de ser formulado no levantara sospechas –no fuera significativo– hasta que se uniera al centro en escenas posteriores. De todos modos baste mencionar aquí este tipo de composiciones, pues no son válidas para un análisis performativo.

Hans-Thies Lehmann dedica en su *Postdramatisches Theater* un apartado al modelo paratático, oponiéndolo al hipotático, que implica una subordinación enfocada a una armonía clásica que ha dominado la creación teatral hasta principios del siglo XX. Uno de los principios fundamentales del teatro que Lehmann considera postdramático es la “de-jerarquización” de los elementos que intervienen en el evento teatral. No se trata de una “de-jerarquización” en el sentido que plantea Deleuze, la parataxis sigue perteneciendo al dominio de la sintaxis, pero se conforma en una suerte de coordinación y paralelismo entre los constituyentes. Como manifiesta Heiner Goebbels: “I am interested in inventing a theatre where all the means that make up theatre do not just illustrate and duplicate each other but instead all maintain their own forces but act together, and where one does not just rely on the conventional hierarchy of means” [Lehmann, 2006: 86]. La principal diferencia entre un teatro *hipotático* y uno *paratático* es que en el segundo cada uno de los elementos combinados (danza, narración, gestualidad, música, plasticidad, iluminación, etc.) conserva su autonomía, su peso específico, su fuerza original, en la presentación. La relación que se establece entre ellos no debilita la intensidad que tenían por separado, pero –y aquí la *parataxis* se diferencia del *rizoma*– se disponen en un espacio armónico que los engloba en un conjunto de sentido unificado. Ninguno prepondera sobre los demás, pero todos actuando simultáneamente conforman una suerte de relación unitaria.

En el modelo *rizomático* –el más radical, el más contemporáneo en el sentido de *novedoso*, alejado de la tradición clásica– no puede existir ningún centro. Los fragmentos son introducidos en la figura mayor a partir de *líneas de desterritorialización y agenciamientos*. La sintaxis ni siquiera cuenta por oposición. El rizoma es una estructura al margen de la lógica sintáctica. No es casualidad que la forma teatral predilecta de Deleuze fuera el *happening*. También fue a partir de él – como anuncié más arriba– que Schechner se vio en la necesidad de encontrar el término “post-dramático”. En el *happening* las acciones simultáneas se presentan compartimentadas, independientes entre sí; es el receptor el que puede establecer conexiones en el conjunto. Así, mientras que la unidad en el teatro dramático viene dada por el esquema unidireccional de causa-efecto y de un protagonista/ narrador –o varios–, que cuenta o hila acciones; en el *happening* la unidad depende de la combinación y la permutación de acontecimientos programados [Schechner, 1994: 23]. Dichos acontecimientos son de varia naturaleza, como Deleuze & Guattari advierten cuando definen el *rizoma*. Así, gesto, acción, palabra, luz, idea, concepto, dibujo, etc. se yuxtaponen (*paratácticamente*) en el escenario o en el texto. Según Adorno, el *happening* rompe la idea ilusoria que pretende la *mimesis* [2004: 142], puesto que *presenta* la realidad en su crudeza, activamente, mediante acciones o imágenes que no pretenden más de lo que son (imagen en toda la fuerza de su presencia), en vez de recrearla. Y prosigue al respecto: “El arte quisiera, mediante la cesión visible a materias crudas que él consume, reparar algo de lo que el espíritu (el pensamiento igual que el arte) le hace a lo otro a lo que se refiere y a lo que quiere hacer hablar. Éste es el sentido determinable del momento sin sentido, hostil a la intención, del arte moderno, hasta llegar a la confusión de las artes y a los *happenings*”. El *happening* evidencia, pues, esta ambición en la que el arte se esfuerza por dejar de ser arte en el sentido

tradicional de la mimesis y convertirse en “lo otro”, entendido según Adorno como la realidad emulada por el arte.

¿Puede un texto ser *paratáctico* o *rizomático*? Lehmann no menciona en su nómina de artistas postdramáticos a ningún dramaturgo, sólo tiene en cuenta a directores. Probablemente el hecho de que podamos considerar un texto como “dramático” o “lineal” o “fragmentado” y no “postdramático”, tiene que ver con una cuestión terminológica. Llamar a un texto *postdramático* supondría ir en contra de dos principios básicos del teatro postdramático: 1.- la no preponderancia de ninguno de los componentes del evento o presentación teatral. 2.- la necesidad de la ejecución del evento teatral para lograr el “efecto *postdramático*”, ya que el receptor es un componente indispensable. Si bien un texto dramático puede ser presentado en la escena de forma postdramática –todo depende de la opción estética y de los propósitos del director– y uno fragmentado podría escenificarse de modo naturalista, no cabe duda de que los textos fragmentados responden a la misma opción estética que impulsa los eventos que Lehmann considera *postdramáticos*.

Siguiendo con la *parataxis* y el *rizoma*, cabría todavía indagar en las verdaderas diferencias entre uno y otro. Al inicio de este capítulo planteé la diferenciación entre dos modalidades en la poética de la fragmentación: aquella que permite una restitución de la historia y aquella que no. A partir de esta distinción se puede discernir lo que es propio de la *parataxis* y lo que es exclusivo del *rizoma*. La *parataxis* sigue perteneciendo al dominio de la *sintaxis*, con lo que prevemos en ella una cierta conexión lógica. Lehmann la considera un principio indispensable en el teatro *postdramático* [2006: 86] porque un modelo paratáctico no contempla jerarquías. No

obstante, pienso que si bien tanto la *parataxis* y el *rizoma* dan lugar a obras fragmentarias, la *parataxis* se encuentra dentro de la primera alternativa de la poética de la fragmentación, aquella que posibilita una reconstrucción de la historia. El *rizoma*, en cambio, pertenece a la segunda alternativa de fragmentación. En el ámbito de los conceptos –y este capítulo es esencialmente teórico– es necesario a menudo focalizar cada opción estética, considerar las formas por separado, como si fueran puras y bien delineadas. Cuando nos acercamos a la práctica, en cambio, a la experiencia del texto o del evento teatral, comprobamos en seguida que la pureza atañe sólo a los conceptos, que el arte cuando se ejecuta es mixto, ambiguo y que no se deja encasillar fácilmente por la terminología. Por ejemplo, ¿dónde se enmarcaría el espectáculo *Images of Affection* de Jan Lauwers? ¿En el ámbito de la parataxis o en el del rizoma? Existen ejemplos que argumentarían tanto lo uno como lo otro, pero un espectáculo *paratáctico* y un *happening* son de muy distinta naturaleza. Lo común es encontrar espectáculos mixtos en los que intervienen múltiples recursos de la poética de la fragmentación, los cuales distinguiré en capítulos posteriores mediante el análisis performativo de espectáculos. El rechazo a la linealidad se presenta mediante formas muy diversas; a menudo, para romperla, basta con la introducción del azar, de una *línea de desterritorialización* –en la terminología de Deleuze & Guattari– que rompa la ilusión de un orden racional. La sorpresa a nivel estructural que introduce una *catástrofe* en el sentido que propone Spiegelburg es una desterritorialización muy poderosa.

Una vez enumeradas las distintas composiciones que conforman los fragmentos en una obra fragmentada, considero oportuno, con el propósito de esclarecerlas lo máximo posible, comentar la tabla que sugiere Schechner y en la que opone a grandes rasgos los modelos *triangular* y *abierto*. El primero es el aristotélico,



en el que se estructuran linealmente las partes planteamiento-nudo-desenlace; el segundo es el correspondiente al teatro postdramático: no-jerárquico, y, por consiguiente, fragmentario. En la matriz, Schechner opone “trayectorias vitales” [*life-careers*] a “ritmos vitales” [*life-rhythms*]; “historias” [*stories*] a “juegos/reglas” [*games/rules*]; “trama/argumento” [*plot*] a “ritmo o pauta” [*rhythm or pattern*]; “personajes” [*characters*] a “características” [*characteristics*]; “tiempo lineal” [*linear time*] a “tiempo circular, interrumpido o no-tiempo” [*circular, bracketed or non-time*]; “acción” [*action*] a “actividad” [*activity*]; “conexiones” [*connections*] a “saltos”; “resolución” [*resolution*] a “circularidad, interrupción o no-final” [*circularity, bracketing, or no ending*]; “dialéctica” [*dialectic*] a “no-síntesis” [*no synthesis*]; “fluir” [*flow*] a “explosiones” [*explosions*]; “accionar los acontecimientos” [*acting the events*] a “suceder los acontecimientos” [*becoming the events*]; “un tiempo que provoca cambios” [*time makes changes*] a “un tiempo ‘cola’” [*time is a cue*]; “causalidad” [*causality*] a “determinismo/casualidad” [*determinist/random*]. [1994: 25].

Los conceptos opuestos a los primeros se adaptan a la definición de Lehmann para el teatro postdramático. Pero más allá de esta evidencia –puesto que Schechner y Lehmann están interesados en el mismo tipo de teatro contemporáneo–, la matriz de Schechner sirve aquí para terminar de esclarecer algunas pautas sobre la fragmentación y el *final ateleológico*. Por ejemplo, la “trama” de la tradición dramática equivale a “ritmo o pauta” en el teatro postdramático. Se trata de un gran cambio. Como apunté en páginas anteriores, el término *trama* pasa a ser impreciso cuando nos enfrentamos a textos o espectáculos fragmentados. Quizá *ritmo* o *pauta* sean términos demasiado vagos, pero al menos son más fieles a la opción estética que describen. El *ritmo* o la *pauta* de *Esperando a Godot* podría venir marcado por cada una de las apariciones de

Vladimir y Estragón y sus elucubraciones recurrentes sobre la espera eterna en la que se hallan encerrados, que se repiten en trazos generales pero que difieren siempre en un punto. El ritmo o la pauta de una obra como *No yo* sería igualmente la recurrencia de frases, carcajadas y muecas en el monólogo de una boca suspendida en el vacío de la caja negra. Incluso la *historia* se convierte en la tabla de Schechner en un *juego* o una *regla*. Dentro de “juego o regla” caben infinitas posibilidades. El material del que se sirve el artista para sus creaciones es vario y múltiple, en el sentido de que parte de estímulos de distintas categorías, como hemos visto que constatan Deleuze y Guattari en su tratado sobre el *rizoma*. Además, entre los signos y no-signos que conforma el artista en su obra se establecen ya no “conexiones”, sino “saltos”, es decir, asociaciones aleatorias entre materiales de distinta naturaleza. Dichas asociaciones no son precisamente racionales o lógicas, sino que éstas se combinan con impulsos oníricos, alógicos, irracionales, sinestésicos, etc. Es curioso, siguiendo con la tabla de Schechner, la clara identificación entre los conceptos “tiempo” y “final”, pues el “tiempo lineal” [*linear time*] se ofrece en el teatro postdramático las alternativas: “tiempo circular, interrumpido o no-tiempo” [*circular, bracketed or non-time*]; y, a su vez, la “resolución” de la tradición dramática se transforma en “circularidad, interrupción o no-final” [*circularity, bracketing, or no ending*]. Los términos que emplea Schechner para referirse al “tiempo” y al “final” en el teatro postdramático son exactamente los mismos. Me parece significativo, al hilo de aquella pregunta formulada páginas más arriba sobre si “tiempo” y “final” se hallan inextricablemente unidos, que Schechner identifique el concepto de final con el estatuto temporal. En el análisis performativo que propongo en los siguientes capítulos de este trabajo de investigación sobre las categorías del final *ateleológico*, coincido con Schechner en gran medida, pero difiero en algún punto. Me parece que hay ejemplos de las obras incluidas en el corpus de este

trabajo en las que no siempre una concepción del tiempo “circular” da lugar a un final también “circular”. Los motivos de esta divergencia los dejo para argumentaciones venideras con el análisis realizado. Por ahora quisiera incidir en un asunto respecto a esta cuestión. Lehmann propone en su estudio sobre el *Teatro postdramático* tres posibles recursos en la dosificación del tiempo interno de una presentación teatral: 1.- “prolongación del tiempo”; 2.- “estética de la repetición”; 3.- “simultaneidad”. [2006: 156-157]. De todas ellas trataré en el siguiente capítulo, ahora quisiera relacionar la “estética de la repetición” con el “calco” que Deleuze y Guattari oponen al “mapa” en su tratado sobre el *Rizoma*. La repetición no se da sólo en el plano temporal en los espectáculos fragmentados, así como la “prolongación” y la “simultaneidad” sí tienen que ver exclusivamente con el tiempo, pues, aunque también los gestos pueden prolongarse y simultanearse, lo hacen siempre marcados por un ritmo temporal, mientras que en el caso de la repetición no sucede siempre así. Hemos visto páginas más arriba la “repetición” aplicada a parámetros que ejecutan los performers, cuyas pautas de comportamiento en la escena no se identifican con un personaje ni tienen repercusiones en su perfil psicológico; o como incluso la “trama” dramática, que pasa a ser en el teatro postdramático “ritmo o pauta”, es no sólo entendida a partir de la concepción temporal, sino en cuanto “a lo que expresa”, lo que se cuenta, que puede repetirse de modo obsesivo en un callejón sin una salida orientada hacia la resolución final clásica. A simple vista podríamos fácilmente considerar dichas repeticiones como idénticas, un calco una de otra; pero no siempre es realmente así. De hecho, cualquier variación en la repetición de parámetros puede aportar datos muy significativos. Si la repetición fuera siempre exacta, el artista correría el riesgo de empobrecer los signos que repite. En este sentido me parece crucial la oposición que proponen Deleuze & Guattari entre *calco* y *mapa* [2005: 28-29]. Un *calco* tiene mucho que ver con aquellos “signos muertos” que

Artaud ataca en *El teatro y su doble* y que Brook, a su vez, considera “teatro muerto” en *El espacio vacío*; un *mapa*, en cambio, tiene siempre como referencia una proyección real. Mientras que el *calco* se coloca sobre el *mapa*, éste último se proyecta en “lo real”. Veámoslo en palabras de Deleuze & Guattari: “Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. 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 plan de consistencia. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” [2005: 29], puesto que la realidad que interpreta es cambiante. La noción de *mapa* entendida según Deleuze & Guattari es crucial para comprender la repetición de parámetros en el teatro *postdramático* que aporta ejemplos a este trabajo de investigación. El público podría relajarse ante repeticiones calcadas las unas de las otras, sin embargo, cuando estas repeticiones son enriquecidas con una variación, por mínima que ésta sea, mantienen el interés en el espectáculo. Un ejemplo de esta variación en la repetición sería *Historias de familia* de Srbljanovic. Para analizar el *final ateleológico* la repetición aporta información significativa, ya que a menudo el final se encuentra diseminado en el texto fragmentado en una suerte de comienzos y de finales repetidos en un *mapa* general que constituye el modelo de la obra. La repetición situada instantes antes del cierre, pues, no será considerada más o menos decisiva, porque contiene todas las repeticiones anteriores y a su vez está contenida en ellas.

Nos hallamos, en efecto, en un contexto de diseminación o repetición de presuntos finales en el texto, por un lado, y de *continuum* temporal sin hitos decisivos

predicado por las teorías filosóficas posmodernas, por el otro. Ambas perspectivas confluyen en una tendencia a rechazar la linealidad tanto en la configuración del texto artístico como en la concepción temporal e ideológica de nuestra percepción de la vida. Un valioso argumento a favor de esta confluencia es la tabla propuesta por Ihab Hassan en la que compara Modernidad y Posmodernidad a partir de la oposición de varios conceptos [1993: 152]. Es significativo que la mayoría de términos que Hassan trae a colación sean igualmente válidos para la teoría de teatro postdramático y la filosofía posmoderna. En efecto, Hassan se ha servido de varias disciplinas para conformar su tabla: retórica, lingüística, teoría literaria, filosofía, antropología, psicoanálisis, ciencias políticas y teología. Por ejemplo: forma (conjuntiva, cerrada) [“form”: conjunctive, closed] vs antiforma (disyuntiva, abierta) [“antiform”: disjunctive, open]; propósito [“purpose”] vs juego [“play”]; jerarquía [“hierarchy”] vs anarquía [“anarchy”]; maestría/logos [“mastery/logos”] vs extenuación/silencio [“exhaustion/silence”]; concentración [“centering”] vs dispersión [“dispersal”]; hipotaxis [“hypotaxis”] vs parataxis [“parataxis”]; metáfora [“metaphor”] vs metonimia [“metonymy”]; selección [“selection”] vs combinación [“combination”]; raíz/profundidad [“root/depth”] vs rizoma/superficie [“rhizome/surface”]; interpretación/lectura [“interpretation/reading”] vs contra la interpretación/mala lectura [“against interpretation/misreading”]; significado [“signified”] vs significante [“signifier”]; narrativo/*Grande Histoire* [“narrative/*Grande Histoire*”] vs anti-narrativo/*Petite Histoire* [“anti-narrative/*Petite Histoire*”]; paranoia [“paranoia”] vs esquizofrenia [“schizophrenia”]; metafísica [“metaphysics”] vs ironía [“irony”]; determinación [“determinacy”] vs indeterminación [“indeterminacy”]; trascendencia [“transcendence”] vs inmanencia [“immanence”].

En esta enumeración en la que se oponen conceptos tomados desde distintos parámetros es clara la matriz de la que se desprende cada uno: linealidad vs fragmentación. En efecto, Hassan asocia a la Modernidad una concepción lineal de la historia y del arte, mientras que la fragmentación es eminentemente postmoderna. Conceptos como antifirma, juego, anarquía, extenuación/silencio, dispersión, parataxis, metonimia, combinación, rizoma/superficie, contra la interpretación, anti-narrativo, esquizofrenia, ironía, indeterminación e inmanencia, se integran ya en una nueva estética válida en sí misma, al margen de su oposición. Habría que indagar en lo que Hassan entiende exactamente por *rizoma*; es curioso que no lo exponga junto a la *parataxis*. Lehmann tampoco lo hace. De hecho, teniendo en cuenta que el teatro *postdramático* se inscribe inequívocamente en el contexto ideológico de la posmodernidad, es coherente que ambos, filósofo y teórico, empleen a menudo los mismos términos. Voy a volver a insistir ahora en dos de ellos, que son claves para el desarrollo los siguientes capítulos: *parataxis* y *rizoma*.

La *parataxis*, todavía enmarcada –como sabemos– dentro de la sintaxis, pone el acento, en la no jerarquía de los elementos que intervienen en el evento teatral. Lehmann la define del siguiente modo: “different genres are combined in a performance (dance, narrative theatre, performance, etc.); all means are employed with equal weighting; play, object and language point simultaneously in different directions of meaning and thus encourage a contemplation that is at once relaxed and rapid.” [2006: 87]. Así pues, todos los géneros (danza, teatro narrativo, performance, etc.) son empleados manteniendo la misma importancia. La actitud del espectador, ante tal cúmulo de estímulos de varios órdenes, consiste en no forzarse a comprender inmediatamente. Lo que Lehmann no menciona es si en los espectáculos paratácticos existe la posibilidad de reconstrucción *a posteriori* de la historia. Un ejemplo de

espectáculo paratáctico, según Lehmann, sería el surgido de la colaboración entre Heiner Goebbels y Magdalena Jetelová, Michael Simon o Erich Gonder; sin embargo, espectáculos de Goebbels con la Ensemble Modern, como *Blanco sobre negro* [*Schwarz auf Weiss* (1996)], no albergan en su composición ninguna posibilidad de reconstrucción.

En cuanto al concepto de *rizoma*, Lehmann toma de Deleuze y de Guattari la identificación de “realidades en las que irreconocibles ramificaciones y conexiones heterogéneas imposibilitan la síntesis” [2006: 90]; y afirma que determinados espectáculos del teatro postdramático han desarrollado también conexiones *rizomáticas* de elementos heterogéneos. La influencia de otras artes, como el cine, y el uso de las nuevas tecnologías en la escena contemporánea han facilitado, por ejemplo, la división del tiempo interno del evento teatral en secuencias mínimas desligadas entre ellas, en la convicción de que un conglomerado de elementos inconexos es más rico que el mismo número de elementos ordenados de modo lineal [Lehmann, 2006: 90]. El teatro de Frank Castorf y Jürgen Kruse le sirve a Lehmann como ejemplo de “realidades rizomáticas” que él llama “plethora” [plétora], es decir, exceso, sobreabundancia. Sin embargo, no considero equivalentes el “rizoma” y la “plétora”, no son lo mismo. La *plétora* —como ya hemos visto— es un caos, una saturación de imágenes y acontecimientos. El *rizoma*, en cambio, no tiene porqué ser caótico; las líneas de fuga o los movimientos de desterritorialización propuestos por Deleuze y Guattari no llevan a una confusión caótica o a una saturación, sino que trabajan para de-centralizar la percepción del espectador. El *rizoma* se constituye mediante una forma precisa en una variación constante; la *plétora* pretende saturar al espectador mediante la adición incesante de estímulos que terminan constituyendo una masa informe.

Teniendo en cuenta las argumentaciones precedentes, tanto la *parataxis* como el *rizoma* inciden en aspectos formales –en la medida en que pueda escindirse el fondo de la forma–, es decir, en cómo se distribuyen en el espacio y en el tiempo escénicos las líneas de combinación de signos. En ninguno de ellos existe un centro que gobierne las relaciones entre los signos y tanto uno como otro mezclan en su figuras signos de categorías distintas: la diferencia esencial –a mi modo de ver– radica en que las relaciones que se establecen entre ellos son de orden distinto. En la *parataxis* los signos interactúan siempre en un mismo plano, es decir, cada interacción no da lugar a otras nuevas. Podría decirse que las figuras *paratácticas* interactúan momentáneamente, mientras que las *rizomáticas* se entrecruzan para dar lugar a nuevas interacciones de signos, que a su vez provocan otras, y otras, y aún otras más con posibilidades infinitas. La percepción del receptor en un caso y en otra es, por tanto, muy distinta. En espectáculos *paratácticos* no se evidencian las conexiones, es el propio receptor quien conecta en su mente los distintos signos compartimentados en el texto; en los *rizomáticos*, en cambio, el receptor debe involucrarse en una suerte de continuas interacciones que dinamizan el texto y que transforman la figura inicial, imposibilitando la reconstrucción de esas interacciones.

Es importante ahora contrastar estas propuestas teóricas con el análisis de espectáculos concretos. En los dos siguientes capítulos propongo un análisis performativo de espectáculos que tiene en cuenta esencialmente la ejecución en la escena. En el primero tengo en cuenta los parámetros enunciados más arriba sobre las cuatro posibilidades de composición de los distintos fragmentos del espectáculo. En el segundo centro mi análisis en el último fragmento, proponiendo distintos modos performativos de cerrar el espectáculo.



### **III. ESTRATEGIAS PERFORMATIVAS PARA ROMPER LA LINEALIDAD:** **TIPOS DE COMPOSICIONES FRAGMENTARIAS**

El término *ateleológico* es útil para connotar el final de composiciones no-lineales, es decir, se trata de un concepto válido para introducir cualquier composición cuyo final no sea la consecuencia de una estructura fiel al esquema de causa-efecto. El análisis performativo del final en espectáculos concretos, sin embargo, requiere términos más precisos que funcionen como categorías eficaces para concretar el sentido general de *final ateleológico*. Son varias las estrategias contemporáneas para lograr la fragmentariedad de un espectáculo. A partir del análisis detallado de varios espectáculos fragmentarios he hallado los siguientes recursos performativos que rechazan la linealidad y la causalidad de las estructuras tradicionales y proponen composiciones contemporáneas fragmentarias. Insisto en que se trata de un análisis “performativo”, es decir, que tiene en cuenta la ejecución de los componentes performativos del espectáculo. La ciencia performativa no está todavía generalizada entre los teóricos de las artes escénicas que, en su mayor parte, centran sus estudios sobre teatro en el sentido del texto literario. Esto ocurre especialmente en nuestro país en comparación con el resto de Europa. Si he decidido optar por un análisis performativo se debe fundamentalmente a dos motivos. El primero tiene que ver con mi modo de percibir el teatro contemporáneo desde una perspectiva fundamentalmente escénica y no literaria. El segundo motivo depende del primero y a su vez lo ha hecho posible y se trata de una reciente colaboración (marzo-julio 2008) en el grupo de investigación “InterArt” de artes performativas en el Instituto de Teoría del Teatro [Institut für Theaterwissenschaft] de la Universidad Libre de Berlín [Freie Universität Berlin] bajo la tutoría de la directora del centro, la doctora Erika Fischer-Lichte, una de

las teóricas de teatro más importantes de Alemania. Durante esta colaboración con los profesores e investigadores del grupo “InterArt” he aprendido técnicas para el análisis de las artes escénicas y he afianzado mi convencimiento de que la opción performativa es la más legítima para su estudio, pues el teatro es esencialmente su ejecución en la escena. Por ello, antes de entrar en el análisis de espectáculos quisiera detenerme en lo que aporta la ciencia performativa y en qué consiste su método.

La ciencia performativa estudia lo impalpable, aquello que se manifiesta en la escena pero que no está “presente” en sentido estricto. Los componentes escénicos del evento teatral: el sonido, la música, los gestos y el movimiento de los performers, las palabras, el paso del tiempo, la iluminación y los cambios escenográficos son percibidos por los sentidos sensoriales del espectador. La abstracción de estos mismos componentes, sin embargo, requiere una percepción menos inmediata, más racional, profunda y meditada. Una percepción, al fin y al cabo, menos fenomenológica y más semiótica, o dicho de otro modo, una percepción más consciente [Fischer-Lichte, 2004: 151; 206], en la que se percibe no el sonido, sino la sonoridad; no la música, sino la musicalidad; no los gestos o el movimiento de los actores sino la corporalidad; no las palabras, sino su semántica<sup>26</sup>; no el tiempo, sino la temporalidad; no la iluminación

---

<sup>26</sup> En español no existen las palabras “espacialidad” ni “semántica”, sus sustantivos correspondientes y correctos serían “espacio” y “semántica”. Sin embargo ninguno de ellos es satisfactorio para lo que me propongo explicar sobre la ciencia “performativa”, término que tampoco existe en español. Me aventuro y arriesgo, pues, a emplear términos inexistentes en nuestro idioma pero con la convicción de que expresan en rigor conceptos de teoría teatral que todavía requieren términos adecuados en español. Si empleo “espacialidad” y “semántica” se debe a una analogía evidente con “sonoridad”, “corporalidad” y “temporalidad” en el sentido filológico de “cualidad de” y confío en que llegue a entenderse mi intención con el uso de estos términos a partir de mi argumentación sobre el análisis performativo. Con respecto al término “semántica” quiero aclarar todavía a qué me refiero. Para Adorno lo que yo he convenido en llamar “semántica” es el “sentido”, es decir, el contenido de la obra de arte. En palabras del propio Adorno, el sentido “es el portador objetivo de las intenciones en las obras, que sintetiza las intenciones de cada una” [2004: 204]. El término “sentido”, sin embargo, me parece demasiado general para lo que pretendo conceptualizar aquí. Además, Adorno en su *Teoría Estética* habla del arte en general, yo, en cambio, me centro aquí en el arte del teatro y en su análisis concreto mediante un método performativo que incluye sobre todo a los componentes espectaculares. Como aun tratándose de un análisis performativo no puedo soslayar el mensaje o el contenido de los espectáculos,

o los cambios escenográficos, sino la espacialidad. Si la ciencia performativa focaliza su objeto de estudio en estos conceptos es debido a que sólo a través de ellos es posible comprender las transformaciones de sonido, luz, música, gestos y movimiento, texto, tiempo y escenografía y su porqué. La ciencia performativa estudia las transformaciones de los integrantes del evento teatral y posibilita la comprensión de las interacciones y combinaciones entre ellos, su alienación respecto al conjunto y su integración.

Para llevar a cabo un análisis performativo de espectáculos<sup>27</sup> que sea satisfactorio, teniendo en cuenta los aspectos que acabo de mencionar, he trazado varios parámetros consiguiendo un posible método que, en el caso de este trabajo de investigación, siempre está enfocado hacia el estudio del final en los espectáculos teatrales fragmentarios. El primer parámetro que he tenido en cuenta es el de la disposición de los fragmentos en el conjunto que es el espectáculo. Al tratarse de espectáculos que no están estructurados en actos o en escenas<sup>28</sup>, sino en fragmentos cuyas transiciones dependen a menudo de cambios sutiles en la iluminación o la escenografía o en cambios del ritmo temporal, me he preocupado por investigar qué relaciones performativas adoptan los distintos fragmentos entre ellos para conformar la globalidad del espectáculo. Los distintos recursos que propongo a continuación se basan, por tanto, en un método de análisis que tiene en cuenta posibles alternativas en la composición de los fragmentos en el conjunto del espectáculo, es decir, las distintas

---

he convenido en llamarlo “semanticidad”, para delimitar el sentido del contenido por un lado y el sentido espectacular por el otro. La espacialidad, la musicalidad, la temporalidad también tienen un sentido y una intención, y sin contemplarlas, sólo centrándonos en el contenido o fondo, sería imposible comprender la estética de un director contemporáneo.

<sup>27</sup> No existe un método establecido para el análisis de espectáculos (continuar con referencias pro- y contra).

<sup>28</sup> En el caso de la versión de las *Tres hermanas* de Christoph Marthaler inspirada en el texto homónimo de Chéjov, el espectáculo respeta la división en cuatro actos del autor. No obstante, el director se ha

figuras que resultan de la interacción de los distintos fragmentos. A partir de la observación detallada de varios espectáculos he obtenido las siguientes composiciones:

## 1.- ALTERNANCIA

Se trata de un recurso que trabaja fundamentalmente con la temporalidad del espectáculo y que consiste en la combinación parcelada de ritmos extremos como son la aceleración y la deceleración. ¿Por qué parcelada? Porque en los espectáculos de composiciones alternantes los instantes de ritmo acelerado se oponen radicalmente a los instantes de ritmo decelerado, sin coincidir. En muchos espectáculos contemporáneos radicales los directores emplean la alternancia de temporalidades distintas para sostener el ritmo. Cabe decir que si bien la alternancia es eminentemente un recurso temporal que gradúa la rapidez o la lentitud, las pausas y las reanudaciones, y que marca las transiciones de un fragmento a otro, también en los espectáculos más coherentes y de ritmo más impecable otros elementos performativos como la espacialidad, la musicalidad y la corporalidad operan de forma alternada. No podría ser de otro modo, pues el ritmo, principio regulador de la temporalidad del espectáculo, se logra a partir de la armonización de los distintos elementos performativos que componen el espectáculo.

Si el recurso de la alternancia de ritmos sirve a los directores contemporáneos para romper la linealidad es porque la combinación parcelada entre aceleración y deceleración funciona como *desviación*. En efecto, como subraya Fischer-Lichte, el ritmo implica la ejecución tanto de lo previsible como de lo imprevisible y se

---

permitido la fragmentación de cada acto mediante la alternancia constante de ritmos, siendo ésta más decisiva en la conformación del espectáculo que la propia estructura del texto original.

manifiesta mediante la repetición y la desviación de lo repetido [2004: 233], que sería precisamente la repetición-rítmica que defiende Deleuze. Sólo en este sentido el ritmo equivale a *transformación* y sustituye a la trama como regulador de la temporalidad del espectáculo. Deceleración y aceleración se alternan en una repetición rítmica, pues el director recurre a la intermitencia de rasgos acelerados o decelerados idénticos que se repiten en cada fragmento, de modo que el espectador pueda identificar así la alternancia de ritmos. Este recurso imposibilita en el espectador la sensación de continuidad del tiempo y la reemplaza por lo que Fischer-Lichte denomina “islas de tiempo” [Zeit-Inseln], que son compartimentaciones de la temporalidad global del espectáculo con un tempo, ritmo e intensidad autónomos [2004: 231].

Entre los directores contemporáneos más significativos a este respecto destacan –a mi entender– Heiner Goebbels, Robert Wilson y Christoph Marthaler. Veremos cómo cada uno de ellos tiene su arte particular de alternar distintos ritmos y cómo en sus espectáculos cada “isla de tiempo” autónoma, por muy parcelada que sea respecto a las demás, opera de modo parecido a las otras. Estos tres directores cuentan ya con una reflexión meditada y particular sobre la elaboración del ritmo en sus espectáculos y ésta facilita la identificación de la propia estética de cada director.

En efecto, el recurso temporal más representativo en *Schwarz auf Weiss* [Blanco sobre Negro] (Frankfurt am Main, 1996) de Heiner Goebbels es la alternancia de dos ritmos principales: la disposición de los distintos fragmentos<sup>29</sup> se establece según la constante combinación o alternancia entre instantes de caos (acelerados) con instantes de calma y armonía (decelerados). Teniendo en cuenta la sorprendente

---

<sup>29</sup> Ya que los espectáculos fragmentados no se encuentran estructurados mediante escenas, empleo el término fragmento en su lugar. Entiendo por fragmento esa unidad delimitada a partir de cambios de ritmo (en cuanto a temporalidad y corporalidad), iluminación, sonoridad y variaciones en el espacio

coherencia de Goebbels en la ejecución de sus espectáculos, la alternancia afecta además a todos los elementos performativos: temporalidad, sonoridad, corporalidad, espacialidad y semántica.

*Schwarz auf Weiss* es un réquiem por la muerte de Heiner Müller y juega constantemente con la oposición y la fusión entre dos dimensiones: el aquí y el allí; lo presente y lo ausente; lo terrenal y lo trascendente; lo palpable y lo impalpable; el orden y el caos; lo conocido y lo desconocido; la vida y la muerte. La disposición de los distintos fragmentos se establece según la constante combinación o alternancia entre aceleración y deceleración (temporalidad y sonoridad); orden y caos (sonoridad, corporalidad y espacialidad), en un in crescendo de la trascendencia y gravedad del sentido global de la composición (semántica). El espectáculo se abre con un instante de calma en el que un escribiente recita lo que escribe mientras escuchamos el roce del lápiz en el papel mediante amplificadores. Los demás músicos van tomando posiciones y afinan sus instrumentos en la escena. La luz es tenue y la música se inicia armónica, hasta que cambia la luz a un tono blanco brillante y entonces la música se vuelve exultante, los músicos se levantan de sus asientos y, además de los instrumentos al uso, emplean varios objetos para tocar. Todo “hace música”: piezas sobre madera (el tablero de un juego de mesa que parece la caja invertida de un instrumento); palas y pelota; pelotas de tenis lanzadas contra un tambor metálico enorme; y los instrumentos al uso: de cuerda (violines), de viento (flautas, trompetas). La música es exultante y la sensación, de caos. Los instantes de exultación se corresponden con una luz brillante, mientras que los instantes musicalmente armónicos y de calma en la escena coinciden con una luz tenue e íntima, que favorece los claroscuros. De hecho, en el caso de

---

escénico. Cada fragmento puede tener una duración distinta, es decir, no todos deben durar necesariamente el mismo lapso de tiempo.

*Schwarz auf Weiss* se pueden identificar los límites de cada fragmento siguiendo los cambios de ritmo, tanto musicales como lumínicos como corporales.

El recurso de la alternancia constante de ritmos impide que puedan identificarse en el espectáculo las cinco partes estructurales clásicas: exposición, desarrollo, clímax, catástrofe y desenlace. Toda presentación alternante se compone a base de la intermitencia de fragmentos únicamente delimitables a partir del cambio de ritmo y no de la sucesión progresiva de acciones que –como ya he explicado en páginas anteriores– era, en el teatro hasta la Modernidad, la responsable de marcar el avance de la trama hasta el desenlace. En *Schwarz auf Weiss* no hay tal avance y no sería tampoco correcto hablar de sucesión, pues cada nuevo fragmento no implica un paso adelante en cuanto a la resolución de la trama. Tampoco existe tal trama. Existe un motivo que da pie al espectáculo: un réquiem por la muerte de Heiner Müller mediante una muestra sobre todo visual y sonora que se fundamenta en el acto fenomenológico de homenajear el recuerdo del escritor fallecido. El único texto que interviene en el espectáculo – “Sombra. Parábola”, de E.A. Poe– no es dramático, sino literario, y no aporta ninguna acción a lo que acontece en escena, sino que contribuye a recrear una atmósfera misteriosa e incluso onírica. En efecto, el cuento de Poe aporta a la escena la gravedad de aquella noche en la sombría ciudad Ptolemáis en que siete personas en una estancia celebran una velada festiva junto al cuerpo embalsamado del joven Zoilo. La analogía es directa: tanto los músicos que intervienen en la escena como los espectadores velan el recuerdo de Müller en una atmósfera que se pretende similar a la del cuento de Poe: de festividad y de trascendencia. Todo encaja, la dirección de Goebbels es coherente a todos los niveles. Los instantes acelerados dan cuenta de la festividad que entraña el espectáculo; los decelerados, en cambio, expresan la gravedad del réquiem a Müller.

En esta alternancia hasta llegar al fragmento último pueden distinguirse, además, momentos climáticos que van in crescendo hasta el fragmento final, que supera al resto en gravedad y trascendencia. Desde esta perspectiva, el fragmento último, el cierre del espectáculo, cobra un peso excepcional con respecto al resto de fragmentos. Es importante concretar a qué me refiero con “peso excepcional”. Si bien es cierto que el fragmento último es más trascendente en cuanto a semanticidad, musicalidad, espacialidad y atmósfera, no revela un significado que no estuviera ya desde el primer fragmento. Lo que ocurre, en cambio, es una intensificación progresiva del tono en cada nuevo fragmento hasta llegar a su clímax en el cierre del espectáculo. En efecto, es posible distinguir instantes climáticos en esta alternancia de instantes acelerados y decelerados. Por ejemplo, en el cuarto fragmento que yo he distinguido, siguiendo el método de los cambios de ritmo desde la aceleración a la deceleración y viceversa, se ejecuta en escena la colocación de lámparas de aceite –analogía con las siete lámparas de aceite del cuento de Poe–; la música se ralentiza, los movimientos de los músicos son pausados; la luz es tenue, a excepción de un foco lateral que favorece los claroscuros; y oímos la escritura de nuevo amplificadas con recitación simultánea del cuento de Poe, motivo recurrente del espectáculo. Se trata de un momento trascendente, con sensación de sagrado. Cuando termina la recitación del cuento, la luz se abriga y la música se acelera dando paso al siguiente fragmento mediante este cambio de ritmo. La alternancia en la que se intercalan instantes acelerados con instantes decelerados nos conduce al décimo fragmento, en el que se acentúa la sensación de ritual sagrado que se percibía sutilmente en los fragmentos precedentes decelerados. En el décimo, una performer vestida con ropajes tradicionales asiáticos desenfunda lentamente un instrumento ancestral de cuerda. El ritmo en escena llega casi a la quietud; se recitan unas fechas de la biografía de Müller. Cuando el instrumento está listo para tocar, el



recitador vuelve a leer en voz alta el texto de Poe acompasado por las notas del instrumento ancestral en un ensamblaje perfecto entre palabras y música. Hay intimidad en la escena, hasta que la música se acelera de nuevo porque los demás músicos intervienen terminando este fragmento decelerado. La euforia se detiene de nuevo en un instante de preparación de té con una tetera enorme en escena, mientras se produce la quema de un papel cuyas cenizas se volatilizan en el aire. De nuevo la sensación es de sagrado y de nuevo se interrumpe con el estallido de una música acelerada y eufórica en un caos instrumental. Caos festivo que se interrumpe abruptamente cuando el sonido de la tetera advierte de que el agua ya hierve, integrándose al ideal musical contemporáneo del espectáculo en el que “todo hace música”; callan los instrumentos y toca una sola flauta simultánea al silbido de la tetera. Nos acercamos al fragmento último que, según el método de delimitación de fragmentos a partir de los cambios de ritmo es el décimo quinto: se detiene la música acelerada y continúa la recitación simultánea a la escritura en medio de una iluminación que se ha atenuado y ha cobrado matices azulados, favoreciendo una atmósfera onírica, mágica. Termina la recitación dando paso a un silencio absoluto, la deceleración se convierte en quietud. En el silencio un performer ata un extremo de un cable a un molinillo y del otro extremo pende una llave que, sostenida verticalmente, como caída del cielo de la escena, toca las cuerdas del instrumento ancestral y en ese momento, al ritmo de las notas ancestrales, la propia voz de Müller recita en *-off* ahora el texto de Poe en alemán. La presencia de Müller se aviva más que en ningún otro momento del espectáculo, como una ausencia que desde el otro lado, desde el mundo de las sombras, acaece palpable en el lado de los vivos, o “los que van a morir”, en palabras del narrador del cuento de Poe. La presencia de Müller parece esa sombra del cuento que invade la estancia de los siete en la ciudad de Ptolemáis y nos invade a nosotros, espectadores de una conjura mágica en la que el

*umbral* entre este lado, el de las cosas palpables, y el otro lado, el de lo que está físicamente ausente, desaparece aunando dos mundos imposibles. No es hasta el fragmento último cuando por fin se iluminan las lámparas de aceite y los músicos ofrecen sus instrumentos al frente (al público) y al cielo de la escena (a Müller). La música y la recitación van dejando de oírse paulatinamente hasta el oscuro total.

Todo director coherente tiene una estética propia para expresar en escena lo que él considera que es la esencia de su teatro y de su modo de percibir el mundo. La prioridad del arte de Goebbels es –a mi entender– la de aunar dos mundos separados por un *umbral* que siempre termina desapareciendo en sus espectáculos. La noción de *Schwelle* [umbral], que Fischer-Lichte toma como término clave para hacer posible la *liminalidad* [Liminalität] y la *transformación* [Transformation] necesarias en cualquier ritual [2004: 306-307], es en mi opinión la esencia de la estética de Goebbels. *Schwarz auf Weiss* es una travesía paulatina del umbral que separa lo profano de lo sacro, lo palpable de lo impalpable, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, hasta que en el último fragmento la presencia de Heiner Müller es tan palpable como la de los músicos y espectadores. La escenografía también está puesta al servicio de esta travesía mágica. Al inicio del espectáculo sólo vemos un lado: tres hileras de bancos encaradas al público y al fondo de la escena un marco inmenso tapado por un telón de papel. A medida que avanza el espectáculo los músicos rasgan el papel y descubren el espacio que hay tras el marco: un espacio simétrico, con otras tres hileras de bancos idénticas a las de la parte frontal de la escena, como si el marco funcionara de espejo. Los músicos invaden ahora ambos lados de la escena y la mitad del marco gigante se desploma hacia delante, casi tocando los pies de los primeros espectadores, haciendo volar algunas partituras que llegan hasta el público. Se eliminan así las fronteras en el teatro, logrando

un espacio único propicio para que instantes más tarde se celebre el ritual en el que se manifiesta palpable la presencia de Müller.

El fragmento último es pues una repetición rítmica de los instantes climáticos precedentes –sagrados, íntimos, decelerados– en los que cada vez avanzábamos un paso más en la travesía del umbral. *Schwarz auf Weiss* es un buen ejemplo, pues, de cómo, mediante el recurso de la alternancia, lo que avanza no es el desarrollo de una trama en la que se encadenan acciones que desembocan en la resolución final, sino que se trata de un acto de iniciación hacia la travesía desde lo profano a lo sacro. No hay argumento que demostrar, ni trama que finalizar, no hay tampoco acciones que posibiliten nuevas acciones en un esquema de causa-efecto, ni tampoco un diálogo que apoye esas acciones. Hay, en cambio, la voluntad de expresar lo impalpable mediante la música, la iluminación, el texto literario que favorece una atmósfera propicia para la trascendencia, y el espacio que se despoja de las fronteras que delimitan lo que vemos y lo que no vemos, lo que para nosotros existe físicamente y lo que existe igualmente detrás de aquello que podemos tocar sensorialmente.

*Eraritjaritjaka* (Lausanne, 2004) es también un ejemplo de cómo Goebbels pretende la desaparición paulatina del *umbral*. A diferencia de *Schwarz auf Weiss*, esta vez el *umbral* desaparece no con la intención de materializar lo ausente a partir de una atmósfera ritual, sino de quebrar directamente la convención teatral y confundir la *ficción* de lo que sucede en la escena con la *realidad* exterior. El único actor del espectáculo, André Wilms, abandona el escenario y sale del teatro hacia la calle ante la sorpresa del público. El espectador puede seguir el itinerario exterior del actor por la ciudad hasta su casa mediante la proyección filmica de sus movimientos en la fachada blanca gigante de una casa al fondo de la escena. Durante cuarenta minutos el

espectador sigue los movimientos del actor fuera del teatro a partir de una pantalla, hasta que Wilms abre una ventana de la casa en la película proyectada que resulta corresponderse con una de las ventanas de la fachada blanca en el fondo de la escena. En ningún momento Wilms ha abandonado el teatro, sin embargo, el espectador ha pensado que lo que veía en la película proyectada sucedía simultáneamente fuera del teatro; ha creído que aquello que veía a través de una cámara era *real* porque ocurría fuera de la convención teatral. Ironía de Goebbels y desafío al espectador pero sin trampas, ya que durante esos cuarenta minutos trucados el director ha proporcionado al público *analogías* y *presagios* (una casa en miniatura que augura la casa gigante tras la fachada del fondo de la escena; otra casa en miniatura encima de un tablero de ajedrez dentro de la supuesta vivienda del actor proyectada en la fachada del fondo de la escena) mediante los que podría haber intuido la realidad en la escena y no fuera de ella.

En *Eraritjaritjaka* la alternancia de ritmos (musicales, lumínicos, escenográficos, corporales) está también graduada, como en *Schwarz auf Weiss*, por la desaparición del *umbral*. El espectáculo se compone a partir del recurso de la alternancia entre fragmentos de ritmo acelerado y fragmentos de ritmo decelerado; sin embargo, a diferencia de *Schwarz auf Weiss*, aquí la transición de un fragmento a otro no es delimitable a partir de la alternancia, sino que se ejecuta mediante la interacción del actor con el espacio (cambios de objetos, de luz, escenográficos). Las palabras del texto literario, construido a partir de distintos textos de Elias Canetti en una suerte de reflexión sobre la existencia, el arte, la humanidad, la sociedad contemporánea y la música, son omnipresentes en todo el espectáculo junto a la música del Cuarteto de cuerda Mondriaan. El discurso de André Wilms, único actor, no cesa hasta el final y son sus palabras “pa moi” [yo no] las que cierran el espectáculo antes del apagón.

Desde esta perspectiva las últimas palabras que giran en torno a la nada y a “là bas” [allá lejos] cobran un sentido metateatral de reflexión del oscuro definitivo instantes antes de que acontezca, anunciándolo, avanzándolo. No se trata de un texto con estructura lineal, pues el hecho de que se precipite hacia la desintegración forzada por el apagón definitivo –destino de cualquier discurso, por otro lado– no implica que los pasos que han llevado a tal desintegración, al silencio, se enlacen en un encadenamiento causal. André Wilms reflexiona en voz alta: lo vemos comentando la música del cuarteto de cuerda, interactuando con los dos robots que aparecen en escena, jugando con los objetos que encuentra a su paso (primero en una escena casi vacía, después en un espacio que se pretende como su propia casa), cocinando, abriendo cartas, dialogando con una visita inesperada, persiguiendo voces que el actor oye en su conciencia –y los espectadores en *-off-* por toda la vivienda hasta el desván. Habla de sí mismo, se apropia las palabras de Canetti, y las acciones que realiza son las de cualquier día en la cotidianidad de sus días. Como espectadores nos es permitido entrometernos en la intimidad de un ser humano que se encuentra solo con sus pensamientos y los comparte. Se trata de discursos esparcidos que, mediante la convención teatral, parecen inspirados al azar en conjunción con los movimientos del actor por la escena. Es en la musicalidad y la entonación de sus palabras en donde se manifiesta el recurso de la alternancia. Los estados de ánimo del actor, unas veces tranquilo, otras sobrepasado por las circunstancias, otras indignado, otras en las que hace alarde de su sentido del humor, se acompañan con la aceleración o deceleración de la música del Cuarteto Mondriaan. La correspondencia no es siempre exacta, no siempre la aceleración de la música se emprende justo en el instante en que se acelera el discurso, porque el arte de Goebbels y su sentido de la teatralidad no es identificable con un proceso mimético. El mecanismo es más complejo: la música no se acelera o

decelera sencillamente, sino que alterna armonía y caos, melodías clásicas con composiciones dodecafónicas. Algo que no sucede al nivel del discurso literario, éste cuenta en todo momento con una sintaxis lógicamente estructurada, no experimental. Pero Goebbels, compositor sensible con la musicalidad, trabaja con la entonación, la rapidez o lentitud de las palabras de Wilms, y es en este sentido musical donde la articulación del discurso se acompasa con la música.

El recurso de la alternancia en el caso de *Eraritjaritjaka* no fundamenta, pues, toda la composición, no se trata de una composición esencialmente alternante porque no es suficiente este recurso para justificar toda la composición del espectáculo. Sin embargo, la alternancia es fundamental en la consecución del ritmo y es a partir de ella que Goebbels lo logra. En cuanto a la división y estructuración del espectáculo, es posible diferenciar tres partes fundamentales a partir de la desaparición del *umbral*: la primera, antes de que el actor simule abandonar el teatro; la segunda, la filmación del actor supuestamente fuera del teatro; la tercera, deshecho el umbral tras el descubrimiento de que la fachada blanca al fondo de la escena es el mismo espacio que el proyectado filmicamente durante toda la segunda parte. Estas tres partes que componen el espectáculo no son identificables con las tres partes básicas de la estructura dramática clásica –planteamiento, nudo y desenlace– porque su delimitación no depende de la trama ni del desarrollo de las acciones, sino de tres pasos en la travesía del umbral y su consiguiente desaparición. De nuevo, como sucede en *Schwarz auf Weiss*, no es la trama la que estructura el espectáculo, sino un motivo: la voluntad de ejecutar un concepto en la escena por parte del director, que en el caso de Goebbels, es esta desaparición del umbral y la unión de dos mundos aparentemente irreconciliables: la realidad y la ficción. Son pues las imágenes (escenografía, corporalidad) y la música las que toman el relevo a la trama clásica. El discurso de

Wilms, tomado de Canetti, es tan omnipresente como la música y cierra el espectáculo, pero se torna un discurso anecdótico en comparación con el discurso dramático en el teatro antes de la Modernidad. Retahíla de palabras que no condiciona las acciones, sino que más bien las describe; discurso que parte de lo que sucede en la escena mediante los elementos performativos y que no los condiciona.

El recurso de la alternancia le sirve también a Robert Wilson para conseguir un ritmo preciso en sus espectáculos. Se conoce el teatro de Wilson sobre todo por su especial uso de la temporalidad. “Teatro de la lentitud” se le ha llamado, sin embargo, pienso que –como ya advertí en el primer capítulo de este trabajo de investigación– la clave de la temporalidad en el teatro de Wilson radica en la alternancia de ritmos y no en una lentitud sostenida del tiempo. El espectáculo *Leonce und Lena* (Berlín, 2003) es un ejemplo interesante al respecto porque se basa en un texto dramático de Büchner dividido en actos y escenas. Wilson respeta la división original, pero mediante la alternancia de ritmos fragmenta cada acto y escena en unidades breves, tomándose la libertad de un director contemporáneo que ya no cree en la división clásica.

Mediante el método de delimitación de fragmentos a partir de la alternancia de ritmos me ha sido posible distinguir veintinueve fragmentos en el conjunto del espectáculo. Éste se inicia con un preámbulo en el que desfilan los distintos personajes de izquierda a derecha en el proscenio, cuando todavía está bajado el telón y la escena cubierta. Cada uno de ellos desfila a un ritmo distinto, algunos más deprisa, otros más lentamente, y subrayando los gestos particulares de los personajes que después mantendrán durante esta escenificación de la obra de Büchner. Las figuras de los performers son percibidas por el espectador en dos dimensiones, como si se tratara de un dibujo, pues avanzan de izquierda a derecha creando la ilusión de que se desplazan

sobre un papel sin perspectiva, mostrando su perfil y no el volumen de su cuerpo. El desfile se acelera a medida que se repiten las entradas y salidas de los performers, que reaparecen varias veces, hasta que la aceleración llega a un instante casi frenético y es interrumpida abruptamente por el alarido de uno de ellos. La música se ha ido acelerando al compás de la aceleración del desfile y se interrumpe con el alarido que cierra la pasarela.

Cuando el proscenio se queda desierto, se abre el telón, descubriendo una escena vacía con una pantalla al fondo, pintando todo el marco del escenario de color azul pálido, sobre la que se recorta la silueta de Leonce, cuyos gestos son calmos con tendencia a la inmovilidad: el ritmo tras la aceleración del desfile de personajes se ha ralentizado en una atmósfera tendente a la parálisis y el espacio se ha ensanchado favoreciendo una sensación de inmensidad. No hay música, el estallido musical del preámbulo ha dado paso a un silencio sepulcral que incita a la meditación, del mismo modo que la inmensidad y la profundidad del espacio invitan a la *contemplación*. Entra el criado de Leonce e inicia el texto de Büchner dialogando con su amo. La iluminación se transforma constantemente y acentúa el contraste entre ambos personajes, que pertenecen a distintas clases sociales: Leonce en azul pálido igual que el fondo, el sirviente difuminado, permanecen inmóviles durante varios segundos. Quietud, silencio, música íntima y calma, mientras la luz se torna azul brillante. Esta pausa larga de inmovilidad se interrumpe mediante un gesto brusco de Leonce, al que reacciona el criado con otro gesto brusco propio a su caracterización, y entonces la luz cambia repentina y suena ese “tic” tan propio de los espectáculos de Wilson que funciona como aviso del cambio de posición de los personajes. Tras el “tic” Leonce toma la palabra. Mientras habla Leonce repite el gesto brusco y se reprende la música, su sirviente se



acerca a él dos veces repetidas mediante gestos espasmódicos. La quietud congelada ha dado paso al movimiento acelerado.

La tonalidad del fondo va transformándose constantemente de un modo casi imperceptible para el espectador: ahora es de un color gris pálido tendente casi al blanco –ausencia de color– en el flanco inferior. Toda escenografía e iluminación de calidad deben transformarse constantemente para que el ritmo del espectáculo no decaiga. De no ser así la espacialidad del espectáculo se vuelve estática y se quiebra el ritmo, que es la piedra de toque en el buen funcionamiento de todo espectáculo y a su servicio deben armonizarse todos los componentes performativos.

*Leonce und Lena* de Wilson es una constante alternancia entre la deceleración tendente a la parálisis y la aceleración tendente al vértigo, dos extremos que dividen pequeñas unidades autónomas de tiempo dentro de la temporalidad global. Ese “tic” que resuena en la escena es el modo que tiene Wilson para explicitar la alternancia de ritmos. El director estadounidense subraya los cambios mediante esa llamada de atención a actores y espectadores: la duración de cada fragmento está calculada con una meticulosidad precisa que debe respetarse sin titubeos y sin errores.

Otra singularidad del teatro de Wilson tiene que ver con la alternancia en el ritmo escenográfico. No se trata únicamente de la transformación incesante de las tonalidades del fondo de la escena, o de elementos escenográficos que transforman el espacio y trasladan a los personajes desde la cámara suntuosa de un palacio hasta un viaje a pie a través de valles y montes. Wilson trabaja cuidadosamente con los cambios de perspectiva alternando dos y tres dimensiones. Ya he hablado del preámbulo antes de que el texto de Büchner intervenga en el espectáculo: el desfile de personajes en el proscenio se ejecuta en dos dimensiones. En el inicio del segundo acto del texto de Büchner, que se corresponde con el fragmento quinto según la alternancia de ritmos,

dos lacayos intentan encajar al rey una bata roja mientras éste monologa. No es tarea fácil para los lacayos, que se enfrascan en una tarea propia de un gag cómico. Wilson juega aquí con la convención teatral, aprovechando que los espectadores están ubicados frontalmente a la escena y sólo acceden a ella desde una única perspectiva, según el teatro a la italiana, y otorga al rey el volumen propio de la tercera dimensión relegando a los lacayos, en cambio, a un dibujo en dos dimensiones. Tenemos pues a tres personajes compartiendo un mismo espacio pero *escindidos* mediante un juego de perspectiva. El rey se mueve a sus anchas en el interior de la cámara real, mientras que los lacayos, sosteniendo cada uno la bata roja por un extremo respectivamente, cuentan con movimientos mucho más limitados: se desplazan de izquierda a derecha persiguiendo al rey y, en las ocasiones en las que el rey avanza cómodamente hacia el fondo de la escena, éstos sólo se desplazan hacia atrás, es decir, mostrándose siempre de cara al público, cuando lo lógico sería que le dieran la espalda. En el transcurso del juego entre estas dos perspectivas escindidas hay instantes de correspondencia entre ambas cuando el rey se detiene un segundo y los lacayos corren hacia él superponiéndole la bata de momento sin lograr enfundársela realmente. La ilusión que esta postura provoca en el público es la de que la bata está efectivamente puesta en el rey, cuando en realidad se trata de un simulacro provocado por un juego de perspectivas que sólo en estos momentos coinciden: ahora los tres se encuentran posicionados en dos dimensiones, en una ironía de Wilson que se aprovecha de la convención del teatro a la italiana y explota sus posibilidades.

Este juego de perspectivas es constante en todo el espectáculo. Wilson trabaja con espacios inmensos en los que los performers que están situados en el fondo de la escena se recortan sobre él a modo de siluetas, provocando la sensación al espectador de que se hallan en un plano lejanísimo; mientras que los performers más cercanos al

espectador se distinguen por su volumen y son ricos en detalles. Es significativo de la estética de Wilson respecto al juego de perspectivas y su escisión o correspondencia, colocar elementos escenográficos –como, por ejemplo, la inmensa columnata del patio del palacio del rey– en diagonal con un punto de fuga hacia el lateral derecho de la escena, mientras que los actores del fondo aparecen como siluetas en posición frontal: de nuevo dos perspectivas escindidas pero reconciliadas en un espacio único. Este juego se repite por *asociación* en un fragmento posterior del espectáculo, donde es la criada de Lena la que intenta vestirla con un velo. Se trata de una repetición-rítmica, ya que no la ejecutan los mismos personajes ni sucede en el mismo espacio escenográfico; sin embargo, el espectador, que ya ha presenciado la lucha de los lacayos intentando encasquetar la bata roja al rey, vuelve de nuevo a experimentar el juego de dos perspectivas, cuyo procedimiento es idéntico al que sucedió en la cámara de palacio. Finalmente es representativo al respecto el viaje de Leonce y su sirviente hacia Italia, durante el cual se tropieza por primera vez con Lena. Ambos avanzan de derecha a izquierda en el primer plano de la escena, pero al fondo tienen un monte de colores que se erige en la profundidad del espacio. Mientras avanzan, en vez de escalar el monte, es éste el que disminuye su altura para crear la ilusión de que lo están escalando. De nuevo la escisión entre el monte y los viajeros *de-centraliza* la percepción de la audiencia, que debe asociar en su mente dos movimientos escindidos en la escena –el del monte y el de los actores.

La alternancia de perspectivas y su escisión trabaja también para la imposibilidad de una percepción continua por parte del espectador, es decir, éste debe acostumbrar su percepción a cambios incesantes a todos los niveles performativos, que se alternan constantemente. La percepción, pues, en un espectáculo de este tipo es interrumpida, abrupta, difícil o, en palabras de Fischer-Lichte, *de-sincronizada* [de-

synchronisiert] [2004: 233-234]. Wilson obliga al espectador a una recepción desincronizada mediante el recurso de la escisión y la alternancia de ritmos y perspectivas.

El teatro de Christoph Marthaler funciona también a partir de composiciones alternantes, pero, dentro de su propia estética –del mismo modo que hemos visto a partir de los ejemplos de Goebbels y Wilson–, el recurso de la alternancia de ritmos cuenta con sus particularidades. Marthaler alterna en sus espectáculos instantes de apatía con instantes de euforia, melodías hilarantes con música melancólica, momentos de rapidez gestual con lentos gestos de los actores, silencios con saturación de palabras. Sus composiciones musicales –del mismo modo que Goebbels, Marthaler es compositor, además de director de escena– no son tan radicalmente experimentales como las de Goebbels, ni emplea el recurso de la escisión tan propio de Wilson. Marthaler juega, en cambio, con el uso de interrupciones bruscas mediante “pequeñas catástrofes” y con el desfase en la interacción de los actores mediante una “percepción retardada” que provoca intervalos vacíos entre distintas acciones que deberían encadenarse sin pausas.

En *Drei Schwestern* (Berlín, 1997), versión las *Tres hermanas* de Chéjov, Marthaler ha sabido expresar la ironía latente en el texto, tan imprescindible y escasa a menudo en las representaciones de las piezas de teatro de Chéjov. Además de la ironía que permita al espectador burlarse un poco del sinsentido que inunda las vidas de los personajes chejovianos, la melancolía y la tristeza son igual de importantes y mediante ellas es cuando el espectador, en vez de burlarse, se compadece o identifica con lo que se le muestra en escena. Marthaler logra expresar en la escena ambos estados de ánimo empleando el recurso de la alternancia de ritmos. En efecto, el espectáculo se compone

a base de alternar instantes de música pletórica y movimientos acelerados de los performers, que suelen caer en la comicidad, con momentos de apatía y quietud en la escena, música melancólica, parálisis y extenuación de la corporalidad.

Marthaler respeta estrictamente la separación en cuatro actos del texto original, con apertura y cierre de telón para delimitar cada uno de ellos, pero se toma libertades en la dramaturgia. El espectáculo se inicia en el proscenio, a cuya izquierda se coloca el pianista, que empieza a tocar una melodía monótona, algo triste e inquietante que será recurrente en los fragmentos decelerados. Pocos instantes después de iniciar la música se abre el telón, mostrando un espacio desolado, avejentado, detenido en el recibidor de una casa burguesa de cuya escalera hacia las estancias superiores de la vivienda vemos sólo un detalle, intuyendo fragmentos del resto que se pierde en la parte superior del marco de la escena. La luz es tenue y simula entrar desde una claraboya en el techo de la casa por el hueco superior de la escalera que no vemos. Un anciano baja por la escalera lentamente, se detiene antes de bajarla completamente y vuelve a subir unos peldaños, se detiene, y después a toda prisa las baja completamente. Ésta es la primera muestra de la alternancia de ritmos acelerados y decelerados en el movimiento de los performers, que va a ser constante en todo el espectáculo. Tras la sorprendente aceleración de sus pasos, que hace un instante había sido pesados y demasiado lentos, el anciano vuelve a detenerse ya en el centro de la escena, donde hay una barandilla alrededor de un patio que da al piso de abajo y al que no podemos acceder. Este hueco omnipresente va a engullir después a personas y objetos. Se trata de un hueco insondable que materializa el misterio por el que van a escurrirse las ilusiones y los deseos. El anciano se sienta, se pone unas gafas y abre un pequeño libro en el que empieza a leer lentamente, en voz alta entrecortada, un fragmento del texto de Chéjov correspondiente a Vershinin en el primer acto: “Sí. Nos olvidarán. Así es

nuestro destino, no hay nada que hacer. Lo que nos parece serio, de valor, muy importante, llegará el día en que será olvidado o parecerá sin importancia. Y es curioso que ahora de ningún modo podamos saber en realidad qué será tenido entonces por elevado e importante y qué por insignificante y ridículo. ¿Acaso los descubrimientos de Copérnico o, digamos, el de Colón, no parecían al principio inútiles, ridículos, mientras que sé yo qué bagatela escrita por un chiflado era “la verdad”? Y puede suceder que nuestra vida actual, con la que estamos tan de acuerdo, con el tiempo parezca rara, incómoda, poco inteligente, no lo bastante pura, quizá hasta pecadora...”<sup>30</sup>. Marthaler no inicia su espectáculo con las primeras palabras de Olga en el texto de Chéjov, sino que se sirve de estas palabras de Vershinin, que además pone en boca de un personaje misterioso, posible trasunto del propio Chéjov –del mismo modo, el libro que sostiene entre las manos y del que recita estas palabras se trata obviamente del texto original de las *Tres hermanas* que se ejecuta en escena, en una suerte de metaficción. Estas palabras preliminares sirven de *leit motiv* del espectáculo, las repite el propio Vershinin cuando es su turno en el texto original, pues suyas son; las vuelve a declamar uno de los ancianos justo después de Vershinin; y el mismo anciano del inicio, probable trasunto de Chéjov, repite el fragmento en varias ocasiones. No es casual que Marthaler haya escogido este fragmento como *leit motiv* literario de su espectáculo, pues en él se sintetiza la futilidad de las vidas de las tres hermanas y sus contemporáneos en la escena, perdidos en la desorientación de una vida aséptica en la que cada deseo de cambio es igualmente fútil porque la apatía de los personajes no permite esperanza ninguna ni otra progresión que la degeneración lenta y agónica.

La apatía de los performers se expresa mediante un uso extenuado de la corporalidad (se duermen en cualquier esquina a cualquier descuido; vemos en su

---

<sup>30</sup> La traducción al español está tomada de la traducción directa del ruso a cargo de Galina Tolmacheva y Mario Kaplún, en Chéjov, Antón, *Teatro completo*. Argentina, Adriana Hidalgo editora SA, 2003, p. 217.

desaliño, cada vez más acentuado, la despreocupación por sí mismos); la tenuidad de la luz y los claroscuros hacen de la iluminación del espectáculo otro componente favorable para la tenebrosidad de las ilusiones perdidas. La escenografía de Anne Viebröck expresa tal asepsia en el espacio escénico, que es un reflejo del desfallecimiento de los personajes y que se transforma hacia la degeneración (en cada nuevo acto el espacio aparece más desordenado, decadente, descuidado). Gran acierto por parte de Viebrock ese hueco de la escalera que da a unas profundidades insondables. Hacia el cierre del espectáculo parece que la presencia permanente de ese hueco, al principio aparentemente inofensivo, ha terminado por apoderarse de todo el espacio. Un hueco-símbolo que en sí mismo encierra ese gran misterio de la vida por el que las tres hermanas y sus contemporáneos constantemente se preguntan. Ese hueco es la muerte, pues por él desaparece el barón Tusenbach en el cuarto acto, tanto en el texto chejoviano como en el espectáculo; ese hueco es también el miedo a cambiar el curso de unas vidas insulsas, pues a él se asoman repetidamente los personajes sin articular palabra, como extasiados por la fuerza de atracción que ejercen sus profundidades.

Así pues, la corporalidad y la espacialidad trabajan en favor de la expresión de una apatía vital sobre la que Chéjov ironiza. Y de entre ellas, la corporalidad intercala también dicha apatía con su reverso eufórico, aunque se trate de una euforia empañada por la desgana. La espacialidad no cuenta con ese reverso, sino que permanece siempre como escenario de decrepitud, acentuándola a medida que avanza el espectáculo, quizá porque en la lectura que hace Marthaler sobre el texto de Chéjov es prioritaria la expresión de la desilusión que la ironía que sin duda encierra la obra. Es cierto que se trata de una ironía amarga, porque está siempre condicionada por un futuro en la que las ilusiones y la posibilidad de mejora son vagas e improbables. La euforia repentina, absurda, que a instantes muestran los performers es, sin embargo, necesaria para

interpretar fielmente el texto de Chéjov y a Marthaler no le pasa por alto. En efecto, estos performers agotados, aburridos de su propia apatía, tienen arranques repentinos de ilusión. La dirección de Marthaler ha dado sabiamente prioridad al hastío general, pero ha sabido también intercalar brevemente instantes de júbilo, aunque se trate de un júbilo absurdo, pues está rodeado de un espacio decadente y de una luz tenebrosa. Para ello cuenta con performers excepcionales que son capaces de cambiar en un instante de la extenuación absoluta a la aceleración corporal más vertiginosa. Por ejemplo, el recurrente “hacia Moscú”, que pronuncia Irina repetidas veces con toda la ilusión de que es capaz, concentrando toda su esperanza en esas dos palabras, es seguido por una risotada de ella misma y de Olga y de Masha, en la que se ríen lúcidamente de su ingenuidad. Hay también contraste en este sentido entre los personajes más ancianos y los más jóvenes. Aquéllos –a excepción de Vershinin, que encarna el aire fresco de una visita recién llegada de Moscú, y de Anfisa, la sirvienta octogenaria, que tiene más vitalidad que ninguno y que no pertenece a la clase burguesa contra la que Chéjov arremete– se mueven lentamente y con dificultad y la entonación de sus intervenciones es desganada e incrédula ante los breves instantes de esperanza repentina que expresan los más jóvenes. Éstos se desplazan con más agilidad y rapidez y su discurso se ejecuta de forma más acelerada. De todos modos, no pasa desapercibido al espectador que los jóvenes terminarán asemejándose terriblemente a los ancianos en cuestión de poco tiempo (claro es en este sentido el ejemplo de Andréi, cuyo envejecimiento es explícito y peligrosamente parecido a uno de los ancianos). El júbilo intermitente de los personajes jóvenes es sospechoso y demasiado breve como para contrarrestar la abulia general. Los repentinos espasmos y pataletas de Olga, que normalmente se muestra serena con la madurez que corresponde a su edad, apenas duran unos segundos; la hilaridad de la joven Irina es también breve en comparación con su desilusión; Masha



se permite el desfase mediante bailes y risas alocadas únicamente en contadas ocasiones; las risas de los demás duran también la fugacidad de un instante. Tales muestras de júbilo o desesperación alternan con un estado de ánimo general a tono con la escenografía. Marthaler emplea el recurso de la alternancia en la corporalidad de sus performers calculando meticulosamente el tiempo que cede a la euforia y el que debe durar la apatía. La brevedad de la euforia no puede nada contra la apatía constante y así se alternan ambos estados de ánimo en detrimento de la euforia. Marthaler evidencia así que su interpretación del texto chejoviano prioriza la tristeza.

Lo mismo ocurre con respecto a la alternancia de ritmos musicales. Hay dos melodías recurrentes en la obra: una melancólica y otra eufórica. La euforia nace de la melancolía o, dicho de otro modo, sirve para interrumpirla sólo brevemente pero sin lograr mitigarla: siempre la melancolía yace bajo cada acto, palabra o actitud de los personajes durante todo el espectáculo. Con respecto a la música del espectáculo, los performers se toman libertades: hay un tocadiscos situado en el lateral izquierdo de la escena al que éstos recurren a su voluntad, como un desahogo de la imposición del piano del proscenio. También entonan cantos, unos alegres otros tristes, a modo de ruego, como el “Ave María” de Schubert que resuena en el espacio escénico a modo de súplica.

Esta alternancia de ritmos en cuanto a la corporalidad y la musicalidad armoniza con la alternancia de ritmos temporales. Es especialmente interesante detenerse en el análisis del modo particular que tiene Marthaler para graduar el cambio de ritmo en sus espectáculos. Como ya anuncié, el director suizo cuenta con sus propios recursos para mantener el ritmo en la escena. Hay dos recursos que me parecen fundamentales en su estética y he convenido en llamarlos “pequeñas catástrofes” y “percepción retardada”. Ambos recursos se manifiestan repetidamente convirtiéndose

en motivos recurrentes en cada uno de sus espectáculos. Por “pequeña catástrofe” entiendo un acto sorprendente aparentemente azaroso que no es lo suficientemente decisivo como para modificar el curso de los acontecimientos en sentido aristotélico, pero que quiebra el ritmo del espectáculo. Se trata de catástrofes en el sentido de Spregelburd: un hecho inesperado del que desconocemos las causas; un efecto fenomenológico, autónomo en sí mismo que *sencillamente* sucede. Con “percepción retardada” me refiero a un desfase entre la acción realizada por un actor y la repercusión que tiene en otro.

En el caso concreto de *Drei Schwestern* ni siquiera el fatal incendio que sucede fuera de escena y que asola toda la ciudad afectando algunas estancias de la casa de los Prózorov es una catástrofe en sentido aristotélico, porque no precipita los acontecimientos de la trama en el texto original hacia un nuevo rumbo. La temporalidad que imprimió Chéjov a su texto –tan novedosa entonces– no permite catástrofes de ese tipo: *Las tres hermanas* se escapan de las directrices del drama. No obstante, dicho incendio tampoco puede ser considerado una “pequeña catástrofe”: está motivado, se conocen sus causas. Las “pequeñas catástrofes”, en cambio, son irrupciones del absurdo como, por ejemplo, cuando en el tercer acto, uno de los ancianos tira de pronto un objeto de latón por el hueco misterioso de la escalera provocando un estrépito que asusta a todos. Tras este acto, otros serán los momentos en que los demás actores repitan lo mismo, como el doctor, Chebutikin, que instantes después lanzará ropa hueco abajo. Otro ejemplo de “pequeña catástrofe” es el momento en que después de que Vershinin proclame su famoso discurso de que la vida dentro de doscientos o trescientos años será maravillosa, resuena un estrépito en *–off* invadiendo toda la escena mientras todos, a excepción de Vershinin, se encuentran asomados al hueco misterioso de la escalera en un momento de parálisis. El estruendo les hace mirar hacia arriba,

como si el estrépito hubiera sido producido por un ser sobrenatural que los espía desde las alturas. Pocos instantes después oímos la voz de Natasha Ivánovna, que pide disculpas en una ironía propia de Marthaler que sorprende al espectador con su explicación física y cotidiana de un ruido estremecedor que parecía llegado desde otro mundo. En el segundo acto Natasha tiende la ropa ayudada por Andréi y deja el canasto en la escalera; ella sale y Andréi se queda solo en escena cuando el canasto rueda escaleras abajo, sin que nadie lo haya tocado, provocando un gran estrépito. El hecho de que el canasto ruede sin ayuda por la escalera puede interpretarse como muestra de la dejadez de una casa que se cae a pedazos. “Pequeña catástrofe” es también el momento ridículo justo antes de finalizar el tercer acto en el que Andréi intenta reparar una puerta situada en el centro de la escena y, en vez de eso, termina de romperla quedándose trabado en ella. Finalmente, son también “pequeñas catástrofes” las caídas de algunos personajes por el hueco de la escalera, en el que desaparecen para siempre.

El recurso de las “pequeñas catástrofes” alterna con los instantes de parálisis en los que el ritmo se ralentiza hasta el extremo de quedar detenido; la dirección de Marthaler sostiene el ritmo del espectáculo mediante este contraste.

Ejemplo de “percepción retardada” en *Drei Schwestern* es el momento en el que, a poco de iniciarse el espectáculo, un anciano baja lentamente la escalera, se acerca sigilosamente a un joven que duerme en el rellano y le sopla fuertemente en la cara con la intención de asustarlo, pero el joven tarda al menos tres segundos en reaccionar y despertarse. Mediante la repetición recurrente de esta misma broma la acción se repite instantes después, pero esta vez el burlado es el burlador de antes. Otro momento de “percepción retardada” es el recibimiento de Vershinin: éste se anuncia, pero los demás tardan unos segundos en percatarse de su presencia y darle la bienvenida. Hay veces en que una “pequeña catástrofe” tarda instantes en ser percibida

como, por ejemplo, el momento en el que resuena el estruendo inquietante en la escena y todos miran súbitamente hacia arriba. Masha, que yace dormida al borde del hueco de la escalera, tarda en cambio varios segundos en percatarse de un ruido suficientemente fuerte como para sobresaltar a los espectadores de la última fila. Lo mismo ocurre con Vershinin, que duerme plácidamente en un colchón tendido en el centro de la escena. Estos ejemplos de “percepción retardada” se alternan con los momentos en que domina la aceleración musical y corporal y los actos de los performers se encadenan ágilmente. En momentos así la percepción es instantánea, como cuando Masha y uno de los jóvenes bailan aceleradamente en el centro de la escena, reaccionando instantáneamente a los rápidos movimientos del otro. El desfase en la percepción es un recurso que emplea Marthaler aquí para subrayar el estado de apatía que tiene atrapados a los personajes, lentos en sus movimientos y en percibir todo lo que les rodea: están ciegos en lo que respecta al mundo circundante y, a un nivel de percepción más profundo, a su propia situación desesperada, que requiere de una percepción más viva y rápida para ser modificada. Es importante tener en cuenta que los instantes decelerados de “percepción retardada” en los que el tiempo se expande, retrasando reacciones que en una situación lógica deberían ser instantáneas, se exageran mediante la alternancia de los instantes acelerados. Marthaler consigue así radicalizar aceleración y deceleración mediante la tensión que provoca el radical contraste entre ellas. Desde la posición del espectador, en los momentos de “percepción retardada” en la escena, éste debe acompasar su percepción a la de los personajes, retrasándola también en una suerte de *sincronía* entre la platea y el escenario.

Como hemos podido comprobar a través del análisis de estos espectáculos, el recurso de la alternancia es especialmente efectivo en la ruptura de la linealidad y es

empleado de modo distinto por parte de Goebbels, Wilson y Marthaler. El término de teatro *postdramático* no pretende en sí mismo describir ninguna estética, sino delimitar una fracción del teatro contemporáneo más innovador. Recursos como la alternancia, en cambio, sí son útiles en la identificación de determinados procedimientos estéticos. Goebbels emplea la alternancia de ritmos en el paulatino proceso de desaparición del *umbral*. Alterna caos con armonía y los contrapone para demarcar dos mundos separados para el espectador, que experimentará su reconciliación en la desaparición del *umbral*. Cada nuevo cambio de ritmo de la calma al frenesí o viceversa es una vuelta de tuerca más en *Schwarz auf Weiss*. Las asociaciones semánticas y musicales unen los instantes de ritmos contrapuestos y a cada nueva variación rítmica se recogen las asociaciones precedentes. La alternancia de ritmos en este espectáculo de Goebbels culmina –como hemos visto– en el último fragmento, en el que la alternancia desaparece. Lo mismo sucede en *Eraritjaritjaka*: dos ritmos contrapuestos se concilian en el último fragmento. Conciliar aquí no presupone *resolver*. Al contrario. Goebbels consigue magistralmente conciliar ética y estética en estos dos espectáculos: dos mundos separados (el aquí y el allí; la realidad y la ficción), identificados musical y espacialmente con dos velocidades contrarias (aceleración y deceleración) se ensamblan finalmente en una única dimensión.

Wilson, en cambio, hace un uso más sutil de la alternancia de ritmos. Ésta se percibe en cada “tic”, que obliga a quebrar un ritmo concreto y pasar al contrario. El espectador de *Leonce und Lena* no puede en ningún momento identificar el ritmo de la escena con su propia percepción temporal real, es decir, con su ritmo cotidiano. Ésta es la máxima intención de Wilson: lograr en la escena una percepción inusitada del tiempo, hacer el tiempo *palpable* mediante una percepción consciente por parte del espectador. Ese espectador, que combina varios ritmos cada día en su quehacer

cotidiano, no es consciente de ello porque la *repetición* –el siguiente recurso que analizo– ha cegado su consciencia en la costumbre. La alternancia de ritmos, pues, sirve al director estadounidense para enfatizar la multiplicidad de ritmos que son posibles tanto en la escena como en la vida.

Finalmente, Marthaler consigue en *Drei Schwestern* identificar dos ritmos contrapuestos con dos estados de ánimo distintos. A diferencia de Wilson, que no identifica necesariamente la aceleración con la euforia o la deceleración con la tristeza –en este sentido su teatro es menos mimético que el de Marthaler–, el director suizo convence al espectador de algo que probablemente éste ya sabe, aunque quizá haya olvidado: los arranques de euforia están imbricados con los de apatía, aunque ésta última gobierne las vidas de sus personajes. En el fondo su proceder no diverge tanto del de Goebbels: la aceleración no puede existir sin el contraste que supone la deceleración, y al contrario. Goebbels separa ambas radicalmente al inicio de sus espectáculos, para conciliarlas paulatinamente; Marthaler, por su parte, las aúna desde el comienzo, presentando la aceleración, en el caso de *Drei Schwestern*, como una interrupción de la deceleración dominante.

En todo espectáculo cuyo ritmo global se logra mediante la alternancia de ritmos contrapuestos la repetición es fundamental e inevitable. Se repiten instantes acelerados así como momentos decelerados. Si bien se trata de dos recursos contrapuestos, la alternancia encierra en sí una repetición constante. Pienso que mediante el estudio concreto del recurso de la repetición se esclarecen aspectos importantes sobre la relación entre ambos procedimientos.

## 2.- REPETICIÓN Y RECURRENCIA

El recurso de la repetición de actos, gestos, cambios escenográficos o temas musicales es otra alternativa a la linealidad estructural del espectáculo. A menudo la repetición se ejecuta en estrecha relación con la alternancia, pero se trata de recursos muy distintos, incluso opuestos. La alternancia combina ritmos contrapuestos y los parcela, es decir, en los ejemplos vistos en el apartado anterior, el caos se oponía a la armonía, o la euforia a la tristeza, y cada ritmo se encontraba en fragmentos o “islas de tiempo” distintos del espectáculo. La repetición, en cambio, funciona mediante elementos equivalentes o, dicho de otro modo, asocia automáticamente acontecimientos sucedidos en fragmentos de tiempo distintos por su similitud. En conclusión, la alternancia opera por oposición y la repetición por equivalencia.

Hans-Thies Lehmann considera la *estética de la repetición* entre los recursos temporales más propiamente postdramáticos. Es lógico, como el propio Lehmann advierte “certainly rhythm, melody, visual structure, rhetoric and prosody have always used repetition: there is no musical rhythm, no composition of an image, no effective rhetoric, no poetry and, in short, no aesthetic form without purposefully employed repetition” [2006: 156]. Efectivamente, la repetición es un recurso antiquísimo en la consecución del ritmo, ya sea en retórica, en coreografías para danza, en composiciones musicales, etc. En el teatro clásico la repetición servía para construir y estructurar la forma del texto y del espectáculo mediante asociaciones lógicas entre los elementos repetidos. En el teatro contemporáneo más radical, como advierte Lehmann, sirve precisamente para lo contrario: para de-construir y des-estructurar la historia, la semanticidad y la forma entendida como totalidad [2006: 156]. En efecto, los directores

contemporáneos radicales se sirven a menudo de la repetición para llevarla hasta un extremo absurdo, que no guarda relación con ninguna lógica en la sucesión de los acontecimientos en escena, sino que resalta la vacuidad del sentido de esos mismos acontecimientos, pues se trata de acontecimientos que ya de por sí no se insertan en un esquema lógico de causa-efecto. Según Lehmann, en realidad la repetición *stricto sensu* no existe, se trata de un concepto abstracto imposible de ser ejecutado en la realidad física, ya que lo repetido siempre acontece en un instante temporal distinto del original en que se inspira [2006: 157]. Como bien observa Deleuze, repetir significa comportarse de un determinado modo en relación con un modelo único e irrepetible que no cuenta con un equivalente o igual [2004: 1]. Es imposible, por tanto, repetir lo único, es decir, lo irrepetible. De todos modos, dejando a un lado abstracciones que poco tienen que ver con la ejecución en escena de acontecimientos repetidos, es más interesante al respecto la noción de Deleuze de que para hacer posible la repetición es fundamental concebir el tiempo compartimentado, noción que Deleuze denomina tiempo “n” [2004: 4] y que tan bien expresó Italo Calvino en su cosmicómica “Tiempo cero”. El concepto de “n tiempos” aporta la ventaja de no tener que pasar de un primer instante a un segundo, sino de contar con dos instantes que no se encadenan en una sucesión en la que para llegar al tercero haya necesariamente que pasar por el segundo. Si me detengo en esta noción de Deleuze se debe a que puede muy bien ponerse en relación con la noción de “time brackets” o “islas de tiempo” que propone Fischer-Lichte. Si cada fragmento del espectáculo cuenta con una temporalidad autónoma, independiente de la temporalidad particular de los demás fragmentos, no podemos ser capaces de distinguir el modelo original de su repetición. Pero lo somos, o nos parece que lo somos y, si en verdad estamos en condiciones de distinguir el original y cada una de sus repeticiones como primera, segunda, tercera, etc., se debe a que nuestra



percepción funciona de modo sucesivo. Para nosotros, como espectadores, se produce un acontecimiento en escena, susceptible de ser repetido o no, pues a partir del momento en que asociamos ese acontecimiento mediante su primera repetición, aquel acontecimiento que era único deviene automáticamente repetido y permanece como el acontecimiento original, mientras que sus equivalentes posteriores en el avance del espectáculo son considerados por nosotros repeticiones de aquél. Cada nueva repetición posterior a las repeticiones precedentes queda irremediablemente ordenada como segunda, tercera, o lo que le corresponda, en una percepción sucesiva que otorga números según un orden de aparición lineal. Desde este punto de vista, la alternancia se libra de la linealidad con mayor facilidad que la repetición, porque no existe similitud entre dos ritmos opuestos y aunque en la alternancia el primer ejemplo de instante decelerado se asemeje al siguiente instante decelerado, la similitud entre ellos sólo se establece en la noción de “decelerado”, pues dos instantes decelerados pueden mostrarse de forma muy distinta. La repetición, en cambio, funciona únicamente en dos fragmentos con un ritmo idéntico.

En el teatro de Marthaler es a menudo difícil distinguir los fragmentos alternados de los fragmentos repetidos, porque el director suizo recurre constantemente a ambos y apoya el uno con el otro. Por ejemplo, en *Drei Schwestern* la broma con “percepción retardada” que tiene lugar en la escalera de la vivienda de los Prózorov, en que un anciano sopla en la cara de un joven dormido en el rellano, se repite instantes después. Se trata de una repetición-rítmica, pues en la repetición el burlador es ahora la víctima. Se trata de la repetición de un acto banal, que no consta en el texto de Chéjov. ¿Con qué intención Marthaler decide añadir esta broma repetida a su espectáculo? Probablemente para enfatizar el hastío y la desocupación de la clase burguesa contra la

que arremete Chéjov. Varias repeticiones en el espectáculo van encaminadas a este motivo. La costumbre que adoptan los performers de asomarse en grupo al hueco misterioso e insondable de la escalera es repetida una vez en el segundo acto, tres veces en el tercer acto y en el cuarto acto siempre hay algún performer asomado al hueco. Teniendo en cuenta el símbolo que representa este hueco insondable, se da una progresión en su importancia a través de los cuatro actos; su presencia pasa de ser algo anecdótico, incluso divertido en el primer acto, hasta volverse insoslayable en el cuarto. Esa especie de agujero negro que no devuelve nada de lo que traga, termina por apoderarse del espacio escénico, que queda casi totalmente reducido alrededor del hueco de la escalera. Metáfora de la decadencia, materialización de la nada que regula la existencia de los Prózorov, ese hueco termina siendo todo. Si bien es cierto que cada vez que los performers se asoman a él es una nueva repetición de aquella primera vez del primer acto, se trata de algo más que de una mera repetición. En realidad la acción de asomarse al hueco es una *recurrencia* más que una *repetición*.

No me parece banal distinguir entre ambos procedimientos, al menos pienso que esta propuesta de método performativo de análisis de espectáculos lo requiere. En mi opinión, la diferencia fundamental entre repetición y recurrencia radica en la trascendencia que tienen una y otra. Abreviando, recurrencia sería una repetición trascendental y prolongada, que repercute sobremanera en el sentido tanto visual como semántico del espectáculo. Por ejemplo, no tiene la misma repercusión la broma repetida del rellano de la escalera que el acto repetido de asomarse al hueco insondable. La primera es una repetición que muere en sí misma, se ejecuta y basta; mientras que la segunda es una repetición prolongada, omnipresente en el espectáculo porque encierra un sentido de suma importancia en la interpretación de la propuesta de Marthaler. Aclarada esta distinción, son ejemplos de repetición en *Drei Schwestern* el canto del

“Ave María” de Schubert por varios performers en varios momentos del espectáculo; o la acción de olerse las manos que realizan los performers durante la cena al final del primer acto y que repiten en el cuarto Irina y Rode, justo antes de que éste se despida para siempre; o incluso el recorrido que repite Natasha desde lo alto de la escalera hasta la puerta de salida del lateral izquierdo de la escena mientras tiende la ropa en el inicio del segundo acto; o la repetición de la pregunta “Was?” [¿Qué?] del anciano trasunto de Chéjov interrumpiendo el parlamento de Andréi también en el segundo acto; también se trata de repetición y no de recurrencia las tres veces consecutivas que Natasha le pasa la mano por la cara a Irina limpiándose la seguidamente en su delantal, mientras la llama hipócritamente “Mein Liebe” [Mi amor] y le comunica que deberá ceder su habitación al pequeño Bobick. Finalmente, es también una repetición en sentido estricto el baile de seducción que realizan de nuevo Masha y Vershinin en la escalera en el cuarto acto, como despedida de este último.

*Recurrencias*, en cambio, serían los “errores de percepción” que llenan la obra. Antes, en el apartado de la alternancia, he hablado de “percepción retardada” que, en efecto, también se repite, pero si he decidido hablar de ella entonces es porque implica un desfase en la temporalidad que incide directamente en la graduación del ritmo del espectáculo y me parecía importante tratar ese desajuste temporal por separado. Los “errores de percepción” no operan mediante un desfase temporal, sino que son empleados por Marthaler en *Drei Schwestern* para enfatizar la ceguera y la hipocresía de sus personajes, a los que les asusta afrontar la verdadera realidad que los circunda. Son recurrentes en el espectáculo las ocasiones en las que el espectador percibe claramente una realidad y los personajes, en cambio, la describen de modo totalmente contrario. Por ejemplo, cuando Vershinin pisa la casa de los Prózorov por primera vez en el primer acto, Olga lo anima diciéndole que todavía es joven porque ni

siquiera tiene una sola cana. La sorpresa en el espectador es inevitable, porque el actor que interpreta el personaje de Vershinin tiene el pelo completamente blanco. Guiño, por tanto, de Marthaler al espectador, pues lo invita a percatarse fácilmente de la ceguera voluntaria de sus personajes. Irina comete un “error de percepción” tan grave como el de Olga cuando muestra a Vershinin el marco vacío de un cuadro exclamando “¡Qué bella imagen!”, pues se la ha regalado Andréi para su santo. Obviamente Vershinin no la saca del error porque ninguno, excepto Anfisa, se libra de una ceguera ridícula y generalizada entre los personajes burgueses. Otro ejemplo de recurrencia en el espectáculo es la repetición del fragmento del texto de Chéjov que lleva a cabo el anciano que abre el discurso y que en el texto original corresponde a Vershinin. Del mismo modo que el acto de asomarse al hueco insondable de la escalera, este texto es clave en la lectura que Marthaler interpreta del texto de Chéjov y por eso lo repite convirtiéndolo en un *leit motiv* de su espectáculo. También es cierto que si ese fragmento apareciera una única vez, como de hecho sucede en el texto original, no podría ser considerado *leit motiv*. La recurrencia, por tanto, eleva la importancia de algunos elementos repetidos y evidencia los subrayados que el director considera claves en su particular interpretación de la obra de Chéjov.

Por último, quisiera añadir un recurso habitual en la estética de Marthaler que consiste precisamente en la frustración de las expectativas del espectador acostumbrado a una acción repetida, es decir, cuando todo indica que uno de los performers va a repetir una acción por segunda vez, cuyo mecanismo conoce ya el espectador, sucede una variación inesperada que va más allá de la repetición-rítmica. Un ejemplo revelador al respecto es el instante en que el teniente Rode salta por el hueco de la escalera tras despedirse de Irina. Han sido lanzados por él ya tantos objetos estrellándose estrepitosamente, que el espectador está acostumbrado a que tanto las cosas como los

personajes caigan a través de él. Tusenbach, sin embargo, al despedirse por última vez y desaparecer definitivamente por ese hueco, que parecía inaccesible de otro modo que no fuera la caída libre, desciende cómodamente a sus profundidades por una escalerita situada en el interior y oculta para el espectador, al que no le queda otra alternativa que extrañarse ante la ejecución novedosa de una repetición de la que ya pensaba conocer el mecanismo. Como observa Lehmann, la repetición en la escena obliga a una percepción repetida [2006: 157], así que Marthaler, mediante la variación radical de lo que tenía toda la apariencia de una repetición, frustra las expectativas de un espectador acostumbrado, impidiéndole que se acomode y relaje su atención, al mismo tiempo que trabaja a favor de una *percepción consciente*.

La repetición y la recurrencia, del mismo modo que la alternancia de ritmos, son recursos que forman parte de la estética de la dirección de Marthaler y son extensibles a todos sus espectáculos. Fischer-Lichte asevera esta afirmación con respecto al recurso de la repetición [2004: 236], sin mencionar la alternancia o sin distinguir entre repetición y recurrencia. El hecho de que tales recursos estén tan intrínsecamente unidos a la estética general del director suizo dificulta a veces la singularidad que adoptan en cada espectáculo particular. Dicho de otro modo, si un ejemplo de repetición –como los numerosos que hemos visto a partir de *Drei Schwestern*– es considerado recurrente en un espectáculo concreto, puede ser a su vez recurrente la estética propia de Marthaler y no tratarse de un recurso exclusivo de ese espectáculo. Recordando las observaciones de Lehmann a propósito del recurso de la repetición, no es extraño, pues éste es un recurso común entre los directores *postdramáticos*.

Tanto es así que existen determinados espectáculos contemporáneos que no sólo se componen a partir de repeticiones y recurrencias, sino que además toman ambos

recursos como tema central. Ejemplo paradigmático de esta suerte de discurso metateatral sobre la repetición y la recurrencia es *The real fiction* [La ficción real] (Frankfurt, 2006) de la directora española Cuqui Jerez. La primera parte del espectáculo se compone mediante un modelo y sus dos repeticiones consiguientes. Cuando los espectadores entran en el espacio teatral se encuentran con un espacio blanco y vacío. En el blanco suelo se dibujan cuadrados y rectángulos pintados, a modo de aquellos marcos que emplean los directores y actores en los ensayos para memorizar posiciones. En tales marcas irán colocándose distintos objetos a lo largo del espectáculo. Ya hay algunos objetos en escena: en el lateral izquierdo, una plancha blanca con un casco, una mesita del revés y otras cosas encima; en el derecho, otra plancha blanca con una palangana de plástico, un bote rojo de plástico vacío, un cilindro de plástico transparente y vacío, un guante de béisbol, un plátano de plástico; hacia el centro de la escena: una zapatilla de deporte y un reproductor de cassette junto a una libreta. No hay música ni sonido ni performers.

Entra la primera performer, iniciando la base original que se repetirá posteriormente dos veces. Esta base para la repetición se compone de ocho acciones que realizan las dos performers que intervienen en este primer bloque del espectáculo; la ejecución de todas las acciones dura exactamente 13 minutos y ocurre del modo siguiente:

Acción 1) Entra la performer1 vestida con vaqueros y camiseta azul y se sitúa en el extremo derecho en un gran rectángulo situado hacia el lateral izquierdo de la escena. Se saca una cámara fotográfica del bolsillo del pantalón, se arrodilla, prepara la cámara, la coloca en el extremo del rectángulo y sale corriendo por donde ha entrado (lateral izquierdo): la cámara saca una foto automática sin la performer1 en escena. El único sonido que oímos es el temporizador de la cámara e instantes más tarde el disparo

de la fotografía con flash. Justo un instante después de que se produzca el disparo de la fotografía entra la performer2 por el mismo lateral izquierdo por donde ha salido la performer1. La performer2 va vestida con una falda verde, una camiseta oscura y calzada sólo con una zapatilla deportiva. Se sitúa en el centro de la escena y se pone la zapatilla que estaba en escena desde el comienzo al lado del radiocasette y que completa el par de zapatillas. Cuando se calza la zapatilla enciende el radiocasette y toma la libreta que estaba en el suelo: suena música de swing y mientras tanto la performer2 apunta un número en cada página de la libreta y lo muestra al público. Se trata de una cuenta atrás desde cinco (5-4-3-2-1-0) en silencio, sólo a partir de los números escritos en la libreta y mostrados al público. Cuando llegamos al término de la cuenta atrás, la performer2 apaga el radiocasette y se lo lleva. Cuando empieza a caminar hacia el lateral izquierdo arrastra consigo los objetos que estaban colocados encima de la plancha blanca en el lateral derecho (una bolsa de plástico, una pala de ping-pong, una palangana de plástico, etc...) y que, sin que el espectador pudiera percatarse, estaban atados mediante un hilo transparente a la zapatilla deportiva que la performer2 se calza en escena. El arrastramiento de los objetos por el suelo de la escena hasta la salida del lateral izquierdo provoca un gran estruendo.

Acción 2) Entra de nuevo la performer1 (siempre por el mismo lateral) y vuelve a preparar la cámara para la foto automática saliendo del mismo modo que en la acción 1, pero esta vez, cuando la cámara toma la foto, la performer2 se asoma y con un mando a distancia activa una cámara de vídeo que se halla en el extremo izquierdo delantero de la escena, muy cerca del público; tras encender la cámara de vídeo desaparece de nuevo.

Acción 3) Entran las dos performers sosteniendo cada una por un extremo otra plancha blanca que ahora tiene varios objetos encima (un candelabro, una chaqueta

doblada, etc.) y la colocan encima de la plancha que se ha quedado vacía tras el arrastre accidentado de objetos por la performer2 en la acción 1. La performer1 toma la cámara fotográfica y la performer2 coloca el radiocasette en un recuadro marcado en el suelo blanco. Suena la radio, la performer2 busca una emisora concreta mientras la performer1 se coloca a la derecha de la performer2 y mide un palmo de distancia desde su zapato, al lado del cual ha apoyado lo que parece la carátula de un CD. Coloca la cámara fotográfica justo a un palmo de distancia desde su zapato y saca una foto automática midiendo el tiempo con un reloj que se acaba de poner en la muñeca derecha. La performer2 apaga el radiocasette mientras sacan la foto, después lo vuelve a encender y lo eleva lentamente hasta la altura de sus ojos.

Acción 4) Terminada esta acción simultánea ambas performers se quedan en escena e inician la cuarta acción. La performer1 toma una botella de coca-cola y un vaso de la plancha blanca que trajeron en la acción 3, colocándolos en un rectángulo dibujado en el suelo blanco; simultáneamente la performer2 coloca la cámara de vídeo delante de la botella y el vaso, y permanece frente a ellos. La performer1 hace la vertical en el panel del fondo a la izquierda de la escena, cerca de la salida; mientras está en esta posición la performer2 enciende la cámara de vídeo y graba lo siguiente: a ella misma llenando el vaso de coca-cola y tras ella a la performer1 haciendo la vertical en el panel del fondo. Tras esta acción vuelve a apagar la cámara con el mando a distancia.

Acción 5) La performer2 toma la chaqueta que está doblada en la plancha blanca y la performer1 toma de la mesa del revés de la plancha situada en el lateral izquierdo de la escena un pequeño balón de fútbol y una linterna sobre una pequeña estructura con ruedas. La performer2 coloca la cámara en nuevo ángulo, frente a la linterna con ruedas, y se sitúa delante de la cámara. La enciende para grabar y se pone



la chaqueta. Mientras tanto la performer1 se sitúa retirada hacia el fondo, a la derecha de la performer2 (ambas encaradas al público) con el balón en la mano. Cuando la performer2 enciende la linterna, la performer1 empieza a pasarse el balón de una mano a otra; lo hace varias veces y luego se da la vuelta (dando la espalda al público) y tira la pelota al aire una vez; es en este momento cuando la linterna con ruedas avanza en dirección a la cámara, activada por la performer2 con el mando a distancia. Oímos un sonido adherido a la extraña linterna con ruedas cuando se pone en marcha y avanza en dirección a la cámara de vídeo: una sirena que recuerda a la de un coche de bomberos. Mientras la linterna avanza, la performer2 se pone la capucha de su chaqueta y sale; la performer1 sale a continuación.

Acción 6) El espacio escénico se queda vacío de performers mientras la linterna con ruedas sobrepasa la posición de la cámara de vídeo. Es entonces cuando la performer1 entra con el balón en la mano y la detiene; la coge y la sitúa mirando al público. Deja el balón sobre la plancha blanca2 y sale. La performer2 entra con una escalera que coloca en el centro al fondo de la escena. La performer2 toma una bolsa de plástico doblada que hay sobre la plancha blanca2 mientras la performer1 trae un ventilador que coloca delante de la escalera. La performer2 abre la bolsa de plástico y la ata a la escalera, de modo que el aire del ventilador la infle. La performer1 enchufa el ventilador y ayuda a poner la bolsa, sale. La performer2 enciende el ventilador y con el mando a distancia activa la cámara de vídeo, colocada en el último peldaño de la escalera: graba el interior inflado de la bolsa. Oímos el sonido de la bolsa inflándose por el ventilador mientras la escena está vacía de performers. Transcurren varios segundos en ausencia de las performers: en escena se encuentra sólo el ventilador inflando la bolsa.

Acción 7) Entra la performer1, que ahora lleva las ropas de la performer2. Desconecta la cámara de vídeo con el mando a distancia y apaga el ventilador. Mientras toma la mesita de la plancha izquierda, entra la performer2, que lleva las ropas de la performer1. Toma la cámara y la coloca en otra posición: más adelante, apoyada en el suelo encarada a la performer1. Ésta toma un cable de la plancha izquierda y lo sostiene por uno de sus extremos subida a la mesita que ha tomado de la plancha. La performer2 sostiene el cable por el otro extremo arrodillándose al pie de la cámara de vídeo. Entre las dos extienden el cable y en esta posición un avioncito de plástico sujeto al cable “vuela” desde la performer1 hasta la performer2, que graba la acción con la cámara.

Acción 8) La performer2 coge la mesita y la sitúa al fondo izquierda de la escena. Se sienta en ella y se pone un patín mientras la performer1 coloca la cámara en un trípode sobre un rectángulo en el frente derecho de la escena, cerca de la audiencia. La performer1 intenta grabar la acción de la performer2, pero revisa la cámara varias veces: se miran, la performer2 se detiene, espera expectante. La performer1 se acerca a ella con la cámara en la mano y le dice algo que el público no puede oír. Se acerca un técnico al pie de la escena y habla con la performer1. Finalmente, el técnico se lleva la cámara ante la estupefacción del público. Se acerca la propia Cuqui Jerez y habla con la performer1, se añade la performer2 y conversan las tres en la esquina al frente derecho de la escena. Regresa el técnico y entonces Cuqui Jerez pide tiempo y paciencia a los espectadores comunicándoles que ha habido un problema técnico porque el cassette se ha estropeado y no han podido conservar las imágenes de las ocho acciones grabadas, así que no les queda más remedio que repetir desde el principio cada acción una por una y volver a grabar. Promete que lo harán en el menor tiempo posible, es decir, repitiendo rápido las acciones. Las performers se disponen a ello y preparan la escena y

los objetos en la posición del comienzo del espectáculo. La luz de la escena se atenúa en estos minutos de transición en que las performers se afanan en preparar la escena.

Esta interrupción *forzada* de la serie de acciones implica varias cosas. Los espectadores se ven obligados a tomar una decisión, porque el comunicado de Cuqui Jerez de que ha sucedido un problema técnico y deben repetir de nuevo la serie de ocho acciones comporta al menos dos consecuencias que hasta ahora ningún espectador podía prever. La primera de ellas es que el público se percató de que va a tener que presenciar de nuevo una serie de ocho acciones que ya conoce y que va a repetirse. No todos los espectadores están dispuestos a la completa repetición de la serie, de hecho varios abandonan la sala, dividiendo al público entre los que continúan fieles al espectáculo y los que se marchan decepcionados. Entre estos últimos hay quienes abandonan la sala porque temen el aburrimiento de volver a presenciar lo que ya conocen, sin ninguna sospecha de que pueda haber variaciones en la repetición. Los espectadores que abandonan la sala por este motivo han creído, probablemente, que la causa de la repetición de la serie de acciones se debe efectivamente a un fallo técnico. Otros, de entre ellos, abandonan la sala sencillamente porque creen inadmisibles que la directora pueda permitirse un fallo técnico de estas características. ¿Es que no podrían haberlo solucionado de otro modo? –se preguntan probablemente los espectadores– ¿Es posible que ocurra esto en un espectáculo y que la única solución sea la repetición a riesgo de colmar la paciencia del público? Entre los espectadores que permanecen existen probablemente varias opiniones y varios motivos para quedarse. Entre ellos se encuentra probablemente el motivo de la duda: ¿Habría sido en verdad un problema técnico fortuito? Y el único modo de dar respuesta a esta pregunta es permanecer en la sala, a riesgo de presenciar de nuevo una repetición idéntica a lo que ya conocen, y

pocos espectadores están dispuestos a tal cosa, pero desean aclarar su duda. Cuqui Jerez se ampara, obviamente, en una duda del espectador que ya había previsto en la elaboración de su espectáculo. También puede que entre el público que no abandona la sala resten aquellos espectadores a los que las palabras de la directora, anunciando la repetición por un error técnico azaroso, no les hayan convencido lo más mínimo y estén dispuestos, por tanto, a seguir el juego, seguros de que el espectáculo que queda por delante encerrará sorpresas. Así pues, estos últimos no creen que el fallo técnico sea fortuito, sino que piensan que estaba ya calculado y perfectamente planificado, es decir, han integrado el fallo técnico en la ficción del espectáculo, mientras la mayoría de los que abandonan la sala y algunos de los que permanecen pero están dubitativos, creen en la posibilidad de que el fallo técnico sea *real* y no tenga nada que ver con la *ficción* de la escena. En esta primera transición es seguramente demasiado pronto para que el título del espectáculo “The real fiction” [La ficción real] arroje luz sobre tanta confusión.

Otra sospecha, que tiene que ver con el modo en que las performers han realizado las acciones, podría resolver algunas dudas entre el público. Cada una de las ocho acciones ejecutadas en esta primera serie parece no tener conexión con las precedentes o posteriores. No sabemos a qué responden, es decir, por qué las dos performers se afanan en registrar con una cámara de vídeo acciones que parecen absurdas. Absurdas en el sentido de que no hay una conexión entre ellas, cada una está compartimentada y el único vínculo que las une es la grabación de todas mediante una cámara de vídeo. No se trata, por tanto, de una serie de acciones estructurada en un esquema de causa-efecto, lo que implica que el orden en que son ejecutadas es intercambiable y que la cuarta podría ser la primera, o la segunda la sexta, etc. Además, es también sospechosa en este sentido la meticulosidad extrema con que las performers

realizan cada una, una meticulosidad incluso demasiado ostensible. Por ejemplo, ¿qué sentido tiene la medición de la fotografía en la acción 3 con un reloj de muñeca por parte de la performer1? ¿Por qué el tiempo de algunas acciones es medurado con un reloj y el de otras no? Y del mismo modo con respecto al espacio: la colocación de los objetos y la distancia en la que se ubican las performers con respecto a ellos a veces es medida a palmos, como sucede en la acción 3, y otras veces no. ¿A qué fines? Incluso al margen de estas preguntas, la precisión constante con la que las performers calculan sus movimientos y respetan las pausas entre acciones o dentro de ellas es sospechosa: en cada fragmento temporal o “isla de tiempo”, que fragmenta cada una de las ocho acciones en pasos calculados hasta la ejecución completa de la acción, caben varios cambios de posiciones, que son medidos corporalmente con una exactitud pasmosa. Tanta precisión parece una broma para confundir al público, porque denota exactitud en cuanto a la medición del tiempo y del espacio, pero se calcula mediante la ejecución de acciones que son consideradas fortuitas para un espectador que no es capaz de encontrarles un porqué. No hay trama, por tanto, no existe un vínculo semántico que permita encadenar la sucesión en un esquema lógico de causa-efecto. Ni siquiera cada acción por separado cuenta una historia. Ninguna de las acciones narra nada. Las performers no abren la boca, únicamente dialogan entre ellas cuando se produce el supuesto fallo técnico, pero hablan tan bajo que el público es incapaz de comprender lo que dicen. La aparición del diálogo precisamente en ese momento hace dudar también de su integración en el espectáculo y provoca la duda en el público de que sea ficticio y no real. Podríamos considerar que las acciones están vacías de sentido, es decir, del sentido entendido como la interpretación de una historia en la que se nos transmite un mensaje que debemos interpretar o en la que existen personajes que sufren o se ilusionan frente a acontecimientos determinados. No hay tales acontecimientos en *The*

*real fiction*, las performers sólo reaccionan cuando se produce el supuesto fallo técnico, que es claramente un punto de inflexión en el transcurso del espectáculo. Un punto de inflexión que revela además otro aspecto importante: se trata de la circunstancia que pone fin a la serie de acciones y establece que son ocho y no más de ocho. La serie de acciones se interrumpe mediante un fallo técnico que se presenta como azaroso e imprevisto. Tampoco hay *personajes*, sino dos performers que ejecutan acciones compartimentadas. Este espectáculo de Cuqui Jerez es uno de los ejemplos de teatro contemporáneo que ejemplifica con mayor rigor la distinción que Fischer-Lichte toma de Max Herrmann entre “figura ficticia” [fiktive Figur], que sería equivalente a “personaje” en el teatro dramático, y “cuerpo” [Körper], que ostenta un performer en su verdad despojada de caracteres a los que interpretar [2004: 49-50]. La *materialidad* del cuerpo del performer despojada de una *figura ficticia* acapara el espacio ocupándolo de modo contundente, bastándose con su sola presencia, despojada de la lógica dramática de un personaje con el que vincularse. El concepto de *figura* queda, por tanto, obsoleto en un teatro en el que la trama ha dejado de ser la reguladora del espectáculo en favor del ritmo. Fischer-Lichte pone como ejemplos de esta corporalidad fenomenológica el teatro de Robert Wilson, el de la Societas Raffaello Sanzio y el de Frank Castorf [2004: 143-151]. La percepción fenomenológica de esta corporalidad no tiene porqué ser constante en todo el espectáculo, sino que se produce a intervalos intermitentes en una suerte de alternancia. Los directores más radicales del teatro contemporáneo juegan con la oposición *figura-cuerpo fenomenológico*, de modo que, por ejemplo, en los espectáculos de Wilson, este juego alternante se produce mediante la escisión entre palabra y cuerpo del performer. Cuando no hay escisión entre ellos, sino correspondencia, el performer pasa a ser personaje durante unos instantes. También ocurre algo parecido en *The real fiction* de Cuqui Jerez tras el primer bloque del

espectáculo, en el que se ejecuta la serie original de ocho acciones y dos repeticiones consecutivas de la misma. Sin embargo, el procedimiento mediante el cual la corporalidad de las performers de Jerez cobra una *apariencia*, mantiene mayor similitud con la estética del teatro de Jan Lauwers que con el de Wilson. Se trata, no obstante, del mismo juego entre *figura* y *cuerpo*, ficción y realidad.

Cuando por fin las performers de Jerez terminan con la colocación de los objetos a su posición original tiene lugar un blackout y cuando la escena se ilumina nuevamente se emprende la repetición de la serie primera de acciones, una repetición que efectivamente encierra sorpresas.

Acción 1) Entra la performer1 vestida de nuevo con pantalones vaqueros y camiseta azul. Se sitúa en un extremo derecho del mismo rectángulo marcado en el suelo que en la primera acción de la primera serie de acciones. Se saca la cámara fotográfica del bolsillo del pantalón, se arrodilla, prepara la cámara y la coloca en el extremo del rectángulo. Se produce ya la primera variación en la repetición: ahora la cámara se dispara antes de que la performer salga corriendo. Ésta vuelve a intentarlo: prepara la cámara y sale corriendo por donde ha entrado (lateral izquierdo): la cámara saca una foto automática sin la performer en escena. De nuevo oímos el temporizador de la cámara pero ahora no vemos el flash. Cuando se dispara la fotografía entra la performer2 (por donde ha salido la anterior) con la misma falda verde, la camiseta oscura y calzada sólo con una zapatilla deportiva. Se pone la zapatilla que estaba en escena desde el comienzo al lado del radiocasette; cuando se calza la zapatilla enciende el radiocasette, activa la cámara con el mando a distancia, pero parece que la cámara no se enciende y debe acercarse a ella para ver qué ocurre (de nuevo tiene lugar una variación en la repetición del original). Cuando parece que soluciona el problema, toma

la libreta y vuelve a sonar la música de swing; mientras suena la performer2 apunta un número en cada página de la libreta y lo muestra al público. Se trata de la misma cuenta atrás desde 5, pero esta vez la performer2 se equivoca y repite el número 3, desatando las risas del público. Cuando se percata de su error tacha el número repetido y escribe un 2 encima del 3, siguiendo la cuenta atrás con normalidad. Apaga el radiocasette y se lo lleva. Cuando empieza a caminar hacia el lateral izquierdo arrastra de nuevo consigo los objetos que estaban colocados encima de la plancha blanca en el lateral derecho, pero esta vez la bolsa de plástico rojo se queda por el camino, provocando un gran estruendo y las risas de los espectadores.

Acción 2) Entra de nuevo la performer1 (siempre por el mismo sitio) y ahora se ve obligada a recoger la bolsa de plástico rojo que se ha quedado tirada en medio de la escena. Vuelve a preparar la cámara para la foto automática y sale corriendo del mismo modo, pero esta vez llevándose la bolsa en la carrera para retirarla de la escena. Cuando la cámara toma la foto, la performer2 se asoma y con el mando a distancia activa otra vez la cámara de vídeo ubicada en el extremo izquierdo delantero de la escena, tras esto desaparece de nuevo.

Acción 3) Entran las dos performers con la plancha blanca que tiene los mismo objetos, colocados en el mismo orden que en la serie primera de acciones. Esta vez la plancha se cae al suelo por la torpeza de una de las performers. La recogen, recogen los objetos que han caído tras el accidente y la colocan encima de la plancha que se ha quedado vacía, como en la primera serie. La performer1 toma la cámara fotográfica y la performer2 coloca el radiocasette en un recuadro marcado en el suelo blanco; suena la radio cuando, en la lógica de la repetición idéntica o cadencia en la terminología de Deleuze, debería sonar la música de swing. La performer2, ante el nuevo fallo técnico, busca una emisora concreta, la performer1 se coloca a la derecha



de la performer2 y mide de nuevo un palmo de distancia desde su zapato al lado del cual ha apoyado lo que parece la carátula de un CD, coloca ahí la cámara y saca una foto automática midiendo otra vez el tiempo con el reloj que se acaba de poner en la muñeca derecha. Siguiente variación: ahora la foto no sale y la performer1 aprovecha el desajuste para desaparecer por el lateral izquierdo y regresar con unas pilas para el radiocasette, pero la performer2 la disuade porque parece que ya vuelve a funcionar. La performer2 apaga el radiocasette mientras sacan la foto, después lo vuelve a encender y lo eleva lentamente hasta la altura de sus ojos.

Acción 4) La performer1 toma la botella de coca-cola pero esta vez, en una nueva variación de la serie primera, la botella se cae al suelo, la recoge y toma el vaso de la plancha blanca. Coloca a ambos en el mismo rectángulo de la serie primera dibujado en el suelo; simultáneamente la performer2 coloca la cámara de vídeo frente a la botella y el vaso, ante los que toma posición. La performer1 hace la vertical como se prevé según la acción 4 de la serie primera, pero ahora necesita dos intentos en vez de uno para hacer la vertical en el panel del fondo a la izquierda de la escena. Mientras está en esta posición la performer2 llena el vaso de coca-cola, pero ahora al abrirla tras haberse caído al suelo sale todo el gas manchándole la falda verde a la performer y dejando restos en el suelo. La performer2 apaga la cámara con el mando a distancia.

Acción 5) La performer2 toma la chaqueta de la plancha blanca y la performer1 toma el balón de fútbol de la plancha situada en el lateral izquierdo de la escena, además de la linterna con ruedas. Se le cae la linterna en una nueva variación de la serie primera, la recoge. La performer2 coloca la cámara en nuevo ángulo, frente a la linterna con ruedas y se sitúa frente a ella; es entonces cuando se pone la chaqueta pero ahora le cuesta más que en la serie primera y se hace un lío con las mangas; además se ha olvidado el mando a distancia, así que va en busca de él. La performer1, mientras

tanto, se sitúa retirada hacia el fondo a la derecha del la performer2 (ambas encaradas al público) con el balón en la mano. Cuando la performer2 enciende la linterna, la performer1 empieza a pasarse el balón de una mano a otra como en la serie primera; lo hace unas veces y luego se da la vuelta, dando la espalda al público y tira la pelota al aire una vez; en ese momento la linterna con ruedas avanza en dirección a la cámara pero esta vez, sorprendentemente, la linterna avanza hacia atrás, así que la performer2 la detiene y la hace avanzar correctamente hacia delante. De nuevo la linterna hace el sonido de una sirena cuando avanza. La performer2 se pone la capucha de su chaqueta y sale; la performer1 sale a continuación.

Acción 6) Según la serie primera la linterna debería ahora sobrepasar la posición de la cámara de vídeo, pero esta vez se encalla con la cámara. La performer1 entra con el balón en la mano y la detiene, situándola de cara al público. Deja el balón sobre la plancha blanca del lateral izquierdo de la escena y sale. La performer2 entra con la escalera que coloca en medio al fondo. La performer2 toma la bolsa de plástico doblada que hay sobre la plancha blanca del lateral izquierdo, mientras la performer1 trae de nuevo el ventilador que coloca delante de la escalera; la performer2 abre la bolsa de plástico y la ata a la escalera, de modo que el aire del ventilador vuelva a inflarla. La performer1 enchufa el ventilador y ayuda a poner la bolsa, sale. La performer2 enciende el ventilador y con el mando a distancia activa la cámara de vídeo que, colocada en el peldaño superior de la escalera, graba el interior inflado de la bolsa. Oímos de nuevo el sonido de la bolsa inflándose por el viento que produce el ventilador. La escena permanece otra vez varios segundos con ausencia de las performers: sólo el ventilador inflando la bolsa.

Acción 7) Entra la performer1, que ahora lleva las ropas de la performer2, desconecta la cámara de vídeo con el mando a distancia y apaga el ventilador, pero

ahora la bolsa de plástico se suelta por un asa. Mientras la performer1 toma la mesita de la plancha izquierda, entra la performer2, que toma la cámara y la coloca en una posición más cerca del público, apoyada en el suelo encarada a la performer1; ésta toma de nuevo el cable de la plancha izquierda y entre las dos lo extienden del mismo modo que sucedía en la acción 7 de la serie primera de acciones. Esta vez, sin embargo, el avión se encalla a medio camino; ambas mueven el cable con la intención de liberar el avioncito, hasta que consiguen que éste complete su trayectoria por el cable.

Acción 8) La performer2 coge la mesita y la sitúa al fondo izquierda. Se sienta en ella y se pone un patín, pero de pronto se levanta con el patín puesto a medio atar porque ha olvidado algo. Mientras tanto la performer1 se pone unas gafas de sol, aportando una nueva variación con respecto a la acción 8 de la serie primera que no tiene que ver con un accidente o con una supuesta torpeza de las performers. Con las gafas puestas la performer1 se pega una tarjeta blanca en el codo izquierdo y toma un teléfono móvil. Se fotografía a sí misma con sus nuevos atuendos, con la cámara apoyada en el suelo y el objetivo mirando hacia arriba en un contrapicado. Marca un número en el teléfono móvil (escuchamos la llamada) y entonces aparece la performer2 encapuchada en su chaqueta y corre a toda prisa con un patín para coger otro teléfono móvil que está en el suelo, a la derecha de la performer1. Las dos performers, cada una desde su teléfono, parodian una conversación telefónica emulando la trilogía de cine *Matrix*, articulando frases en inglés en el diálogo siguiente: “Morpheus... your must find another exit” “Are there are agents there?” “Yes” “You can do it” “Go!”. Tras estas palabras sale veloz la performer2 en su patín y la performer1 deja el teléfono móvil y se quita la tarjeta del codo. Esta sub-acción inserta en la acción octava y última de la serie primera no puede considerarse una repetición, pues se trata de una acción

totalmente nueva en la que además las performers, por un instante, interpretan a unos *personajes*.

La performer1 coloca la cámara de vídeo en un trípode sobre un rectángulo en frente derecha de la escena, repitiendo ya el final de la acción 8 de la serie primera. La performer1 intenta grabar la acción de la performer2, que esta vez, en una nueva variación en la repetición de la serie primera, se pone de pie en la mesita y desde ella da un salto hacia el suelo, por el que repta como si estuviera llevando a cabo una misión de alto riesgo, continuando con la parodia de la trilogía *Matrix*. La performer1 graba ahora la acción en picado subida a la escalera y elevando la cámara de vídeo con los brazos. La performer2 termina su breve recorrido y sale. La performer1, al bajar de la escalera, rompe el último peldaño. Es entonces cuando sitúa la cámara en el trípode en la misma posición de la serie primera de acciones e intenta grabar mientras la performer2 está sentada en la silla desabrochándose el patín que ya lleva. De nuevo la performer revisa la cámara varias veces; ambas se miran; la performer2 se detiene y espera expectante. La performer1 se acerca a ella con la cámara en la mano y le dice algo que el público no puede oír. Se acerca el mismo técnico de la serie primera al pie de la escena y habla con la performer1. El técnico vuelve a llevarse la cámara. De nuevo acude la propia Cuqui Jerez y habla con la performer1, se añade la performer2 y conversan las tres en la esquina frente derecha de la escena. Regresa el técnico. Cuqui Jerez pide de nuevo tiempo y paciencia al público y le comunica, exactamente con las mismas palabras que en la serie primera, que ha habido un problema técnico porque el cassette se ha estropeado y no han podido conservar las imágenes de las ocho acciones grabadas, así que no les queda más remedio que repetir desde el principio cada acción una por una y volver a grabar. Promete de nuevo que lo harán en el menor tiempo posible. Las

performers se disponen a ello y preparan la escena y sus objetos como estaban al comienzo. La luz de la escena se atenúa en estos minutos de preparación.

Al finalizar la primera serie de acciones y comunicar el problema técnico y la consecuente repetición de la serie, Cuqui Jerez prometió a la audiencia que intentarían repetirlas rápidamente y en el menor tiempo posible. Pero resulta que esta primera repetición de la serie original ha durado 22 minutos, mientras que la primera duró sólo 13. Las supuestas torpezas que cometen las performers en la repetición provocan que su ejecución se alargue más del doble de tiempo, al que hay que añadir la sub-acción añadida en la acción 8. Tampoco las performers realizan las acciones rápidamente, como había prometido la directora, sino todo lo contrario: se muestran nerviosas, avergonzadas por el error técnico que ha obligado a la repetición de la primera serie; además de no disimular un cansancio provocado por la repetición y que las lleva a que se les caigan los objetos de las manos y a cometer fallos continuos. En efecto, cada una de las variaciones que se producen con respecto a la serie primera de acciones tiene que ver con supuestos *errores* que cometen las performers debido a su cansancio. La variación en la repetición, por tanto, ese ritmo que la libra de la repetición-cadencia, está identificada con un proceso de degeneración por extenuación que sufren las performers. Cabe esperar entonces que la próxima segunda repetición anunciada por Jerez muestre una escena y a unas performers todavía más extenuadas. Obviamente, ante el anuncio de una nueva repetición son otros tantos los espectadores que abandonan la sala. Tras esta repetición y la repetición del fallo técnico que cerró la primera serie de acciones, no cabe ninguna duda entre el público de que el fallo es tan ficticio como la serie de acciones. Así que esta vez, el comunicado de la directora de que es necesaria una repetición más cobra un sentido totalmente distinto al primero. Ya

no es con ánimo de confundir al público, pues la duda de si el fallo era provocado o fortuito ya está resuelta, sino con la intención de probar los límites de la paciencia de la audiencia, a ver si están dispuestos a soportar una repetición más. Al fin y al cabo, aunque el público sospeche que esta segunda repetición va a componerse de variaciones sobre el modelo original y la primera repetición, no puede haber intriga. ¿O sí? Queda esta duda, la duda clave llegados a este punto: la de si el espectáculo va a consistir en repeticiones hasta la extenuación de la serie original.

Además, tanto Jerez como las performers y el técnico que comprueba la cámara, actúan como si fuera la primera vez que se produce el fallo técnico, y esta actitud no deja de ser inquietante para el espectador, que se ve obligado a tomar una decisión ante la nueva situación. Parece que Jerez pretenda mostrar esta primera repetición de la serie de acciones como si se tratara de la serie original, pues sus palabras tras el fallo técnico son idénticas a las de la primera vez. De modo ficticio, en lo que repercute al tiempo interno del espectáculo, parece que la concepción temporal sea la de incluir cada serie no sólo en una *isla de tiempo* independiente, sino además la de crearle la ilusión al espectador de que *no ha pasado el tiempo*. En efecto, durante el primer comunicado que anuncia las repeticiones, Jerez dice la hora, las 20:20, y promete que la repetición se ejecutará en el menor tiempo posible. Pero resulta que en el segundo comunicado tras la primera repetición de la serie de acciones y su consiguiente fallo que empieza a ser una fatalidad para el espectador, Jerez vuelve a decir la misma hora. Este hecho es uno de los más revolucionarios con respecto a la temporalidad que he presenciado hasta ahora en teatro. El simulacro de que el tiempo no pasa puede expresarse en escena mediante recursos de ralentización y pausas prolongadas hasta la parálisis, Wilson lo logra magistralmente; pero que se pretenda que el tiempo no pase ni siquiera en la platea es una propuesta asombrosa y poco

común. Se trata de un ataque directo a la linealidad temporal y a la sucesión de acontecimientos y está vinculado con las teorías postmodernas más revolucionarias, tanto científicas como filosóficas. Debemos tener en cuenta que la ruptura de la linealidad es algo muy distinto a la ruptura de la sucesión de acontecimientos en escena. La linealidad se manifiesta cuando existe un esquema de causa-efecto en el encadenamiento de acciones, que obviamente siempre son sucesivas; pero la sucesión no implica necesariamente linealidad, como sí sucede al contrario. El lenguaje es sucesivo, como advertía Borges, una palabra sigue a la otra en el tiempo y para el interlocutor la segunda siempre es posterior a la primera. En la escena, aunque no se trate de un espectáculo lineal, cada acontecimiento es posterior a los que se han presentado antes. De modo que Jerez al repetir la misma hora 22 minutos después está pretendiendo la congelación del tiempo en el espacio de los espectadores. Un espacio que automáticamente se funde con el espacio de los performers mediante la ilusión de una temporalidad estática. Cada serie de acciones, por tanto, se pretende como única, sólo existe una y si no ha pasado el tiempo, sólo contamos con un instante presente o con dos presentes compartimentados. Así pues, aunque al espectador no se le puede engañar en esto porque claramente ha presenciado dos y no le queda más remedio que tomarse las palabras de Jerez a modo de ironía, el recurso es muy poderoso en lo que a la temporalidad del espectáculo se refiere. El título de la obra va cobrando un sentido más inquietante tras esta segunda repetición: la ficción se va tornando cada vez más real e invade la platea.

Oscuro, la escena se ilumina de nuevo y se emprende la segunda repetición de la serie de ocho acciones, de las que voy a explicar tan sólo las nuevas variaciones que

operan únicamente sobre la primera repetición. Las variaciones con respecto a la serie original se convierten ahora en repeticiones.

Variaciones en acción 1) Las dos performers realizan cada fragmento de la acción con fidelidad no ya a la serie original sino a la primera repetición de esta serie. Cuando la performer2 toma la libreta para escribir la cuenta atrás mientras suena la repetida música de swing y vuelve a equivocarse en el número 3, resulta que a medida que va escribiendo números el rotulador se va gastando, hasta que el cero es casi imperceptible para el espectador. Tampoco en el momento de arrastrar los objetos de la plancha derecha se queda tirada en el suelo únicamente la bolsa roja de plástico, sino que también un bote rojo se suelta del hilo atado a la zapatilla de la performer2.

Variaciones en acción 2) Cuando entra la performer1 por el lateral izquierdo para ejecutar la segunda acción, lleva un trozo de papel higiénico pegado en la suela del zapato. Al salir de la escena, después de preparar la cámara para la foto automática, oímos un estruendo fuera de escena que nos hace suponer que la performer1 se ha caído en la carrera, debido a la extenuación y los supuestos nervios en una repetición que no sólo colma la paciencia del público sino que está haciendo degenerar a las mismas performers. Es curioso que tras el fallo técnico que cierra la serie de acciones, tanto la directora como las performers se comporten como si fuera la primera y no la segunda vez que sucede, y que, en cambio, las performers estén cada vez más agotadas y sus movimientos sean más degenerados y más llenos de errores a medida que van realizando las acciones en la escena. Verdaderamente ambas parecen la emulación de los personajes beckettianos, que se encuentran cada vez más exhaustos pero aparentemente ajenos al paso del tiempo. Parecen atrapadas en una temporalidad casi estancada y agónica porque su degeneración es tan lenta que parece imperceptible.



Variaciones en acción 3) Mientras la performer1 repite la acción de medir un palmo de distancia desde su zapato para colocar la cámara fotográfica justo en esa posición, la performer2 se la queda mirando porque aquélla tiene una herida en la sien que le sangra peligrosamente. Pensamos que como consecuencia del accidente que ha padecido fuera de escena y que a nosotros nos ha llegado en forma de sonido estrepitoso. La performer1 sale para limpiarse la herida y, en tono humorístico propio ya del espectáculo, la performer2 dice al público “She is ok”. Ésta saca las pilas del radiocasette, cambiándolas de sitio, pero se le caen, están cada vez más torpes. Entra de nuevo la performer1 con un trozo de papel higiénico exageradamente largo pegado a la suela del zapato, la herida sigue sangrando, así que sale de nuevo a limpiársela y cuando reaparece arrastra absurdamente consigo en el pie los objetos de la plancha izquierda que se llevó la performer2 en la serie original y en la primera repetición. Las variaciones son cada vez más frecuentes, acelerando el ritmo hacia la degeneración absoluta: cuando la performer1 se agacha para recoger el papel higiénico que ha dejado tirado en el suelo, se le rasga el pantalón por detrás. Tras este nuevo incidente la performer2 sale de escena con el radiocasette en la mano y entra de nuevo con un radiocasette distinto, mucho más grande que el anterior, de modo que cuando llega el momento de levantar el radiocasette hasta la altura de los ojos, éste es tan pesado que la performer2 debe realizar un esfuerzo ostensible para elevarlo, además le tapa toda la cara y apenas puede mantenerlo en alto. De nuevo parte del público ríe.

Variaciones en acción 4) Cuando la performer2 abre la botella de coca-cola para llenar el vaso ésta, que se había caído al suelo, ahora al abrirse no sólo le mancha las ropas y se esparce por el suelo, sino que también le mancha la cara, afectándole un ojo. El espectáculo empieza a adoptar tintes peligrosos mediante variaciones que supuestamente ponen en riesgo la integridad física de las performers. En éstas la

performer1 que está haciendo la vertical estornuda y, como está tan cansada, no puede esperar a que la performer2 termine de llenar el vaso de coca-cola, así que grita desesperadamente el nombre de su compañera –“¡Amaia!”– para que se dé prisa en llenar el vaso. Ésta es la primera vez que oímos el nombre de una performer y no se trata de un hecho banal. En esta segunda repetición, además de avanzar la degeneración de las series de acciones, avanza también la consolidación de la realidad que gana terreno a la ficción, pues “Amaia” es el verdadero nombre de la performer2.

Variaciones en acción 5) En la repetición de la torpeza de la performer2, cuando se le cae la linterna al suelo, ahora se esparcen también las pilas de la linterna. Unos instantes después a la performer1 empieza a pasarse el balón de una mano a otra varias veces pero ahora éste se le cae, y además, cuando se da la vuelta, dando la espalda al público y tira la pelota al aire una vez, la pelota desaparece en el cielo oscuro de la escena. Ambas se quedan absortas –junto al público, que está igual de absorto– mirando hacia el abismo por donde ha desaparecido el balón.

Variaciones en acción 6) Cuando la linterna sobrepasa la posición de la cámara de vídeo, el público espera que la linterna con ruedas se encalle con la cámara como en la primera repetición de la serie original, pero esta vez sucede como en el original: la linterna con ruedas no se encalla con la cámara, sino que sigue su trayectoria. Esta frustración de las expectativas del público funciona como llamada de atención para que no relaje su percepción, del mismo modo que vimos en el caso de *Drei Schwestern* de Marthaler. Otra variación se produce cuando el ventilador, solo en escena, está inflando la bolsa: ahora de pronto empieza a desplazarse hacia atrás, así que tiene que entrar corriendo la performer1 para detenerlo y lo hace en ropa interior, pues se supone que no estaba preparada para tal imprevisto y justo en este momento, antes de emprender la acción 7, ambas deben intercambiarse las ropas.

Variaciones en acción 7) De nuevo se produce una frustración de las expectativas del espectador, que en su mente recuerda más la primera repetición de la serie de acciones que el original, pues éste está más alejado en el tiempo: la bolsa de plástico, que debía soltarse por un asa según la primera repetición del original, no se suelta. Entra la performer2 con los pantalones vaqueros del revés, debemos entender en la lógica del espectáculo que se debe a las prisas y al cansancio. En la sub-acción del avioncito y el cable, aquél no sólo se encalla, sino que, tras los intentos desesperados de las performers por liberarlo, se cae al suelo y no puede completar su recorrido.

Variaciones en acción 8) Las performers vuelven a ejecutar lo que ahora es una repetición de la sub-acción parodia de la trilogía *Matrix*. Cuando la performer2 entra a toda prisa deslizándose por la escena con un patín, se cae al suelo al intentar frenar junto a la performer1. Tras la grabación en picado de la performer2 reptando por el suelo en su misión burla de *Matrix*, la performer1, al descender de la escalera, no sólo rompe el último peldaño, como en la primera repetición de la serie original, sino que lo suelta del todo. Llegamos ya al momento en que se debe producir el fallo técnico, ahora sí esperado por el espectador, antes del cual se intercala una sub-acción totalmente nueva. La performer1 vuelve a acercarse a la performer2 con la cámara en la mano y ahora, por primera vez, oímos el diálogo que tiene lugar cuando la performer1 le comunica el fallo técnico: “What happens?” “The tape doesn’t work, I mean... the image is full of pixels. I should ask Gilles [el técnico] and see if it’s the tape or the camera, if it’s the tape we should start again”. La performer1 se acerca al técnico, que ahora sabemos que se llama Gilles, al pie de la escena y habla con la performer1. También ahora oímos por primera vez lo que la performer1 le comunica al técnico: “No, it never happened!”, comentario que naturalmente desata las risas del público. La temporalidad del espectáculo, que concibe el tiempo como paralizado y cada serie

como única en una *isla de tiempo* estancada y repetida como si se tratara la primera vez, es percibida como una ironía perversa por un público que a estas alturas del espectáculo, o se siente insultado o cómplice de lo que ocurre en escena. Todo apunta a una nueva repetición, considerando las palabras entre María y el técnico. En el proceder de Amaia y María, como también del técnico y Cuqui Jerez, se simula la ausencia de aprendizaje o esperanza de evitar las repeticiones, porque no las viven como tales, están extenuadas pero no asocian su cansancio a las repeticiones. Jerez comunica de nuevo al público que es inevitable repetir la serie de acciones debido al fallo técnico. La conversación que mantienen es pregrabada, porque la vocalización no siempre coincide, así que le han dicho al público cada vez exactamente lo mismo, puesto que se trata de un cassette. Esta segunda repetición ha durado mucho más que las series anteriores, 31 minutos de duración desde el minuto 46 hasta 1h17' del espectáculo, con lo que la directora vuelve a faltar a su promesa de resolver la repetición en el menor tiempo posible. La repetición, como vemos, ha regulado todo el espectáculo durante más de una hora, pues no sólo atañe a la escena, sino que también, tanto Gilles como Jerez quedan atrapados en ella. Y a un nivel más profundo, el público, pues aun fuera del teatro, en su vida cotidiana, repite día tras día las mismas acciones.

Mientras las performers intentan resolver la escena colocando de nuevo cada objeto en su posición original, se plantean por primera vez cómo entretener al público hasta que esté lista. Es entonces cuando a Amaia se le ocurre que mientras tanto pueden usar el karaoke del cumpleaños de Cuqui para entretener al público; después de calibrar una idea tan rocambolesca la llevan a cabo, dando la apariencia de improvisación, teniendo en cuenta unas circunstancias supuestamente inesperadas. Así que las performers se disponen a preparar el karaoke y Cuqui Jerez pide a alguno de los espectadores que cante la canción "Thank you for the musik" de ABBA. No tarda en

ofrecerse un espectador que cabe pensar que ya estaba advertido. Mientras el espectador canta la canción de ABBA, Cuqui ayuda a las performers a preparar la escena.

La escena está casi lista para empezar la primera acción, pero se da otro supuesto imprevisto: aparece un hombre por el lateral derecho de la escena y pregunta por su balón y por su turno en el espectáculo de lo que él llama “el show con el balón”. María y Amaia le ruegan que espere y él objeta que “no tiene tanto tiempo para esperar”, ironía que al público no debe pasarle desapercibida, pues lleva ya más de una hora pendiente de la repetición de una serie que parece interminable. Entonces le proponen hacer lo que las performers llaman “la tercera repetición”, ahora para que él pueda hacer su show y llevarse el balón. Es curioso que ahora sí sean conscientes de las repeticiones y que lleven la cuenta exacta de ellas. No pienso que esta repentina lucidez de las performers deba considerarse como una incoherencia del espectáculo, en el que a ratos se percatan de que repiten la misma serie y a ratos no, sino más bien interpreto este hecho como la voluntad de forzar los límites entre el tiempo objetivo y la temporalidad ficticia, mecanismo constante en todo el espectáculo.

Se oscurece la escena y se ilumina de nuevo para iniciar la tercera repetición. Contra todo pronóstico y enfatizando la ironía subyacente en el espectáculo, suena la canción de Broadway “another opening, another show”. Y resulta que el tema musical no podría ser más apropiado. En efecto, todos los objetos están como en el inicio de la serie original, pero resulta que cuando María y Amaia intentan repetir la serie por tercera vez, la escenografía empieza a degenerar: se caen los paneles del fondo, se rasgan las cortinas negras de los laterales y las performers mezclan las acciones, las intercambian (ahora la performer1 realiza las acciones de la performer2 y viceversa). Intentan seguir, mientras todo se desploma en una irrupción del absurdo que

ya no se manifiesta puntualmente, sino que se apodera de todo el teatro. Como se han desplomado los laterales, ahora vemos entre bambalinas cómo las performers preparan todo desde el lateral izquierdo. Los supuestos errores de las performers y los fallos técnicos suceden ahora a cada acción que realizan, nada funciona, el disco se ralla y, claro, lo oímos repetido en una invasión absoluta de la repetición, que afecta cada aspecto de la escena. Entre tanto caos las performers no pueden finalizar las acciones, de modo que la transición de una a otra se produce en una aceleración cada vez más frenética, hasta que finalmente María grita “STOP” porque Amaia yace en el suelo sangrando por la cabeza, pues ha sufrido el mismo accidente que María en la segunda repetición de la serie de acciones. Lo que viene a continuación son varias intervenciones de extras en la sala, siguiendo el juego de confusión entre realidad y ficción y unión entre el espacio de la escena y el del público. No se detiene el proceso de repetición, que intenta llevarse a cabo entre la destrucción del espacio escénico. Las performers insisten, pese a los accidentes y al riesgo que conlleva, pues ambas están heridas, en que “hay que continuar”. El cúmulo de repeticiones se produce ahora de forma desordenada, porque las performers no son capaces de recordar su orden en medio de tanta degeneración. Ya no hay meticulosidad en la ejecución de acciones. Finalmente la directora grita el STOP definitivo, que poco tiene que ver ya con el recurso de la repetición y que no cierra todavía el espectáculo, pero el análisis de su final pertenece a otro capítulo de este trabajo de investigación.

Mediante el análisis de un espectáculo como *The real fiction*, que se compone fundamentalmente mediante el recurso de la repetición en una suerte de metateatralidad, tratándolo de modo abstracto como un concepto y al mismo tiempo ejecutándolo como un recurso performativo, hemos visto el gran alcance de la

repetición. En *Drei Schwestern* de Marthaler la repetición no gradúa el ritmo del espectáculo, es la alternancia la encargada de ello, como propuse en el apartado anterior dedicado a este recurso. La repetición es importante en *Drei Schwestern* en el énfasis de la deceleración. Es significativo este hecho, pues Kierkegaard, en su estudio dedicado a la repetición, la equipara a la “recordación” advirtiendo que se trata del mismo movimiento pero en direcciones opuestas. En efecto, la recordación es una repetición que trabaja sobre el pasado, mientras que la repetición se proyecta hacia el futuro. Marthaler, sin embargo, logra en *Drei Schwestern* que la repetición quede encerrada en un presente nostálgico que se fundamenta en el pasado. Las continuas repeticiones de “pequeñas catástrofes” y de “percepciones retardadas”, así como los “errores de percepción” de los personajes, operan limitando cualquier posibilidad de proyección hacia el futuro. En este sentido, la repetición *paraliza*, pues ahoga la aparición de “lo nuevo”. En *The real fiction*, en cambio, la repetición se proyecta hacia delante, es el recurso que permite continuar con el espectáculo. Sin embargo, se trata de una repetición encaminada hacia el absurdo, de una repetición “pese a todo”. La escena se cae a pedazos convirtiéndose en un espacio hostil para la continuación de la repetición, pero las performers “no pueden evitar” repetir y repetir, hasta que la catástrofe se impone y el espectáculo se ve obligado a un cambio de rumbo. Esta contrapartida perversa de la repetición es parecida a la que empleó Beckett en su teatro. Cuando Kierkegaard equipara recordación y repetición se refiere fundamentalmente al tiempo objetivo: en este sentido es cierto que recordar incide en un tiempo pasado, mientras que repetir acumula nuevas cantidades de tiempo y lo hacen avanzar. Sin embargo, en la temporalidad de la escena, la repetición se propone en Marthaler, en Jerez, en Beckett, como una ilusión engañosa del avance del tiempo. El tiempo avanza, es cierto, en su carrera imparables suma minutos posteriores a los precedentes, ¿pero de qué

modo? ¿qué trae de nuevo? A los Prózorov nada en absoluto, a las performers de *The real fiction* tampoco, pues Jerez pretende que el tiempo no haya pasado, repitiendo exactamente la misma hora en su comunicado a los espectadores cuando sus relojes indican todo lo contrario. La *calidad* del tiempo que sigue inexorable su curso en la platea muestra una temporalidad inútil en la escena. No hay acciones nuevas, sino un mismo patrón que se repite y cuyas variaciones son provocadas por *errores* debido al cansancio de las performers. Nuevas sub-acciones, sin embargo, sorprenden al espectador, porque no operan sobre un patrón precedente. La complejidad de este espectáculo de Jerez explota el recurso de la repetición a todos los niveles, en todas sus interpretaciones. La repetición cae en su propia trampa: no es posible repetir exactamente dos acciones, no hay acciones idénticas, y, pese a esta máxima, la aparición de cada nueva variación tampoco saca a las performers de la temporalidad estancada en la que se encuentran. Del mismo modo, la temporalidad que atrapa a Vladimir, Estragón, Winnie, Hamm y Clov es la *aporía* de la repetición: ansían escapar de una sensación paralizada del tiempo mediante una repetición fundada en lo poco que recuerdan. Memoria desgajada que los ancla en un presente continuo, en vez de proyectarlos hacia tiempos venideros.

Tanto Marthaler como Jerez, del mismo modo que Beckett, insisten en la fatalidad de toda repetición que, aunque añada minutos al tiempo, paraliza la temporalidad.

A diferencia de la perversidad que entraña toda repetición, el recurso de la *parataxis* opera a favor de la posibilidad de nuevas perspectivas de futuro. La multiplicidad que supone este recurso, la cantidad de estímulos que simultanea, transforman la temporalidad en un horizonte repleto de expectativas. Elimina cualquier



jerarquía brindando la posibilidad de que cada componente performativo se desarrolle independientemente. Sin embargo, pese a esta independencia, en la *parataxis* existe siempre la unidad del sentido.

### 3.- PARATAXIS

Mientras que Lehmann considera la parataxis un principio revolucionario del teatro contemporáneo frente a una tradición que prefería la hipotaxis y no contemplaba la de-jerarquización de los componenetes escenográficos [2006: 86], Adorno es mucho más escéptico frente a ella. Para Adorno el recurso a la parataxis en el arte contemporáneo es una consecuencia de la negación del sentido total que ha llevado al arte a ser fragmentario, pero mediante el cual no es posible librarse de él. En comparación con la teoría del rizoma propuesta por Deleuze y Guattari, la parataxis se enmarca todavía en una estructura lineal. No obstante, los espectáculos compuestos a partir de la parataxis no entrañan el peligro de de-construir tanto su estructura hasta el extremo de que ésta no sepa transmitir su sentido. Como advierte Adorno, en un momento en el que el arte ya no puede sostener una estética fundada en “la relación del todo con las partes como un todo absoluto, como totalidad” porque se trata de un “funcionamiento de otros tiempos” que es “falso” en la visión del mundo contemporánea [2004: 212], no le queda una alternativa mejor que hacer de la “renuncia a la idea de nexo de sentido” su propia base estructuradora [2004: 205-206]. Al fin y al cabo, sin una pauta formal, sea del tipo que sea, ninguna obra de arte puede transmitir un sentido y en ese caso está condenada al fracaso. En palabras de Adorno, “incluso donde el arte se vuelve contra su neutralización como algo contemplativo e

insiste en el máximo de incoherencia y de disonancia, esos momentos son para el arte al mismo tiempo momentos de unidad; sin ésta, ni siquiera disonarían” [2004: 211]. La parataxis opera en función de esta incoherencia y disonancia contra la obra de arte entendida como totalidad, pero su fragmentariedad no está necesariamente exenta de una lógica que unifique cada uno de los componentes performativos del espectáculo bajo una finalidad común. Ésta es una de las diferencias fundamentales entre la parataxis y el rizoma. Visualmente, un espectáculo paratáctico puede compartimentar los acontecimientos o actos que muestra mediante imágenes, pero éstos siempre gravitan en torno al mismo objetivo, es decir, aunque distintos acontecimientos se presenten compartimentados frente al espectador, éste está en condiciones de enlazarlos en su mente y unirlos bajo un mismo mensaje semántico. Mediante este argumento se introduce el otro aspecto fundamental para distinguir la parataxis del rizoma. Mientras que en la primera la percepción se de-centraliza puntualmente, en el segundo se de-centraliza permanentemente [Schechner, 1995: 217]. Heiner Goebbels define óptimamente en qué consiste la de-sincronización en sus espectáculos lográndola en los momentos en que una luz es tan potente que el espectador sólo focaliza su atención en la luz y olvida el texto, o en aquéllos otros en que un atuendo habla su propio lenguaje o incluso en esos momentos en que se abre una distancia entre la palabra y el cuerpo del performer que la articula, o cuando se tensa la relación entre la música y el texto [2006: 86]. Así pues, no se trata únicamente de que cada uno de los componentes performativos tenga la misma importancia en el espectáculo, eliminando así una posible jerarquía entre ellos, sino, y sobre todo, de que su percepción por parte del espectador sea de-centralizada. No debemos confundir la de-centralización de la percepción con la de-sincronización que hemos visto a partir de Wilson y Marthaler. De-centralizar<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Fischer-Lichte, en su análisis performativo, explica el ejemplo de *Der Idiot*, escenificación de la novela *El idiota* de Dostoyevski realizada por Frank Castorf. Se trata de un espectáculo que ha de-

implica una percepción que no puede centrarse en un solo estímulo de la escena; de-sincronizar, en cambio, supone una escisión en la percepción obligada por un desajuste entre un estímulo y su reacción retardada, es decir, un desfase temporal entre dos ritmos que deberían ser consecutivos. El recurso de la “percepción retardada” en Marthaler o la congelación del tiempo en Wilson, que se quiebra con ese “tic” sonoro que impulsa de nuevo el movimiento en la escena, son ejemplos de percepción de-sincronizada. En un *happening*, sin embargo, el espectador siempre se pierde algo, porque todos los acontecimientos suceden no sólo de forma simultánea, sino también compartimentada, de modo que cuando el espectador centra su atención en un acontecimiento determinado, se ve obligado a obviar el resto de acontecimientos que suceden también en ese preciso instante. Por este motivo, el *Untitled Event* de Cage está más cerca del rizoma que de la parataxis.

No sería correcto considerar rizomáticos los espectáculos *Schwarz auf Weiss*, *Eraritjaritjaka*, *Leonce und Lena* o *Drei Schwestern*, éstos se enmarcan dentro del dominio de la parataxis. La estética de Jan Lauwers, sin embargo, juega entre la de-sincronización y la de-centralización de la percepción acercándose a menudo al *happening*. En efecto, un espectáculo como *Images of Affection* (Brussel·les, 2002) integra en determinados fragmentos instantes propios de un *happening*, mientras que *Isabella's room* (Brussel·les, 2004), también de Lauwers, de-sincroniza la percepción, pero no la de-centraliza. Deleuze y Guattari establecen como una de las claves del rizoma la aparición de *líneas de fuga* y *movimientos de desterritorialización* que impiden la identificación de una posible matriz en la estructura [2005: 21]. Creo

---

centralizado la percepción de los espectadores mediante el uso de monitores en los que se muestran planos de lo que ocurre simultáneamente en la escena. En el último fragmento del espectáculo, sin embargo, los monitores se apagan antes del cierre y entonces el espectador puede centrar su percepción en los actores. Fischer-Lichte habla de “liveness” para describir este fenómeno, pues la vitalidad de la escena se impone a la virtualidad de las pantallas de televisión [2004: 123-124].

identificar esas *líneas de fuga* y esos *movimientos de desterritorialización* en *Images of Affection*, pero no en *Isabella's room*.

*Isabella's room* es la biografía de Isabella contada por ella misma, desde su nacimiento hasta su muerte. Isabella es pues narradora al mismo tiempo que protagonista, de modo que en el espectáculo la performer Viviane De Muynck escinde su actuación de su discurso, provocando dos niveles narrativos distintos: a ratos es Isabella presentando en el aquí y ahora de la escena algunas anécdotas de su vida; a otros es la narradora que sólo mediante la palabra es capaz de materializar acciones que se ejecutan en la mente del espectador. Ella cuenta su biografía por orden cronológico, desde la fecha de su nacimiento 1910, hasta la de su muerte en el año 1999. Otro performer, que cuando adopta un personaje dentro de la historia de Isabella representa la libido de la protagonista, es el encargado de cantar las fechas y dividir así el discurso en veintidós fragmentos o capítulos de la biografía de Isabella. Se trata pues de un discurso lineal en el que los acontecimientos presentados o contados en escena se suceden desde el más antiguo hasta el más reciente. Sin embargo, el espectáculo es únicamente lineal al nivel del discurso literario, pues visualmente, los demás componentes performativos se encargan de romper la linealidad del texto cronológico. Los espectáculos de Lauwers suelen funcionar de este modo: *Isabella's room*, *No comment*, *Images of Affection* y *The Lobster Shop*, por ejemplo, cuentan con textos cuya posible linealidad se quiebra con la intervención de los recursos espectaculares. Y esta quiebra se produce esencialmente por medio de la parataxis y en algunos, como *Images of Affection*, por medio de líneas de fuga y movimientos de desterritorialización que confieren al espectáculo fragmentos rizomáticos.

El ejemplo de *Isabella's room* me parece representativo de esta ruptura de la linealidad porque es, de todos ellos, el que cuenta con un texto más lineal, pues se trata de una biografía narrada cronológicamente desde su inicio hasta su final. Lauwers demuestra en este espectáculo una gran habilidad en cuanto a transformar la linealidad en su propio terreno, pues parte de un texto eminentemente lineal y logra convertirlo en otra cosa mediante su ejecución en la escena. Otras veces, como en *Images of Affection* y *The Lobster Shop* (2006), no parte de un texto lineal, sino que toma como base literaria del espectáculo un texto que ya es de por sí fragmentario y alrededor del cual gira la presentación de los acontecimientos.

Sabemos ya de antiguo que toda autobiografía que pretenda ser fiel a la cronología y a la literalidad de los acontecimientos que narra está condenada al fracaso. La memoria juega malas pasadas, la emoción de aquél que relata su propia vida y que vivió sintiendo aquello que vivía hace de la objetividad una hazaña imposible. Lauwers cuenta con ello y, como buen escritor, juega con la manipulación que la subjetividad ejerce sobre unos hechos que se pretenden objetivos. Con la intención de marcar una pauta a la Isabella narradora, Lauwers encarga a otro performer que se responsabilice junto a ella de conducir la narración y éste es el que canta las fechas, proporcionando una pauta a Isabella. En ocasiones incluso, no sólo las canta, sino que también narra brevemente capítulos de la biografía de la protagonista. Isabella debe esperar siempre al anuncio de la fecha siguiente para retomar su discurso y así se reanuda la narración. Cuando el propio Lauwers, presente en escena, da permiso al que podríamos considerar narrador<sup>2</sup> para iniciar el espectáculo, éste proclama el año del nacimiento de la protagonista “1910” y sólo entonces Isabella empieza a hablar de las ambiguas circunstancias de su nacimiento en un capítulo que, como otros en la narración pero a excepción de algunos, tiene el título de “Desert princess” [Princesa del desierto]. Una

biografía cuyo primer capítulo se presenta bajo un título es ya una biografía interpretada, literaturizada, y con más razón si ese título le viene dado por un narrador externo que no es la protagonista. Isabella es para el espectador a partir de este momento “la princesa del desierto”, no sólo porque ella misma cuente que fue abandonada por sus padres biológicos en el desierto, sino también porque sus primeros recuerdos tienen que ver con el entorno y las circunstancias en que creció y van a condicionarla hasta su muerte. Estas primeras sensaciones en la conciencia primigenia de su mente, el desierto y las extrañas circunstancias donde empezó a forjarse su personalidad, servirán de *leit motiv* en el espectáculo. Un *leit motiv* fundado en las vagas imágenes de un bebé, que al convertirse en adulto y envejecer, todavía no sabrá cómo asimilar.

Como explica Erwin Jans, en los comentarios al espectáculo incluidos en la página de la compañía de Lauwers [[www.needcompany.org](http://www.needcompany.org)], la historia de Isabella contiene un secreto, un hueco irresoluble que tiene toda la apariencia de una mentira. Los padres adoptivos de Isabella, Arthur y Anna, le contaron que cuando era un bebé fue encontrada en el desierto tras desaparecer en una expedición. ¿Las primeras sensaciones que cuenta Isabella sobre su nacimiento son, por tanto, producto de una fantasía, una mentira, que ésta misma inventó al oír los preliminares de su propia historia de la mano de sus padres adoptivos? Jamás lo sabremos y además poco importa en la lógica del espectáculo si éste está compuesto a partir de un *leit motiv* falso. Lo que empezamos a intuir como espectadores es qué motivo lleva a Isabella a contar su propia biografía. Todo narrador tiene un motivo y el de Isabella no es otro que la necesidad de cubrir un hueco que se ha convertido en obsesión a lo largo de toda su existencia y cuyo secreto ni ella misma es capaz de resolver. Morirá sin saberlo. Y ese hueco del discurso sobre el que ha fantaseado Isabella durante toda su vida, en el que las palabras no son

suficientes, se convierte automáticamente en imagen: la imagen poderosa de un príncipe del desierto, padre de Isabella, que permanece intacta en la mente de ella, y así de intacta se presenta en la escena, porque la lógica de las palabras es insuficiente para desentrañar su secreto. Allí donde las palabras no llegan, sí alcanza la imagen.

La propia Isabella explica que cuando oyó la ambigua historia de su nacimiento por parte de sus padres adoptivos resolvió llamarse a sí misma “Isabella, la princesa del desierto” y se prometió desentrañar algún día el misterio de su padre. Este primer capítulo del espectáculo, “1910: The desert princess”, se termina con la canción que se convertirá en *leit motiv* musical del espectáculo, “We just go on”, creación original de la Needcompany. La canción irrumpe en la escena encabalgando las palabras de Isabella e introduciendo a otros performers que, aunque presentes, todavía no han intervenido. La proclamación de la siguiente fecha de la biografía de Isabella “1918” por parte del narrador<sup>2</sup> se produce en medio del canto y del baile del performer que interpreta a Arthur, el padre adoptivo de Isabella. El discurso literario ha dado ya paso a la música y a la danza. Es importante tener en cuenta que, en efecto, en *Isabella's room* son las palabras las que introducen a los demás componentes performativos y no al revés, como sucede en *Images of Affection*. La importancia del texto literario, por tanto, prepondera sobre los demás componentes del espectáculo en el sentido en que les da pie y permite su aparición, pero no en un sentido jerárquico, es decir, la espacialidad, la sonoridad y la corporalidad terminan siendo tan importantes como el propio texto mediante la relación que establecen con él. Pese a esto, la gran importancia del texto como regulador del espectáculo, podría convertir *Isabella's room* en una composición *pivotante*. Deleuze y Guattari consideran “raíces pivotantes” aquellas líneas centralizadoras que nacen de una misma matriz. Las composiciones pivotantes son una alternativa a la dicotomía, porque las ramificaciones, en lenguaje de

Deleuze&Guattari, pueden desarrollarse bajo innumerables formas, pero siempre partiendo del mismo origen [2005: 13]. Es en este sentido que *Isabella's room* me parece una *composición pivotante* cuyo centro es el texto literario, es decir, la autobiografía de Isabella. Sin embargo, los instantes en que irrumpen la danza o la música se apoderan paulatinamente de la escena y libran al espectáculo de la hegemonía del texto, abriendo paso a la *parataxis*.

En el tercer fragmento o capítulo “Anna’s death” [La muerte de Anna] que corresponde al año 1924 de la historia de Isabella, se relata la muerte de su madre adoptiva. Es Anna la que ahora toma la palabra y relata su propia muerte mediante un nuevo tema musical. El hecho de que sea la propia difunta la que hable de su muerte comporta un desdoblamiento en el que la performer se abstrae de sí misma y se pregunta “Why did you die, Anna?”, en un extrañamiento de la identidad que añade un nuevo nivel narrativo: se ejecuta en escena la muerte de Anna mientras la misma Anna la narra como si la experimentara desde fuera. Este recurso de desdoblamiento es constante en *Isabella's room*, debido a que se ejecutan en escena distintas anécdotas de la biografía de Isabella desde el presente. Hay pues un desfase también en el plano de la temporalidad. Los performers se encuentran en el mismo aquí y ahora de los espectadores, es a ellos a quien va dirigido el discurso, pero todos los acontecimientos que éste contiene pertenecen al pasado, todos han sucedido ya, incluso la muerte de Isabella, quien, de no ser así, no podría contar su biografía completa. Así pues lo que actualiza la biografía de la protagonista y la traslada al tiempo presente es su propia ejecución mediante los recursos espectaculares.

La performer Anna permanece en escena hasta el cierre del espectáculo pese a que haya muerto, y lo mismo sucede con todos los performers que intervienen, siempre están presentes en escena, incluido el propio Lauwers. Este hecho contribuye también a



la ruptura de la linealidad textual mediante la imagen, pues en el espacio escénico no hay separación entre vivos y muertos, presente o pasado. La ejecución del discurso en escena une todos los tiempos en un mismo aquí y ahora, pese a que se trate de un discurso rigurosamente cronológico a nivel literario. De hecho todos son fantasmas de una historia que ya ha sucedido, y se hacen reales mediante la corporalidad de su presencia en la ejecución de la historia a la que pertenecen.

A medida que avanza el espectáculo, los recursos espectaculares irán tomando más protagonismo. En el fragmento cuarto, que coincide con la fecha 1928 y que da título a todo el espectáculo “Isabella’s room” [La habitación de Isabella], se presentan varios de los innumerables objetos que ocupan la habitación de Isabella y que están expuestos sobre distintas mesas en el espacio escénico. Esta vez Isabella no inicia el discurso, sino que son los demás performers los encargados de tomar la palabra mientras presentan los objetos y explican su procedencia, su sentido, el porqué de su forma. Se trata de objetos que Isabella ha recopilado a través de sus múltiples viajes en busca de la verdad del “príncipe del desierto”. Son objetos exóticos y antiquísimos, la mayoría procedentes de África, donde tiene lugar gran parte de la historia de Isabella; tienen orígenes dispares, lejanos, prehistóricos; algunos son mágicos, otros capaces de desatar emociones y recuerdos y cada uno cuenta con su particular historia, además de ser relevantes en algunos instantes de la vida de Isabella. Todo el fragmento cuarto se articula en función de la presentación de estos objetos que dominan el espacio de la escena y no en función de las palabras de Isabella. El espectáculo no ha perdido su centro, que sigue siendo la biografía de su protagonista, pero en este fragmento se ha invertido el modo de contarla: ahora son la corporalidad de los performers y la presencia de los objetos los que deciden el ritmo del espectáculo. En la sucesión de objetos, los performers que en ese momento no están presentando ninguno, improvisan

bailes y acciones en la escena, de modo que el espectador debe percibir varios acontecimientos simultáneos y de-centralizar su percepción. Estos instantes, aunque cobren una apariencia cercana a un happening, sólo toman su estética: la de varias acciones independientes o compartimentadas que se ejecutan simultáneamente, pero la importancia de la presentación de los objetos prepondera por encima de las pequeñas acciones paralelas. Por este motivo hablo de parataxis respecto a *Isabella's room* y no de rizoma.

En un principio la presentación de cada objeto es pausada, pero después el ritmo de presentación va acelerándose, como también se acelera la gestualidad de los performers encargados de presentar los objetos al público. La aceleración alcanza un ritmo trepidante en que la sucesión de objetos es frenética y apenas hay pausa entre la selección de uno y otro. A medida que el ritmo se acelera los performers elevan la voz hasta gritar cada vez con más fuerza mientras explican la historia de cada objeto y las presentaciones se encabalgan sin pausas. Finalmente, los performers están extenuados debido a la aceleración y de pronto terminan en una interrupción abrupta, como si el tono estridente y acelerado no pudiera elevarse o sostenerse por más tiempo, aunque queden todavía objetos sin presentar. Tras esta interrupción brusca en la que cesan la danza y las palabras, los performers se quedan muy serios, algunos mirando al público, otros como si estuvieran en trance. El movimiento de la escena parece congelado, sólo suena la música. La congelación se rompe reanudando el movimiento cuando Isabella toma la palabra y continúa su discurso.

Lauwers no sólo quiebra la linealidad visualmente en la presentación mediante recursos visuales paratácticos, como el ejemplo que acabamos de ver, sino que además juega con la propia linealidad del texto que él mismo ha decidido presentar en orden cronológico. El narrador<sup>2</sup> canta cuatro fechas seguidas a las que no sigue

ningún discurso: 1941-1942-1943-1944. La transición de una a otra es breve y silenciosa, no hay palabras, ni música, ni danza. Ironía de Lauwers que frustra las expectativas de un espectador acostumbrado a que tras la proclamación de una fecha siga un capítulo con acontecimientos de la biografía de Isabella. Además, mediante esta enunciación de fechas vacías Lauwers evidencia el carácter aleatorio de una selección de años que podrían haber sido otros, pues entre el nacimiento, en 1910, y la muerte de Isabella, 1999, caben 89 de los que sólo se nos cuentan 21 y, entre esos 21, cuatro son inútiles en cuanto al contenido. Lauwers juega además con la ficción que comporta el relato de cualquier biografía, pues evidentemente en esos cuatro años que van de 1941 a 1944 sucedieron cosas en la vida de Isabella pero todo relato comporta una selección, aunque se pretenda basado en una historia autobiográfica y Lauwers, en vez de obviar esos años en los que no ocurre nada en la escena, decide mencionarlos para explicitar una selección aleatoria. Otras fechas ni siquiera se mencionan nunca, Isabella fue un personaje longevo, así que se nos cuenta una mínima parte de su historia. Pero a Lauwers le interesa explicitar los mecanismos de descarte y selección a los que todo escritor y narrador se enfrentan inevitablemente cuando elaboran su discurso.

La proclamación de estas cuatro fechas exentas de contenido literario no carece, sin embargo, de contenido visual, un contenido que se presenta además mediante parataxis. En efecto, cada vez que el narrador<sup>2</sup> proclama una fecha entre 1941 y 1944 otra performer acciona una palanca al otro lado de la escena que activa un sonido sordo y breve. Ambas acciones no son exactamente simultáneas, el accionamiento de la palanca sigue siempre a la pronunciación de la fecha, pero la sigue tan rápidamente, casi encabalgándola, que el espectador debe desviar su atención en un intervalo demasiado breve para volverla a encauzar de nuevo un instante después.

Otro momento de parataxis en el espectáculo es el fragmento correspondiente a la fecha 1965: Alexander, uno de los numerosos amantes de Isabella, enloquecido tras las secuelas de la Segunda Guerra Mundial en la que batalló, entona un canto gutural y enajenado simultáneo a las palmadas, los sonidos guturales y los gestos bruscos de los demás performers. El espectador debe desviar constantemente el foco de su percepción para captar cada una de las acciones. Los ejemplos de parataxis en *Isabella's room* suelen ser instantes de caos escénico y de aceleración. Semejante en este sentido al fragmento de 1965 es el correspondiente al año 1982, en el que un performer empieza a hacer fuerza muscular en primera línea y al poco tiempo se le añaden otros como gorilas mostrando su potencial muscular; hay gritos casi animales; simultáneamente Alexander juega con sus pistolas y una performer empieza a desnudarse. Este frenesí se interrumpe abruptamente con la pronunciación de la siguiente fecha.

No obstante, no todos los ejemplos de parataxis en *Isabella's room* suceden en instantes de caos, el espectáculo alterna caos y armonía, aceleración y deceleración de ritmos. De hecho, visualmente, la parataxis compone el espectáculo, pues pocos de los acontecimientos que narra Isabella no van acompañados por la danza espontánea o la intervención libre de algún performer, pero éstos siempre pueden relacionarse semánticamente con el discurso.

Las *líneas de fuga* y los *movimientos de deterritorialización* propios del *rizoma* son inviábiles en la coherencia de la *parataxis*. Mediante la comparación entre *Isabella's room* y *Images of Affection* espero ahondar todavía más en las concomitancias y las diferencias entre *rizoma* y *parataxis*.

#### 4.- LÍNEAS DE FUGA Y MOVIMIENTOS DE DESTERRITORIALIZACIÓN:

##### HACIA EL RIZOMA

También en *Images of Affection* (Brusel·les, 2002) hay una historia y un narrador que relata su autobiografía. Pero, a diferencia de *Isabella*, éste se presenta explícitamente como un narrador poco fiable, “I’m a liar”, confiesa él mismo al público. Tampoco relata su historia de principio a fin, sino que nos cuenta el peor día de su vida cuando su casa voló por los aires, su esposa se quemó en ella y su mejor amigo murió en una estúpida pelea de bar. Y los personajes de esta historia no aparecen siempre que él lo desea, se rebelan y combaten la versión del que se ha autoproclamado “narrador oficial” del espectáculo. Hay un sabotaje constante de los performers frente a la palabra del narrador. Algunos de ellos, adoptan a veces un papel en el relato que cuenta este narrador embustero; otros, sencillamente *están*, como sucedía en *Isabella’s room*. No hay fechas ni cronología, sin embargo, y ni siquiera se pretende alcanzar la apariencia de un relato fidedigno, aunque el narrador asevera que nos está contando hechos de su propia vida. Ese día fatal en que su vida cambió radicalmente sirve de motivo literario al espectáculo. Es alrededor de él que los performers con papel en la historia se mueven por el espacio escénico e interpretan los personajes de la vida del narrador. Pero no aparecen siempre que éste lo desea, no surgen de su mente o de las páginas de su autobiografía, como sucedía en *Isabella’s room*, encarnándola, sino que se mantienen independientes y con voluntad propia. Así pues, es posible reconstruir los orígenes de los personajes y la oportunidad de su aparición mediante las palabras del narrador, pero son independientes sus acciones, y sus intervenciones parecen a menudo azarosas, sobre todo por parte de aquellos performers que no son personajes y que rompen igualmente el discurso, frustrando su linealidad. Más que contribuir al relato

del narrador y apoyarlo, parece que alberguen el deseo de destrozarlo. En *Isabella's room* incluso los performers sin papel en la historia, contribuían a su sentido y lo reforzaban sumándose a las acciones de los performers con personajes; la parataxis servía entonces de apoyo al discurso central, que era la autobiografía de Isabella. En *Images of Affection* a menudo las acciones simultáneas se presentan compartimentadas sin que sea posible establecer una relación lógica entre ellas; se erigen espontáneamente sin vincularse unas con otras. Este procedimiento podría ser un ejemplo de lo que Deleuze y Guattari denominan *líneas de fuga y movimientos de desterritorialización*, que son la clave para llegar al rizoma.

Deleuze había hablado ya en 1968 sobre “dynamic lines” [líneas dinámicas] [Difference and repetition, 2004: 12], que, a propósito de la repetición, consideró como líneas que actúan independientemente del lenguaje, que tienen su propia fuerza y cuyo movimiento y delimitación son autónomos, casi ciegos. Sin las “líneas dinámicas” la repetición cae en la cadencia y Deleuze defiende una repetición rítmica. No me parece descabellado relacionar estas “líneas dinámicas” con lo que Deleuze acabaría denominando en 1976 “líneas de fuga” en su teoría sobre el rizoma elaborada junto a Félix Guattari. Las “líneas de fuga o de desterritorialización” trabajan en favor de la multiplicidad intrínseca a cualquier rizoma, pues impiden que el rizoma se deje codificar, que en él se identifiquen puntos o se establezcan vínculos que limiten la multiplicidad. Como advierten Deleuze y Guattari, “todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma” [2004: 22]. La ruptura se produce según el “principio de ruptura asignificante”, que vuelve a dar

paso a una reconstrucción incesante del rizoma mediante nuevas “líneas de segmentariedad”, y así hasta el infinito. En teatro la aparición de un elemento absurdo, o catastrófico, que rompiera la armonía de una lógica a la que nos tuviéramos acostumbrados como espectadores, es un ejemplo de desterritorialización muy poderosa, porque supone una sorpresa a nivel estructural impidiendo que la percepción del espectador se acostumbre a una lógica determinada y que la crea permanente. Ejemplos de “pequeñas catástrofes” en *Drei Schwestern* de Marthaler serían también líneas de desterritorialización. Se trata de un recurso utilizado también en cine: la película *The pillow book*, de Peter Greenaway, da buena cuenta de ello y no es casualidad que haya colaborado con Lauwers en alguna de sus producciones. El hecho de que en *Images of Affection* no sea posible vincular algunas acciones al entramado del discurso del narrador oficial es susceptible de acercarse al rizoma, pues el mecanismo de la parataxis es insuficiente para comprenderlas.

Para empezar el espectáculo se inicia con un minuto y medio durante el cual dos performers se besan. Al terminar se separan y entonces entra el narrador y se presenta a sí mismo. El espectáculo arranca pues con una imagen exenta de palabras y el espectador no puede encajarla en ningún discurso porque éste no se ha emprendido todavía. Tampoco esa imagen da pie a elucubraciones lógicas, no hay un porqué para explicar esa imagen, esa imagen primera es sencillamente lo que es, un acto fenomenológico, un alarde de presencia y corporalidad. Cuando el narrador se presenta no tiene en cuenta la primera imagen, ni siquiera se refiere a ella. En *Isabella's room* el espectáculo daba comienzo en el mismo momento que el discurso, de modo que las primeras imágenes estaban sometidas a él y a su sentido. En *Images of Affection* la imagen es previa a las palabras y no sólo porque acontezca antes en el tiempo y la aparición del narrador sea necesariamente posterior a ella, sino porque –y éste es un

aviso de Lauwers que advierte ya desde el comienzo del tipo de espectáculo que presenta— precisamente por este orden de aparición y por el modo en que se introducen tanto la primera imagen como el discurso del narrador, el texto no va a ser preponderante. Es más, la imagen primera se repite en el fragmento noveno del espectáculo a modo de repetición-cadencia, es decir, idéntica a la *original*. Sin previo aviso, como la primera vez, sin posibilidad de conexión con nada.

Tampoco las imágenes van a acaparar toda la importancia del espectáculo, pero esto es algo que el espectador sólo intuye a partir de las primeras palabras del narrador. Sobre todo a partir del momento en el que amenaza con ser un mentiroso y se regodea en el problema que eso comporta para el espectador, pues va a acceder al espectáculo mediante un intermediario que confiesa ser un embustero. ¿A qué dar más crédito, a la primera imagen poderosa y honesta en su silencio, o a las palabras de un narrador que dice ser aficionado a la mentira? Es obvio que a ambas. Esto es *Images of Affection*: una constante lucha entre la imagen y la palabra, porque si la palabra pertenece al dominio del narrador, las imágenes escapan a tal dominio, pero es imposible comprender una sin las otras en la lógica estética del espectáculo.

En una percepción acostumbrada a la tradición literaria de occidente que otorga más importancia a las palabras, las imágenes serían líneas de fuga con respecto al texto; en otro modo de percepción sería el texto esa línea de fuga. Lo esencial, sea cual sea la visión del espectador, es que en *Images of Affection* hay un claro desajuste entre la palabra y la imagen: ninguna refuerza a la otra verificándola, sino que el espectador se debate entre ambas y debe comprender el espectáculo a partir de ese desajuste. La verdad no recae sobre ningún extremo, la verdad no es ni siquiera una síntesis de ambos.



En *Isabella's room* los performers con papel en la biografía de Isabella esperaban el permiso de ésta para *aparecer* como personajes. En *Images of Affection* los personajes no esperan, sencillamente aparecen. Por ejemplo, cuando el narrador ha terminado de presentarse empieza propiamente el discurso: “Se hizo el silencio. Un silencio absoluto. Ellos sabían que este silencio no debería existir, que este silencio no era un silencio sino una trampa. Ellos sabían que si pudieran ordenar este silencio serían finalmente invencibles y sólo entonces podrían empezar a reordenar los secretos, los misterios de la vida. “Reordenar”, éste era el objetivo. Así que con una precisión matemática... Ellos sabían que este silencio no debía existir, que este silencio no era un silencio sino una trampa. Ellos sabían que si pudieran ordenar este silencio serían finalmente invencibles y sólo entonces podrían empezar a reordenar los secretos, los misterios de la vida. “Reordenar”, éste era el objetivo. Así que con una precisión matemática y dedicación, gente muy joven se propuso hacer de lo efímero algo eterno. Y, naturalmente, fracasaron.”<sup>32</sup> Antes de que el narrador termine su autopresentación y, por tanto, antes de que empiece a pronunciar el fragmento aquí transcrito, un performer aparece avanzando a cámara lenta (con movimientos exageradamente decelerados que mantendrá durante todo el espectáculo, a excepción de un instante en el que, sorprendiendo al espectador, se mueve al ritmo del resto de performers) por el lateral izquierdo de la escena, donde hay una especie de escultura que consiste en varias vasijas ordenadas verticalmente por medio de láminas de cristal y superpone una nueva lámina sobre las últimas encima de la última vasija. La acción del performer se simultanea con el discurso del narrador sobre el silencio y la necesidad de quebrarlo mediante un riguroso orden matemático. Antes de que el narrador termine, el performer ya ha colocado la segunda nueva lámina de cristal sobre las vasijas. Obviamente el

---

<sup>32</sup> La traducción es mía, el original es en inglés. Fragmento transcrito directamente de la grabación del espectáculo.

espectador relaciona el sentido de la imagen/acción del performer con el significado de las palabras simultáneas del narrador: automáticamente la acción y las palabras se ensamblan en un sentido común. Sin embargo, la acción del performer fue previa a las palabras. No se puede considerar este fragmento una línea de fuga, pues hay una posible correspondencia entre las palabras y la imagen simultánea. Pero no se emprenden al mismo tiempo, sino que coinciden en un instante posterior.

Algo parecido sucede cuando en el siguiente fragmento –el cuarto en el espectáculo, identificable mediante el recurso de la alternancia de ritmos– entra en escena una performer y dice “Hola, soy Cristine”, obligando al narrador a presentarla después de que ella misma se haya presentado: “Sí, ella es mi difunta mujer”. El narrador se refiere a algunos performers que van apareciendo del mismo modo que Christine como “characters” [personajes]. El performer que se mueve deceleradamente resulta ser “Angie”, según el narrador, un buen amigo que fallece la misma noche en que lo hace su mujer. El narrador aprovecha para explicar la muerte de Angie en sus brazos, pero cuando se desvía del tema y empieza a subrayar detalles superfluos intercalando otras anécdotas, un performer de traje blanco que no tiene papel en la biografía del narrador exclama: “¡No por favor!”, obligándolo a callar.

De pronto, cuando el narrador se emociona explicando que en un intervalo de dos horas perdió a su mejor amigo, su vecindario y a su mujer, varios performers improvisan una canción y súbitamente aparece una nueva performer hasta ahora ausente en la escena: oculta tras una máscara con orejas de conejo y con pasos extremadamente acelerados se acerca a toda velocidad a la escultura de láminas y vasijas que “Angie” ha colocado lenta y meticulosamente y de una patada brusca parte por la mitad una de las láminas, destrozando parte de la composición y logrando un nuevo orden. La performer se excusa alegando que no ha podido evitarlo, porque es una

“destructora”, una “luchadora”, pero “Angie” no la reprende, todo lo contrario, la defiende, asombrado por la nueva forma que ha cobrado su creación, asegurando que él jamás habría logrado algo así. Ironía de Lauwers que juega entre la aceleración y la deceleración de ritmos y entre la ambigüedad de la dicotomía orden-caos.

Tras las palabras de “Angie” el caos estalla en la escena mediante varias acciones simultáneas y compartimentadas, sin posible conexión semántica entre ellas: cantan algunos, otros comentan el hecho de que “Angie” haya sacado una chaqueta de pelo blanco que dice pertenecer a “Christine” de una máscara con orejas de conejo y la haya regalado a la performer que ha roto su escultura ordenada, como obsequio por su brillante logro. Otra performer, mientras tanto, baila y después se desnuda, avanzando deceleradamente, después se cubre. El caos se interrumpe abruptamente en una irrupción repentina de la calma.

Cuando los performers aceleran sus danzas y se mueven libremente por el espacio escénico favoreciendo el caos, como en el ejemplo que acabo de describir, el narrador, en su afán de protagonismo que le es cuestionado al menor descuido, dispara sin arma, pero apuntando con su índice y reforzado por el sonido de un disparo, a la rodilla de una performer que es “Candy” en su historia. El frenesí se interrumpe ante el estupor de una acción tan violenta y varios performers se acercan a “Candy” para consolarla, mientras ésta yace en el suelo llorando y retorciéndose de dolor. El narrador repetirá tres disparos más a lo largo del espectáculo: el segundo, contra la performer de pasos acelerados y máscara con orejas de conejo cuando toma una lata de coca-cola; el tercero, contra un performer que baila y que se ha atrevido a elucubrar sobre el nombre de pila del narrador, que, por cierto, no lo ha confesado en ningún momento, ni siquiera cuando se presentó en su primera aparición; el cuarto y último disparo se produce pocos instantes antes del cierre del espectáculo, contra una performer vestida de tailandesa y

que representa el *doble* de su esposa “Christine”. Cada disparo es un ataque directo al *caos* por parte de un narrador que prefiere el *orden* de su discurso y que no tolera que los demás tomen la iniciativa en el relato de una historia de la que quiere ser el único responsable.

*Images of Affection* es un juego explícito entre las distintas versiones de una misma historia, hasta tal extremo que el espectador no podrá comprobar nunca cuál es la verdadera. Las líneas de fuga o movimientos de desterritorialización operan en este sentido: impiden que el discurso sea el centro. No hay un *centro*, pues, en *Images of Affection*, la percepción del espectador debe de-centralizarse constantemente, persiguiendo el cúmulo de estímulos repentinos que quiebran la linealidad del discurso. *Images of Affection* muestra también la desesperación y la frustración de un narrador cuyos personajes se le sublevan. Los personajes no le pertenecen, tienen vida propia y tergiversan su versión de la historia. Se ejecutan acciones inesperadas que, en relación con el discurso del narrador, son *absurdas*, catástrofes sin motivo de las que sólo percibimos los efectos. No hay unidad posible, ni orden cronológico, ni encadenamiento lógico de acciones. Hay, en cambio, un cúmulo de imágenes inconexas y unas palabras también inconexas, pues el discurso del narrador se interrumpe cada vez más frecuentemente a medida que avanza el espectáculo, mediante una línea de fuga que es la irrupción de una acción sorprendente para el espectador, porque nada tiene que ver con el discurso.

En respuesta a aquella pregunta inicial sobre si el espectador debe dar mayor credibilidad a las palabras o a las imágenes y acciones repentinas, es preciso añadir que *Images of Affection* no pretende la revelación de ninguna verdad, sino la constatación de la dificultad de narrar de modo lógico, porque suceden imprevistos, apariciones

extrañas, realidades inesperadas que sabotean la memoria y enfatizan la ambigüedad de cualquier historia, aunque la cuente su propio protagonista.

*Alternancia, repetición, parataxis y rizoma*, son recursos eficaces para quebrar la linealidad del espectáculo. Todos ellos están puestos al servicio de la graduación del ritmo y afectan a todos los componentes performativos. Si he seleccionado estos recursos y no otros se debe a que recursos propuestos por Lehmann en su *Postdramatisches Theater* como son la simultaneidad y la ralentización, así como el “time brackets” propuesto por Fischer-Lichte, quedan incluidos en los cuatro que propongo aquí. Del mismo modo, la *intermedialidad*, esencial para el estudioso Joe Kelleher, así como para el grupo de teatro británico *Imitating de dog*, en el análisis y la ejecución de la ruptura de la linealidad en la escena, queda incluida –a mi entender– en el análisis que propongo sobre la *parataxis* y el *rizoma*. Se trata de una diferenciación o agrupación de parámetros que –pienso– no deben confundirse. Los recursos de *alternancia, repetición, parataxis y rizoma* operan fundamentalmente sobre la temporalidad del espectáculo. En todo espectáculo coherente es obvio que estos recursos atañan también a la espacialidad, la musicalidad y la corporalidad, en especial la *parataxis* y el *rizoma*, pues son un despliegue del tiempo en el espacio escénico, una concomitancia entre la temporalidad y la espacialidad. A mi modo de ver, no deberían proponerse recursos pertenecientes a parámetros distintos en una misma tabla. Por este motivo he tomado el parámetro de la temporalidad como fundamento de los cuatro recursos de la poética de la fragmentación que propongo. Como ya anuncié en el primer capítulo de este trabajo de investigación, el estudio del teatro atañe fundamentalmente al tiempo y el componente performativo que pone de manifiesto el tiempo en la escena

es la temporalidad. El ritmo de cualquier espectáculo puede conseguirse a través de cualquier componente performativo, pero el único estrictamente fundamental para ello es la temporalidad. En un trabajo de investigación como éste, que tiene como objeto de estudio principal la definición y el análisis del final en los espectáculos fragmentarios, es obvio que la temporalidad prepondere por encima de cualquier otro componente del espectáculo. Su estudio en profundidad no puede soslayar ni la semanticidad, ni la espacialidad, ni la corporalidad, ni la sonoridad, porque éstos se hallan imbricados en espectáculos de una estética tan coherente como los que propongo para el análisis. Pero el estudio del final atañe principalmente al tiempo y éste es el aspecto que me preocupa esencialmente. No deja de ser curioso que la temporalidad sea precisamente el aspecto que menos se trata en profundidad en los estudios sobre teatro. Pienso que el estudio de la temporalidad acarrea problemas más difíciles de resolver que el estudio de los demás componentes performativos. Yo misma me encuentro estos problemas a cada paso. El tiempo no se ve, es el único componente performativo que no puede palpase con los sentidos. La música se escucha, el cuerpo se observa, el espacio se ve, pero el tiempo no. Al nivel performativo, la musicalidad, la corporalidad y la espacialidad se vuelven impalpables en una percepción más profunda, porque, como ya anuncié, la ciencia performativa estudia el tiempo, la música, el cuerpo y el espacio en su ejecución en la escena y ahí no bastan los sentidos. Éstos requieren de la abstracción racional para abarcar las relaciones entre los elementos que componen cualquier espectáculo. Y de todos estos elementos la temporalidad sigue siendo el más abstracto; se refleja en todos y cada uno, pero escapa a la percepción sensorial.

En el capítulo siguiente –el último de este trabajo de investigación– me propongo analizar el fragmento último antes del cierre del espectáculo mediante el

método performativo. La temporalidad es especialmente clave en un capítulo de estas características, pues en el último instante se encuentran el agotamiento del tiempo objetivo con el término de la temporalidad del espectáculo. Se encuentran, lo que no implica que coincidan en un entendimiento mutuo, es decir, que terminen a la par.

#### IV. EJECUCIÓN PERFORMATIVA DEL FRAGMENTO ÚLTIMO

El análisis performativo contenido en este capítulo –como ya he avanzado en páginas anteriores– se centra en el último fragmento del espectáculo. Después de cavilar sobre la legitimidad de centrar un análisis en el último fragmento, a riesgo de *traicionar* el sentido mismo de fragmentariedad, concluí que a pesar de que en una composición fragmentaria ideal el fragmento último no debería tener una trascendencia mayor en comparación con el resto, es importante dedicar a él una parte del análisis sin dejar de tener en cuenta la globalidad del espectáculo. ¿Por qué? Después de revisar varios espectáculos contemporáneos fragmentarios mi impresión es la de que el último fragmento siempre ocupa un lugar privilegiado. Es así como lo espera el espectador, acostumbrado a una larga tradición de estructuras lineales, y son también los propios directores y dramaturgos los que tienen en cuenta la importancia del último fragmento. Lo cierto es que nuestra voluntad como lectores o espectadores sigue siendo la de “llegar al final” para comprender la totalidad de la obra. Nos siguen sorprendiendo las composiciones fragmentarias porque las oponemos a una larga tradición de estructuras lineales y lo significativo es que también los propios directores intentan sustraerse conscientemente a esa tradición y proponer finales que frustren las expectativas de unos espectadores formados igualmente en ella. En este sentido es significativo que la negación del final *teleológico* en los espectáculos fragmentarios se produzca a menudo mediante lo espectacular: la sonoridad, temporalidad, espacialidad y corporalidad niegan el *telos* semántico correspondiente al texto literario, como ocurre, por ejemplo, en *Isabella's room*; otras veces, como en *Images of affection* o *La historia de Ronald, el payaso del MacDonalds*, el propio texto literario ya ha sido concebido



fragmentariamente y la reconstrucción de su historia es un intento condenado al fracaso.

En ningún caso el último fragmento en esta clase de espectáculos nos aporta una información adicional que desconociéramos, pues ésa es la función del final clásico cerrado. Todo está ya dicho y mostrado antes de llegar a los últimos instantes del espectáculo, así que a menudo el director *juega* con el concepto mismo de acabamiento. Incluso aunque la espera del cierre para comprender la obra fuera exclusivamente un problema de percepción por parte de un espectador no preparado para asimilar composiciones fragmentarias, el análisis del último fragmento nos proporciona conclusiones reveladoras, como veremos. El análisis que propongo estudia la *ejecución* del último fragmento, es decir, cómo los componentes performativos cierran el espectáculo. El modo en que interactúan entre ellos y dan forma al concepto de *final ateleológico*.

Tres son las posibilidades que he obtenido tras el análisis de la ejecución en la escena del último fragmento de varios espectáculos: *escisión*, *focalización* y *confluencia*. Ya advertí al inicio del capítulo anterior que el término *ateleológico* es útil en el estudio teórico de las composiciones fragmentarias, es demasiado general, sin embargo, para analizar los espectáculos fragmentarios. Así pues, el *final ateleológico* adopta en su ejecución performativa tres formas posibles: *final escindido*, *final focalizado* y *final confluente*. Son al menos las posibilidades que me ha aportado el análisis performativo de espectáculos concretos. Al nivel teórico se me ocurrió una cuarta posibilidad más que después no he sabido encontrar en los espectáculos propuestos en este trabajo de investigación. El *final polifónico* surge, por tanto, de una disquisición teórica, del mismo modo que el *final circular*, el *final polisémico* o el *unidireccional*. Se trata de posibilidades que vienen a la mente en una elucubración

abstracta. El final circular no es exclusivo de la poética de la fragmentación, pues viene de antiguo este final que hace coincidir el inicio y el término de un espectáculo. Si lo tuve en cuenta en consideraciones preliminares fue porque el último fragmento de *Drei Schwestern* de Marthaler mantiene una cierta circularidad con el primero. No obstante, tras una investigación más concienzuda resolví que la *repetición* quebraba esa suerte de circularidad, aunque siga estando ahí. El *final polisémico* me pareció un buen término para explicar la múltiple variedad de significados que abre la ejecución del *final ateleológico* y además se trata de una acepción que supera con creces los problemas que plantea el clásico final abierto, insuficiente para explicar los espectáculos fragmentarios. Pese a estos argumentos, en el análisis performativo del último fragmento el carácter polisémico del final no añade nada, pues en la misma concepción de fragmentariedad se incluye el hecho de que “lo fragmentario” entraña en sí mismo múltiples interpretaciones semánticas. El término de *final unidireccional* precedió al *final confluyente* y fue descartado por éste, pues la noción de “unidireccionalidad” se acercaba peligrosamente a linealidad y al hecho de que todos los componentes espectaculares se encaminen en una única dirección, lo cual contradice la misma noción de fragmentario.

Veamos pues cómo operan las tres categorías del *final ateleológico* que han resultado finalmente del análisis que propongo, pues insisto en el hecho de que en este trabajo de investigación han sido fundamentalmente la observación y el análisis performativo los que han modificado y construido la teoría, no a la inversa.

## 1.- ESCISIÓN

Se trata de un cierre en el que la corporalidad, espacialidad, temporalidad, sonoridad y semántica no se armonizan sino que operan compartimentadas.

Cuando Isabella comunica a su madre adoptiva –muerta pero todavía presente por esa magia de la ficción teatral que no entiende de leyes físicas– que va a vender los objetos que ha ido compilando en sus numerosos viajes, se está preparando para su propio final. Hace balance de su vida: “cuando Anna murió no lo sentí. Cuando Alfred murió no lo eché de menos. Cuando Alexander enloqueció sencillamente lo acepté. No hay profundidad en el mundo, no hay emociones, no hay historias en la conciencia.” Simuláneamente a estas palabras un performer emprende una danza a la izquierda de Isabella y otros empiezan a cantar el tema principal del espectáculo, “We just go on and on”. Isabella entonces recuerda uno de sus objetos más preciados que ya fue presentado en el fragmento cuarto del espectáculo: el vaso de libaciones donde están contenidas las lágrimas de Cleopatra. Habla de la figura de Marco Antonio, de su valentía, del hecho admirable de que jamás lamentó ninguno de sus actos, y se acuerda entonces del príncipe del desierto. Sólo él permanece. Tras los viajes, los amantes, los hijos, las decepciones, las muertes, las aventuras... a pocos instantes de su muerte, para Isabella sólo un único sentimiento permanece, una única imagen: su padre, el príncipe del desierto que escapa a todas las mentiras y los desengaños que han saturado la biografía de Isabella. Para el espectador se encarna por primera vez en la escena la imagen de ese príncipe mediante la danza de un performer. Se trata de una danza autorreferencial: la danza del performer es sencillamente una imagen, no representa nada, aunque el espectador la asocie con la imaginación de Isabella y con el príncipe del desierto. La corporalidad del performer no está representando nada, es sencillamente porque sí, y

emprende su baile antes de que Isabella tenga tiempo de vincularlo con el príncipe del desierto. Se trata, por tanto, de un acto fenomenológico sin otro fin que su ejecución. En terminología de Fischer-Lichte la materialidad, el significado y el significante son lo mismo en una suerte de tautología [2004: 245]. Podríamos relacionar este “ser/estar fenomenológico” del que habla Fischer-Lichte a propósito de concentrar la carga significativa de determinados gestos de los performers en Wilson o Abrámovic, con el uso de algunas imágenes en textos de Schimmelpfennig. En *Angebot und Nachfrage* [Oferta y demanda], por ejemplo, la imagen final es como esas imágenes de automóviles de la escena 22, “no contienen nada en sí, están acabadas y vacías, sólo significan lo que muestran, ellas solamente encarnan que no encarnan nada más allá de lo que son.” Tales imágenes son pues autorreferenciales y basan su fuerza perceptiva en su capacidad sensorial. En el teatro contemporáneo más radical desde los sesenta, la significación delega su función tradicional de reproducir miméticamente a una sensorialidad que se percibe mediante una presentación no mimética, sino autorreferencial. Se trata obviamente de un recurso estrechamente relacionado con la progresiva emancipación del performer respecto a su figura o personaje.

Como advierte Fischer-Lichte, únicamente la percepción consciente posibilita esta identificación entre materialidad-significante-significado, porque sólo en tal proceso de percepción puede “interpretarse algo no *como* algo, sino algo *en sí*” [2004: 245]. No se trata por tanto de percibir una imagen o un gesto o un objeto o un sonido sólo sensorialmente, sino también de ser conscientes de esa sensorialidad, de lo que comporta, de que ella misma es tan poderosa como para acarrear una verdad y un significado absolutos por el modo en que es ejecutada. Mediante la percepción consciente no pueden discernirse materialidad-significante-significado, sino que

devienen una misma cosa, ya que la consciencia en la percepción aporta significado a la sensorialidad, que en sí misma percibe únicamente la materialidad y el significante.

Isabella deletrea además un nombre vinculado a la imagen vacía del príncipe del desierto: Félix. Se trata de una asociación casual, pues ella desconoce el verdadero nombre de su padre, que en su biografía tiene más de leyenda que de realidad, pero que en el aquí y ahora de la escena cobra vida y se instituye como realidad palpable. El nombre de Félix apareció ya en el fragmento cuarto del espectáculo mediante la presentación de objetos. Isabella decidió llamar así a su padre cuando se encontró una placa con las letras F-E-L-I-X inscritas, que significan “happiness” [felicidad], como añade la propia Isabella. Hay además una razón menos casual para este nombre concreto que poco tiene que ver con Isabella, y es que el padre de Jan Lauwers era Felix Lauwers. El espectador se percató de ello cuando un instante antes del blackout se proyecta en la pantalla al fondo de la escena el siguiente rótulo: “IN MEMORIAM FELIX LAUWERS 1924-2002 (y después) THE END”. Así pues, la escritura y la dirección de *Isabella's room* está motivada por la propia biografía de Lauwers. No sabemos qué es verídico y qué no, tampoco es éste el objetivo del espectáculo, pero mediante la introducción de ese dato de la biografía de Lauwers se añade un plano narrativo más, el nivel narrativo superior.

Se trata de un cierre mediante un *final escindido*. La danza del performer es autónoma, independiente de las palabras de Isabella, pues aunque guarden una estrecha relación semántica –de ahí que este baile fenomenológico no pueda ser considerado una línea de fuga– no la mantienen visualmente. Isabella lo contempla mientras baila, el performer baila ajeno a ella y a los demás. Pero para el espectador se trata de dos acciones compartimentadas –el discurso y la danza– porque debe dividir su percepción en dos focos distintos. Lauwers recurre a la parataxis para cerrar su espectáculo. Sólo

baila el príncipe del desierto, los demás lo acompañan desde sus puestos, pero su baile es el central.

Las palabras que siguen al rótulo final de “Félix Lauwers 1924-2002” son las de “The end”, así que Lauwers anuncia el final explícitamente en un procedimiento lógico con la metateatralidad subyacente en todo el espectáculo. Cuando aparece el “The end” en la pantalla, poco después se interrumpen abruptamente la música y la danza, el discurso de Isabella ya ha cesado antes, relegando todo el protagonismo a la sonoridad y la plasticidad. Se trata de una interrupción desde el punto de vista visual (danza) y sonoro (música), pero coincide con la muerte de la protagonista en el nivel narrativo. Lo fragmentario no es la historia, sino cómo se presenta. De hecho el espectador ya ha presenciado varias interrupciones abruptas durante el espectáculo que marcaban la transición de un fragmento a otro. Así pues, esta interrupción no sorprende por su brusquedad, sino que entra en la lógica estética y en el ritmo escogido por el director.

No es por supuesto la única vez que Lauwers recurre a la escisión entre los componentes performativos para cerrar un espectáculo. En *No comment* (Bruselas, 2003) uno de los monólogos de los cuatro que componen el espectáculo, “The teardrinker”, se produce una escisión entre el discurso de la monologuista y la iluminación. Cuando ésta ha finalizado su discurso anunciando explícitamente además que éste llega a su fin y que ella va a desaparecer y no va a regresar y que los espectadores van a quedarse con la imagen de un “maravilloso paisaje” [marvellous landscape], la potencia de los focos situados en el fondo de la escena, justo detrás de ella, se hace tan cegadora que la performer desaparece. La iluminación de múltiples colores brillantes se mantiene durante un largo instante, cegadora y estática; por fin se apaga la mitad de los focos, atenuando la potencia de la iluminación en escena, y un segundo después se oscurece el

resto provocando el blackout definitivo. El discurso de la monologuista que había dominado este primer capítulo de *No comment*, da paso a un paisaje onírico mediante el efecto de una iluminación brillante y de múltiples colores. No sería preciso aquí considerar este final como *focalizado*, pues el discurso, aunque termine antes que la iluminación, está estrechamente asociado a ésta, forma parte de él y ha sido anunciado a través de las palabras. De este modo, en el anuncio de la aparición de la última imagen del espectáculo que se materializa en escena provocado por él, la imagen luminosa justo antes del cierre es otro modo de expresar las últimas palabras de la bebedora de té. Un modo probablemente más fiel en la convicción de que la imagen alcanza allí donde las palabras son insuficientes.

Robert Wilson es un maestro del recurso de la escisión. Hemos visto cómo en *Leonce und Lena* la división de varios componentes performativos es un recurso constante. En el cierre del espectáculo sucede lo mismo. Nos encontramos en una estancia de la corte. Se trata de un fragmento masificado de performers. La corte baila en primera línea de la escena. Aparece el rey vestido de rojo, destacando como figura central, y entona un canto acompañado por sus súbditos. La iluminación de la escena va oscureciéndose lentamente y la corte se dispone en dos dimensiones de frente al público; son sólo siluetas sin volumen en comparación con la figura del rey. Aparecen Leonce y Lena enmascarados y vestidos de blanco, acompañados por sus dos criados. La pareja de amantes habla a través de sus máscaras con una única voz masculina profunda pre-grabada, sosteniendo sus máscaras en la mano, de modo que éstas miren al público. El efecto que producen Leonce y Lena dirigiéndose al público a través de sus máscaras es de alienación de su identidad mediante la escisión entre su figura y las máscaras que sostienen. Miran al público a través de las máscaras sostenidas en sus

manos, como si ya no tuvieran identidad, como si fueran dos fantoches vendidos a la corte. Simultáneamente, el criado de Leonce y la criada de Lena explican al rey la situación de la pareja. Un lacayo del rey habla también, primero lentamente, después de forma acelerada. Las ropas de los performers son rígidas y el maquillaje grueso, de modo que sus movimientos no son naturales, sino dificultosos y deshumanizados. La corte sale, burlándose de Leonce y de Lena, que se quedan solos en escena acompañados por sus criados. Permanecen como dos estatuas de cara al público, sus movimientos son extremadamente lentos, en esa estética del teatro de Wilson en que el tiempo llega a un punto de congelación mediante una deceleración extrema, dando la sensación de una *escultura de tiempo*, pues, como advierte Lehmann, el paso del tiempo se transforma en un “presente continuo” en el que los objetos en la escena parecen concentrar el tiempo en ellos mismos [2006: 156]. Los movimientos de los performers se transforman en tiempo, cada gesto, cada paso, es tiempo en una corporalidad subyugada a la deceleración extrema de la temporalidad.

El rey aparece de nuevo pero ahora ensombrecido. A su izquierda caen por orden, primero la criada de Lena, después Lena, tras ella Leonce y una vez están los tres tendidos en el suelo, sostiene cada uno su máscara en el aire con el brazo levantado. Así permanecen inmóviles, mientras la corte aparece tras las columnas, recortándose sus siluetas sobre la inmensidad del fondo de la escena. El criado de Leonce es el único de los cuatro que se mantiene en pie y emprende su discurso de ascender en la escala social, sus movimientos son tranquilos y desenvueltos. Antes de que el criado termine su parlamento, se levantan los tendidos en riguroso orden, pero distinto a la caída: primero Lena, después su criada y por último Leonce, cada uno al toque de una nota distinta. De nuevo un cambio en la gestualidad y la posición de los performers va acompañado por un sonido, como suele ser propio en la estética de



Wilson. Canta el criado lleno de júbilo de espaldas al público, pero con su máscara en la nuca mirando a la platea, en una nueva escisión entre la figura y la máscara, muñequizando al personaje que se ha convertido en máscara. Lo siguen después en su canto los miembros de la corte, como instantes antes habían acompañado al rey en su canto. Wilson muestra sutilmente, mediante la imagen y la música, el cambio de roles y el éxito de la ambición del criado de ascender en la escala social. Todos excepto Lena, su criada y Leonce, que se han convertido en estatuas y son engullidos poco a poco por la corte, avanzan lentamente mientras cantan hacia el primer plano de la escena, dejando atrás a Leonce, Lena y su criada, que van perdiéndose de vista para el espectador. Tras la corte y en un plano secundario el rey, Leonce, Lena y la criada son elevados como marionetas mediante cables. El cierre del espectáculo se termina así a dos tiempos distintos, escindiendo su ritmo: en un primer tiempo el rey, Leonce, Lena y la criada son elevados como marionetas por cables y articulan muecas desencajadas como si fueran personajes de cine mudo, pues congelan cada uno una mueca en su rostro. El criado y la corte permanecen en primer plano, bajo los pies de los cuatro *ahorcados*. La iluminación de la escena se apaga completamente. Pero tras este primer apagón, vuelve a iluminarse un instante en un segundo y último tiempo, en el que Lena y Leonce se desgarran en un grito agónico pero silencioso: la voz se elimina, sólo permanece, a modo de última imagen del espectáculo, una mueca de dolor que se expresa en su impotencia de no ser oída. Por fin se produce el apagón definitivo y termina el espectáculo. El espectador debe imaginarse en su mente el desgarrar de un grito al que no acompaña ningún sonido en la escena, se trata en este caso de una escisión por exclusión de la sonoridad, aislando una imagen a la que debería corresponderle un sonido para completar su expresión.

En la ejecución del último fragmento de *Leonce und Lena*, por tanto, se producen dos escisiones: una en el plano de la temporalidad, que se ejecuta en dos ritmos distintos; y la otra, mediante la eliminación de un sonido que debería acompañar una imagen. La interpretación de Wilson del texto de Büchner logra, mediante la escisión, mostrar varios planos de significación: el matrimonio de Leonce y Lena no supone un final feliz, sino un callejón sin salida, una privación de la libertad. El grito desgarrado de ambos expresa una llamada de auxilio ahogada por el silencio y sólo vislumbrada en un segundo instante antes de la caída definitiva del telón.

El *final escindido* –como hemos tenido oportunidad de comprobar a través del análisis performativo– divide necesariamente la percepción del espectador: a veces la *de-centraliza*, como en el cierre de *Isabella's room*; otras la *de-sincroniza*, como en *The tea-trinker* o en *Leonce und Lena*. Por otro lado, se trata de un final que enfatiza al menos dos componentes performativos: uno por su presencia y el otro por su ausencia. En el cierre de *Isabella's room* la presencia de la corporalidad del baile del “príncipe del desierto” se impone en la escena, al mismo tiempo que *remarca* la ausencia de las palabras. En el caso de *The tea-trinker* la iluminación del espacio deslumbra la percepción del espectador y *enfatiza* la desaparición de la performer. En lo que respecta a *Leonce und Lena* la imagen del grito desgarrado de Lena y Leonce *evidencia* la ausencia de su sonido. No es casualidad que en estos tres ejemplos de cierre del espectáculo la ejecución del último fragmento obvie las palabras. No se trata de aquella batalla en contra de la literatura en la que se afanaron Fuchs y Craig, entre otros, a principios del siglo XX. La imposición de la plasticidad en el cierre de estos espectáculos contemporáneos tiene que ver más bien con el hecho de que el espectáculo se termina mediante la imagen, pues las palabras no están puestas al servicio de una

trama lógica en la que un discurso final deba aportar una resolución de los interrogantes de la trama. Mediante estos ejemplos se refuerza el sentido de que cualquier imagen puede ser un final en teatro contemporáneo. Estas tres imágenes de *Isabella's room*, *The tea-trinker* y *Leonce und Lena* se bastan por sí mismas en su *muda* plasticidad y al mismo tiempo encierran un significado. Un significado que no es una sorpresa por su novedad, sino un *énfasis* del resto del espectáculo.

## 2.- CONFLUENCIA

El *final confluente* consiste en un cierre en el que los componentes performativos se disuelven unos con otros bajo una misma acción. En la interacción coral de los distintos componentes es difícil distinguir entre temporalidad, espacialidad, corporalidad, sonoridad y semántica/retoricidad.

*La historia de Ronald, el payaso de McDonalds* (Teatro Central de Sevilla, 2004), del polémico director argentino Rodrigo García, se compone a través de la alternancia entre monólogos y acciones corales. Tres performers llevan todo el espectáculo que consiste en una crítica atroz contra el capitalismo, la comida rápida, la superficialidad, la manipulación de los medios de comunicación y la corrupción política de las sociedades occidentales. Se trata de un espectáculo que alterna constantemente palabra y acciones físicas en un tono al mismo tiempo agresivo y cómplice frente al público. El motivo que impulsa cada monólogo y cada acción es la cadena americana de comida rápida McDonalds, que, a modo de sinécdoque, sintetiza todos los vicios y defectos de la sociedad occidental.

El espectáculo se abre con el primer monólogo, de la mano de uno de los tres performers que intervienen en él. La escena está completamente a oscuras, a excepción de un foco que ilumina con una luz directa al primer monologuista. Éste explica una anécdota que se pretende “autobiográfica”. A su izquierda hay una mesita con un menú de McDonalds (patatas fritas, hamburguesa y bebida). La anécdota trata del día en que murió su padre. Él era un niño. Su tía lo llevó por primera vez a un McDonalds y allí recibió la noticia de que su padre había muerto. Como el propio actor exclama “fue el día más triste de su vida”, pero también la primera vez que tuvo la oportunidad de

comer en un McDonalds. Cuando termina el breve monólogo (ha durado apenas cinco minutos), el performer se desviste con la ayuda de los otros dos, que se llevan su ropa y preparan la escena para la acción siguiente. Uno de los ayudantes tira leche en el suelo y el actor1 se revuelve en ella mediante movimientos rápidos y desesperados que expresan su fatiga, su furia y su impotencia. Los otros dos continúan vertiendo leche encima de su cuerpo que, blanco, contrasta con el oscuro de la escena. Se añade a su agonía otro actor desnudo, revolviéndose también en la leche que vierten sobre él a la izquierda de la escena y a la derecha del actor1. La leche que vierten está mezclada con un líquido rojizo. Los movimientos del actor2 son idénticos a los del actor1, pero no van al unísono. La sonoridad que marca esta acción primera consiste en un sonido penetrante y estridente que sube progresivamente de volumen. Esta primera acción da paso al segundo monólogo del espectáculo. Se detiene la música, oímos un leve sonido de fondo y los pataleos de los actores bañados en leche. El performer que habla ahora ha vertido antes leche sobre los otros dos y cuenta un viaje suyo a Alemania en que una noche, que ya era tarde, tenía mucha hambre y sólo encontró abierto un McDonalds. Termina su monólogo con estas palabras: “desde aquel día decidí que los McDonalds iban a ser muy importantes en mi vida”. Se desviste y sale. Los actores 1 y 2 siguen en el suelo. La escena permanece a oscuras y los tetrabriks de leche mezclada con líquido rojo se encuentran esparcidos por el suelo, en un inicio de embrutecimiento y degeneración del espacio escénico que va a ser progresivo hasta que, al final del espectáculo, la escena se encuentre saturada de alimentos derrochados. Los actores 1 y 2 que yacen en el suelo son cubiertos con mantas. Uno de ellos permanece inmóvil, el otro continúa pataleando y realizando movimientos espasmódicos. Las mantas están también empapadas de leche. Ahora se emprende una música al piano, melódica, clásica, armoniosa. El actor2 sigue luchando con la manta y la música va acompañada

ahora por el sonido estridente de antes. El actor2 se levanta y monologa. Este tercer monólogo trata sobre su operación de fimosis, cuando era un niño. La operación se complicó porque los médicos se dejaron un punto sin coser y tuvieron que coserle ese último punto sin anestesia. Para compensarlo del dolor, su madre lo llevó a comer al McDonalds. Finalizado su monólogo, los actores 2 y 3 bañan con agua al actor1, que continúa tumbado en el suelo, inerte, y después le tiran espaguetis con tomate por todo el cuerpo. La escena permanece a oscuras con un único foco para los tres. Suena una música estridente de fondo que se añade a la melodía armónica. Ahora los actores 2 y 3 recogen con un aspirador los espaguetis que han esparcido por el cuerpo del actor1, que se convulsiona. Tras una breve pausa el actor2 sostiene a la altura del pecho una pecera con un pez; se queda un largo rato así, temblando y expresando sufrimiento mediante sus gestos desesperados. Una luz roja y la música estridente inundan la escena. El actor2 se queja gritando mientras sostiene la pecera. El actor3 lo anima “¡ánimo Juan!” para que continúe sosteniendo la pecera, parece que le cuesta horrores. Es la primera vez que oímos el nombre *verdadero* del actor3. Es obvio que Rodrigo García no considera “personajes” a sus actores, sino que enfatiza su corporalidad y se preocupa por imprimir al espectáculo un tono de realidad.

Mientras Juan está sufriendo sosteniendo la pecera, en un desgarrador momento incomprensible para el espectador, se dibuja un círculo rojo en el fondo negro, como un sol sangrante. El actor2 grita “¡joder!” y jadea, a lo largo del espectáculo serán frecuentes las palabras malsonantes, contribuyendo a la agresividad recurrente en él. El actor3 toma una manguera fina y la hunde en la pecera, de modo que el agua de la pecera se va vaciando poco a poco. Juan grita y ahora como espectadores comprendemos su agonía, pues si la pecera se vacía por completo el pez que hay en ella morirá. El sonido se hace ya insoportablemente estridente. La pecera se

queda finalmente sin agua y el pez agoniza, mientras Juan observa su sufrimiento sin que “le esté permitido” soltar la pecera. Sin embargo, justo antes de que el pez muera, el actor<sup>1</sup> vierte agua en la pecera y el pez revive. Juan sigue gritando y por fin le retiran la pecera de las manos. El performer se queda cabizbajo e inmóvil y la luz de un foco cae directamente sobre su rostro desencajado. Rodrigo García fuerza la tensión del espectáculo mediante acciones extremas como la que acabo de describir y pretende, mediante ellas, que el espectador empatice con la crueldad de las acciones en escena.

En la siguiente acción los tres performers se dibujan marcas en el cuerpo con una tiza negra y se las copian de unos a otros mediante el contacto corporal. Simultáneamente se proyectan en el fondo de la escena imágenes desdibujadas, poco definidas, que no podemos identificar. También se pronuncian palabras en *-off* incomprensibles, acompañadas de un sonido estridente. Como la escena está más iluminada podemos ver ahora a la izquierda unas estanterías con productos comerciales: bebida y comida, excrementos de plástico y objetos varios. Ahora varias voces en *-off* recitan nombres de marcas: Adidas, Toyota, Nike, Martini, Honda, El Corte Inglés, Marlboro, etc... Los dibujos del cuerpo, exhibidos por los actores al público, son también logotipos de marcas. De pronto cae lluvia en el espacio escénico desde un aspersor situado en el centro y suena música de batería. Los performers se bañan en la lluvia, disfrutan, se besan, bailan, provocan al público con insinuaciones y juegos eróticos.

El ambiente festivo se interrumpe abruptamente y el actor<sup>3</sup> emprende el cuarto monólogo del espectáculo, en el que presenta al público los miembros de su familia. Cada vez que presenta a un familiar señala un excremento de plástico y completa su árbol genealógico ordenando en hilera varios excrementos. La escena, que ya está saturada de líquidos diversos, acaba saturada de excrementos. Ahora al tono agresivo

del espectáculo se añade uno escatológico en la misma intención de provocación por parte del director, que intenta constantemente incomodar al público.

A los excrementos que componen el árbol genealógico del actor<sup>3</sup> se añaden cuatro familiares de carne y hueso que están entre el público y que son invitados a subir al escenario para su presentación. Las personas que suben son presentadas por el actor<sup>3</sup> como su esposa y sus dos hijos. Entre los cuatro colocan unas sillas en la escena; el menor de los hijos abre una bolsa de patatas y se reparten bebidas de coca-cola. Los otros dos performers también se sientan: todos juntos comen y beben charlando entre ellos en una imagen que se pretende familiar. El actor<sup>1</sup> empieza a hablar “a mí nada me jode más que la gente que tiene pesadillas recurrentes o gente que tiene fijaciones. La gente que tiene fijaciones es una puta mierda, quiere llamar la atención; por ejemplo, la gente que no come ensalada y provoca que toda la discusión de una comida familiar gire alrededor de la ensalada [...] y una agradable noche de verano se jode por completo por culpa del capullo que no come ensaladas; el tío se va a la cama contento porque no ha hecho nada más importante en su vida y ha conseguido fijar toda la conversación, ¡que se vaya a la puta mierda! [...] Los traumas te los callas, si has sufrido abusos durante tu infancia te lo callas: ésta era mi teoría hasta ahora que me he dado cuenta de que tengo una fijación también. Me veo normal, sin embargo, veo a Judas por todas partes, pienso que todo el mundo “me la va a meter doblada”, el taxista, el socorrista, la cajera, el vecino, las tías con las que salgo [...] y me pregunto ¿seré yo, Señor?” Termina su monólogo y suena una música propia de una película de acción, simultáneamente se proyectan al fondo unas imágenes que recrean las últimas palabras del monólogo. La película muestra todas las escenas (taxi, supermercado, playa, las novias, las prostitutas, el mecánico) que el actor<sup>1</sup> acaba de contar sobre su fijación. Esta correspondencia entre las palabras del monólogo y la película proyectada en la pantalla



se repetirá en el cierre del espectáculo, haciendo confluír así lo que la pantalla muestra en diferido y la acción ejecutada en la escena, centralizando la percepción del espectador.

Se termina la película, los actores y la “familia” del actor1 siguen en sus sillas. Ahora, de pronto, irrumpe en la escena desde la platea una banda de músicos (diez en total) con camisetas de “Judas”, siguiendo la *broma* del cuarto monólogo, y empiezan a tocar una marcha tranquila. Mientras tocan los actores y la “familia” tienen mirada y rostro sombríos (a excepción de los niños); terminan de tocar, los actores y el público aplauden. La banda sale. En la pretensión de realidad por parte de Rodrigo García, se mezclan *personas* que se pretenden del mundo real exterior, con los performers en escena. No se trata de una pretensión de *realismo*, sino de la propia *realidad* irrumpiendo en la *ficción* de la escena y formando así parte de ella. También en la escena se pretende *realidad* y no *realismo*, mediante la eliminación de la *figura* a favor de la corporalidad y la presencia de los *performers*, que emplean su *verdadero* nombre de pila, y la ejecución de acciones físicas violentas. El *realismo* consiste en otro procedimiento, en él se *representa* una acción por medio de la mimesis. No ocurre así aquí, sin embargo, pues no hay tal representación, sino una *presentación* de acciones en el aquí y ahora de la escena que no *recrean* acciones exteriores reales sino que son *autorreferenciales*: ellas mismas son exactamente lo que expresan, sin vincularse a la realidad exterior.

Tras esta acción, el actor2 toma la palabra, siguiendo con esta alternancia entre monólogos y acciones, y cuenta una nueva anécdota de su infancia, una infancia que para el espectador es percibida como “vívida” por el propio actor, en esa *realidad* del espectáculo. En la anécdota recuerda cuando su abuelo lo llevaba a escuchar las bandas

del pueblo, asociando así su discurso a la irrupción de la banda en escena instantes antes y proporcionando de este modo coherencia semántica y visual al espectáculo. En su anécdota cuenta al público que los niños de su generación estaban enganchados a “Tom y Jerry” y a la “carrera de los autos locos”. Él personalmente era aficionado al Gallo Claudio y a Rafaela Carrá y a partir de ellos el actor enumera personajes famosos de su infancia que aparecían en los medios de comunicación. Un cuento de niños, de recuerdos agradables de la infancia, se transforma en un discurso perverso sobre la corrupción y la falta de escrúpulos de aquellos personajes televisivos que se erigieron como ídolos de los niños de entonces. El actor acusa de pederastas a cantantes para niños como “Pipo Pescador”, que tenía un programa infantil en la televisión. Rodrigo García arremete contra todo y contra todos cuando el actor exclama: “claro que hablar de estas cosas es de mal gusto, pero peor es hacer danza contemporánea”. El discurso agresivo y profundamente crítico de un espectáculo eminentemente político, tanto en su radical estética como en su sentido, no deja títere con cabeza, metiéndose también con otros directores y coreógrafos contemporáneos. El director define así explícitamente su opción estética, que en vez de consistir en agradables imágenes que mitiguen la perversidad del espectador e incentiven su imaginación con paisajes escénicos *bellos*, opta por la agresividad, la crueldad y la denuncia directa a nuestra sociedad.

Mientras se proyectan en la pantalla del fondo de la escena las imágenes de los famosos y los personajes de dibujos que el actor menciona en su monólogo –de nuevo en favor de una coherencia en la escena mediante una asociación semántica directa, que poco tiene que ver con la coherencia indirecta de la parataxis que hemos comprobado en el comentario de otros espectáculos contemporáneos– el actor prosigue su monólogo insistiendo en el carácter gratuito de la violencia de la serie de animación del “Gallo Claudio”. El tono de su discurso se radicaliza: “La policía nace para pegar, los

mendigos y los borrachos para recibir, es el destino, ¿para qué tuvimos Auschwitz?, para aprender que alguien tiene que poner la otra mejilla para que la humanidad avance: que aprendan como sucede en el Gallo Claudio, a curar las heridas de un capítulo a otro y a olvidar. Hay vidas que después de pasar por la degradación mejor no vivirlas, te dejan al borde del suicidio. ¡Qué pongan vídeos de las torturas de Videla en Argentina al lado de los dibujos animados, entre los Pica-piedra. ¿Queréis tener control sobre el día y sobre la noche? ¡Sólo hace falta dinero y un sistema de educación corrupto, joder!?. Como vemos, el discurso integra ahora peligrosamente episodios cruentos de la historia de Occidente, cuya revisión es efectivamente necesaria pero sobre los que todavía no es “políticamente correcto” hacer *broma*. A Rodrigo García no le importa lo que él considera un falso respeto por las víctimas. El director argentino mezcla en el discurso de su espectáculo a víctimas de varios órdenes en respuesta a una escala moral que él considera hipócrita: los niños que adoraban la serie del “Gallo Claudio” y tarareaban las canciones de un corrupto “Pipo Pescador” se sitúan al mismo nivel que las víctimas de Auschwitz o la dictadura del general Videla.

El ritmo se acelera tras la radicalización del tono del monólogo: en la pantalla se proyecta un vértigo de imágenes sucedidas rápidamente que contienen problemas sociales, escuelas, niños, dibujos animados, políticos, guerras, etc... Mientras tanto, los actores<sup>2</sup> y <sup>3</sup> envuelven en periódicos la cabeza del actor<sup>1</sup> y suena música estridente. El actor<sup>1</sup> intenta escapar, en lo que se convierte en una nueva acción violenta. Los otros dos lo agarran, lo sostienen, se lo llevan a una esquina. La iluminación de la escena se torna rojiza. Ahora le meten pasta cruda por la parte superior de la cabeza del actor<sup>1</sup> que no está envuelta por periódicos; también le meten tomate frito, conservas, leche y lo mezclan todo con las manos. Él sostiene un libro en alto con la mano izquierda. Finalmente tapan la coronilla con cinta, de modo que todos los ingredientes lo ahoguen.

La imagen del actor<sup>1</sup> es espeluznante: la de una víctima propiciatoria en un acto violento y gratuito desde el punto de vista del espectador. Simultáneamente se proyectan en la pantalla frases del tipo “¿Te acuerdas del Fluxus, del Happening? ¿Te acuerdas de la tortura en Argentina? ¿Te acuerdas de alguna paliza de tus padres? ¿Te acuerdas del día en que quisiste morir? ¿Te acuerdas de alguna noticia en la prensa? ¿Sobre qué? ¿El genoma humano? ¿Otra guerra? El tipo que tiene periódicos en la cabeza está fingiendo. O sea: que no hay que hacer un mundo de todo esto. Hace que se asfixia. Y cobra su sueldo.” Este discurso apunta varios aspectos significativos. Uno de ellos es el interrogatorio directo al actor, al que se cuestiona sobre los valores que considera importantes. En el interrogatorio se mezclan contenidos de varios órdenes: cultural, político, personal, científico; en esa tónica del espectáculo de no distinguir entre niveles morales, pues todos ellos responden a una misma actitud de la sociedad occidental. Mientras tiene lugar el interrogatorio, el actor<sup>1</sup> permanece de pie, flaqueando las piernas, con su imagen proyectada al fondo, al lado del texto, en sombra roja sobre un rectángulo blanco. “¿Te acuerdas de Hiroshima? ¿De Auschwitz? ¿Qué cuerpos te vienen a la memoria? A la memoria histórica hay que agregarle toneladas de propaganda. ¿Te acuerdas de Jorge Rafael Videla, de Suárez Mason? ¿Te acuerdas de Grotowsky, de Bob Wilson, de Pina Bausch? ¿Te acuerdas de algún grabado de Goya ahora? Todos cobraron, piénsatelo. Todos. Yo no me creo nada. ¿Te acuerdas del teatro? ¿Qué sentido tiene? ¿Y qué sentido tiene, en general, todo esto? Cobrar. Hasta los 25 te crees artista. A partir de los 26 necesitas dinero a diario. Y a los 27, ya fracasaste. Y haces de todo, sólo que a medio gas. Y te sientas a esperar a que las cosas te caigan del cielo.” El interrogatorio se cierra con una música estridente y tras él se ha enfatizado un único motor de las sociedades occidentales: el dinero. También el arte se mueve, según lo que nos dicen los performers, por intereses económicos. La mención

explícita en este espectáculo de que los performers están “haciendo un trabajo para cobrar” rompe también la ilusión de ficción y contribuye al distanciamiento del espectador.

De pronto cae comida a toneladas del cielo de la escena mientras suena una música tradicional mexicana. El espectador ve estrellarse contra el suelo infinidad de objetos variados en un derroche de alimentos y productos que forman parte del consumo cotidiano. En la coherente denuncia que se lleva a cabo en el espectáculo, la caída de estos productos se asocia en el derroche masivo que representa a las sociedades capitalistas. Los actores exclaman, a través de micrófonos, como si estuvieran en una tómbola en la que se rifan los productos que caen y que se lanzan al público: “¡Ha sucedido hoy un milagro en el Teatro Central de Sevilla! ¡Ha caído comida del cielo! ¡Podemos hacer lo que queramos! ¡Hagámoslo todos juntos! ¡Vamos a mover el escenario! ¡Con estas cuerdas vamos a mover el escenario entre todos un metro hacia delante!” Dicho y hecho, los actores tienden un extremo de las cuerdas al público y fijan el otro al fondo del escenario. Los ingenuos espectadores, para los que ya nada es imposible, hacen fuerza para arrastrar el escenario y uno de los actores, siguiendo la farsa, promete que la escena se mueve. Tras este júbilo hay una interrupción de la farsa y por fin uno de los actores exclama que no se ha movido ni un milímetro del escenario. Los actores echan la culpa a la “flojera” del público sevillano, asegurando que “en Catalunya cuatro viejas lo movieron”. Esta coyuntura es aprovechada para emprender un nuevo monólogo, el quinto, que se trata sobre la energía que se pierde a medida que envejecemos, como una instigación a ser consciente de ello y a no perder entusiasmo con la edad. El discurso se apoya mediante la ejecución de acciones que lo ilustran y una pastilla de jabón se emplea como metáfora

de la frase clave “¡Qué se os resbala la vida!”. Y en ese resbalarse de la vida entra también el tema metateatral de que el público muestre pasión por los espectáculos.

Voces en *-off* repiten marcas y productos. Suena una música electrónica y hay un cambio en la iluminación que favorece los claroscuros. Uno de los actores sostiene una caja de sardinas frescas, otro un saco de caracoles y el tercero una col. Se proyectan en la pantalla imágenes psicodélicas. Los actores destruyen al unísono la comida que tienen en las manos y celebran tal acción con bailes, esparciendo la comida por el suelo y tirándosela por encima. Repiten la misma acción con otros alimentos.

El espectáculo se encamina ya a su cierre cuando uno de los actores confiesa que cuando no trabaja de actor es Ronald, el payaso de McDonalds, y les da hamburguesas a los niños, haciendo hincapié en la importancia de los alimentos que consumimos pues, según dice el actor “uno piensa según lo que come, o mejor, lo que heructa, que es la síntesis entre lo que come y lo que piensa”. También confiesa al público su perverso plan de poner matarratas a la comida del McDonalds porque según él es mejor que los niños mueran rápidamente a que agonicen a medida que envejecen. En el discurso del espectáculo la comida basura se presenta como un mal que asola las sociedades capitalistas. Hay una pausa breve y se emprende una música de fondo al discurso, profunda, mientras en la pantalla se proyectan los tres actores disfrazados del payaso Ronald. Se produce una correspondencia exacta entre la película proyectada en la pantalla y la acción que se ejecuta simultáneamente en escena, pues los tres actores se visten de Ronald. En la pantalla los payasos queman libros en una barbacoa, una voz en *-off* recita nombres de escritores famosos de todos los tiempos, grandes filósofos, mezclados con nombres de la prensa rosa y programas de televisión. En la escena los actores sostienen a su vez una pila de libros cada uno. En la acción en diferido proyectada en la pantalla los performers disfrazados de payasos preparan unos

bocadillos con ketchup y mostaza. Se apaga la proyección. La escena se oscurece con los tres performers disfrazados mirando al público sosteniendo los libros: no hay movimiento sino parálisis. La escena se va oscureciendo lentamente, ya no vemos a los performers. Prosiguen las voces en *-off* recitando los nombres de personajes famosos de distinto rango y retrasan el apagón definitivo casi un minuto más. Hasta que el oscuro invade la escena.

Tras la degradación del espacio escénico, que está saturado de alimentos y productos esparcidos por el suelo; tras la aceleración de las acciones violentas; la música estridente; y los monólogos agresivos que arremeten contra todos los aspectos de nuestra sociedad de consumo, la quietud se apodera del espacio. Si considero este final como *confluente* se debe a que en él se retoman varios estímulos que se han mostrado a lo largo del espectáculo y en esa confluencia tiene lugar una elevación del tono, que después de chabacanerías e insultos, se vuelve grave en una suerte de final ritualizado. No se trata de una revelación del sentido, este final no nos aporta un información adicional que desconociéramos como espectadores, pero se retoman fragmentos de un sentido que se ha dosificado durante la ejecución del espectáculo. El motivo recurrente, ese payaso Ronald emblema de la cadena americana de comida rápida McDonalds, que hasta ahora había funcionado como una anécdota motivo de burlas por parte de los performers, se erige como emblema del propio espectáculo. No hay escisión en tal procedimiento, pues la película de los tres performers disfrazados del payaso Ronald proyectada en la pantalla entabla una asociación directa con los tres performers de la escena, también disfrazados idénticos a los de la pantalla, que son ellos mismos en diferido. La pila de libros que sostiene cada uno, se vincula también directamente con los libros quemados en la barbacoa de la película proyectada. Hay silencio absoluto a excepción de las voces en *-off* que enumeran personajes ilustres

junto a otros no tan ilustres, enumeración que el espectador asocia a la anterior serie de marcas de productos de consumo. ¿Qué significado se esconde tras estas asociaciones que confluyen en el cierre del espectáculo? ¿Qué tiene que ver Aristóteles con la marca Adidas? ¿Por qué se queman libros como hamburguesas de McDonalds en la barbacoa de la película proyectada en escena? Siguiendo la tendencia del espectáculo a mezclar distintos registros y grados, una tendencia por cierto acorde con la filosofía postmoderna en la que todo se compara y todo se confunde en un collage que no distingue entre jerarquías, Aristóteles y Adidas se meten en el mismo saco como productos de consumo. No hay respeto, ni debe haberlo, según Rodrigo García, pues cualquier aspecto de nuestra sociedad occidental se mueve y se mide por el mismo interés: el dinero. La quema de libros en la barbacoa de la pantalla trae peligrosas reminiscencias históricas. García se arriesga con ello a ser considerado un irreverente en el peor sentido de la palabra, pero él no pretende otra cosa. La quema de libros en el silencio de la escena, sólo interrumpido por voces en *–off*, adquiere un carácter ritual: a través de una imagen violenta como ésta se pretende –a mi entender– concienciar al espectador de la gravedad del problema que se ha presentado durante todo el espectáculo mediante bromas y acciones violentas. Este *final confluyente* recoge la crítica al consumo y a la hipocresía de las sociedades occidentales en un tono grave que como mínimo haga pensar al espectador.

Chéjov también criticó a la sociedad burguesa de su tiempo. En la versión de las *Tres hermanas* de Michael Thalheimer, *Die drei Schwestern* (Berlín, 2003), el director escenifica esta dura crítica mediante la mezcla entre el humor y la gravedad. Su propuesta diverge mucho de la de Marthaler, no sólo en la composición del espectáculo, sino especialmente –respecto a lo que aquí nos ocupa– en la ejecución del último



fragmento. Mientras que Marthaler recurre a un *final focalizado*, Thalheimer cierra su espectáculo mediante la confluencia de los componentes performativos.

La propuesta de Thalheimer no respeta la división en actos del texto original, sino que la separación en fragmentos se ejecuta a partir de los movimientos de la escenografía. Olaf Altmann, el escenógrafo de Thalheimer, ha compuesto un espacio escénico giratorio y compartimentado por tabiques que separan un único espacio en espacios diversos, de modo que los actores que se encuentran en una de las divisiones no pueden ver a los que se hallan en otra. Cada vez que la escena giratoria se mueve, se le muestra al espectador una división concreta del espacio, y a menudo más de una. Los compartimentos tienen distintas hechuras y dimensiones y contribuyen a expresar unas veces la soledad de los personajes, otras, su integración en el grupo. Thalheimer se apoya en la gestualidad de sus actores para subrayar la ironía latente en el texto de Chéjov. Así pues, la gestualidad suele contradecir a las palabras, pero también las palabras subidas de tono y los gritos histéricos de algunos personajes son muestras de su frustración y represión bajo las normas sociales propias de la clase burguesa. Es extraño que Thalheimer haya suprimido el personaje de Anfisa, tomándose una libertad que impide el contraste entre clases tan importante en el texto original y en la propuesta de Marthaler. A medida que avanza la presentación, los personajes exageran cada vez más sus gestos y sus agresiones entre ellos con gritos a la cara, bofetadas, besos robados e impulsivos.

La escenografía ostenta un protagonismo considerable, facilitando las entradas y salidas de los actores, marcando el ritmo del espectáculo y dividiendo la composición en fragmentos. Se trata de una escenografía tan limpia, el espacio es tan pulcro, que no se percibe la degeneración de la propuesta de Anna Viebrock y Marthaler. En la propuesta de Thalheimer se acentúa, en cambio, el vacío constante y la pequeñez de los

individuos que se mueven por un espacio inmenso. La escenografía mesura también la temporalidad del espectáculo, convirtiéndola en un *continuum temporal* estático que gira constantemente sobre su propio eje sin progresar verdaderamente.

Las últimas palabras que oímos son las de una Irina suspirando “Nach Moscow!” [¡A Moscú!]; no son las últimas de texto original, pero Thalheimer ha hecho un admirable trabajo de dramaturgia que cuenta, entre sus mucho aciertos, con una solución magistral para el comprometido y antiteatral inicio de Chéjov. Mediante las posibilidades que le brinda la escenografía, Thalheimer hace que las primeras palabras del texto original en las que Olga pone en situación al público y a sus hermanas, proporcionando una información inverosímil y poco adecuada para la escena, pues ¿acaso no saben Masha e Irina que hace un año falleció su padre y que tal fecha coincide exactamente con el santo de Irina?, suenen “fuera de escena”. En verdad el inicio de las *Tres hermanas* es más propio del hábil narrador que fue Chéjov en sus relatos que de un dramaturgo que piensa en la escenificación de su texto. Así que en el espectáculo de Thalheimer Olga pronuncia estas primeras palabras fuera del campo visual del espectador, mientras la escena gira sobre su eje y todavía esconde el compartimento donde se encuentra la actriz que interpreta el personaje de Olga. En el final, a su vez, Thalheimer elige ese “¡A Moscú!” desgarrador y absurdo, el deseo reiterado de las tres hermanas que jamás llegará a cumplirse para cerrar el texto literario de su propuesta escénica. Así pues, el texto literario del espectáculo termina con las últimas palabras del tercer acto del texto de Chéjov y el cuarto se escenifica únicamente mediante imágenes.

Como ya va siendo habitual en el comentario de los ejemplos que hemos visto, es la imagen, sobre todo, la encargada de cerrar los espectáculos en el teatro contemporáneo más radical. Tras las últimas palabras de Irina se oscurece la escena

completamente y toda la luz se concentra en una pantalla gigante al fondo en la que se proyectan imágenes de unos niños en su día a día cotidiano. Rápidamente el espectador entiende que se trata de un trasunto de la infancia de Andréi, Olga, Masha e Irina, que no aparece en el texto original, pero que se menciona varias veces representando el paraíso perdido de los Prózorov. Mientras se proyectan éstas imágenes van recortándose las siluetas de los actores sobre el fondo de la pantalla, cuando todos se encuentran en hilera, la escena se oscurece completamente y oímos un gran estruendo; de nuevo la escena se ilumina y comprendemos que el panel que sostenía la pantalla se ha desplomado sobre el suelo de la escena. Los actores, todos, se encuentran de pie, mirando al público, preparados para una foto de grupo, cuando todavía no se ha extinguido el aire que ha levantado el panel al desplomarse. Ese panel desplomado simboliza –a mi entender– la caída de la felicidad perdida que invadió la infancia de los hermanos Prózorov, pues se lleva de una sacudida las imágenes del pasado feliz que el público ha presenciado hace un instante.

Después de sacar la foto de grupo salen varios personajes y quedan en escena el anciano Chebutikin, Irina y Kuliguin sentados en el borde del panel desplomado. Tras unos instantes salen Kuliguin e Irina, quedándose Chebutikin; entonces entra Andréi y se sienta lejos de él, en el extremo opuesto del panel desplomado; sale Chebutikin y el doctor pasa de largo sin sentarse. Es entonces cuando sale Andréi y entran Irina y Tusenbach, que se sientan juntos en el centro mientras Vershinin pasa de largo. Tusenbach hace amago de irse pero se queda sentado mirando a Irina, le toma la mano, quiere besarla pero no lo hace; mientras tanto pasan de largo a la par el doctor y Verishinin; Tusenbach quiere irse, Irina lo detiene, pero finalmente se marcha. Irina se queda sola sentada en el centro del panel. Entra entonces Andréi con Ferapont que lleva un texto en la mano, supongo que se trata de los expedientes del Estado; ambos

asienten con la cabeza, Andréi rechaza los papeles que le ofrece Ferapont. Entra el doctor y se sienta al lado de Irina; entra Natasha, el doctor sale, y se queda en frente de un Andréi poco amable con ella, Natasha sale. Tras ella, después de varios segundos, salen Andréi y Ferapont. Entonces entra Olga, que se sienta a la izquierda de Irina, a una distancia prudente de su hermana menor. Entra Vershinin y se sienta muy cerca a la izquierda de Olga, le toma la mano, se miran, Vershinin se aleja y se queda un momento a la derecha de la escena cuando entra Masha, se besan; mientras tanto entra Kuliguin y se sienta a la derecha de Irina, algo separado de ella, Masha se sienta pegada a su izquierda, se miran. Entra de nuevo Natasha y se sienta entre Irina y Olga; el joven sale; Natasha mira a Irina, mira a un lado y al otro, las tres permanecen absortas frente al público con mirada perdida; Natasha se desabrocha al chaqueta quedándose en sujetador y se tumba cómoda un momento sobre el panel, en un alarde de autoridad y de constatación de su soberanía, luego sale. Entra el doctor en bata y gafas y le dice a Olga algo al oído: la música sube de volumen; Irina se tapa la cara con las manos; Masha observa al doctor y a Olga (seguramente él le está comunicando la muerte de Tusenbach). Se quedan las tres hermanas solas en la escena, cuya iluminación se va oscureciendo poco a poco hasta el apagón definitivo, tras él la música suena todavía unos instantes.

La dirección de Thalheimer ha escenificado con fidelidad y acierto el último acto completo del texto de Chéjov sin recurrir a las palabras. Siguiendo las entradas y salidas de los actores, sus gestos, la interacción mímica entre ellos, es posible *leer* el cuarto acto del texto original sin perder demasiados detalles. Esta decisión de Thalheimer de suprimir las palabras del cuarto acto del texto de Chéjov y, a cambio, presentarlas mediante imágenes, podría responder a varios motivos. Entre ellos, a la voluntad de constatar la *temporalidad estancada* del texto que ya no va a progresar en

el último acto. De hecho, en lo que respecta a información importante contenida en el cuarto acto sólo es esencial la noticia de la muerte de Tusenbach. Para un espectador que no conozca el texto es complicado hacerse cargo de este comunicado, que en el espectáculo de Thalheimer consiste en un susurro al oído de Irina por parte de Chebutikin. Thalheimer se ha visto obligado a seleccionar el sentido esencial del cuarto acto de Chéjov y a descartar lo demás, con la finalidad de montar las imágenes y ha confiado en un espectador que ya está al tanto del texto original.

El fragmento último del espectáculo es, pues, eminentemente plástico y en él confluyen palabras silenciosas cuyo mensaje sí se ha pronunciado en los fragmentos anteriores. La obra de Chéjov –pienso– permite una decisión tan radical por parte de la dirección del espectáculo, porque el propio autor ya elaboró un texto en el que la mayoría de las veces sobran las palabras y éstas no suelen expresar lo que verdaderamente sienten los personajes. Si considero *confluyente* el final del espectáculo se debe a que en sus últimas imágenes, que acaparan toda la atención del espectador, la sonoridad –esa melodía monótona omnipresente durante todo el espectáculo–, la espacialidad –cuya inmensidad y vacío se enfatizan tras la caída del panel–, la temporalidad –estancada, girando sobre su eje en un avance inexistente del tiempo– y la corporalidad –gestos y expresiones, entradas y salidas constantes de los actores fieles a las señaladas por Chéjov en su texto– confluyen en la interpretación semántica global que propone Thalheimer en su lectura de Chéjov: no hay esperanza para los sueños reiterados de los Prózorov, sólo vacío, melancolía y degeneración.

También Lauwers recurre a una imagen para cerrar *Images of Affection*. Una palabra, sin embargo, es la que da paso al blackout. Una palabra que además es afirmativa: hasta que el narrador oficial no pronuncia ese “¡Yeah!” [¡Sí!] no se termina

el espectáculo. Todas las acciones anteriormente dispersas confluyen en un silencio y una parálisis absolutos y todas las palabras derrochadas por el narrador coinciden en un concreto “sí”. Tras la interrupción abrupta de la música festiva y del baile acelerado, invade la escena una música gutural, inquietante; todos los performers, incluido el narrador, toman sus máscaras de orejas de conejo en un movimiento decelerado de la corporalidad y avanzan lentamente hasta la primera línea de la escena de cara al público, desafiándolo con su expresión impasible. Colocan sus máscaras frente a sus pies en el suelo, sin abandonar la deceleración en sus movimientos, de modo que tanto ellos como sus máscaras miren al público en un desdoblamiento de la identidad. Así permanecen hasta que el narrador pronuncia ese “sí” y la escena se oscurece definitivamente.

Imagen y palabra se armonizan en el final de *Images of Affection*. Varios aspectos recurrentes durante el espectáculo confluyen en el último fragmento, en el que el caos de una parataxis con *líneas de fuga* y *movimientos de desterritorialización* da paso a la parálisis y a la afirmación de un discurso que se ha ido componiendo previamente mediante negaciones e interrupciones continuas. Varias acciones repetidas durante el espectáculo pueden ser consideradas *recurrentes*, pues en su repetición el espectador ha sido capaz de enlazar asociaciones entre ellas que han facilitado la comprensión de un sentido, aunque sea plástico. Por ejemplo, las máscaras con orejas de conejo. La última imagen del espectáculo, en la que los performers y el narrador toman sus máscaras al unísono, es la tercera vez en la que tiene lugar esa misma acción coral asociada a las máscaras. La primera tiene lugar después del primer disparo del narrador, mientras Candy canta su dolor. La segunda ocurre tras el tercer disparo motivado por el atrevimiento del bailarín francés sobre el verdadero nombre de pila del narrador. Se trata de una repetición rítmica de la primera acción coral con máscaras,

pues en esta ocasión los performers han adornado las máscaras con pieles, a excepción de la de Christine, aderezada con margaritas; además esta vez suena un tema musical distinto a la vez anterior, propiciando una atmósfera festiva a ritmo de rock. La tercera y última vez coral con máscaras es la silenciosa y decelerada instantes antes del cierre del espectáculo. ¿Qué significa esta máscara con orejas de conejo? Su aparición es recurrente en el espectáculo, además de las tres acciones corales con máscaras, hay otros momentos en los que algún performer se enmascara con una de ellas: la primera vez que la performer agresiva de pasos acelerados irrumpe en la escena desmontando el trabajo meticuloso de “Angie”, lleva una máscara con orejas de conejo; en otra ocasión, mientras “Frankie” entona el tema “Yes, you really got me now” del grupo The Kinnks varios performers empiezan a bailar; el bailarín de traje blanco monologa; un performer, “Christine” y “su doble”, y “Angie” se enmascaran. Otros objetos utilizados durante el espectáculo constatan la recurrencia de las máscaras de conejo: la chaqueta que “Angie” ofrece como agradecimiento a la performer de pasos acelerados por el caos que ha provocado, es de piel de conejo, como indica el narrador y en otro momento “Christine” se come una zanahoria. Todas estas alusiones a un conejo abstracto, que jamás aparece en escena pero cuya figura se conforma a modo de símbolo en la mente del espectador mediante sinédoques, confieren una coherencia plástica al espectáculo. Mediante la asociación entre objetos que hacen alusión al campo semántico “conejo” no se proporciona una revelación de sentido semántico, pero sí una línea de conexión plástica que contrasta con el caos de las acciones independientes que operan como líneas de fuga y movimientos de desterritorialización. En teatro contemporáneo –en que la plasticidad es tan protagonista como la palabra, llegando en ocasiones a reemplazarla– es igualmente legítimo por parte de los directores recurrir a líneas de sentido plástico, que agrupan imágenes, pero no añaden

necesariamente información al discurso literario. La figura abstracta “conejo” es un referente vacío de contenido semántico desde el punto de vista del discurso del narrador, pero posibilita el enlace entre acciones, contrarrestando otras que no establecen entre ellas ningún tipo de conexión.

La ejecución del último fragmento de *Images of Affection* es, pues, extremadamente coherente tanto desde el punto de vista plástico como literario. La última imagen es una acción coral en la que las máscaras con orejas de conejo son colocadas en hilera en primer plano frente al espectador; la última palabra es un “sí” por parte del narrador. El hecho de que una afirmación rotunda termine un discurso compuesto mediante negaciones constantes responde a una voluntad de conciliación. El espectáculo llega a su fin cuando el narrador ha desatado ya sus fantasmas en la escena y ha desahogado su pena. Sin embargo, incluso pocos instantes antes de que ese “sí” cierre el espectáculo el narrador es contradicho en el punto más importante de su discurso, cuando afirma que su esposa murió en la primera explosión y “Candy” le corrige con estas inquietantes palabras “tu esposa no falleció en la primera explosión”. O sea, “Candy” sabe mejor que él mismo las condiciones en las que falleció su esposa Christine, pero no las aclara, sencillamente contradice al narrador que se queda con esa duda terrible. No hay, por tanto, ninguna revelación ni consuelo para un narrador que ha derrochado palabras con las que exorcizar una pena tremenda. Christine se llevó su secreto con ella. ¿Para qué entonces ha servido el discurso del narrador? Como sucedía en *Isabella's room*, el consuelo viene por la retórica más que por el contenido de unas palabras sin finalidad semántica. La propia ejecución del discurso motivada por la necesidad de hablar proporciona consuelo al que habla. En la tabla de Ihab Hassan en la que se comparan Modernismo y Postmodernismo la *retórica* postmoderna se opone a la *semántica* moderna [1993: 152]. Tras la crisis del sentido total de las obras de arte



promulgado por Adorno en su *Teoría Estética* y la anterior revisión del Círculo de Viena, se desestima la creencia en la capacidad del lenguaje para crear una lógica de sentido verdadero. La retórica, en cambio, que incide en la musicalidad y el tono de las palabras, es percibida por los sentidos y a éstos se les da a menudo más crédito en la percepción de los espectáculos de teatro contemporáneos.

El discurso del narrador de *Images of Affection*, por tanto, no indaga en el sentido, no le está reservado ningún descubrimiento de información –tampoco al espectador– sobre la muerte de su esposa, y, sin embargo, termina su retahíla de palabras con un “sí” conciliador. Esta afirmación que cierra el discurso literario del espectáculo es la expresión de una calma tras la necesidad de hablar de algo irresuelto: la resolución viene dada por el propio acto de hablar, no por el descubrimiento de nueva información.

Aparentemente ocurre al contrario en el cierre de *The real fiction*, pero sólo aparentemente. Cuqui Jerez promete a los espectadores terminar en cinco minutos, pues una empleada del teatro acaba de avisar de que hay gente entre la audiencia que debe asistir inmediatamente a otro espectáculo. De nuevo no se trata de una interrupción casual que obligue a una nueva improvisación, pues a estas alturas del espectáculo el espectador ya sabe que éste se compone a partir de interrupciones continuas que dan lugar a improvisaciones que se pretenden espontáneas.

Tras un primer bloque del espectáculo compuesto a partir de tres repeticiones completas y de una cuarta que debe interrumpirse debido al desplome literal de la escenografía, el cierre del espectáculo supone un cambio de rumbo. La directora se propone explicar el final, esto implica que el último fragmento del espectáculo no va a *ejecutarse* propiamente, sino que va a revelarse mediante palabras, y tal cambio supone

una novedad sorprendente con respecto a todas las anteriores series repetidas que se basaban esencialmente en la ejecución de acciones.

Así pues, Cuqui Jerez se dispone a explicar el final “en cinco minutos” retomando el espectáculo en el momento previo a la orden de terminar en el menor tiempo posible. Antes de que la empleada del teatro obligara a finalizar, se esperaba la aparición de un actor extra llamado Philip que no llega a comparecer. Cuqui propone salvar el “imprevisto” *haciendo* ella misma de Philip y pide una nueva repetición para enlazar con el instante del espectáculo en el que se habían quedado antes de la interrupción. Es entonces cuando Jerez, *haciendo* la parte de Philip, entra por la puerta de emergencia y dice “Estoy buscando a Cuqui Jerez porque ella ha convocado un *cásting* para seleccionar a extras para su espectáculo”. Comentario que, obviamente, desata las risas del público. Amaia responde que es un poco tarde, en ese guiño constante entre la *ficción* intrínseca al espectáculo y la *realidad* de los espectadores. Como Jerez que en realidad ahora es Philip insiste en hacer la audición, finalmente Amaia y María deciden complacer su petición –todo esto no se ejecuta, sino que es explicado por la propia Cuqui Jerez. Según ella cuenta, Philip se sienta en las butacas del público y dice su texto y entonces María y Amaia empiezan desde el principio, repitiendo su serie de ocho acciones y cuando llegan al momento en que el candelabro se cae de la plancha que llevan entre las dos, esta vez no se debe a una torpeza de las performers, sino que –prosigue Jerez– “el candelabro se cae porque la plancha empieza a temblar, porque el suelo empieza a temblar y también la audiencia tiembla como si se tratara de un terremoto”. Jerez explica literalmente que se trata “de la catástrofe absoluta, de la catástrofe de la catástrofe”. Es curioso y revelador que Jerez emplee el término *catástrofe*, porque en verdad se trata de un desastre cuyas causas desconocemos. ¿A qué viene ahora el temblor del teatro provocado por un terremoto?

Y después de unas palabras tan tremendas, Jerez deshace la ilusión –coherente con la estética del espectáculo en la que si hay ficción es debido a una ilusión de la percepción del espectador, pues no hay hechizo y todo puede explicarse mediante leyes físicas–, revelando que el temblor se produce porque han colocado máquinas bajo los asientos de los espectadores que hacen temblar la platea. Para ilustrar sus palabras Jerez levanta la tela negra que tapa la parte frontal del escenario y aparece el técnico Gilles debajo de ella “haciendo ver” que arregla algo con unas herramientas. De nuevo se produce con este gesto la explicitación de un fallo técnico, pues nada tiembla aunque debiera. Jerez prosigue contando que el terremoto continúa mientras Amaia y María repiten la serie de acciones, pese al desastre imperante. Es entonces cuando la propia Amaia toma la palabra y explica que “llega el momento en que a ella le corresponde elevar la radio a la altura de sus ojos” y que cuando está ejecutando esta acción una voz radiofónica avisa de que está diluviando en la ciudad, según Amaia, de pronto se desata una lluvia torrencial en la escena y sobre los espectadores. Jerez y las performers ruegan entonces a un técnico que si es posible *poner* la lluvia un instante para que el público se haga una idea; pero el técnico explica los efectos de la lluvia inundando la sala sin que llueva en ella verdaderamente. Amaia prosigue y cuenta que en ese preciso instante deberían aparecer bomberos para evacuar a la gente, pero que ésta debe negarse a ello porque está terriblemente enganchada al espectáculo y quiere presenciarlo hasta el final. Y, en efecto, como dice Amaia ellas continúan con sus acciones y llegan a la acción de en que el avioncito se desliza por el cable. Jerez la simula subiéndose a la silla y entonces – explica ahora María– cuando el avión empieza a bajar por el cable se escucha un sonido de hélices en el exterior del teatro. María baja de la escena y añade que la puerta de entrada del público debería estar abierta porque por ella habrían entrado los bomberos; la abre y vemos dos focos acercándose: el morro y los faros de un coche se llegan hasta

la puerta y del coche sale un hombre disfrazado de bombero, en una sorprendente irrupción de *lo real* anunciada por un discurso que pretendía ser sólo palabras que incentivaran la imaginación del espectador. El *bombero* se retira y el coche se aleja de nuevo. María advierte entonces que el helicóptero, cuyas hélices deberíamos oír pero no oímos, está acercándose al teatro y se acerca tanto que rompe las ventanas y entra. María enfatiza su discurso explicando que el efecto es fabuloso y prometiendo que lo hicieron *ayer* y vale verdaderamente la pena. Entusiasmada, la performer cuenta que empiezan a estallar fuegos de artificio de todos los colores y las formas posibles, “como una celebración de la catástrofe”. Jerez explica que en el momento de los fuegos de artificio el público cree que el espectáculo se ha terminado pero que no es así porque las performers continúan todavía con las acciones. Jerez advierte que María se encuentra en la escena con un casco y una cuchara sopera cuando un meteorito la aplasta, en ese momento oímos de verdad el grito desgarrado de Amaia, que es en realidad un grito pre-grabado que ya se había utilizado previamente en el espectáculo. Y por fin Jerez anuncia el momento del blackout y el final del espectáculo y dice que entonces los espectadores deberían aplaudir y las performers saludar en señal de agradecimiento. Los aplausos y los saludos de las performers coinciden con las palabras de Jerez mientras ella las pronuncia.

En este fabuloso cierre del *The real fiction* confluyen ficción y realidad, palabras y acciones, repetición y sorpresa, frustración de las expectativas y su cumplimiento, fallos técnicos y éxitos en el funcionamiento. Se trata pues de un *final confluente* en el que se armonizan las numerosos paradojas que conforman el espectáculo. La *temporalidad* se acelera y su brevedad hace que el discurso y las acciones intercaladas deban también sucederse rápidamente. Las performers y la directora se reparten entre palabras que ejecutan acciones y palabras que las suplantán.

La espacialidad se precipita en su degeneración, que se vuelve absoluta. La sonoridad refuerza los imprevistos ficticios y confiere *realidad* a la *simulación* de acciones. El final se anuncia en una suerte de metateatralidad, acorde con el juego entre la realidad y la ficción constante en el espectáculo. El espectador tiene la sensación de no distinguir ya entre lo real y lo ficticio.

La *confluencia* de los componentes performativos en el cierre del espectáculo también opera la mayoría de las veces –como hemos comprobado que sucedía en el final *escindido*– a favor de la supremacía de la plasticidad. Ocurre así en *La historia de Ronald, el payaso del McDonald's* y en *Die drei Schwestern. Images of Affection* y *The real fiction* sin embargo, relativizan este argumento aunque no lo ilegitiman. En *Images of Affection*, tras la lucha constante entre imagen y palabra a lo largo de todo el espectáculo, es precisamente ese “Sí” del narrador el que da paso al blackout. Si considero que se trata de un final *confluyente*, sin embargo, es precisamente porque esa palabra acude en tono conciliador con las imágenes contra las que ha luchado previamente. Ese “sí” no nos aporta como espectadores una información adicional que desconociéramos, sino que resuelve una lucha de carácter muy distinto a la resolución de una trama. *The real fiction* es, por último, un ejemplo que, por su originalidad, aporta argumentos iluminadores en lo que al cierre de los espectáculos fragmentarios se refiere. Como hemos visto, las palabras no preponderan en detrimento de la imagen, sino que la emulan. Se trata de un final, como cuenta la directora del espectáculo, que no puede realizarse debido a los pretendidos *fallos técnicos* y a su espectacularidad. Sería verdaderamente caro si se ejecutara realmente. La dimensión de la catástrofe que pretende Jerez es la de un final mundial, que trascienda el teatro y haga estallar el mundo. Por este motivo fundamentalmente este final se explica y no se ejecuta. Pero

aún así esto sólo es verdad en parte, pues en la ejecución del fragmento último de *The real fiction* la acción y la plasticidad irrumpen para sorprender los límites de las palabras. El discurso final de este espectáculo de Jerez acude allí donde la acción es tan imposible, pues sobrepasa la *materialidad* de la escena, que debe ser explicada. El truco final que propone Jerez para solventar el problema de los límites físicos del teatro y la imposición de la realidad en la escena en detrimento de la ficción, es el de que si el final se cuenta se debe a los fallos técnicos. Sabemos como espectadores que no es cierto, pero es efectivo, hasta el punto de que Jerez pretende que creamos que este discurso que reemplaza las acciones es improvisado y que en el curso pronosticado del espectáculo tales acciones espectaculares *ocurren* y son asombrosas. Así pues, si la imagen alcanza allí donde las palabras no llegan, hay veces que las palabras deben acudir en ayuda de unas imágenes imposibles. En cualquier caso, pues, lo que revela ese discurso de Jerez al final de su espectáculo es el poder de unas imágenes y no la respuesta a una trama que no existe.

### 3.- FOCALIZACIÓN

El *final focalizado* consiste en la selección de un único componente performativo, quedando los demás al margen. La percepción del espectador recae únicamente en este componente.

*Ein Sommernachtsraum* [El sueño de una noche de verano] (Berlín, 2006), dirigido por el director Thomas Ostermeier y la coreógrafa Constanza Macras, es una eclosión de la espectacularidad. El espectáculo aúna interpretación actoral y danza,

debido a la colaboración entre un director y una coreógrafa. Pese a que es fácil distinguir a los bailarines de los actores que intervienen en el espectáculo y así quedan ostensiblemente delimitados los instantes de danza de aquéllos en los que se sigue el texto de Shakespeare, la composición del espectáculo combina múltiples recursos escenográficos. Se trata de una composición en la que se combina la alternancia de ritmos temporales, parataxis y líneas de fuga en fragmentos dignos de un *happening*. Es un espectáculo visualmente rico, saturado de estímulos para el espectador, que pretende ser una fiesta. En efecto, la escenografía recrea una sala de fiestas con una banda de músicos en el lateral derecho, que van a tocar la música del espectáculo y que además van a intervenir activamente en el texto de Shakespeare. Ostermeier ha hecho un meritorio trabajo de dramaturgia a partir del texto original en el que se simultanean distintos niveles narrativos. El cantante de la banda es también un narrador que presenta la situación de los personajes shakespearianos desde una posición privilegiada. Sin embargo, este narrador no es la voz que ostenta el privilegio absoluto de narrar desde el plano más elevado, pues una voz en *-off* interviene desde un nivel superior e intercala palabras que ni siquiera pertenecen al texto de Shakespeare. Ninguna de las dos voces narrativas está estructurada de forma dramática, sino que intervienen desde la contemporaneidad a modo de comentarios sobre el texto original, incluso en ocasiones al margen de él. Ostermeier ha repartido el texto de Shakespeare no sólo entre distintos performers sino entre distintos planos narrativos. El narrador/cantante se apropia a veces intervenciones que corresponderían por ejemplo a un diálogo entre Hermia y Lisandro en el texto original, y lo recita eliminando el diálogo. Es inevitable considerar esta iniciativa dramática como un recurso hacia el teatro postdramático. Con respecto a la dramaturgia, es significativo además el nuevo orden que adopta el texto de Shakespeare en el espectáculo en una suerte de escisión entre palabra e imagen. Por

ejemplo, mientras el narrador/cantante se apropia un diálogo que pertenece a la escena primera del Acto I, en escena se ejecuta una acción correspondiente a la escena segunda de ese mismo acto, un fragmento de un diálogo entre Oberón y Titania. Además hay recortes en el texto de Shakespeare porque la danza se apropia numerosos fragmentos del espectáculo, que se ejecutan exentos de palabras. Que el texto de Shakespeare esté recortado y manipulado se debe a que en esta propuesta la danza y la plasticidad preponderan en detrimento de las palabras. Se alternan fragmentos recitados en inglés, otros en alemán y otros en los que es imposible comprender las palabras porque su articulación es harto dificultosa. Ostermeier y Macras fuerzan la musicalidad de las palabras y se amparan en ella para contribuir al ritmo global del espectáculo.

Se trata de una fiesta, de una noche en la que la identidad se disfraza con varios trajes. Todos los performers se travisten al menos dos veces, confundiendo los personajes originales del texto de Shakespeare. Los disfraces no cuentan sólo en este sentido, sino que también están puestos al servicio del juego entre *figura* y *performer*. La performer que interpreta a Titania no es siempre Titania, en ocasiones es una bailarina y en otras interpreta el papel de Helena. ¿Por qué no? En una noche en la que los estragos del alcohol van desmayando a los performers, todo es posible, y así se pretende por parte de los directores del espectáculo.

Algún bailarín de la compañía de Macras está siempre presente en la escena, en cada instante existe la ocasión de que el baile se desate. Uno de ellos, incluso, es por un momento el asno que enamora a Titania, víctima de un hechizo. Las máscaras y los disfraces proliferan, pero, pese a esta confusión de papeles, de metamorfosis y de dobles, el sentido esencial del texto de Shakespeare permanece intacto, únicamente se enfatiza pero no se manipula.



Los performers y los personajes se persiguen constantemente durante todo el espectáculo en un juego de seducción que alterna acercamiento y rechazo. Lisandro persigue a Helena, que ha desaparecido tras Demetrio. Mientras la busca, baila con una performer de la compañía de Macras e improvisan otro juego de seducción. El espectador no lo sospecha todavía, pero a diez minutos del cierre Lisandro se queda de pronto solo en escena, tras la huida de la bailarina harta del juego, y grita el nombre de “Helena”, nadie responde, no hay música, sólo el grito de Lisandro. Cuando Lisandro sale la escena se queda a oscuras un instante, que podría dar paso al apagón definitivo. Pero entonces entra Hermia, que en su búsqueda particular llama a Lisandro. Sola en medio de la escena llama también a los demás “¿Dónde estáis todos?”, en un espacio todavía en penumbra. Segundos después se apagan definitivamente las luces y termina el espectáculo. No es la primera vez que Hermia se queda abandonada en la escena preguntando por Lisandro. Ya en el fragmento del espectáculo correspondiente a la escena 2 Acto II del texto original, en que Hermia ha caído profundamente dormida y Lisandro no es capaz de despertarla de su encantamiento, ocurre lo mismo que en el cierre: Hermia sale de su sueño desorientada y pregunta por Lisandro. Está completamente sola en escena; la iluminación es tenue, propicia los claroscuros y enfatiza la soledad y el desamparo de ella, que finalmente sale. Mediante la asociación por repetición de estos dos instantes de profunda soledad de Hermia en la escena, termina el espectáculo. Las últimas palabras titubeantes de Hermia, “¡Eh, esto ha dejado de ser divertido!”, nada tienen que ver con el cierre del texto de Shakespeare, en el que Puck es el último personaje que interviene. Este final del texto original ya ha tenido lugar en escena momentos antes del último fragmento del espectáculo.

Las últimas palabras de Hermia hacen del cierre un final metateatral. Aviso a los espectadores “¡Eh, esto ha dejado de ser divertido!”, así que debe terminar. Al

mismo tiempo Ostermeier subraya lo absurdo de un juego constante de seducción durante todo el espectáculo que finaliza en soledad y en desencuentro.

Si se trata de un *final focalizado* se debe a que el caos, la alternancia de ritmos, las líneas de fuga, el estrépito de la música, las canciones por parte de los performers, dan paso a una última imagen en la que sólo interviene una Hermia desolada. Fin de la fiesta. ¿Con qué componentes performativos contamos? Tan sólo con una performer/personaje y con sus pocas palabras desesperadas. La luz se va atenuando progresivamente, dando paso al blackout, la banda ya no está en escena, no hay música, los demás performers tampoco están. La percepción del espectador sólo cuenta con un estímulo y se focaliza irremediabilmente en la figura de Hermia.

Al final de *Ein Sommernachtstraum* la focalización de la percepción del espectador en un único componente performativo concentra la pluralidad de imágenes propias de la parataxis, a la que se ha recurrido en varios momentos, en una única imagen. En *The Lobster Shop* (Brussel·les, 2006), de Jan Lauwers & Needcompany sucede lo mismo, demostrando que el cierre del último fragmento del espectáculo en teatro contemporáneo puede manifestarse bajo cualquier forma y que no siempre un espectáculo compuesto a partir del recurso de la parataxis termina bajo una forma paratáctica. El último fragmento se emprende con una iluminación tenue, la escena casi a oscuras; una performer baila enajenada; otros dos tocan un tema, uno al piano, el otro con una guitarra eléctrica; otra performer llora en un extremo de la escena; y en la pantalla al fondo de la escena se proyecta la imagen en la playa de un performer ahogado. Pocos minutos después, la performer que estaba llorando sigue los pasos de la que baila y se une a su danza, tras ella se une el resto de performers. Cesa la danza y siguen la música y la proyección. Termina la música, la luz de la escena se oscurece

todavía más, y el espectador centra su atención únicamente en la imagen de la pantalla. Entonces tiene lugar el último diálogo del espectáculo, en el que se relatan las circunstancias de la muerte de Axel. Antes de que termine este diálogo último sobre la muerte y el final del tiempo, en una suerte de metateatralidad y de la explicitación de que el espectáculo está llegando a su fin, el performer que tocaba la guitarra eléctrica empieza a retorcer todo su cuerpo en silencio en un extremo de la escena. Finalmente, llega el instante en el que este performer se sitúa en el centro de la escena cuando los demás ya han salido y sigue haciendo muecas en silencio y retorciéndose completamente; en la pantalla del fondo sólo leemos las palabras “The end”. Pocos segundos después la escena se funde en el oscuro total. El cúmulo de estímulos que han proliferado durante todo el espectáculo termina concentrándose en un único performer que se contorsiona frente al público.

También la versión de *Drei Schwestern* de Marthaler se termina mediante la *focalización* de un único componente performativo. En el último fragmento comparece el anciano del inicio, trasunto de Chéjov, bajando las escaleras rápidamente, en una suerte de circularidad que enlaza el principio y el final del espectáculo. Cuando se dispone a leer el libro, éste se le cae de las manos al pie de la escalera con un golpe seco; el anciano se sorprende; lentamente lo rodea y hace ademán de recogerlo, lo intenta dos veces y al segundo ademán el anciano se cae y se queda sentado en el suelo de la escena con una mano agarrada a la baranda, que se rompe un poco. En esta posición ríe irónicamente, con una risa a camino entre el júbilo y la perversidad. Se apagan las luces completamente, oscuro. Ha sido un cierre en silencio absoluto, los demás personajes presentes en este fragmento último del espectáculo son, por un lado, Olga, Masha, Irina y Natasha, sentadas rodeando la baranda del “hueco” insondable;

por el otro, Andréi en el proscenio y Vershinin al lado del tocadiscos del lateral izquierdo de la escena; en el lateral opuesto se queda, sentado frente a su apreciado samovar, el viejo Chebutikin, el cual, antes de la comparecencia del anciano trasunto de Chéjov, pronunció las últimas palabras del espectáculo coincidiendo con las penúltimas del texto original, “Ist doch alles egal!” [¡Todo da igual!], mientras el resto permanece absorto, inmóvil, paralizado. Es Olga quien cierra el texto de Chéjov con ese “¡Saberlo, saberlo!”, en respuesta a la resignación de Chebutikin, pero Marthaler las suprime en su espectáculo. Es significativa esta supresión, porque, en efecto, durante el espectáculo se ha enfatizado la apatía que subyace en las palabras del viejo en detrimento de los momentos ingenuamente esperanzados que concentra Olga en las últimas palabras que le atribuye Chéjov.

La percepción del espectador, del mismo modo que sucedía en *Ein Sommernachtstraum*, sólo debe centrarse en la gestualidad del anciano trasunto de Chéjov. El resto de la escena resta inmóvil. ¿De qué se reirá el anciano? ¿De que se le ha caído el libro al suelo cuando se disponía a leer de nuevo? Quizá si no hubiera sido así y el anciano hubiera podido conservar su libro entre las manos, el espectáculo hubiera comenzado de nuevo. Este detalle es importante, porque la circularidad plástica y semántica que se establece mediante la repetición del anciano trasunto de Chéjov descendiendo por las escaleras como en el inicio del espectáculo, se rompe mediante una “pequeña catástrofe”, impidiendo no ya que el anciano lea de nuevo el fragmento *leit motiv* literario del espectáculo, sino que se repita todo completamente. Así pues, el final es focalizado en función de la concentración del espectador en un único elemento performativo, pero en cuanto a la temporalidad se trata de una interrupción abrupta, la última. La temporalidad que Chéjov imprimió en su obra supuso un cambio revolucionario para el teatro del cambio de siglo XIX al XX. Su estatismo

profundamente antidramático es expresado magistralmente por Marthaler en su espectáculo y mediante esa interrupción brusca se enfatiza el estancamiento de una temporalidad encerrada en sí misma, que, de lo contrario, podría recomenzar infinitos *tranches de vie* equivalentes en cuanto a su hastío y su falta de progreso.

En cuanto a *4.48 Psychose* [4.48 Psicosis] (Berlin, 2005), versión del texto original de Sarah Kane, dirigida por Falk Richter, hay varios aspectos a tener en cuenta con respecto al cierre y a su *final focalizado*.

El texto de *4.48 Psychosis* (2000) es en sí mismo, desde su comienzo, un final, una reflexión obsesiva no sólo sobre la interrupción de la voz o las voces que intervienen en ella, sino sobre lo que hay de común en todos los finales tal y como Kane los entiende. El final es ante todo una revelación –“I had a night in which everything was revealed to me. How can I speak again?” [2001: 205]– y la representación plástica de dicha revelación es “An instant of clarity before eternal night” [2001: 206]. Clarividencia y luz antes de la oscuridad eterna. En ese preciso instante cuerpo y mente se encuentran perfectamente armonizados entre sí, son un todo. No es casualidad, por tanto, que la mayoría de los personajes de Kane, como por ejemplo Ian, Hippolytus y la voz de *4.48 Psychosis*, sólo se hallen en absoluta plenitud, sólo comprendan verdaderamente el sentido de su existencia, en el breve lapso que separa la vida de la muerte. Así pues, para saber hay que morir. La lucidez es la muerte misma y la alternativa del suicidio resulta, pues, coherente con la perspectiva que la autora expresa en la obra. El ser humano más *honesto*, según la “ética de la catástrofe”, es el suicida porque ha comprendido que la plenitud, la consonancia entre el espíritu y la carne, sólo se comprende desde la perspectiva privilegiada que da la cercanía inminente de la muerte.

La voz de *4.48 Psychosis* vive atormentada porque no es capaz de aunar cuerpo y mente: “Body and soul can never be married. I need to become who I already am and will below forever at this incongruity which has committed me to hell” [2001: 212]. Por eso son tan consecuentes las palabras de Hippolytus en *Phaedra’s love* al final de su vida, porque si fuera posible morir más de una vez, sería también posible vivir en plenitud, ya que ésta se habría alcanzado en una primera muerte que, una vez asumida, devolvería a la vida la sabiduría absoluta.

La vida, desde la visión judeocristiana, es un aprendizaje de la muerte, y la muerte, a su vez, permite comprender la vida presentándonosla desde una perspectiva que jamás antes nos ha sido posible alcanzar. Sin embargo, no debemos perder de vista que si Kane no plantea otra salida que el suicidio en su última obra, no da por hecho que sea la única salida para cualquier ser humano. Bienaventurados los que puedan continuar en este mundo, allá ellos, puede –desde la perspectiva de la autora– que estén equivocados, pero en el fondo los envidia: “I am jealous of my sleeping lover and covet his induced unconsciousness.” [2001: 208]. Para la propia Kane *4.48 Psychosis* es, ante todo, una extralimitación con el lenguaje, un intento de probarlo una vez más para enfrentarlo a sus propios límites y ensancharlos hasta donde sea posible<sup>33</sup>.

La última frase de la obra, “please open the curtains”, es toda una declaración de principios. La voz de *4.48 Psychosis* es tan sensata como el resto de personajes de las demás obras de la autora. Ya que la causa principal de su desesperación es la disociación de cuerpo y espíritu, la protagonista ruega que abran el telón con la intención de deshacer definitivamente la farsa. Salir del teatro, arrancarse la mentira que ha envuelto toda su vida: “It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind” [2001: 245]. Aquél que no encuentre el amor está perdido y, en

---

<sup>33</sup> Kane: entrevista con Rebellato para el *Brief Encounter* [en Saunders, 2002: 112].

esta obra especialmente, si la contrastamos con las anteriores, ese amor es más que nada divino:

Fuck you. Fuck you. Fuck you for rejecting me by never being there, fuck you for making me feel shit about myself, fuck you for bleeding the fucking love and life out of me, fuck my father for fucking up my life for good and fuck my mother for not leaving him, but most of all, fuck you God for making me love a person who does not exist. [2001: 215].

Con estas palabras, la voz de *4.48 Psychosis* exclama que Dios ha muerto [2001: 229] al mismo tiempo que le reprocha el haberla obligado a creer en él condenándola a amar a una sombra que no es real. El teatro de Kane encierra el desasosiego occidental del desamparo de Dios y la pérdida de la fe con la voluntad de aferrarse a la vida, en la sensatez de que no hay nada más allá de la muerte. De hecho la voz de *4.48 Psychosis* desea que la muerte sea el único final verdadero, que no haya nada detrás porque siempre podría ser peor: “I just hope to God that death is the fucking end.” [2001: 211]. Este convencimiento está demostrado también en *Blasted*: Ian renace y se encuentra con que no ha cambiado nada y con que todos los cambios posibles sólo se encaminan en la dirección más indeseable.

La voz de esta última obra quiere creer pero no puede. Siente que tiene ochenta años [2001: 211], a pesar de ser extremadamente joven, porque no es lógico desde el punto de vista fisiológico desear morir tan pronto. Al mismo tiempo el suicidio es un acto anticristiano, únicamente Dios puede disponer el cómo y el cuándo, pero es absolutamente cristiano que el individuo pague por sus pecados, tema recurrente de los textos de Kane. ¿Cuáles son los pecados de la voz de *4.48 Psychosis*? Haber gaseado a los judíos, asesinado a los kurdos, bombardeado a los

árabes y violado a seres inocentes [2001: 227]. De este modo la obra adquiere de nuevo claros tintes apocalípticos. La voz asume todos los pecados de la humanidad y paga por ellos voluntariamente. La muerte es asumida como un acto libre, ya que Dios no existe, y como una demostración de absoluta honestidad. El motivo del suicidio es, pues, cristiano; la forma, sin embargo, no, evidenciando el conflicto interno de la propia autora entre su formación católica y su escepticismo posmoderno.

La fragmentación extrema de las dos últimas obras de Kane, *Crave* y *4.48 Psychosis* impide hablar de trama: no hay escenas, ni actos ni el texto se divide en fragmentos fácilmente identificables. En el caso de *4.48 Psychosis* interviene una única voz, una voz sin nombre que escupe palabras alrededor de su única obsesión: el suicidio. El final del texto es semánticamente, es decir, a partir de una interpretación hermenéutica, una revelación, una salida al texto y al lenguaje obsesivo que lo domina. Al nivel performativo, en el caso concreto de la propuesta de Richter, las últimas palabras, “Please, open the curtains”, son una frase más, una imagen más idéntica a las anteriores de la representación: “Kane”, sentada en su sillón de “sala de espera”, que pone fin a su delirio. En cualquier otro momento, antes o después, la actriz podría haber formulado esa frase última, y aquí es precisamente donde se pone de manifiesto la fragmentariedad del texto mediante el final, coherente con la disposición de las palabras precedentes y su ritmo. Antes de entrar en el análisis del final performativo de la propuesta de Richter, es necesario tratar un momento la temporalidad del texto de Kane, extensible a cualquiera de sus cinco textos teatrales. En *4.48 Psychosis* es constante una concepción *atemporal*, *estancada*, del tiempo. No hay referentes espaciales que evidencien un avance o regresión temporal, el único referente temporal interno en el texto es la hora maldita como una condena: 4.48 de la madrugada. Existen, sin embargo, otros números en el texto que podrían indicar un



avance o regresión temporal. En los textos de Kane el tiempo, paradójicamente, suele transcurrir en una única dirección: la cuenta atrás hasta el estallido final. Por este motivo pienso que es importante aclarar con más detalle cómo se produce la ruptura de la *linealidad* en el teatro de Kane. En la escena I de *Cleansed*, Tinker emprende una cuenta atrás desde 10 hasta que Graham cae desfallecido por la medicación, muriendo en el acto. Y en la escena XVII cuenta, de la primera a la última, todas las hileras de un ábaco que simboliza el tiempo irrecuperable, el que resta o el que ha pasado, banalizando el presente y amenazando así a sus víctimas. En *4.48 Psychosis* aparecen series de números que reflejan de nuevo una cuenta atrás simbólica [2001: 208, 232]. Teniendo en cuenta esto podríamos concebir *Cleansed* y *4.48 Psychosis* como textos con estructuras lineales en las que el tiempo se va restando hasta agotarlo. Los personajes son extremadamente sensibles al paso del tiempo: en *Crave* M siente que el tiempo pasa y de que en ese vértigo no es mucho el que le queda [2001: 157]. Sin embargo, dentro de este marco se intercalan numerosas referencias al instante, al aquí y al ahora. Ante la amenaza del final se plantea la importancia de cada segundo y al mismo tiempo se elimina la idea de progreso anulando el pasado: “None of this world have happened.” [Crave, 2001: 157]. Kane ironiza sobre la eternidad: cuando en *Cleansed* Carl le promete a Rod un amor eterno, éste le replica con un amor en el presente: “I love you now. I’m with you now. I’ll do my best, moment to moment, not to betray you. Now. That’s it. No more. Don’t make me lie to you.” [2001: 111]. Carl llega en la escena IV a abjurar completamente de su promesa, rogando que no lo maten a él, sino a Rod, en una clara reminiscencia de la novela *1984* de Orwell: “Not me please not me don’t kill me Rod not me don’t kill me ROD NOT ME ROD NOT ME”. Y en la escena VIII, Rod le recuerda a Carl lo débil que era su promesa, aunque sin recriminarle su falsedad, porque considera que

todavía es demasiado joven para ser sensato y aceptar la provisionalidad de las palabras que pronunció en un momento de arrebato amoroso propio de cualquier melodrama. En el espectador queda grabada esa sensación de provisionalidad y de la futilidad de las palabras, que a menudo son contradictorias. Así pues, con la conciencia de que ya queda poco tiempo y que la cuenta atrás no se detiene, cada instante muere en sí mismo, es malgastado en su propia precariedad. En efecto, la voz de *4.48 Psychosis* repite casi literalmente las palabras de Graham/Grace al final de *Cleansed*: “There’s no point in anything because I’m going to die” ... “But I am not here and never have been” [2001: 209]. Es decir, nada importa si la muerte es inminente, al mismo tiempo que se asume la existencia como un delirio de la imaginación, imposible de ser concebida por el personaje de forma global, porque éste se siente fuera de todo centro, desplazado de cualquier forma de vida y sólo es capaz de sentir el dolor que provoca una cuchilla de afeitar en su muñeca. Detengámonos de nuevo en las palabras “I’m not here and never have been” de *4.48 Psychosis* porque dan pie a la interpretación de una concepción temporal muy significativa: ni presente ni pasado para el sujeto –un sujeto, por otro lado, relativo hasta el extremo, hasta el grado cero de la autoaniquilación–, sólo un futuro inmediato tras el cual no hay más tiempo, un futuro mortal que debe poner fin a una crisis existencial. No hay por tanto para el sujeto más tiempo que las 4.48 de la madrugada. Las palabras de la voz de *4.48 Psychosis* dejan menos lugar a la ambigüedad y sirven para interpretar de modo más claro el equívoco que se plantea en el final de *Cleansed*.

El personaje de Graham/Grace en *Cleansed* declara que, si no hay posibilidad de disfrutar del amor, nada tiene importancia: “And when I don’t feel it, it’s pointless. Think about getting up it’s pointless. Think about eating it’s pointless. Think about

dressing it's pointless. Think about speaking it's pointless. Think about dying only it's totally fucking pointless.” [2001: 150]. Tras estas palabras derrotistas es significativo que a continuación haga hincapié en el instante presente: “Here now. Safe on the other side and here.” [2001: 150]. ¿Con qué intención emplea la palabra “safe” refiriéndose a sí misma? Graham/Grace ha asumido estoicamente que está atrapada para siempre por las garras de Tinker, pero, sin embargo, tiene a su favor el hecho de que, habiéndose transformado en su amante (amada en el amado transformada), Tinker ya no puede separarlos. De este modo agradece cínicamente su suerte a Tinker, porque la ha sometido a tal extremo de sufrimiento que ya no es capaz de sentir ni siquiera el dolor y habla de todas las emociones en pretérito: “died”, “burnt”, “loved”, “felt it” [2001: 150].

Los personajes de Kane no tienen dudas acerca de la inminencia y la proximidad de la muerte. En la escena III Robin confiesa a Grace su miedo a morir al mismo tiempo que afirma: “Could be pretty soon, me leaving/Could be in thirty, Tinker said./Could be.” [2001: 115]. Al hilo de estos ejemplos, la teoría maffesoliana del instante eterno y del entusiasmo vitalista se entrecruza con la obsesión por la muerte. Maffesoli, como hemos tenido ocasión de comprobar en el primer capítulo de este trabajo de investigación, defiende que la asunción de la muerte permite el total abandono al instante y a la fuerza de cada anécdota que compone nuestra vida. No temiendo a la muerte, sino aceptando sencillamente que acaecerá, el presente cobra un valor inusitado: es lo único que tiene importancia. En Kane, sin embargo, el presente no tiene un valor tan absoluto porque está despojado de la euforia hedonista que defiende Maffesoli y quizá por este motivo Kane esté más cerca de Roupnel&Bachelard. Pero hay un aspecto de la teoría de Maffesoli que consta en las obras de Kane: lo único que existe es el presente. Asimismo, cada palabra y cada

acción mueren en sí mismas, incluso el último instante de una vida debe acabar en sí mismo y no preceder a nada. Éste es un planteamiento profundamente anticatólico y anti-lineal. Una parte de Kane aborrece de su educación católica y sus personajes quieren creer que no hay nada después de la muerte: cuando en la escena VII de *Cleansed* Robin le pregunta a Grace si cree en el cielo, ésta responde que no. A su vez, la voz principal de *4.48 Psychosis* desea con todas sus fuerzas que la muerte sea el final absoluto [2001: 211]. Hippolytus es un descreído: “There is no God” [2001: 94], como Ian, que se horroriza en la última escena de *Blasted*, cuando vuelve a renacer y se da cuenta de que su infierno continúa de modo insoportable unos instantes más. El caso del segundo renacimiento de Ian es sorprendente y coherente al mismo tiempo con la ideología que Kane plantea en sus obras. Lo que él se encuentra no es ni el cielo ni el infierno, sino el mismo escenario que antes de morir la primera vez. Con lo cual la sensación de *statu quo* se afianza. Tras la lectura de los textos de Kane la única reflexión posible al respecto es que, si hay algo después de la muerte, es exactamente lo mismo que había antes de ella. En este sentido la dramaturga juega constantemente con debilitar las fronteras entre la vida y la muerte. ¿Cómo sabemos que estamos vivos? Sus personajes se hacen preguntas de este tipo. Por ejemplo, en la escena XIII de *Cleansed* Rod, intenta banalizar el miedo que Carl tiene a la muerte: “Death isn’t the worst thing they can do to you. Tinker made a man bite off another man’s testicles. Can take away your life but not give you death instead.” [2001: 136]. Es decir, Tinker y las Voces pueden asesinarlo, pero no garantizarle el final absoluto, que es de hecho a lo que tanto teme Carl. Hay implícita además en estas palabras la reflexión de que simbólicamente ya están muertos, porque el espacio que habitan se parece mucho al infierno bíblico. En *Crave*, dándole vueltas a la alternativa del suicidio, C exclama: “You can only kill yourself if you’re not already dead” [2001:

183], retomando la idea propia del pensamiento existencialista de estar muerto en vida, podría ser que para los personajes de Kane el suicidio no funcionara. En esta misma obra A exclama que hay algo peor que estar gordo y tener cincuenta años: estar muerto a los treinta [2001: 164].

De nuevo, insisto, el amor es la única fuerza que puede enfrentarse a la muerte. El amor es el único sentimiento que puede expandir el tiempo y parar la torturadora cuenta atrás: “Woman: It’s all right. I love you. Plenty of time.” [2001: 148]. La famosa frase de la escena V de *Cleansed*, citada tantas veces en cuanto se habla de Sarah Kane, “love me or kill me” [2001: 120], es un claro ejemplo de la oposición de fuerzas de ambos extremos, uno equiparable al otro. Asimismo, la misma Grace resucita simbólicamente a Graham por la fuerza del amor en la escena VII, pero se trata de un amor humano que emana de alguien que no cree en la vida después de la muerte y que, sin embargo, identifica a Graham con Cristo: “Graham Jesus save me Christ” [2001:131], entendiendo el amor como salvación incluso divina. El personaje de Grace, como en la mayoría de los que creó Kane, vive el mismo conflicto que la autora entre la fe católica y el ateísmo posmoderno. En la escena XI de *Cleansed*, cuando las voces gritan “kill them all”, con la intención de aniquilarlos a todos, se produce una explosión que remite a la devastación del *Apocalipsis* bíblico, dejando una luz infernal y cegadora, tras la cual crecen narcisos entre los supervivientes, que son precisamente los amantes Graham y Grace. El narciso, así como las flores en general, es empleado en la filosofía freudiana de la interpretación de las fantasías oníricas y se asocia con los genitales de la mujer y con la virginidad. Que florezca vida después de la catástrofe puede hacer referencia al renacimiento del nuevo mundo en la *Biblia* después del *Apocalipsis* para los libres de pecado. Pero, como hemos comprobado en páginas anteriores, el sentido

hermenéutico del cierre del texto es otro. En la última escena no hay lugar para los narcisos. En las obras de Kane se impone siempre la tensión entre la incertidumbre y el convencimiento de que la muerte no pone final al sufrimiento.

El espectador de Richter se debate en la misma incertidumbre. Ningún cambio de luz en la escena advierte que “ha llegado la hora” y un espectador engullido por las palabras que ya no se pregunta acerca de cómo se resolverá la *trama*, porque tal cuestión es irrelevante, ¿qué aporta la propuesta de Richter en la interpretación del texto de Kane?

Para empezar Richter ha cometido en mi opinión un error irreparable que condiciona todo el espectáculo. Entiendo que el director se haya decidido por multiplicar o escindir la única voz del texto de Kane en cuatro actores. De hecho, Kane no especifica cuántos actores deberían intervenir y la retahíla de palabras que conforman su texto podría escindirse en varias, explotándola como si se tratara de una multiplicación de su conciencia. Lo que no entiendo es porqué Richter ha tomado la decisión de materializar un trasunto de la propia Kane en escena, centralizando así el peso del discurso en ella y empleando las tres restantes como periféricas. Una de las actrices se destaca claramente del resto: mientras los demás visten con ropas oscuras, Jule Böwe, una de las mejores actrices de la compañía del teatro Schaubühne, va vestida de claro en comparación con los demás actores y su gestualidad y ubicación en la escena se distinguen fácilmente de las de los demás porque ella está permanentemente aislada y concentra la atención de los tres actores restantes. Esta decisión por parte de la dirección tiene consecuencias estéticas que –a mi modo de ver– no respetan la opción de la autora. No se trata ya de la libertad del director, que cuenta con toda la que quiera tomarse, pues es legítimo para cualquier director

contemporáneo escenificar un texto según su propia interpretación del mismo. Se trata más bien de comprender por qué *4.48 Psychose* es el más fragmentario de los textos de Kane y no pasar por alto el arduo aprendizaje que necesitó Kane para llegar a un texto rigurosamente fragmentario. Sus tres primeras obras no lo son, se debaten todavía entre la linealidad y la fragmentación por un lado, y el naturalismo y la abstracción, por el otro. Richter se ha amparado en el autobiografismo del texto de *4.48 Psychose* para poner en escena una actriz que interprete a la propia Kane, que efectivamente se suicidó al poco de terminar el que sería irremediablemente su último texto. Pero con esta iniciativa ha faltado a un principio que fundamenta el texto original, y es que si Kane no especifica ningún personaje concreto en su texto no es por casualidad. Richter ha negado a su espectáculo la posibilidad de jugar con la dualidad figura/performer pasando por alto la oportunidad que brinda Kane en su último texto. La ambigüedad de la voz de *4.48 Psychose* queda, por tanto, inequívocamente centralizada en la encarnación de la propia Kane en escena, señalando a una protagonista del espectáculo sobre la que recae la atención del espectador. ¿Por qué entonces recurrir a otros tres actores más? Si Richter no hubiera caído en la tentación de personificar a Kane en la escena, la corporalidad del espectáculo y la interpretación del texto original se hubieran repartido equitativamente en cuatro voces y la ambigüedad del texto se hubiera enfatizado. En este sentido la propuesta escénica de Richter es un ejemplo de cómo a veces una representación puede ser más dramática que el propio texto. Mediante esta opción el director Richter hace pivotar la voz o las voces del texto de Kane alrededor de una figura central y la convierte en “personaje”, limitando el espectáculo a una indagación psicológica de la propia Sarah Kane. La composición fragmentada, inconcreta y

caótica de Kane, queda aquí limitada mediante la dramatización de su texto por parte del director.

Hay aciertos, sin embargo, en la dirección de Richter. El espacio, por ejemplo, es consecuente con el multiperspectivismo y la angustia del texto original. La escenografía consiste en un espacio único, pero compartimentado mediante tabiques de cristal transparente. Suelo negro, laterales y fondo negros; desde el fondo se encienden y apagan rayos intermitentes al compás de la música, intercedidos por tabiques de cristal transparentes tras los cuales sólo se ve el fondo negro que rodea la escena. El suelo de la escena se recorta mediante divisiones cuadradas y rectangulares de distintos tamaños, más allá de los cuales no se puede transitar: el suelo de la escena se debate entre la presencia y el abismo. Hay además cinco asientos negros propios de cualquier “sala de espera”, acordes con el espacio, que da la impresión de ser un “espacio de nadie”, no identificable con la estancia de una casa o con la estancia de un aeropuerto o la estancia de algún lugar reconocible. La voz múltiple del texto de Kane espera el cumplimiento de la hora fatal. En muchos espectáculos contemporáneos el espacio escénico cobra la apariencia de una sala de espera, en esa concepción postmoderna de un sujeto desorientado y una temporalidad estancada sin progreso posible. Recordemos al respecto la propuesta escenográfica de Anna Viebrock en *Drei Schwestern* de Marthaler.

En lo que se refiere a la dramaturgia, Richter no ha tocado ni una coma, así que el texto de Kane se escenifica completo. Su articulación, sin embargo, está sujeta a repeticiones y modulaciones continuas de la voz de los actores. Un aspecto sin aclarar con respecto a la división del texto en cuatro voces es, sin embargo, el criterio que ha empleado Richter para atribuir este u otro fragmento a cada uno de los cuatro actores. La atribución parece verdaderamente aleatoria y las veces en las que se



detecta una lógica ésta es sin duda dramática y está puesta al servicio de identificar a los actores con personajes. Representativos al respecto son los momentos en los que uno de los actores se atribuye palabras del texto de Kane susceptibles de corresponder a una especie de psiquiatra. En otros momentos las tres voces actúan de coro del personaje de Kane y no siempre al unísono, sino a destiempo, creando una atmósfera inquietante y actuando como una escisión múltiple de la conciencia del personaje de Kane. Este recurso a un coro descompasado es interesante porque tanto la escenografía como la sonoridad del espectáculo se debaten entre la dualidad ausencia/presencia. En el fondo el texto de Kane juega con un marco irreal y una temporalidad con un único referente. Da la sensación de que el único personaje real del espectáculo, el único cuya presencia parece ser real, es el trasunto de Kane. Los demás aparecen como voces misteriosas periféricas, como si no estuvieran *corporalmente* presentes en la escena.

Con los cuatro actores en escena y un aislamiento acentuado de Jule Böwe, que está ubicada de perfil al público, mientras que los demás permanecen de cara a él, se silencia el coro de voces a destiempo e interviene el personaje de Kane con la última frase del texto, cerrando así el espectáculo. El espectador centra su percepción en una única actriz pronunciando las últimas palabras antes del apagón definitivo. Se trata, por tanto, de un *final focalizado*. En este caso, a diferencia de en *Ein Sommernachtstraum* y *Drei Schwestern*, el recurso a un *final focalizado* limita de nuevo la ambigüedad del texto de Kane.

La focalización de la atención del espectador en un único componente performativo intensifica su presencia. No ocurre del mismo modo en los  *finales escindidos*, en los que la percepción se debate entre la ausencia y la presencia, o los

*confluentes*, en los que, aunque la percepción no se de-centralice, la intervención en la escena de varios componentes performativos atenúa la presencia de cada uno de ellos, así como acentúa el conjunto de su actuación. En *Ein Sommernachtstraum* Hermia se queda desamparada en la escena vacía; en *The Lobster shop* el performer se contorsiona en su soledad; en *Drei Schwestern*, de Marthaler, el anciano trasunto de Chéjov cierra la obra con su risa inquietante mientras el resto de personajes permanece sumido en un trance apático; por último, en *4.48 Psychose* la actriz trasunto de Kane pronuncia las últimas palabras del texto en un aislamiento absoluto. No es casualidad que la versión del texto de Kane realizada por Richter sea el único ejemplo de estos cuatro espectáculos donde el blackout coincide con las últimas palabras del texto. Ya he insistido suficientemente en la limitación que en mi opinión supone la propuesta de Richter en comparación con la riqueza y la pluralidad del texto original. Si me he detenido en el análisis del texto antes de exponer el análisis performativo del espectáculo, ha sido para dar cuenta de la complejidad del texto de Kane y contraponerla a una escenificación menos rica en perspectivas. El texto de Kane es fragmentario y multiperspectivista, así que, aunque su escenificación por parte de Richter limite sus posibilidades en vez de explotarlas, no hay trama posible ni en uno ni en otro.

Los demás ejemplos de *final focalizado* que he analizado enfatizan la plasticidad. Incluso en el cierre de *Ein Sommernachtstraum*, inspirada en un texto de Shakespeare, la palabra, aunque se pronuncie, no revela ni resuelve. Si estos directores contemporáneos recurren a la plasticidad para cerrar sus espectáculos se debe a que el sentido recae en los componentes performativos.

No es inútil un cierre en el que los componentes performativos se responsabilicen de la carga significativa del espectáculo. Es inútil en el sentido clásico, porque en él, aunque proliferen los ejemplos en la tradición teatral de Occidente de espectáculos visuales, incluso las imágenes están ahí puestas al servicio de una trama. El carácter y la intención de los espectáculos fragmentarios que he analizado en las páginas anteriores son muy distintos a los del teatro clásico. En la ausencia de una trama desarrollada por un encadenamiento lineal de acciones en una estructura de causa-efecto, ni las imágenes ni las palabras resuelven interrogantes equivalentes a los que plantea la trama clásica. Las preguntas son otras, como espero haber demostrado en el análisis recientemente explicado.

## CONCLUSIONES

Había emprendido la introducción a este trabajo de investigación con el instante en que un ángel de magníficas alas aceradas irrumpe en la habitación de Prior anunciando el apocalipsis en *Angels of America* de Tony Kushner. Y, casualmente, he cerrado este trabajo con el análisis de *4.48 Psychose*, de Sarah Kane, en la versión de Falk Richter. Ambos textos son en sí mismos una reflexión sobre el final tanto a nivel ético como estético. Si me doy al juego una vez más –la última– de interpretar la casualidad como causalidad en un simulacro como el planteado por Baudrillard que consiste en confundir azar y destino, de nuevo las reminiscencias del apocalipsis bíblico aparecen como sombras de una cosmovisión tan antigua como presente en nuestra contemporaneidad. Unas sombras que están al acecho y cuya recurrencia ha poblado las páginas precedentes, desde la primera hasta la última. Del mismo modo, ese Verbo soltero, sin bulto ni sombra telescópicamente fugado en el aire y en el tiempo que encabeza el primero de los capítulos de este trabajo, vuelve a ser una vuelta de tuerca a la cosmovisión bíblica. Ya sea como profunda creencia o como figura retórica, las predicciones bíblicas continúan constituyendo una parte importante de nuestro modo de percibir el final. Paralela a ella permanece igualmente viva la visión del mundo contenida en la mitología grecolatina. El mito, en su coherencia y su promesa de una cadena perpetua de muertes y regeneraciones, sigue siendo hoy una de las formas más consoladoras de explicarnos el mundo. La realidad contemporánea continúa pareciéndonos igual de abrumadora en su vastedad que aquella de los griegos antiguos y aquella otra de los primeros cristianos. Cualquier cosmovisión entraña peligros e incertidumbre porque, por muy coherente y cerrada que se presente, podría ser falsa. ¿Y entonces qué? Las dudas, que son humanas, nos

asaltarán siempre, del mismo modo que el intento de resolverlas continuará impulsando al arte a dar con nuevas formas que expresen los mismos temas de siempre. Pensamos que la realidad es aleatoria y ciega, que no hay conexión entre los numerosos instantes que conforman nuestra cotidianeidad y, sin embargo, nos negamos a que tal pensamiento sea del todo cierto. Es difícil terminar, lo ha sido siempre. Terminar una acción, un gesto, una palabra, una vida, una obra de arte, conlleva en cierto modo su desaparición. El recuerdo de ellos no es más que una sombra y un nuevo instante exigirá otras acciones, otros gestos, otras palabras, otras vidas y nuevas obras de arte, que no serán ni mejores ni peores que los precedentes. Si además en la cosmovisión postmoderna cualquier promesa de futuro es incierta, no nos queda otra alternativa que aceptar la catástrofe y celebrar el azar. No deja de ser curioso que probablemente la Postmodernidad sea el momento histórico en el que se le conceda más protagonismo al azar. Siempre puede ser interpretado como fatalidad, por supuesto, pero al menos encierra sorpresas. La interpretación consiguiente es la que después lo entenderá como la irrupción ciega de un secreto que no estamos en condiciones de comprender o como el reverso de un destino que ya estaba escrito de antemano. No hay mayor o menor sensatez en una u otra alternativa. Los tiempos cambian y con ellos la mentalidad del individuo. El ciudadano de la *polis* griega contaba con el respaldo de una comunidad unida. En principio, también hubo épocas de tiranía que ensombrecieron el ideal griego de libertad. Ninguna historia es pura. Tampoco la bíblica, pues para lograr la eternidad hay que superar una vida llena de sacrificios y está escrito que el Juicio Final se cobrará vidas y derramará sangre. Siempre se trata de historias, también la visión postmoderna del mundo es un mito en sí misma. El hecho de que priorice el azar y el fragmento en vez de aferrarse a un destino prescrito y a una forma cerrada no lo libra de ser aquello mismo que niega. La

diferencia está en los motivos que llevan a tal elección. Si hoy caminamos por las grandes ciudades de Occidente y nos sumimos en su caótica conformación saturada de estímulos, es lógico que concedamos mayor credibilidad al fragmento que a la totalidad. Pero el ansia de totalidad y de trascendencia sigue estando ahí y el temor a que el mundo tal y como lo conocemos termine también, sigue acechándonos y quitándonos el sueño. El fragmento entonces es un buen truco para falsear un final definitivo y el azar siempre puede librarnos de que ese final acontezca. Italo Calvino observa en *Seis propuestas para el nuevo milenio* que en la historia de la literatura hay muchos más inicios memorables que finales dignos de mención. ¿Por qué será? El principio de cualquier cosa contiene en sí la promesa del cumplimiento de infinidad de expectativas que todavía están abiertas. Parece que la historia de Occidente sea, desde la mirada retrospectiva de nuestra contemporaneidad, un largo recorrido hasta la consecución de un final que encierre otras tantas múltiples posibilidades abiertas. Aquí es donde entra en juego el *final ateleológico*.

La explicación de su porqué, su sentido, su nombre y su funcionamiento en la escena está contenida en las páginas precedentes. Ahora, desde esta retrospectiva a mi particular aportación al esclarecimiento de este final extraño por su novedad, curioso en sus formas, me asaltan nuevas preguntas no tan distintas a las que impulsaron este trabajo de investigación. Por ejemplo, me viene a la mente esa inquietante cita de Deleuze y de Guattari en su teoría sobre el *rizoma*: “pero lo contrario también es cierto, es una cuestión de método: siempre hay que volver a colocar el calco sobre el mapa.” Me ha sido demasiado necesaria la invención de varios conceptos y el hallazgo de numerosa terminología a lo largo de mi investigación como para no tomarme en serio esta afirmación de Deleuze & Guattari. En algún momento hay que

poner punto y final y, del mismo modo, nunca terminaría el proceso de revisión de los numerosos y complejos conceptos que aparecen en este trabajo de investigación. He intentado ser lo más rigurosa posible con cada uno de ellos y estar alerta en la argumentación de los nuevos términos que propongo para nombrar nuevos conceptos: final *ateleológico*, *escindido*, *confluyente* y *focalizado* no son términos que haya podido encontrar en ningún estudio para contrastar mi propuesta. Si bien es cierto que –como ya expliqué en el segundo capítulo de este trabajo de investigación– el término de “final ateleológico” aparece en un ensayo de Hayden White, que ha sido muy útil en mi argumentación, el sentido que tiene en este trabajo diverge del que propone White. Así que siempre queda un hueco tras cada uno de los neologismos que propongo. Del mismo modo, no he encontrado ningún estudio que defina determinadas composiciones de espectáculos fragmentarios bajo el recurso de la *alternancia*, y pocos son los que se aventuran con el *rizoma*, o incluso los que explican la *parataxis* con detenimiento. En verdad este trabajo de investigación se ha ido elaborando mediante el descarte y la selección constante de conceptos. No sólo en lo que se refiere a los nuevos, sino también a aquéllos cuyo significado y eficacia parecen muy claros en la historia de la teoría del teatro occidental. A saber: trama, historia, linealidad, fragmentación, sentido, estructura, fragmento, drama, tragedia, performance, happening. Del mismo modo “performatividad” y “performer” son traducciones directas del alemán y del inglés, a falta de términos existentes en nuestra lengua que fueran útiles para mi propuesta.

La complejidad de la terminología no ha sido el único hueso de roer en este trabajo de investigación. También la vastedad del tema principal, el del final, ha supuesto un gran esfuerzo de delimitación. De lo contrario hubiera sido imposible

tratarlo de un modo que espero haya sido convincente. La estructura de este trabajo de investigación responde –como ya anuncié en la introducción y como se ha comprobado a lo largo de sus páginas– a cuatro perspectivas de enfocar un mismo tema. La primera de ellas es la que aúna más cantidad de referencias y contiene en sí la interrelación de tres perspectivas distintas: filosófica, histórica y teatral. Mediante la comparación de los géneros dramático y trágico, a partir de la observación de Kermode de que la tragedia fue paulatinamente sucediendo al apocalipsis en la concepción temporal en Occidente, se abrió una línea de análisis reveladora. Aquella que unía dos géneros teatrales importantes, dos concepciones del tiempo fundamentales en nuestra tradición, dos visiones divergentes del mundo y del individuo, y una concepción del final totalmente distinta en cada uno de ellos. A partir de esta vinculación de perspectivas interdisciplinarias elaboré el primer capítulo de este trabajo de investigación con la intención de esclarecer el cambio de concepción del final que supone la Postmodernidad.

Debe ser cuidadosa la vinculación de perspectivas distintas, pues las diferencias entre drama y tragedia o entre las concepciones temporales en Occidente no siempre son claras. Es difícil delimitar los géneros, así como separar cosmovisiones que se hallan tan imbricadas en nuestra tradición. No he pretendido relacionarlas con argumentos tendenciosos, pues es peligroso conferir a un género artístico demasiada carga ideológica. Al mismo tiempo, es innegable que las formas artísticas que preponderan en cada época responden a la mentalidad de esa misma época. Como este trabajo de investigación no pretende ser ni historicista ni filosófico –pero en él los enfoques históricos y filosóficos son imprescindibles–, pienso que el primer capítulo arroja luz sobre la problemática del *final ateleológico*. El procedimiento de *mimesis* en la historia de Occidente se comprende mejor –pienso– teniendo en cuenta



las concepciones temporales que lo respaldan y, del mismo modo, las alternativas contemporáneas a aquella voluntad de imitación fiel que ha dejado de ser del todo satisfactoria.

En efecto, el problema del final –como he repetido a lo largo de este trabajo– es un problema del tiempo, de su agotamiento o su resistencia a que se agote. En la palabra final caben infinidad de enfoques. Uno de los más complicados de esclarecer ha sido separar el fondo de la forma, pues “final” implica a ambos y fondo y forma son dos categorías difícilmente separables. Por este motivo he enfocado el objeto de estudio de este trabajo de investigación mediante dos métodos distintos. El primero es el que me aportó el nombre de *final ateleológico*, pues este término permitió argumentos interesantes acerca de la concepción temporal que ha dado lugar a un final de este tipo. Obviamente el término “ateleología” surgió como contraposición a “teleología”. La poética de la fragmentación rechaza la linealidad y, consecuentemente, una concepción temporal en la que los instantes se suceden en un encadenamiento lógico de causa-efecto. La concepción temporal grecolatina antes del cristianismo es algo distinta, pues defiende la ciclicidad del tiempo. Sin embargo, en su *Poética*, Aristóteles defiende las estructuras artísticas “teleológicas” estructuradas en un planteamiento, un nudo y un desenlace a través de los cuales una acción debe favorecer necesariamente la aparición de una siguiente, cuyos efectos provocarán nuevas acciones. El término “ateleológico”, por tanto, me ha proporcionado argumentos que rechazan las formas artísticas que resultan tanto de una concepción judeocristiana como grecolatina del tiempo. Y además, el prefijo alfa privativo *a-* hace trascender el sentido de negación de las estructuras teleológicas y da como

resultado un término que no nace exclusivamente como un rechazo a ellas, sino que encierra en sí mismo una nueva concepción del tiempo y del arte en Occidente.

Demarcar la concepción del tiempo propia de nuestra contemporaneidad ha sido otra de las aventuras de este trabajo de investigación. Hubiera supuesto una tremenda simplificación proponer tan sólo una de ellas, pues ni siquiera nosotros sabemos a ciencia cierta qué aporta realmente nuestra concepción contemporánea del mundo a la tradición de Occidente. La lectura de estudios filosóficos enmarcados dentro de la Postmodernidad muestra que hay opiniones divergentes, pero aún así existe una tendencia que subyace en todas ellas. Esa tendencia se desmarca claramente de la teleología: el tiempo ya no es concebido como una línea que lleve hacia un progreso o como un círculo que encierre finales e inicios continuos. Cuando es visto como una línea, ésta ya no proyecta un plan de futuro; cuando es concebido como un círculo, éste es cerrado y obliga a una repetición viciada en sí misma. La “a-temporalidad” se propone como una concepción del tiempo distinta a la escatológica propia de la visión judeocristiana y a la ciclicidad grecolatina. El tiempo, teniendo en cuenta las aportaciones de Einstein, Beckett, Baudrillard, Spregelburd, Lyotard, Frow, Hassan, en una perspectiva interdisciplinar que aúna ciencia, filosofía, historia y teatro, se percibe en nuestra contemporaneidad como un fenómeno “estancado”. Aunque las manecillas de nuestros relojes avancen, lo hacen siempre en el mismo sentido en un círculo que ha hecho coincidir sus dos extremos, pero sin la prometedora ciclicidad grecolatina o el avance escatológico judeocristiano.

Ahí están los espectáculos de teatro contemporáneo para apoyar tal visión del tiempo. “Tiempo”, del mismo modo que “final”, no es un término que pueda

emplearse en todas las argumentaciones de un trabajo de investigación. Es demasiado general y vago. He creído contribuir a su concreción mediante su aplicación y la acotación de su sentido en este trabajo de investigación. Cualquier estudio sobre un arte concreto debe tener en cuenta tanto la estética como la ética que definen ese arte. En el análisis performativo de espectáculos propuesto en los dos últimos capítulos de este trabajo de investigación, espero haber resuelto la explicación de determinados procedimientos formales que se emplean en la escena occidental contemporánea. Sólo así he podido acotar el sentido del *final ateleológico*, cuya argumentación es útil únicamente a un nivel abstracto desde una perspectiva histórica, filosófica y de teoría del teatro, en la explicación de la poética de la fragmentación. Cada nuevo término arroja luz sobre una misma idea, ilumina un aspecto del tema general de este trabajo de investigación. De lo contrario, si un término no sirve para esclarecer nuevos aspectos e indagar en un sentido completo del objeto de estudio que impulsa este trabajo de investigación, es preferible descartarlo y recurrir a otros términos que sean más adecuados.

La observación atenta de espectáculos contemporáneos concretos ha sido la que finalmente me ha aportado nuevos nombres. El análisis performativo de espectáculos fragmentarios contemporáneos que propongo en este trabajo supone también una novedad para la teoría del teatro contemporáneo. Me he visto en la necesidad, a falta de pautas, de conformar un método útil para el estudio de los recursos performativos que definen el teatro postdramático. En esta tarea ha sido determinante mi colaboración en el grupo de investigación “InterArt” del Instituto de Teoría del Teatro de la Universidad Libre de Berlín [Insitut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlín] bajo la tutoría de la directora del centro, la profesora Erika

Fischer-Lichte. Durante el semestre marzo-julio de este mismo año he tenido la oportunidad de acercarme a la teoría del teatro desde la escena y no desde los textos. El estudio de Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen* (2004) se proponen, nuevos métodos de análisis performativo. Si bien es cierto que este estudio ha sido fundamental en la elaboración de este trabajo de investigación, Fischer-Lichte ahonda poco en el análisis de espectáculos concretos. Éstos sirven como ejemplificación de la teoría y, en este sentido, la teorización de Fischer-Lichte sobre conceptos fundamentales en la escena contemporánea ha sido imprescindible para este trabajo. Yo misma he estructurado mi análisis a partir de los conceptos y he descartado la opción de presentar los ejemplos e incluir en ellos los conceptos. Esta opción me parece más meticulosa y elaborada que aquella, además aporta un orden más lógico al análisis de espectáculos concretos. Procedimientos performativos como el de la *alternancia* o la *escisión*, que son frecuentes en los espectáculos fragmentarios, ordenan la exposición del análisis, uniendo espectáculos que comparten tales procedimientos. Si, por el contrario, hubiera expuesto el análisis de los espectáculos uno por uno, hubiera caído inevitablemente en la repetición de los mismos conceptos una y otra vez, aunque en cada espectáculo se manifesten de modo distinto y respondan a las finalidades particulares de cada director.

En un trabajo de investigación como éste, que parte del convencimiento de que el teatro es un arte escénico hubiera sido contradictorio basar mi análisis en textos dramáticos, aunque sea ésta la opción que todavía predomina en los estudios de teoría del teatro de nuestro país. Esto hubiera supuesto también una incoherencia respecto a otro de los argumentos principales de este trabajo de investigación: aquél que define la poética de la fragmentación como una superación de la estructura dramática. En

este sentido, es fundamental la referencia de Hans-Thies Lehmann y su estudio *Postdramatisches Theater*. Ni la *Ästhetik des Performativen* ni el estudio de Lehmann están traducidos al español. Carencia reveladora que denota por dónde se encamina la teoría teatral española. No obstante, es cierto que el estudio de Lehmann ha llegado a nuestro país y ha tenido su repercusión, a diferencia del de Fischer-Lichte. La argumentación sobre el *teatro postdramático* que aporta Lehmann no cuenta todavía, sin embargo, con demasiados seguidores entre los teóricos españoles. No pienso – como ya he advertido en páginas anteriores– que el término “postdramático” deba defenderse o refutarse, pues nos enfrascaríamos en una reducción de la teoría del teatro a una cuestión terminológica. La precisión de la terminología es fundamental, pero la fracción del teatro contemporáneo que describe Lehmann y que agrupa bajo el término “postdramático” supone en verdad una superación de la estructura dramática. Así pues, pienso que los recursos que describe Lehmann en su estudio son irrefutables, pueden precisarse en algún aspecto –como yo misma he hecho en este trabajo de investigación–, pero existen claramente en la escena contemporánea. Mi colaboración con el departamento de Teoría del Teatro del Graduate Center de la City University of New York, bajo la tutoría de la profesora Jean Graham-Jones durante los meses septiembre-diciembre de 2006, me reveló que el estudio de Lehmann es una referencia fundamental en los estudios de doctorado de los Estados Unidos.

Estas influencias extranjeras y este aprendizaje a través del cual he ido elaborando mi investigación confieren a este trabajo una amplitud de miras que ha facilitado y complicado mi trabajo. Facilitado porque he podido contrastar mis ideas y mis dudas con estudiosos tanto en España, como en Estados Unidos, como en Alemania; complicado porque el material y las teorías que contiene son muchos.

Queda todavía un largo camino de investigación del que este trabajo es sólo una ínfima parte. Pienso que he resuelto los objetivos planteados en la introducción: el enfoque del final en la poética de la fragmentación del teatro contemporáneo occidental tanto al nivel conceptual como práctico. Son muchos, sin embargo, los interrogantes que me surgen todavía. Cada línea que se ha abierto tras cada concepto fundamental para este trabajo lleva a otros trabajos. La tesis planteada en las páginas precedentes no es, obviamente, definitiva, sino una propuesta que debe ser constantemente revisada. De nuevo acude a mi mente la cita de Deleuze&Guattari “pero lo contrario también es cierto, es una cuestión de método: siempre hay que volver a colocar el calco sobre el mapa”. No pienso que un trabajo de investigación sobre teoría de teatro deba *demostrar* ninguna tesis en el sentido científico de la palabra. Sí debe, en cambio, argumentar la tesis que propone. En el caso particular de este trabajo no he pretendido demostrar la existencia de ese final propio de la poética de la fragmentación, pues no me consta que nadie la niegue. Sí he pretendido concretar su sentido, darle un nombre –que es inevitablemente provisional– y delimitar su margen de acción mediante el análisis de espectáculos fragmentarios concretos. Estos tres objetivos están contenidos en las páginas precedentes y espero que de un modo convincente para el lector. Mi intención en un futuro, en el que espero llevar mi investigación por otros caminos partiendo de los que se abren en este trabajo, es ante todo la de continuar aprendiendo y contrastando mis ideas con mayor rigor. Se trata de un proyecto interminable que cuenta con altos en el camino, pequeñas aportaciones a la teoría del teatro. Espero que si la elaboración de este trabajo de investigación me ha servido a mí particularmente para aclarar algunos interrogantes, sea útil también para otros teóricos de teatro. Éste, al margen del

particular objetivo de este trabajo de investigación, es el fin último que –pienso– debe pretender cualquier estudio de investigación.

## INTRODUCTION

The question that impels this dissertation is framed within the Western contemporary theatre and, within its multiple manifestations, in the fragmentary spectacles. This concrete frame implies several decisions, because the Western contemporary theatre is only a fraction of the theatre that is written and staged in our days. I only consider, therefore, a very small part of the contemporary theatre but the one that, in my opinion, is most representative of our contemporaneity. I focus my investigation, then, in that fraction of the contemporary theatre which is newer and most innovating: the theatre spectacles that belong to the aesthetic of fragmentation. Since the beginning of twentieth century, with the experimental art of the historical Vanguards and, even before, with the crisis of the modern drama in the change of nineteenth to the twentieth century, the fragment is considered the most honest artistic resource to express the reality. This artistic option responds, obviously, to a deep change in the Western mentality, described by the postmodern philosophy. The question that I propose and attempt to resolve through this dissertation is what place occupies the concept of ending in spectacles whose fragmentation denies the notion of beginning as much as the finishing one. Such a question would be illegitimate at an abstract level, because an ideal aesthetic of fragmentation focuses itself exclusively on the *meanwhile*. On the stage, nevertheless, any spectacle begins and finishes in some way. It always exists a moment that opens the spectacle and always another one which closes it.

As Heidegger notices in his *Dasein*, before undertaking any study we must worry about the legitimacy of the question that justifies our work. The necessity to



finish any artistic work continues worrying any artist, included them who try to elaborate fragmentary texts. In a deeper way, I think, because the closed classical ending was endorsed by strictly defined guidelines and guaranteed by a very concise structure. Until late Modernity, and without fear to generalize and simplify what I try to clarify, the Western artistic structures were based on the Aristotelian theory, developing texts with a perfectly localizable beginning, middle and end structure. There will be exceptions, as always, but the fact that since late Modernity appeared an alternative to such a structure must be due to an important change of mentality and specially a new conception of temporality in the Western culture.

The structure I propose in this dissertation deals with the difficulty to separate several fundamental concepts which can be mutually clarified. The first chapter of this work tries to be an exposition of the problem of *ending* from a philosophical, historical and artistic perspective. In it I associate different categories such as *tragedy* and *apocalypse*, *dramatic* and *tragic genres*, *linearity* and *fragmentation*, *temporality* and *a-temporality*. In my opinion, the change in the conception of temporality that supposed the theories of relativity and chaos at the beginning of the twentieth, and the more and more generalized scepticism of the Judeo-Christian world's view are inseparable of the tensions between the dramatic and tragic genres and their overcoming during the called crisis of modern drama. Each genre responds to a certain conception of the world and its temporality. Therefore, in the first chapter I put in relation several theories of postmodern philosophy about the individual, the temporality, the Western society, with concrete artistic forms that reflect them. I have tried, therefore, to clarify the concept of ending in the contemporary fragmentary theatre shows through the entailment of the

temporality, the individual and the society that are studied by the postmodern philosophers, with the temporal resources, the topic of identity and the critic to the society which are expressed in the fragmentary contemporary Western theatre shows.

In the second chapter of this dissertation, otherwise, I focus my study in the definition and terminology of the ending in the aesthetics of fragmentation. It is a theoretical and fundamentally conceptual chapter. One of the main problems that involves the study of the end in fragmentary texts is to find a precise name for it. The few bibliography I have found about it does not propose a general name for this concrete ending. Therefore I had the necessity to look for a *new* term which refers the main topic of my investigation. After several researches, which I expose in the second chapter of this dissertation, the term that seems at the moment more suitable to call this kind of ending which tries to sabotage twenty-five centuries of theatre tradition is “ateleological ending”. The arguments that explain such a choice are developed in the second chapter and, at the same time, the concretion of their sense through the possible fragmentary compositions used at the contemporary scene. Aesthetic resources like *parataxis* and *rhizome* open useful lines in the investigation to define contemporary theatre compositions. Besides them processes like *repetition* and *alternation*, *simultaneity* and *plethora*, are essential to find out the aesthetic resources that contemporary directors carry out on the stage.

In the third and fourth chapters of this dissertation I propose a method of performative analysis of contemporary theatre shows. This kind of analysis is not usual in Spain, whose theatre theory still continues being focused on the analysis of the theatre texts. My analysis considers exclusively spectacles, because I understand

theatre like a performative art. My criterion for the selection of the concrete spectacles that conform the performative analysis that I propose has been, obviously, that they were fragmentary theatre shows. The aesthetic of fragmentation includes numerous examples, among them I have chosen the following ones: Heiner Goebbels' *Schwarz auf Weiss* and *Eraritjaritjaka*; Rodrigo Garcia's *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*; Christoph Marthaler's *Die drei Schwestern*; Michael Thalheimer's *Drei Schwestern*; Robert Wilson's *Leonce und Lena*; Jan Lauwers' *No Comment, Images of Affection, Isabella's room* and *The Lobster Shop*; Cuqui Jerez's *The Real Fiction*; Thomas Ostermeier's and Constanza Marcos' *Ein Sommernachtstraum*; and Thomas Ostermeier's *4,48 Psychose*.

The performative analysis proposed in this work occupies two chapters: in the first one I analyse the possible fragmentary compositions within the aesthetic of fragmentation, which means, the multiple forms that the several fragments constitute in a fragmentary theatre show. In the second chapter, however, I focus the analysis on the last fragment of the spectacle, which means, on the relation that maintain the different performative components (temporality, spatiality, bodyness, loudness) in the execution of the last moment before the blackout. This division of the analysis has allowed me to consider at the same time the complete spectacle and the execution of its ending. In such a study, focused on the aesthetic of fragmentation, it would be contradictory to consider exclusively the last fragment of the show, because one of the fundamental principles of this aesthetic is based on the absence of hierarchy between the different fragments that compose the show. However, the necessity to finish by each director and to find a suitable ending is equally obvious. It is possible to find the *ateleological ending* scattered throughout all the spectacle, because the value of each one of the fragments that integrate an ideal fragmentary spectacle

should be equivalent for all of them. In the same way –unless the spectacle could be considered a happening (and no one of the spectacles analysed in this dissertation can strictly be understood as a happening)–, the last fragment, only by the fact of being irremediably subsequent to all the others, receives a high relevance. All the previous steps before it are not organized in a linear sequence of cause-effect, but they precede it and, somehow, they are conducted towards it.

This dissertation is structured, therefore, in four main chapters titled by the following manner: I. The ateleology of Postmodernism and the temporality at the contemporary scene; II. Definition and terminology of the *ateleological ending*; III. Performative strategies to break the linearity: types of fragmentary compositions; IV. The performative execution of the last fragment. The first one is undertaken with an overwhelming amount of philosophical, historical and theoretical concepts, the second one is a conceptual reflection on the *ateleological ending*, and the two last ones show its performative form on the stage. From the abyss of questions about the end of the humanity and the individual in the Western mentality, we arrive at the here and now of the scene in a theatre room.

All these perspectives are overlapped in this dissertation and come together in the fundamental problem, as human as much artistic, of the limit that divides rationality and imagination, reality and fiction, totality and fragment. The *ateleological ending* is one consequence more in the artistic and the philosophical western history of the incessant human will to understand himself and the world around him, in last term, to transcend himself and his reality. I hope that the following pages explain this complex topic properly and be useful to clear out this new way to

conceive the end in our contemporaneity, evidence of the deep change of mentality that defines our time.

## THE ATELEOLOGICAL ENDING: DEFINITION AND TERMINOLOGY

What kind of ending would be that one that denies all finality? What happens when in the last page or instants before the blackout we had only finished the measurable objective time but not the internal time of the play? And if the plot would not conclude by any revelation, would it be properly a *plot*?

These questions seem to me the most honest way to introduce this chapter. ¿Why? (again another question) Because they impel the following pages and I am convinced any research is based on legitimate questions. I consider indeed that any dissertation is a purpose to answer some questions behind which we intuit an annoying and not yet solved gap. That *gap* is, in the case of this dissertation, an *ending* that sabotages twenty-five centuries of theater tradition and that due to its novelty –it has started to be born since a century at the called crisis of modern drama between the nineteenth and the twentieth centuries when the dramatists of the Naturalistic and Symbolist theater needed to look for new theatrical ways to solve aesthetic problems that questioned the dramatic form– it requires new terms to define it.

I start at least from a hardly questionable certainty: the kind of ending I try to find out appears exclusively in those theatre works that reject the traditional structure of beginning-middle-end and the linear cause-effect scheme; the general name of this kind of structures is *fragmentary*. In a fragmentary composition it is impossible to localize the Aristotelian parts of the plot, because each fragment is in itself independent and autonomous from the others. What place occupies the end in such a

composition? To answer this question is necessary before to clarify the sense of what is called *aesthetic of fragmentation*. Considering that a linear structure is, in principle, *teleological*, which means, in it every action is a consequence of the preceding one in a cause-effect scheme; otherwise, a *fragmentary* one is mainly a negation of this scheme. Nevertheless, not each text composed by fragments reject linearity. When Jean-Pierre Ryngaert defines “a composition based on fragments” concerns himself in aspects like “plurality”, “rupture”, “multiplication of the points of view” and “heterogeneity” [2002: 13]. It is important to consider the intention that impels certain artists to compose by fragmentation. There is a big difference between the brechtian fragmentation and the one of pieces like Tadeusz Kantor’s *The dead class* (1975) or Heiner Müller’s *Hamlet machine* (1977). What seems essential to me is to clarify the distinction between those *fragmented* structures that allow at least the reconstruction of the history and those other *fragmentary* compositions which do not allow such a reconstruction. In the second type the play or the show is elaborated independently of linearity, on the contrary, we could affirm it is composed fragmentarily, it grows from several focus of several types (semantic, formal, sensorial, etc.). In conclusion, I think that the aesthetic of fragmentation that interests here would consist strictly in showing the lack of connection between successive fragments instead of replacing a preceding linear order by repetitions or variations on a same scene. Therefore, all text or spectacle whose history is able to be restituted would be excluded from the second type of fragmentation. Considering it from a less abstract level, nevertheless, there are contemporary spectacles, like Jan Lauwers & Needcompany’s *Isabella’s room*, in whom the literary text is indeed linear but it is fragmented by its performing on the stage. The procedure used by Lauwers –as we will see in the last two chapters of this dissertation– do not consist of breaking a

linear structure but of reformulating it by the performing of the spectacular resources. *Isabella's room* literary text has its *plot* and *story*, but these are not more important than the performative resources in the global spectacle.

Considering the arguments above arises another inevitable question: What are we talking about referring to *story* and what we try to designate with the term *plot*? And, once clarified this distinction, are still them effective terms when we study fragmentary spectacles? Which would be the plot of Beckett's *Waiting for Godot* or *Not I*? Nor in *Waiting for Godot* neither in *Not I* there is causality at the succession of the events. It is interesting about that what Marco Kunz says referring to fragmentary texts: "To speak about a plot, and therefore about an outcome, is absurd in this broken speech in which it is absolutely impossible to distinguish between real and imaginary adventures and in which the attempt to reconstruct the chronology of texts is failed. The textual fragments follow each other with any logic, the principle that governs its succession seems to be the purest chance." [1997: 279].

We could be concerned of another question: Which category has the end in two texts like *Waiting for Godot* and *Not I*? If Godot had finally appeared it would be probably a closed classic ending, because the play had been a delay projected towards its final outcome. *Waiting for Godot* and *Not I* do not have either a precise beginning, in both plays it is impossible to localize the three fundamental structural parts of the Aristotelian fable. When the time expands beyond the limits of the text or the performance, or it is eternally blocked, or it repeats incessantly the same parameters in which every moment is bracketed in itself, there is nothing to begin or finish. At least the questions around the end in the aesthetics of fragmentation lie in the conception of time and the hypotheses about its finishing.



I would like to insist now on a previous level to the semantic questions, that is to say, if it is accurate to call “ending” to the finishing of texts and spectacles that precisely reject the concept of finishing. Any composition based on fragments is fundamentally non-teleological, and whose end could be called at the same time non-teleological ending. But I would not to denominate the topic of my research by a negation or opposition to something that already exists. I would like to avoid the lack of precision that would mean to name this kind of ending *no-* or *anti-* teleological. In the same way the term “Postmodernity” has been disputed by numerous philosophers –among whom I would mention Jean-François Lyotard and Ihab Hassan–, because it implies a linear conception of history rejected itself by which postmodern philosophy, as Lyotard affirms “One about this perspective is that the post- of postmodernism has the sense of a simple succession, a diachronic sequence of periods in which each one is clearly identifiable. [...] This idea of a linear chronology is itself perfectly “modern”. It is at once part of Christianity, Cartesianism and Jacobinism. Since we are inaugurating something new, the hands of the clock should be put back to zero.” [1993: 47-48]. In addition, Deleuze and Guattari take the rhizomatic associations, highly different from the rational or logical, to discard the modern interpretation of the progressive advance of history.

Therefore, although the prefix *post-* seems too vague and problematic considering the arguments about the term “Postmodernism”, I consider that it is crucial that the notion *telos* form part of the name I am looking for, because it means precisely the essence of which this end avoids, or of which indeed this end denies. The aesthetics of fragmentation rejects any Aristotelian *purpose* guided towards an outcome. For this reason the prefix that at the moment seems more suitable to me is

the Greek alpha: *a-*. From its combination with *telos* it results, then, the term *ateleological ending*. Where *a-* does not mean a negation or an opposition but rather an *outside*, an *alternative* to it.

It is important now to find out the meaning of this term and to study its repercussion not only in this dissertation, but also in the postmodern philosophy and the theory of literature. After finding the name *ateleological ending* by playing with the term “*telos*”, I found an article of Hayden White titled “Auerbach’s literary history: figural causality and modernist historicism”. After its reading, the term which names the topic of this dissertation received important historical connotations. In its analysis on Auerbach’s *Mimesis*, Hayden White observes that Auerbach, in his interpretation of the history of Western Literature, defines the notion of “consumation” [*Erfüllung*] by a synthesis between a modern equivalent of the classical “*telos*” and a secular equivalent of the Christian “apocalypse”. Through this synthesis the enlightened idea of an historical progress projects itself “towards a goal that is never reachable” and White proposes to call “figural causality” to this peculiar historical causality [2005: 303]. Hayden White mentions specifically the term “*ateleological ending*” to talk about “consumation” in the special sense that has in Auerbach’s theory and specifies that in such a theory “consumation” is not the consequent effect of a previous cause, neither a teleological accomplishment of an inherent potentiality, nor the hegelian update (*Verwicklichung*) of a concept (*Begriff*). That means that historical events can be related to one another, like a “figure” is related to its “consumation” in a roman or a poem” [2005: 304]. In the half pagan half Christian Auerbach’s interpretation of literary history a *figure* is “a promise always renewed by consumation” [2005: 303]. Therefore, in a history regulated by casual

associations of similar historical landmarks in a continuous dynamic reinterpretation, the end cannot occur definitively: every new possibility of identification is followed by another one in an infinite procedure. For this reason White understands *consumation* like an *ateleological ending*, because such an ending is never definitive rather it is always going to be renewed by new *ateleological endings* preceding the following ones.

In this dissertation in which the concept of *ateleological ending* must be useful to analyze concrete contemporary theatre spectacles, its meaning evades the historical interpretation of Auerbach and White. As far as I am concerned which from their theory is useful here is the incomplete and dynamic meaning of this ending that, although includes in its name the word *telos*, is not apocalyptic neither absolutely cyclical, due to the prefix that precedes it. In this sense, the explanation of White is crucial, because it certifies its meaning and its usefulness in this dissertation.

Considering that this research takes care of an innovating ending, a wide part of the usual terminology is inadequate. Specially the nomenclature that tries to demarcate it in a concrete part of the text (for example, *conclusion*, *epilogue*, *outcome*, *code*). However, one of the aims of my research is also trying to explain if in such texts based on a fragmentary composition, it is possible, in fact, to localize concrete parts of the discourse in which the ending is manifested with more intensity than in others (or, if can be located preludes of the ending). This analysis is developed in the two last chapters of this dissertation. Now it is more important to enunciate its problematic and to propose hypotheses useful to fix a suitable terminology.

It is, for example, no more accurate the dichotomizing reduction which distinguish between *open ending* and *closed ending*, because such a distinction belongs to the classical tradition. The *open ending* does not belong necessarily to the aesthetics of fragmentation, it consists rather of finishing the plot by leaving two possibilities of one aspect of a plot already finished. That means not to specify explicitly in the text or the spectacle a coming wedding or a death, but to enunciate them leaving the doubt of its accomplishment. The *ateleological ending* surpasses this dichotomy because there is not any guarantee of solving the plot. As Kunz says “many authors to postmodern writers do not longer practice neither the “closed ending” nor the “open” one, but rather this multiple ending” [1997: 11]. The *ateleological ending* does not finish a preceding development of a plot and does not works by a logical structure, it responds rather to the will of the artist to finish without announcing it, to conclude without warning, to interrupt because the number of pages is enough or because the performers are exhausted. Therefore, they give the audience the opportunity to interpret by themselves the meaning of what is *not finished* at the spectacle. The artists obviously try to destabilize the preconceived ideas of the spectator. Kunz distinguishes between *a completed outcome (solved conflict)* and *a partial outcome (not solved conflict)* [1997: 118]. However, in an argumentation about the *ateleological ending* framed in fragmentary texts that precisely reject the same category of *outcome* and the validity of a linear plot, it is incoherent to speak of a solved or non solved conflict. This dichotomy implies, in addition, to judge the satisfaction or dissatisfaction of the audience, what is a too subjective task for the theoretician and, by consequence, sterile.

The field of terminology is so wide that it is precise to find concrete parameters to choose each term, otherwise we could use terms in inappropriate contexts. Marco Kunz proposes useful parameters: the text like an object with a last page, whose ending calls “locking”; the end of the plot, that he denominates “outcome”; “finishing”, which is the definitive state of a finished work; and “closure” would be the corresponding end of the work considered like an aesthetic unity [1997: 19]. Here, being this dissertation a study on theater, each parameter counts on two sides: the literary text and the performing text. At the same time the performing text, depending on its nature (event/presentation, *performance* or *happening*, etc.), would have a “more or less delimitable ending”. It is possible to say that here the first Kunz’s parameter does not interest in itself, but put in relation to the duration and with the internal composition of the text. In fact my research is mainly focused in the three last parameters that Kunz proposes, since I try a study on a type of concrete end in a concrete structure. Therefore to analyze the *ateleological ending* I will focus my research in the “outcome”, the “finishing” and the “closure”, and among these three terms proposed by Kunz, only the “closure”, that values the ending of a text like an aesthetic entity, will resist consequent argumentations. Respect to the other two terms it is necessary to modify them.

If they are not valid to designate new categories of the *ateleological ending* in the aesthetics of fragmentation it is necessary to find another ones. By the analyze of concrete fragmentary contemporary spectacles I have found four alternatives to the cause-effect linear scheme: 1.- *alternation*; 2.- *repetition*; 3.- *parataxis*; 4.- *rhizome*.

## CONCLUSIONS

Probably now is the historical moment which let higher protagonism to casuality. Random can always be understood as fatality, by all means, but it contains surprises at least. We can interpret random as the blind irruption of a secret that we cannot understand or as the reverse of a destiny that already has been written. There is no higher or less truth in one or another alternative. The times change and with them the mentality of the individual. The citizen of the Greek *polis* had the protection of a united community. In principle, also there were times of tyranny that darkened the Greek ideal of freedom. None history is pure. Either the Biblical one, because to obtain the eternity it is necessary to surpass a life full of sacrifices and is written that the Final Judgment will spill the blood of the sinners. They are all histories, also the postmodern world's vision is a myth in itself. The fact that it prioritizes the chance and the fragment instead of a prescribed destiny and a closed form does not frees it to be the same thing it denies. The difference consists of the reasons that choose such a way of interpretation. If today we walk down the streets of the big Western and we feel lost in its chaotic saturated conformation of stimuli, it is logical that we grant greater credibility to the fragment than to the totality. But the necessity of totality and transcendence continues being there and our fear as well that the world so as we know it finishes. So the fragment is a good trick to falsify a definitive ending and random can always free us from it. Italo Calvino observes in *Six proposals for the new millenium* that in the history of literature there are many more worthy memorable beginnings than endings worth to remember. Why? To begin means the promise of an infinity of expectations that are still open. It seems that the Western history tries to

interpret the ending as a limit that contains so many possibilities like the beginning. Here is where the *ateleological ending* makes sense.

The explanation of its meaning, its name and its performing on the stage is developed in the preceding pages. Now, from this retrospective to my particular contribution to the elucidation of this way to understand the end, new questions remain still, and they are not so different from which impelled the beginning of this investigation. For example, that disquieting quotation of Deleuze and Guattari in its study about the *rhizome*: “but the opposite is also certain, is a methodological question: it is always necessary to place the tracing over the map.” The research of several concepts has been too necessary for me, as well as the invention of some terminology throughout my investigation, to not take serious this observation from Deleuze & Guattari. At some time it is necessary to finish my research, however, the process of revision the numerous and complex concepts that appear in this dissertation is an endless one. I have tried to be the most rigorous possible with each one of them and to be precise in the argumentation of the new terms I propose for the ending in the aesthetics of fragmentation: *ateleological*, *split*, *confluent* and *focused*; these are not terms which I have been able to find in several studies to support my argumentation. However it is true that –as already I explained in the second chapter of this dissertation– the term “ateleological ending” appears in a study of Hayden White, which has been very useful in my argumentation, its meaning and application differs from what I have defined. Then I always have the feeling that leaves a gap after each one of the new terminology I propose. In the same way, I have not found any study that defines certain compositions of fragmentary spectacles with the term “alterity”, and few are those that explain the *rhizome* with detail, or even those that

find out properly the resource of *parataxis*. This dissertation has been elaborated indeed by a permanent discarding and selection of concepts. Not only the new ones, but also those whose meaning and effectiveness seem very clear in the theoretical studies of the Western theater, such as: plot, story, linearity, fragmentation, sense, structure, fragment, drama, tragedy, performance, happening. By the way “performatividad” and “performer” are direct translations of German and English, due to there not exist proper terms in Spanish to define what they exactly mean.

The complexity of terminology has not been the only problem in carrying out my research. Also the vastness of the main subject has supposed an effort of boundary. The structure of this work responds –as I already announced in the introduction and it has been verified throughout the preceding pages– to four perspectives to focus one same subject. The first of them combines a large amount of references and puts in relation three different perspectives: philosophical, historical and theatrical. Through the comparison of the genres dramatic and tragic, following the proposal of Kermode in which the tragical time’s vision went gradually replacing the apocalyptic one, I found an interesting possibility of analysis: this that connected two important theater genres, two fundamental conceptions of temporality in our Western tradition, two divergent visions of the world and the individual, and a completely different conception of the end in each one. By studying this perspectives I could elaborate in the first chapter the change of the end conception that started with Postmodernity.

The entailment of different perspectives must be careful, because the differences between drama and tragedy or the time conceptions in the Western culture



are not always clear. It is difficult to delimitate each genre, as well as to separate different world-views so overlapped in our tradition. I have not tried to relate them by tendentious arguments, so is dangerous to confer to an artistic genre or aesthetics too much ideological load. At the same time, it is undeniable that every artistic form respond to its contemporary mentality. This dissertation is not historical neither philosophical (but in it the historical and philosophical approaches are essential) but I think the first chapter clarifies the problematic of the *ateleological ending*.

In fact the problem about the ending –as I have repeated along this pages– is a problem about time, its finishing or its resistance to finish. By this reason I have focused the object of study by two different methods. The first one gave me the term *ateleological ending*, and this name made possible interesting arguments about the temporality it represents. Obviously the term “ateleology” arose by contrast to “teleology”. The aesthetics of fragmentation refuses linearity and, consequently, a temporal conception in which each moment follows the preceeding one in a logical cause-effect scheme. The ancient greece temporal conception defends the cyclic passing of time. Nevertheless, in his *Poetic*, Aristotle defends teleological artistic structures divided in a beginning, middle and end through them an action must necessarily follow one preceeding, whose effects will cause new actions. The term “ateleological”, therefore, has provided arguments that reject the artistic forms resulting from a christian and a greece world-views.

To find out the temporal conception of our contempourness has been another of the adventures of this work of investigation. The philosophical studies about postmodern temporality show several proposals about, but however a same tendency

lies in all of them. That tendency clearly rejects clearly teleology: time is no longer considered like a line that progresses or like a circle in continuous endings and beginnings. On the contrary, time, considering the contributions of Einstein, Beckett, Baudrillard, Spiegelburg, Lyotard, Frow, Hassan, is perceived like “a suspended” phenomenon.

There is a large amount of contemporary theater shows to support such a conception of time. “Time” as well as “ending” are not terms that can be useful enough in every context, they become too general and vague to define some precise theatrical resources. I hope having contribute to its concretion by their application at the performative analysis of fragmentary spectacles, exposed in the last two chapters of this dissertation. By the way, the accurate observation of concrete contemporary spectacles has given new names to me. At the same time, by elaborating the analysis I have found myself at the necessity of guidelines to conform a useful method. In such a task has been crucial my collaboration at the research group “InterArt ” of the Theater Theory Institute of the Free University of Berlin [Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin]. During the summer semester 2008 I had the opportunity to learn about performativity. The study of Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen* (2004) shows new useful concepts and methodology to study the fragmentary theatre. Otherwise, the reference of Hans-Thies Lehmann’s *Postdramatisches Theater* has been also essential for my investigation. My collaboration at the Theatre Theory department of the Graduate Center of City University of New York during the months September-December of 2006, confirmed to me that the study of professor Lehmann is a fundamental reference in the doctoral studies at the United States. Both are highly important references in the study of

contemporary theatre and nor the *Ästhetik des Performativen* neither *Postdramatisches Theater* are translated into Spanish, revealing a serious gap in the Spanish theatre studies.

These foreign influences provide to this dissertation an amplitude of sights not always deeply investigated. This dissertation is a small part of a future investigations I would like still to carry on deeply. I think I have reached the main purpose proposed at the beginning of this work: to investigate the sense of the end at the aesthetics of fragmentation in Western contemporary theater as much at the conceptual level as the performing one. They are many, nevertheless, the questions that still remain. Each line of investigation that has been opened after each fundamental concept of this dissertation brings to other possible future works. The thesis developed along the preceding pages is not, obviously, definitive but a proposal that must constantly be reviewed. The quotation of Deleuze&Guattari comes still to my mind “but the opposite is also certain, is a methodological question: it is always necessary to put again the tracing over the map”. I do not think that a dissertation about theater theory must *demonstrate* a thesis in the scientific sense of the word. It must, however, argument properly the thesis it proposes. Then I have tried to specify the sense of the *ateleological ending* and to show its execution on the stage. I hope by a convincing way for the reader. My intention now is to continue investigating the doubts and problems I found along my research and keep learning to argument my ideas with a greater accuracy.

## BIBLIOGRAFÍA

### ESTUDIOS SOBRE TEORÍA TEATRAL

ARISTÓTELES, *Poética*. Madrid, Ediciones Istmo, 2002.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 2001. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda.

BARKER, Howard, *Arguments for a theatre*. Londres, Calder, 1997.  
\_\_\_\_\_, *Death, the one and the art of theatre*. Canada, Routledge, 2004.

BATLLE, Carles, “*Casa de nines: les primeres passes del drama modern*”, en Barcelona, Proa & Institut del Teatre, 2004, pp. 9-35.

\_\_\_\_\_, “Notes sobre la fragmentació del drama contemporani (I)”. *Pausa*, 21 (junio de 2005), pp. 115-125.

\_\_\_\_\_, “Notes sobre la fragmentació del drama contemporani (II)”. *Pausa*, 22 (noviembre de 2005), pp. 103-117.

BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

BLAU, Herbert, *The dubious spectacle. Extremities of Theater, 1976-2000*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2002.

BORIOSOVICH, Vladimir, *If Only We Could Know! An Interpretation of Chekhov*. Chicago, Ivan R. Dee, 2002.

DAULTE, Javier, “Juego y Compromiso: El Procedimiento”. Texto presentado para el *II Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal. Teatro y Cultura viviente: del mundo griego a la post-Postmodernidad*, celebrado Buenos Aires en agosto de 2005. En Dialnet: ISSN 0010-5937, N° 136, pp. 51-56.

- FIEBACH, Joachim, *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*. Eggersdorf, Theater der Zeit (Recherchen, 13), 2003.
- FISCHER-LICHTE, E. & Dreyer, M. (eds.), *Antike Tragödie Heute*. Berlin, Deutsches Theater, 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Shurkamp Verlag, 2004.
- GRITZNER, K., Rabey, D.I., (eds.), *Theatre of Catastrophe. New essays on Howard Barker*. London, Oberon Books, 2006.
- GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*. Barcelona, Ediciones Destino, 2002. Traducción de Hugo Mariani.
- HEGEMANN, Carl (ed.), *Einbruch der Realität*. Berlin, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz & Alexander Verlag Berlin, 2002.
- ISER, Wolfgang, "When is the End not the End? The Idea of Fiction in Beckett". En: *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 257-273.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. Londres/Nueva York, Routledge, 2006. Traducción del alemán por Karen Jürs-Munby.
- LESKY, Albin, *La tragedia griega*. Barcelona, Labor, 1970. Traducción de Juan Godó Costa.
- MAETERLINCK, Maurice, "Le tragique quotidien", en *Le Trésor des humbles*. Paris, Mercure de France, 1949.
- MANHEIM, Michael, *Vital Contradictions. Characterization in the Plays of Ibsen, Strindberg, Chekhov and O'Neill*. Brussel·les [u.a], PIE Lang, 2002.

- MAMET, David, *Los tres usos del cuchillo*. Barcelona, Alba Editorial, 2001. Traducción de María Faidella Martí.
- MARGARIT, Lucas, *Samuel Beckett. Las Huellas en el Vacío*. Madrid, La Avispa, 2003.
- MILLER, Arthur, *Textos sobre teatro norteamericano (IV)*. León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2000. Introducción, traducción y notas de Antonio R. Celada.
- PAVIS, Patrice, Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paión, 1998. Traducción de Jaume Melendres.
- \_\_\_\_\_, *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile, LOM Ediciones / Universidad Arcis, 1998. Compilación y traducción de Gloria María Martínez.
- \_\_\_\_\_, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona/Buenos Aires/México. Ediciones Paión Ibérica, 2000.
- \_\_\_\_\_, “Réflexions liminaires sur la fin au théâtre”, en *Rideau ou la fin au théâtre*. Bélgica, Editions Lansman, 2005, pp. 35-48. Volumen coordinado por Carole Egger/ROSWITA.
- PICAZO, Gloria (ed.), *Estudios sobre performance*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1993.
- PUJANTE, Ángel-Luis, “Introducción” a *El rey Lear*. Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 268), 2000, pp. 9-35.
- SÁNCHEZ, José A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Akal, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- \_\_\_\_\_, “La representació d’allò real”, en *DDT-Documents de Dansa Teatre Barcelona Teatre Lliure* (2007, 10), pp. 25-34.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real, Ñaque Editora, 2002. Edición de Manuel Aznar Soler.

- \_\_\_\_\_, "Cinco preguntas sobre el final del texto", en *Rideau ou la fin au théâtre*. Bélgica, Editions Lansman, 2005, pp. 13-22. Volumen coordinado por Carole Egger/ROSWITA.
- SANFORD, Mariellen R. (ed.), *Happenings and other acts*. London/New York, Routledge, 2005.
- SAUNDERS, Graham, "Love me or kill me". *Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester & Nueva York, Manchester University Press, 2002.
- SCHECHNER, Richard, *Performance Theory*. New York/London, Routledge, 1988.
- SPREGELBURD, Rafael, "Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes". Barcelona, *Pausa*, 24 (2006).
- STEINER, George, *The Death of Tragedy*. New York, Hill and Wang, 1963.  
\_\_\_\_\_, *Pasión intacta*. Madrid, Siruela, 1997.
- SZONDI, Peter, *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988. Traducción del alemán por Mercè Figueras.
- TALENS, Jenaro, "El silencio como representación", en Beckett, Samuel, *Pavesas*. Barcelona, Tusquets (Marginales, 97), 2000, pp. 9-15.
- URBAN, Ken, "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane". *PAJ: A Journal of Performance and Art* 23:3, 69 (2001), pp. 36-46.
- ZOLA, Émile, "El naturalismo en el teatro", en *El Naturalismo*: Barcelona, Península, 1973, pp. 109-146. Edición de Laureano Bonet.
- VV.AA., "Chekhov and Modern Classicism", *Slavonic and East European Review*. vol. 65, 1 (enero de 1987), pp. 13-25.

VV.AA., *Estudios sobre Performance*. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1993. Volumen coordinado por Gloria Picazo.

WILLIAMS, Raymond, *Modern Tragedy*. Canada, Broadview Encore Editions, 2006. Edited by Pamela McCallum.

## TEORÍA LITERARIA

AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz.

CALVINO, Italo, “El arte de empezar y el arte de acabar”. En: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela (Biblioteca Calvino, 2), 2001, pp. 125-142.

KUNZ, Marco, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid, Gredos, 1997.

SÖRING, Jürgen (ed.), *Die Kunst zu enden*. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris, Peter Lang, 1990.

VV.AA., *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1996. Volumen coordinado por Enric Sullà.

WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 9), 1989. Traducción de J.C. Cayol de Bethencourt.

WHITE, Hayden, “La historia literaria de Auerbach: causalidad *figural* e historicismo modernista”, en VV.AA., *Teorías de la historia literaria*. Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 301-324. Introducción, compilación de textos y bibliografía por Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig.



## ESTUDIOS SOBRE FILOSOFÍA

ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*. Madrid, Ediciones Akal (Obra completa, 7), 2004. edición de Rolf Tiedemann. Traducción de Jorge Navarro Pérez.

AGAMBEN, Giorgio, *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*. Madrid, Editorial Trotta, 2006.

AUERBACH, Erich, *Figura*. Madrid, Minima Trotta, 1998. Prólogo de José M. Cuesta Abad. Traducción de Yolanda García Hernández y Julio A. Prados.

BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

DELEUZE, Gilles, *Difference and Repetition*. London/New York, Continuum, 2004. Traducción del francés al inglés por Paul Patton.

\_\_\_\_\_, & Guattari F., *Rizoma (Introducción)*. Valencia, Pre-Textos, 2005. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta.

\_\_\_\_\_, *Conversaciones 1972-1990*. Valencia, Pre-Textos, 2006. Traducción de José Luis Pardo.

DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989. Traducción de Patricio Peñalver.

\_\_\_\_\_, *Aporías. Morir-esperarse (en) "los límites de la verdad"*. Barcelona/Buenos Aires/México, Piados Studio, 1998. Traducción de Cristina de Peretti.

\_\_\_\_\_, *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. México, Siglo Veintiuno Editores, 2003. Traducción de Ana María Palos.

BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre.

BERIAIN, Josetxo, "Modernidad y sistemas de creencias", en *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Antrophos, 2003, pp. 131-135.

- BAUDRILLARD, Jean, *América*. Barcelona, Anagrama, 1987.
- \_\_\_\_\_, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona, Anagrama (Colección Argumentos, 142), 1993. Traducción del francés por Thomas Kauf.
- \_\_\_\_\_, *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 2000. Traducción del francés por Joaquín Jordá.
- \_\_\_\_\_, *El crimen perfecto*. Barcelona, Anagrama, 2000. Traducción del francés de Joaquín Jordá.
- FERNÁNDEZ DEL RIESGO, Manuel, “La posmodernidad y la crisis de los valores religiosos”, en AA.VV , *En torno a la posmodernidad*, 2003, pp. 77-101.
- FONTCUBERTA FAMADAS, Laura, La disputa Eisten-Bergson. Tesis Doctoral. Dipòsit de la Biblioteca de Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona. 2002 [T UAB/06918].
- FROW, John, *Time and Commodity Culture. Essays in Cultural Theory and Postmodernity*. Oxford, Clarendon Press, 1997.
- HASSAN, Ihab, “Toward a concept of Postmodernism” en, *Postmodernism. A reader*. New York, Columbia University Press, 1993. Edited and introduced by Thomas Docherty. Pp. 146-156.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*. Edición digital en [www.heideggeriana.com.ar](http://www.heideggeriana.com.ar) Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera.
- KERMODE, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa, 2000. Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz.
- LE BRETON, David, *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral, 1999. Traducción de Daniel Alcorba.
- LYOTARD, Jean-François, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998. Traducción del francés de Horacio Pons.

- MAFFESOLI, Michel, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires/Barcelona, Paión, 2001. Traducción de Virginia Gallo.
- MATE, Reyes, *Mística y política*. Navarra, Editorial Verbo Divino, 1990.
- \_\_\_\_\_, R. *Retrasar o acelerar el final. Occidente y sus teologías políticas*. En: [www.ifs.csic.es/holocausto/crisis/mate.pdf](http://www.ifs.csic.es/holocausto/crisis/mate.pdf). Texto aportado al simposio *Crisis de la política y religión: nuevas lecturas*, celebrado en Madrid los días 30 de septiembre y 1 de octubre de 2004.
- MAUTHNER, Fritz, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Barcelona, Herder, 2001. Traducción del original [*Beiträge zu einer Kritik der Sprache: Wesen der Sprache*. Leipzig, Felix Meiner, 1901] a cargo de José Moreno Villa. Edición de Adan Kovacsics.
- MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona, Antrophos, 2003.
- NEBREDÁ, Jesús J., *La disolución del sujeto moderno o La fábula del mundo verdadero*. Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 2003.
- TAUBES, Jakob, *Escatología Occidentale*. Cernusco (Italia), Garzanti, 1997. Traducción del alemán de Giusi Valent.
- \_\_\_\_\_, *Teología política de Pau*. Barcelona, Pòrtic, 2005. Traducción, adaptación e introducción de Jordi Galí i Herrera.
- TRÍAS, Eugenio, *Drama e identidad o bajo el signo de interrogación*. Barcelona, Barral Editores (Breve biblioteca de respuesta), 1974.
- TURNER, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. London, Cornell University Press, 1974.
- VATTIMO, Gianni, “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?”, en VV.AA., *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Antrophos, 2003, pp. 9-19.

VV.AA., *Theaterschrift* (1997, 12).

VV.AA., *Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998. Edición revisada y aumentada bajo la dirección de José Ángel Ubieta López.

VV.AA., *La ambigua tensión de la tragedia*. Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura. Madrid (2000, nº 42).