

LA ESTETICA TEATRAL POSTMODERNA

Martha Pérez de Giuffré

La tierra depende del cielo, el cuerpo depende del
espíritu y todas las cosas que El creó juntas,
se comunican entre ellas y todas a la vez se hacen
mutuamente necesarias.

Paul Claudel. **La Anunciación a María**

El fenómeno artístico y el debate modernidad-postmodernidad

El término **postmoderno** aplicado a las artes se presenta generalmente precedido por extensas discusiones sobre si se trata de un estilo o de una etapa histórica; o bien, si las producciones heterogéneas del arte llamado postmoderno suponen un eclecticismo asumido o pura disociación interna; o, más aún, como plantea U. Eco, si no sería lo propio entenderlo como un concepto metahistórico. En este último sentido sería aplicable a cada etapa o período histórico del arte, el cual tendría así su propio postmodernismo como tuvo previamente su propio modernismo, entendiendo lo moderno como lo nuevo en toda transición histórica (según Eco se llegaría por esta vía hasta Homero). Una discusión paralela se ocupa por su parte de si el postmodernismo es un movimiento crítico o si en realidad surge con el abandono de toda crítica. A. Huyssen (Cartografía del postmodernismo) señala al respecto el "alegre abandono de una conciencia crítica" como evidencia de la condición antimoderna de la 7 Documenta de Kassel.

Numerosas respuestas se han sucedido sin grandes coincidencias entre sí. Sin embargo, ya agotado el postmodernismo por su mismo carácter de fragmentación centrífuga y no obstante la dificultad de circunscribir con claridad la "condición postmoderna", nos encontramos con algunos elementos que pueden analizarse críticamente en cuanto a sus efectos en las artes.

En primer lugar, la noción de postmodernismo evocaría rasgos de estilo. Estos sólo pueden verse como tales si se los sustrae al contexto teórico-crítico y se busca entenderlos a partir de los hechos artísticos concretos producidos por los artistas mismos. Entonces se podrá reconocer en ellos la expresión de una condición o situación que se da históricamente en el arte de la sociedad postindustrial y cuyas características se fusionan con un fenómeno

común de ruptura de los cánones del arte tradicional y del arte moderno. Por supuesto que esta ruptura en las artes forma parte de un cuestionamiento general de los **sistemas** modernos, considerados como discursos totalizadores que determinaron la interpretación de la realidad dentro de parámetros preestablecidos que ya deben ser desestructurados debido al agotamiento histórico de su propia efectividad. De modo que podemos decir que se dan en forma concéntrica la descentralización de construcciones sociales, éticas y políticas, y la descentralización de la unidad de significación de los lenguajes. El resultado general es el advenimiento de una pluralidad heterogénea de códigos y una situación que llevada al extremo se traduce en desorden, incomunicación, caos cultural y desorientación existencial.

Ahora bien, para ubicar en este campo la parcela del postmodernismo en el teatro, se debe comenzar por señalar los dos temas centrales alrededor de los cuales gira toda la cuestión: las vanguardias como precedente de ruptura y el problema del sentido último de la expresión artística, para pasar luego al modo en que se produjeron sus manifestaciones históricas.

El tema mencionado en segundo lugar recoge lo fundamental de la cuestión. La crisis de los sistemas totalizadores modernos radica primordialmente en una crisis del sentido de la existencia que tiene lugar en las sociedades del siglo XX, cuyas "expectativas históricas y culturales" consideradas como proyectadas hacia un nuevo proceso histórico, sólo podrán constituirse como tales expectativas en la medida en que se replantee el sentido de la existencia humana y de la realidad. Pero este planteo deberá realizarse a partir de la realidad misma y no desde esquemas de interpretación previamente contruidos por la razón interpretante. La cultura moderna ha llevado a cabo un progresivo proceso de desacralización y racionalización que culmina en nuestro siglo con la inquieta búsqueda de "nuevos" sentidos que no respondan a estructuras uniformantes como las propuestas por la historia precedente, ni siquiera en cuanto formulación.

Sin embargo, la expectativa histórica "tardomoderna" de algo nuevo no deviene **postmoderna** por el sólo hecho de "expectar". Cabe preguntarse entonces: ¿En qué sentido podría escapar a la modernidad esa expectativa histórica de algo nuevo para poder ser llamada, en tanto expectativa, postmoderna? La cuestión pertenece a la filosofía del arte y a la estética tanto como a las otras ramas de la especulación teórica. En las dos primeras el tema aparece necesariamente referido al sentido de las formas artísticas, lo que equivale a decir a los fines del pensamiento artístico en el hombre, o en definitiva, al fin y sentido de la existencia.

De manera que el problema gira en torno a cómo se entienda el carácter de **novedad** de eso "**nuevo**" que se busca o "expecta" tras la ruptura con el

orden anterior. Y en este sentido la disyuntiva es crucial: O bien a) la especulación crítica inaugura desde sí misma un nuevo orden de categorías comprensivas y formales distintas de las anteriores (y en este caso la deestructuración postmoderna no habría dado lugar más que a otra forma apriorística, es decir el logos moderno reelaborado y no **post**); o bien b) la capacidad cognoscitiva del hombre retoma su cauce originario y enfrenta la realidad y el hecho de la vida contemplativamente, tratando de comprender los principios lógicos del ser real a partir de su propio darse y acontecer.

En cuanto a las artes, sólo por el acto cognoscitivo y la vocación expresiva que le es inherente, la forma artística escapará tanto a la servidumbre de la copia reproductiva como a la invención de formas vacías, y estará en condiciones de volver a fundar la representación sobre bases firmes, "purificada" de los esquemas unificantes y totalitarios que el postmodernismo legítimamente descalifica en el arte moderno.

En el caso del teatro, cuya materia propia son los hechos de la vida humana, la pluralidad de códigos sígnicos que constituyó la condición visible del teatro postmoderno mide el alejamiento que ha sufrido la dramaturgia a lo largo de las últimas décadas con respecto al esquema de representación del teatro tradicional. En este sentido el teatro ha pasado a ser un metateatro, o un metalenguaje. Ya no representa ni evoca la condición humana como algo universal que puede ser expresado en configuraciones particulares de acción y palabra, sino sólo es movimiento que se refiere a sí mismo como movimiento y palabra-imagen (y no acción en el sentido clásico), técnicamente compuestos sobre cualquier espacio, sin convención ni símbolo. A **sentido comprendido y expresado**, el teatro postmoderno opone **sentido a construir**; a **metáfora espacio-temporal**, opone **espacialidad abierta e indeterminada**; a **poética de la representación**, opone **Poética de la no-poética**.

El postmodernismo teatral y las vanguardias experimentales

La investigación vanguardista dentro del teatro organiza su praxis artística a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, con categorías ideológico-prácticas que provienen de Antonin Artaud y John Cage. Más teórico que realizador el primero y realizador a la vez que teórico el segundo, ambos trazaron las líneas básicas de una "expansión" del teatro por sobre los límites de sus funciones convencionales, inaugurando transformaciones de la estructura tradicional e intentando eliminar la convención teatral. Los profundos cambios que sobrevendrán a partir de ese momento van a llevar a la gradual polarización de todas las funciones dramáticas hasta fundirlas en la inmediatez de lo **simplemente presente**. La fórmula clásica del teatro: pre-

sencia-ausencia retrocederá aun en el teatro de texto que pretende permanecer, ya que éste sólo podrá hacerlo atado al mensaje político o evolucionando hacia la palabra-imagen.

John Cage, músico e investigador dedicado a la búsqueda de nuevas relaciones entre las distintas artes y sus lenguajes, inicia la línea de fenómenos artísticos "concertados" a partir de una dinámica espectacular y no textual. En ella se tiene en cuenta el "acontecer" o "suceder" del conjunto antes que la representación de algo exterior a ese conjunto. Sienta con ello las bases de la experimentación que se realizará posteriormente en USA a partir de su tan mentada experiencia del Black Mountain College, en 1952 (1). En este espectáculo, música, danza, poesía y pintura aportaban en igual medida sus propios lenguajes a un proceso artístico de relaciones transversales que se desarrollaban en escena, donde ninguna de las artes se erigía autónomamente sobre las demás y en la que se daba lugar a la improvisación de los participantes y a pequeños -o grandes- sucesos casuales no previstos ni previsibles, es decir azarosos. La relación actuante-asistente-azar (antes actor-espectador) pasaba a inscribirse así en un nuevo programa de "performance" que sucede, o que acontece, en un espacio escénico rediseñado de tal modo que los sucesos podían tener lugar en cualquier parte del ámbito total de la sala. Se eliminaba así la distinción público-escena y se establecían varios puntos de vista simultáneos.

La simultaneidad de las acciones y de los espacios ya había sido propuesta y experimentada con anterioridad en el teatro expresionista (1917-1920), entre otros, y fue asimismo propuesta paralelamente por Artaud en 1938 (2) quien, con fórmulas novedosas irrumpía sobre el fenómeno artístico dramático con su teoría de la Crueldad, persiguiendo la ruptura del esquema de representación teatral y dirigiendo sus golpes en primer término contra la tradicional **unidad** de las acciones otorgada por el sentido o significado de la pieza, y la narración propiamente dicha (fábula).

El "acontecimiento" de Cage cobra importancia inmediata como "lugar" de encuentro entre aquellos indicios precursores de la transformación del hecho teatral que se habían gestado en el seno de las vanguardias históricas de principios de siglo (expresionismo, futurismo, etc.), y el epicentro de la ruptura: el dada, con M. Duchamp a la cabeza. Todo ello parece eclosionar en los años cincuenta sobre un medio inestable y disconforme con el ámbito teatral oficial considerado por los artistas como anquilosado por los fenómenos comerciales de taquilla que lograban los espectáculos banales y costosos, y un teatro "underground" que no ofrecía propuestas eficaces de renovación. El lenguaje dramático regido por la convención del representar, es decir el proceso de transposición de un texto a la escena, se consideraba entonces

agotado por enviciamiento interno debido a la sujeción a poéticas fijas o esclerotizadas, o bien y más degradante aún, al mandato comercial.

El pensamiento de Cage y de Artaud, de herencia dadaísta (Marcel Duchamp había realizado en los años treinta exhibiciones que preanunciaban las de 1950 y subsiguientes), se propone entonces una simultaneidad espacial y temporal de lenguajes que no pueda ser sometida a una casuística estética por parte del espectador. Así se desvía la metáfora tradicional a una explosión del espacio en la que éste se fragmenta y extiende horizontalmente alterando el lugar y los roles de actor y espectador. El fenómeno teatral es expandido también en lo temporal, ya que lo que sostendrá el peso de la "performance" es precisamente el suceder, el acontecer, y no la armazón o entramado de las acciones como sustentan las poéticas tradicionales.

La **concertación** de los acontecimientos de Cage se basaba en una noción extra teatral incorporada al hecho escénico como novedad: la "**indeterminación**", utilizada por este artista como categoría teórica pero también dramática⁽³⁾. Azar e indeterminación son los elementos centrales de una concepción artística "procesual" y no estática, que programa el desarrollo de un espectáculo con márgenes más o menos amplios de imprevisibilidad o novedad y que no responde a una lógica constructiva sino experimental. Esta idea, que era nueva para la mecánica de la génesis del espectáculo, era experimentada por otros artistas al mismo tiempo en otras áreas (el "goteo" en las pinturas de Jackson Pollock, por ejemplo). La colaboración e interdisciplinariedad fue una constante de estas búsquedas. Artistas de distintas especialidades se reunían para elaborar fenómenos comunes a los movimientos vanguardistas de las décadas de los sesenta y setenta.

Por otra parte, la **concertación**, entendida como coordinación de los elementos teatrales en la escena, ha sido siempre la condición medular de la puesta en escena realista desde Antoine en adelante. Pero el realismo teatral pone en escena una metáfora viva que actualiza un significado a través de las sucesivas acciones desarrolladas sobre el escenario. La unidad de acción coordina la fábula. En la nueva propuesta, en cambio, el significado no rige acciones sino que es indeterminado, como en cierta medida lo es el curso de lo que sucede en escena. Todo sentido pertenece entonces al **hacer** que, como proceso, se irá determinando temporalmente.

Del grupo experimental reunido alrededor de Cage surgirían importantes consecuencias para la investigación teatral. Por un lado, el "happening" se consolida como género autónomo de la mano de Allan Kaprov, paralelamente a las "ambientaciones" y a las "instalaciones" coreográfico-pictóricas que continuarían la línea de investigación inter-artística durante las dos activas décadas vanguardistas, las de los '60 y los '70.

Se nutren en la misma fuente los grupos teatrales que en USA y en Europa intentarán, desde entonces y durante veinte años sucesivos, la renovación del lenguaje teatral bajo las banderas de la misma premisa teórica adquirida a partir de la experiencia de Cage, es decir, la asociación de Arte y Vida, así como la consigna práctica **no-intervención** vs. composición. En esta dirección se sucederán los grupos norteamericanos de vanguardia Living Theatre, Open Theatre, San Francisco Mime Troupe, Teatro Campesino, Bread and Puppet, como también los europeos Teatro-Laboratorio de Grotowski, Odin Teatret de Eugenio Barba, los experimentos de Peter Brook, Mario Ricci, etc.

Centros y Nexos

El grupo que se transformaría en paradigma de la experimentación teatral de vanguardia fue sin duda el Living Theatre, fundado en New York por Julian Beck y Judith Malina en los años cincuenta. En relación a él podrá evaluarse desde cualquier punto de vista y en cualquiera de sus etapas el proceso de "desteatralización" en sentido vanguardista, que tuvo lugar hasta los años 70 y aún después. El famoso grupo inició lo que en principio fue una búsqueda poética de la palabra veraz y no retórica. No obstante evolucionó rápidamente en el sentido general ya señalado en la iniciativa de Cage, es decir, el retroceso del sentido simbólico textual, el cual es sustituido por la literalidad de la palabra desnuda como significante, luego el gesto, el movimiento, la danza, etc., factores dramáticos que comienzan a volverse sobre sí mismos al reducirse la evocación de un significado extra escénico.

En busca de un teatro personal y un estilo propio que establezca un lenguaje dramático no sujeto al "corpus" de reglas oficiales aceptadas (en ese momento surgía y se afirmaba en New York el Método de Lee Strassberg, fundado sobre una reelaboración del creado por Stanislavski para la formación del actor), el Living Theatre intentará elaborar una estética **técnica** del teatro y una **poética de lo veraz**. Se delinea así un trabajo experimental que dirigirá todo el proceso de la creación teatral hacia una mayor inmediatez de los hechos y las presencias, es decir, la progresiva identificación entre teatro y vida. En ese orden de inmediatez el espectador deja de serlo y pasa a integrar la situación planteada en escena, participando de un mayor contacto físico y psicológico. Entonces ya no interpreta una realidad que le es sugerida o mostrada a través de convenciones escénicas previamente establecidas, sino que "participa" de un modo inmediato en el desarrollo del acontecimiento viviente, sobre el cual incide con su participación.

De esta manera el Living Theatre pone en práctica los enunciados del teatro de la Crueldad proclamado por Artaud (4). La "agresión al espectador" te-

nía como fin -en la teoría de este autor- despertarlo, como público, de su sueño pasivo de interpretación y volcarlo al hecho teatral y a la vida como actuante inmediato de una praxis artístico-vital. Esto se traduce en una estética teatral que quiere romper en forma definitiva con el esquema simbólico-representativo e inicia la consecuente trasgresión de sus códigos. La disposición escenario-sala ahora se abre o "indetermina" en una no-separación física que promueve la integración práctica.

En este proceso, sin embargo, la acción para "despertar" al espectador, que era considerado como esclerotizado por la estética de la **ilusión** que lo separa de la realidad, parte en última instancia del actor y es en alguna medida programática. Lo cierto es que, si bien organiza momentos que tienen en cuenta un margen de azar como premisa básica de la nueva estética teatral procesual, y la verdad de la palabra poética como estética de la honestidad, la situación es "preparada" para el público de antemano. Podría decirse que se "programa" un acontecer indeterminado, que irá tomando forma definitiva una vez iniciado el espectáculo, por la integración práctica del asistente y el actor, de modo no totalmente previsible, pero tampoco totalmente imprevisible. Las respuestas humanas frente a situaciones tipificadas no pueden ser tantas. De manera que el margen de indeterminado puede manejarse técnicamente, dejándole al azar una parcela mayor o menor según se desee. Esto implica en última instancia, el reconocimiento de estructuras de sentido que subyacen a la indeterminación; de modo tal que abandonarse a esta última en parte del proceso es descubrir o dejar que se manifiesten sin nuestra intervención consciente, sin nuestro dominio del desarrollo, las formas inteligibles de la temporalidad del hecho humano.

En los recintos vanguardistas del Living Theatre va tomando cuerpo una nueva noción de verdad artística teatral asociada a la iniciativa originaria de Artaud: golpear al público para que no se deja engañar por la representación y sus estructuras fijas previamente concertadas con carácter universal. Ahora sería verdad lo vivo presente. La noción de verdad artística deja de ser adecuación entre la realidad conocida y el símbolo, y pasa a ser lo vivido. No más lectura o interpretación, sino **inmersión** o participación⁽⁵⁾. El fundamento del hecho artístico se traslada del ser al **hacer**.

Ahora bien, tanto en el Living Theatre norteamericano como en los otros grupos experimentales de la vanguardia teatral de los años sesenta y setenta, el teatro inicialmente concebido como despertador de acción, o teatro de emoción, se posiciona poco a poco en la línea de la acción política. Esto genera una contradicción interna, ya que lo vivido o actuado como conciencia de lo vivo pasa a ser conciencia política que canaliza ideas y acciones políticas como las del pacifismo por ejemplo, con las protestas contra la guerra

(Vietnam) entre otras. Es decir que el ideologismo político se sustancializa en la misma poética de una estética teatral que quiere ser **pura**, pero que de este modo deja de serlo.

Contemporáneamente a los grupos norteamericanos iniciales surgen otros centros de experimentación teatral tanto en USA como en Europa. Entre ellos, el Teatro-Laboratorio fundado por el director polaco Jerzy Grotowski en 1959, encara una búsqueda de similares objetivos pero volcada al reservorio histórico del drama romántico polaco. Esto da como resultado, en primer término, una estética teatral en la cual se intensifica profundamente el sentimiento y se desintensifica la realidad representada. Filosofía, literatura y ciencia se reúnen en una propuesta dirigida a revitalizar una estructura teatral originaria, previa a toda transposición o traducción de texto a escena. Para ello el grupo apela a los paradigmas míticos que perviven en el hombre de todos los tiempos. La incorporación física del espectador por medio de una nueva disposición del lugar de acción, evidencia la estrategia dirigida a lograr ese compromiso dramático del espectador que el Teatro-Laboratorio llamará entonces testimonio y ya no, observación o recepción. Impacto, irrupción, shock serán los medios para desestructurar los esquemas de percepción adquiridos y poner al espectador en línea con los esquemas míticos profundos. Este conjunto se atribuye la denominación de Teatro Pobre a partir de los escritos de su director, quien considera que lo fundamental del arte del teatro no es la concertación de disciplinas artísticas varias sino sólo la actividad quasi mística del actor.

Por su parte otro innovador, Peter Brook, trabaja arduamente a partir de Shakespeare sobre la renovación del sistema de trasposición en la puesta en escena y desarrolla en los mismo años y por medio de ininterrumpidas búsquedas, una escena de intensidad vivencial máxima en la cual el actor, sólo con moverse o desplazarse en el espacio, **es teatro**. La **organización** es de carácter dinámico en tanto físico-corporal (espacio-cuerpo) pero no psicológico en tanto ideas. Brook reelabora el teatro de la Crueldad de Artaud al punto de reducir el hecho teatral a sus estructuras más simples, con un lenguaje más directo e intenso. Sin embargo, también en este caso se resuelve el fenómeno teatral en un predominio del acontecer sobre el texto, ya que la inmediatez de las acciones físicas obliga a saltar por encima de cualquier interpretación previa desde la palabra.⁽⁶⁾

Paralelamente y con el acento puesto sobre la simultaneidad de lo diverso que tiene lugar en el encuentro de culturas, surge en Dinamarca el Odin Teatret creado por el italiano Eugenio Barba. Su labor y propósitos se asemejan a los de los movimientos norteamericanos aunque centra la experimentación sobre la autoformación permanente (training) del actor y la evocación simbó-

lico-física de estratos míticos que perviven en las profundidades culturales del hombre moderno.

Por los mismos años, el Teatro Campesino de California fundado por L. M. Valdez encara casi simultáneamente con otro grupo de igual origen, el Bread and Puppet, la acción política. Puede decirse que, en general, el carácter experimental de las neovanguardias teatrales de las décadas de ruptura ('60 y '70) evolucionó hasta desembocar -en distinto grado según los grupos- en el testimonio o la lucha política. En la mayoría de los casos esto era lógica consecuencia de la acción despertada por la unificación actor-espectador a partir de la identidad arte-vida que constituía el principio artístico de toda la tarea experimental.

Resumiendo los puntos comunes a todos los procesos de las vanguardias teatrales experimentales -relacionadas entre sí por el objetivo compartido de purificar el arte dramático de las estructuras estéticas de la representación de lo **ausente** y la reelaboración de las bases ofrecidas por Artaud y Cage e impuestas prácticamente por el happening- se pueden enumerar los siguientes rasgos que caracterizan al nuevo teatro en su conjunto:

- Anulación de la línea divisoria entre actor y espectador. Esto es tomado como principio, aunque son distintas las respuestas en torno a la medida que puede adoptar tal eliminación. El problema de la percepción es puesto periódicamente sobre el tapete y en algunos casos se retrocede, ya que el espectador "despertado" a la acción, o detonado, puede transformarse en una fuerza inmanejable teatralmente.
- Derivada de lo anterior y verdadera columna vertebral de esta búsqueda: la investigación sobre el encuentro entre los hombres. La intercomunicación física y psicológica, que da lugar al enfoque antropológico del arte teatral, rechaza la idea de un sentido trascendente al fenómeno escénico que se exprese en él y comunique las almas. Todo debe expresarse y comunicarse **en** y **con** el cuerpo en escena.
- Por lo tanto, debilitamiento o eliminación del texto como estructura ideológica de significación.
- En consecuencia, mayor grado de referencia de las formas teatrales a sí mismas.
- Identificación de la función arte-vida en el teatro, de modo que despertar a la vida por el arte pasa a ser para el espectador un participar en el hecho artístico, a la vez que una integración en acciones políticas en diferente medida según el contexto artístico-político en que tiene lugar el proceso en cuestión.
- Exploración recurrente de las formas rituales profundas que perviven en el hombre. En algunos casos, como Grotowski, con expresa referencia a la no-

ción de inconsciente colectivo de Jung y a la memoria histórica de los pueblos, se investigan las relaciones entre las formas actuales del teatro y las situaciones arquetípicas subyacentes en la memoria común.

- Experimentación sobre técnicas teatrales estéticas de todos los tiempos. Por ejemplo las máscaras y recursos de la *Commedia dell'Arte* en el San Francisco Mime Troupe norteamericano.
- Búsqueda del testimonio o compromiso dramático, físico y psicológico del asistente.

Esta multiplicidad de rasgos permite comprender el eclecticismo que después de los años setenta, es decir, a partir de la década de los ochenta, se incorporaría a las artes y al teatro como carácter principal de su condición de postmodernas. Pasada la etapa de experimentación, dicho carácter de ecléctico es aplicable a las estéticas teatrales cuando hacen uso de formas adquiridas como resultado de procesos diferentes y cuyos campos de aplicación no son conciliables entre sí. Tales formas adquiridas no provienen de búsquedas auténticamente nuevas. Por ejemplo, la exploración de formas rituales en el teatro con miras al descubrimiento de un ámbito mítico-poético perdurable en la profundidad del hombre contemporáneo, derivaría en muchos casos hacia formas teatrales vacías de significado, porque el hombre moderno deberá recuperar previamente el vínculo con lo sagrado y el diálogo con lo sobrenatural en el corazón de la cultura para que esas formas cobren sentido operativo y simbólico en el arte. Por otro lado, la asociación arte-vida, que permanece en el umbral de la estética ecléctica del período subsiguiente al de las vanguardias experimentales antes citadas, ya no conduce a la acción política como consecuencia necesaria de tal identificación, sino más bien a experiencias livianamente vitales, fragmentarias y de escaso o nulo compromiso.

Evolución teatral en América Latina

Para algunos autores lo postmoderno no deja de ser un marco de situación para el reordenamiento del pensamiento. Por cierto que lo es, por lo menos para la revisión del tipo de logos que rige el hacer cultural del siglo. De modo que la desestructuración que tuvo lugar en las artes como reacción contra las "estrategias" de la representación, cobra validez mientras genere valoraciones diversas y nuevas perspectivas de juicio, tanto artísticas como teóricas. En el arte del teatro el pensamiento postmoderno dio origen a la llamada creación colectiva -por eliminación del autor o dramaturgo individual y previo- tal como se dio en los grupos vanguardistas por la aportación dinámica y equitativa de todos sus miembros y la interdisciplinariedad de las artes. Esto ha sido común a todas las manifestaciones teatrales postmodernas.

En lo que se refiere al teatro latinoamericano, en él se manifestó con claridad la adhesión, en principio, a la estética realista de Bertolt Brecht y la sujeción a un marco de referencia sociológico-político. Las consignas del Living Theatre, del Teatro-Laboratorio y de los otros grupos de vanguardia, fueron recogidas en América Latina, pero la perspectiva sociológica llevaría la delantera en la configuración del hecho teatral. Este comenzaría siendo orgánico -compuesto a partir de un texto- pero evolucionaría luego hacia la palabra-imagen y la performance. Dentro de esa vertiente se unen a la influencia brechtiana otras variantes provenientes del realismo teatral, del absurdo, de las consignas experimentales de las vanguardias en general y aun de las propias fuentes de raíz autóctona y popular.

En cuanto a estas últimas, su presencia no es lo que determina la forma final que surge de esta unión de factores. No son las raíces culturales latinoamericanas las que definen el modo de representar teatralmente (salvo en fenómenos teatrales recogidos sobre sí mismos y aislados) sino las provenientes de influencias de una descomposición cultural que se hace carne en las vanguardias norteamericanas y europeas y que lideran el proceso general y lo expanden en el proyecto moderno de un arte internacional. Todo ello da lugar a movimientos teatrales de predominio urbano que se apoderan de las líneas oficiales del desarrollo artístico y hasta de la reacción creativa, promoviendo la evolución hacia las formas nuevas y con intención de ampliarse a los medios rurales a la manera de los teatros campesinos norteamericanos. Sin embargo, América Latina es fundamentalmente realista en su pensar artístico. Aun las formas abstractas elaboradas por las culturas precolombinas están referidas a una trascendencia a la cual quieren expresar y evocar ritualmente desde la finitud humana.

En las propuestas renovadoras, lo que unifica -y uniforma- no son contenidos culturales sino estructuras formales que se imponen en común. En el campo teatral, América Latina parece unificar los múltiples factores históricos y culturales que se convocan en este arte dentro de un esquema de disconformidad social y hasta de lucha social, que caracterizó la época y hacia el cual se volcaría la investigación artística en general. En el teatro se incorpora, entonces, la espacialidad abierta y la simultaneidad de escenas, lo cual se exacerba en la práctica hasta llegar a una irreconciliable multiplicidad, no ordenada por narrativa alguna.

En suma, los nuevos modelos estéticos que se integran al teatro en todas sus latitudes posibles se obtienen a partir de la metáfora descentralizada y reemplazada por un hacer y acontecer de escenas que, ya se ha dicho, no constituyen propiamente una acción. La acción teatral implica **sucesión** es decir, un nexo que une los distintos momentos y que no es cronológico sino

causal. De modo que la eliminación de tal nexo significa la des-organización temporal y su reducción a lo espacial. De esta manera, el espacio teatral de las expresiones espectaculares que tomaron el nombre de postmodernas deja de ser alegórico y pasa a ser inmanente ya que expone y limita todo en y dentro de sí mismo, se trate de juegos de escena como de exploraciones formales y lingüísticas, de los recursos técnicos y hasta de esquemas científicos en algunos casos. (7)

El proceso de ruptura de la simbólica teatral se ha cumplido en el transcurso de tres décadas y varias oleadas sucesivas de experimentación. Todo ello confluyó hacia un vacío de creación dramática y estética, el cual de alguna manera pretende llenar la investigación teórica. Sin embargo, hasta el momento los análisis teóricos, filosóficos, estéticos, literarios, antropológicos y sociológicos no han podido justificar acabadamente desde la especificidad del hecho teatral, la pérdida de la temporalidad significativa -la fábula- y su sustitución por una "simultaneidad cronológica" puramente experimental. Menos todavía parecen justificarlo los espectáculos que se ven en la escena.

A esta altura puede reconstruirse el proceso que desembocó en el teatro postmoderno como la sucesión histórica de vanguardias de principios de siglo, neo-vanguardias de mitad de siglo, y lo que podría denominarse -aunque sea provisoriamente- fases finales de desintegración y fragmentación del fenómeno teatral tradicional.

El fenómeno artístico y la cuestión post

Desde los primeros intentos de caracterizar este fenómeno transcultural autodenominado postmodernismo, se hace difícil reconocer relaciones unificantes que permitan ubicarlo sobre la parafernalia de datos y clasificaciones, muchas veces contradictorias entre sí, que se ofrecen desde los años cincuenta. No obstante, la aproximación al hecho artístico en general y al teatro en particular, permite despejar cuatro rasgos:

1. La **heterogeneidad** que resulta de las propuestas. En su formulación teórico-crítica éstas promueven, y lo aplican en la praxis, la fragmentación, reaccionando así en contra del centralismo del arte moderno. Este último garantizaba la simultaneidad y unidad de los fenómenos artísticos culturales de distintas latitudes por vía de un proyecto de arte internacional. En él las manifestaciones locales quedaban integradas en un status general único con el sólo agregado de la preposición **en**. Arte americano, pasó a ser Arte **en** América. En teatro se habló por ejemplo del Absurdo **en** América Latina, comprendiendo con ello las creaciones teatrales que se dieron en nuestros medios "a la manera" del absurdo, no solamente las compuestas bajo

tal carácter, sino también las interpretaciones absurdistas de obras no estrictamente pertenecientes a esa corriente.

2. El carácter **"pseudo"** de muchas de tales innovaciones, por cuanto se reducen a reformulaciones o reciclajes de discursos modernos cambiados de situación.
3. La adicional caída en una **pseudo originalidad**, porque las propuestas postmodernas frecuentemente no han sido autónomas, es decir no guardan relación propia y auténtica con sus culturas, sino que siguen respondiendo a un patrón general que presenta una nueva etapa en la cual todos coinciden.
4. Por último, el carácter **desestructurador**, que se asienta en el proclamado agotamiento de los lenguajes artísticos de la representación.

Los cuatro rasgos hablan, directa o indirectamente, del fracaso del logos tecnocientífico en su intento de apropiación ilegítima de la intuición creadora del arte. Los cuatro caracteres hablan por sí mismos de esta falla de origen moderno que llevó a las artes a un formalismo exagerado entendido como trabajo teórico-técnico sobre la forma artística hasta vaciarla de contenido real o de cualquier significado que trascienda su propio planteamiento formal. Los cuatro rasgos no son más que un desafío -que se cumple y se intensifica en la praxis- a las "teorías" sobre la forma, vale decir, a la génesis teórica del arte. Finalmente, estos cuatro caracteres son evocados de modo emblemático por la respuesta de Charles Jencks a la cuestión modernidad-postmodernidad, cuando consideró que había llegado el fin del modernismo en arquitectura y el comienzo del postmodernismo, en el momento en que se hizo explotar una megalómana vivienda diseñada desde la lógica interna de un modo constructivo y no desde las necesidades de la población que habitaría en ella.⁽⁸⁾

¿Qué planteo podemos extraer de lo dicho con respecto al **post**, desde la crítica del fenómeno artístico teatral? Aunque las relaciones entre el medio social y el hecho artístico en proceso de cambio no bastan para explicarlo, parece sin embargo confirmarse en los hechos que la asociación entre civilización tecnocientífica, sociedad industrial y deshumanización no ha sido anulada. La superación de la industrialización por otras formas de producción no altera la paternidad tecnológica de la cultura. De modo que la situación ético-socio-política autodenominada postmoderna seguiría siendo moderna por generación y desarrollo. Forma parte todavía del "proyecto moder-

no" y su condición **post** no sería tal ya que está regida por el mismo tipo de racionalidad.

Podría reverse la validez del prefijo en cuanto a la intención crítica que enarbola el movimiento. En ese caso debe reconocerse que sólo a una cierta distancia de un fenómeno puede elaborarse una visión crítica del mismo, aunque tal ruptura o distanciamiento no necesariamente requiere ser entendido como superación y pasaje a una etapa posterior. En nuestro tiempo podría tratarse de a-moderno o, para el caso, anti, supra, extra-moderno, etc., en lugar de **post-moderno**.

En resumen, se daría una situación objetiva de modernidad (o "tardomodernidad") y un pensamiento que se atribuye el carácter de **post** como condición crítica. **Post** en sentido propio significa **después** de algo, de manera que dicho pensamiento o bien habría cruzado ya las fronteras de la modernidad tardía, o bien se está adelantando en el tiempo a un después que todavía no es y entonces, por esa misma anticipación, permanece dentro del proyecto moderno "tradicional". Las categorías críticas como las artísticas parecen responder al segundo caso.

La teoría del azar y la indeterminación desarrollada por Cage y retomada contemporáneamente por los artistas investigadores del teatro, aún hoy, en plena década del '90, debe ser mirada con respeto por todos los que estudian con buena voluntad el fenómeno de ruptura de las vanguardias teatrales y el condicionamiento postmoderno. En todos los casos, aun en el de la manipulación científica del tema, se trata de un interés legítimo de pensar, revisar y reformular el lenguaje teatral. Sin embargo, la tarea ha sido encarada sólo desde la **forma** artística, trabajando sobre ella científica o técnicamente para dejar en libertad lo que se consideraba oprimido por los esquemas previos.

En realidad, como ya se ha dicho, la tarea no es sobre la forma sino sobre la materia o contenido, es decir, la condición humana. La reflexión cultural contemporánea debe necesariamente girar en torno al hombre, el sentido de su existencia, los modos y condiciones de su existir y el "lugar" originario del mismo y de la muerte. La única condición de posibilidad de los lenguajes es la verdad del ser, su darse y ser conocido. De modo que la condición de posibilidad de los significantes artísticos, es decir de las formas creadas, no es otra que la expresión de la presencia real de lo existente y su fundamental unidad, último sustrato de toda materia artística. El desarrollo de una formalidad inmanente no produciría en este sentido más que "significantes del vacío"⁽⁹⁾ y encierro del proceso sobre sí mismo en sucesivas variaciones y repeticiones.

En su afán de independizarse de toda configuración previa que pudiera limitar su autonomía creadora, muchos de los realizadores del teatro contem-

poráneo han desembocado en la inmanencia del signo cerrado, arte-vida, arte-presente, que rechaza prejuiciosamente la capacidad de verdad de la representación simbólica. Formalismo técnico e informalismo serán por igual la mera sujeción a reglas académicas o técnicas como la no-sujeción reaccionaria de los movimientos de ruptura total. Ambas posiciones, en definitiva, coinciden en lo mismo y se homogeneizan en una falsa universalidad. La universalidad del arte del teatro radica en su tema, la condición humana, y no en la uniformidad de las consignas estéticas. Por otra parte parece imposible conciliar la concepción **procesual** y la **fragmentación** de la metáfora con el goce estético que implica la contemplación de la gran ausente en todo este camino de relativización del espectáculo: la Belleza. Esta ha sido sustituida por la "corrección" del hacer, o sea, un resultado técnico.

Al decir de Pedro A. Urbina (Filocalía), "el artista es un gran obediente" y por tanto un gran humilde. Reconocer contemplativamente lo bello es reconocer la unidad y, para el artista, expresarla luego poéticamente. De modo que la búsqueda formal sólo tendría sentido como **devenir** del arte más que como "progreso". El crear produce nuevos códigos formales auténticamente surgidos de contextos culturales distintos y en función de aquello que es único objetivo final de toda indagación sincera por parte del hombre: la esencia de la vida, el misterio de la existencia, el absoluto, en suma una instancia que nos trasciende y que opera como formalidad ordenadora desde el fin del proceso y no desde el principio como esquema previamente concebido.

Es de ahí que provendrá la forma y el oficio. El teatro postmoderno desarrolló en este sentido varias líneas de experimentación que se han traducido en un embrollo de investigaciones formales en el que, según la óptica desde la cual se juzgue calificará a algunas y descalificará a otras, dando lugar a esquemas diversos para interpretar la legitimidad de formalismos de todo signo. En un marco de pluralidad casi insostenible y de gran cosmopolitismo, se entrecruzan juegos metatextuales, intertextuales, interculturales, variantes espectaculares hasta la carnavalización del fenómeno escénico, juegos de significantes indeterminados, etc. Sin embargo, podría decirse que todas estas búsquedas, aun opuestas entre sí en muchos casos, no constituyen sino un gran formalismo en sentido amplio. De manera tal que un valor de la aventura experimental del teatro vanguardista y postmoderno es el de evidenciar el problema de los contenidos o materia, ante el resultado diluído en que culminó la escisión entre forma y materia.

No obstante, la inquietud es positiva y la ruptura necesaria en algunos casos, como punto de partida de una depuración que permita rejuvenecer el lenguaje dramático, liberándolo del enrarecimiento del arte moderno. Pero hay una lógica del ente que el hombre no puede transgredir bajo pena de

ininteligibilidad y sus consecuencias: la imposibilidad gnoseológica, el caos ético y la eliminación de la recepción estética, y, por lo tanto, la imposibilidad del arte.

APENDICE 1

Performance

Exitlio in Pectore Extrañamiento, de Alberto Kurapel

Estrenada: 24 de marzo, 1983 en la Galería Tragression de Montreal.

Finalidad: producir una "estructura débil". Representación o significación del vacío temporal, espacial y de la conciencia.

Intertextos como parte de la performance: voz-offs, monitores de video, música, diapositivas, cine y playbacks instrumentales.

Protagonistas principales: el Exiliado y la Máscara secundados especialmente por el cine, el video y la música.

Bilingüismo español-francés entre ambos protagonistas o por los videos y cine que emplean el francés.

El performance se inicia en un basural donde sobre una pirámide de neumáticos se encuentra la Máscara, una mesa de maquillaje construida sobre neumáticos, entre el público se sitúan repartidos cuatro monitores de video. El Exiliado está vestido con harapos de espaldas al público y se proyectan simultáneamente diapositivas con escenas de violencia, se escuchan marchas militares en sintonías radiales interrumpidas por ruidos de percusión a los cuales reacciona el Exiliado como si lo estuviesen golpeando en diferentes partes del cuerpo, luego cae fulminado al suelo y se pone a dormir. Un reloj gigantesco se proyecta sobre el telón que es el ojo del "big brother", el ícono del pasado, de la memoria y del "hic et nunc".

El poncho, la guitarra, la quena, la cueca y las diapositivas de una india son intertextos que indican el origen del exilio, como así las expresiones "tirano", "gobierno de sangre que mancha los Andes".

El basural y la desnudez harapienta del Exiliado, su "nuevo analfabetismo" marcan su descaso socio-cultural y tratan de construir su nuevo mundo con desperdicios de la sociedad de consumo: en un refrigerador mete lámparas, almohadas, frazadas, teléfonos, vajilla, flores de plástico, una radio y un televisor. El mismo trata de meterse dentro (dentro del refrigerador), pero no cabe y queda fuera; el intento de reconstrucción es fallido. El "hic et nunc" está marcado, por ejemplo, por la vestimenta que toma luego el Exiliado: una

parka azul marina, que la gran mayoría de los inmigrantes reciben en Canadá contra el frío, o por la incompreensión del lenguaje, por la sensación angustiante del vértigo (proyectado por el cine, un "travelling-in" en una boca abierta), por el sentimiento de desesperanza, de tal forma que Montreal se transforma en "Mont réel, Mont irréal", en una pesadilla verdadera.

El anhelo común y generalizado de volver al lugar de origen constituye un "Leit motiv". Mientras el Exiliado confiesa no saber a dónde quiere volver, más no pierde la esperanza de saberlo, la Máscara (en un video que la proyecta en un cuarto vacío) le confirma que el lugar donde quiere volver no existe, lo cual se solidifica en una extendida escena en una agencia de viaje, donde la dirección de viaje es "por allí" y la fecha es "¿cuándo?". El vacío se manifiesta finalmente en un reloj sin manecillas, como también en la venda sobre los ojos y las manos atadas que son otro tipo de concretización del mismo asunto, y que se encontrarán posteriormente en Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel.

La Máscara se caracteriza por su estado de camaleón: se transforma en militar torturador, en la conciencia del Exiliado, en una autoridad superior.

La segunda parte comienza con el reparto de hojas mimeografiadas por parte del Exiliado donde aparecen una lista de nombres altamente significativos (...) que son la memoria del origen, como así la proyección del video con el texto El Salvador 50.000 muertos, o las diapositivas con escenas de entrenamiento de guerrillas latinoamericanas o el intertexto de carteles de propaganda política de las izquierdas latinoamericanas, europeas y africanas, o el cine con Ernesto Cardenal recitando o un discurso de Fidel con motivo del asesinato de Allende, que son en el "hic et nunc" solamente la expresión del anhelo de la utopía, de lo que quiso ser y no se realizó, confrontadas con otras imágenes de tipo comercial y de política norteamericana, con lo cual se señala el reemplazo de intereses y finalidades.

La estructura vacía, la desnudez, se manifiesta en la reducción de las relaciones humanas al artificio: el Exiliado hace el amor con una muñeca de plástico de sex-shop.

El performance termina con un playback de música, donde el Exiliado canta la esperanza de la liberación que se dibuja en el caso del triunfo sandinista en Nicaragua, y donde describe la realidad del Exiliado en el "hic et nunc": la madrugada con su agitación de buses, las máquinas que se tragan la nieve, las manos enrojecidas de los exiliados limpia-oficinas, que hacen el amor y se entienden como la Víspera de un Próximo Pensamiento. La imagen final es una proyección simultánea de todos los intertextos empleados en el performance.

Extraído de Alfonso de Toro (Universität Hamburg). "Postmodernidad en cuatro dramaturgos latinoamericanos." En IITCTL. **De la Colonia a la Postmodernidad**. Teoría Teatral y crítica sobre teatro Latinoamericano, 3. Ed. Galerna/IITCTL, 1992-P. Roster - M. Rojas Editores.

APENDICE 2

"James Joyce" producción del Teatro Orsolino (Mario Ricci). Frankfurt, 1969.

La abundancia excesiva que produce este teatro consiste en una serie de hechos aislados, agregados incoherentemente y desaprovechados, calculados siempre sobre un efecto de estímulo óptico y superficial. Sus imágenes son confeccionadas, desprendidas de toda dramaturgia, son la mercancía en persona. Por el altavoz se recitan fragmentos del Ulises; entretanto se escucha **beat** y Bach, la Sinfonía en sol menor de Mozart y Zarah Leander, a lo que se agrega en el escenario material visual en números separados, cuya estructura de sucesión no debería tener ninguna relación con el relato de Joyce. Sobre un bosque colgante de tiras de papel opaco es proyectado un filme donde se reconoce de manera confusa, vacilante, una pareja desnuda que se persigue, mientras que al mismo tiempo una pareja en vivo corre entre las cintas, persiguiéndose con linternas de bolsillo; por último es levantado el bosque, alguien gira en el centro del escenario, su cuerpo está cubierto por una escultura luminosa de lámparas de colores. Hay exclamaciones, órdenes, respuestas monosilábicas y ningún diálogo. Hay números más largos y otros más breves: dos mujeres jóvenes se mecen en una columpio, saltan a la cuerda, una se concentra en sus estrechos jerséis con los colores de los caramelos italianos y en sus relucientes faldas de cuero. Es una escena en cámara lenta, un hombre golpea con guantes de boxeo de un rojo subido a un contrincante imaginario: junto a él, sólo está presente el árbitro, quien dirige la pelea, que se extiende obstinadamente. Recuerdos de las artes plásticas: el torso **pop** de un cuerpo de mujer; sus partes separadas son puestas en movimiento por muchachas ocultas detrás y luego son amontonadas; para terminar, la faena de embalaje de todo el elenco, que es envuelto en papel blanco; el que se halla encargado de extraer el papel del rollo viste, en contraste con sus cabellos negros, un jersey de franela blanca y pantalones blancos; toda la superproducción es pulcra, elegante, y aséptica.

Extraído de Strauss, Botho. **Crítica teatral: las nuevas fronteras**. Barcelona, Gedisa, 1989.

APENDICE 3

Magic Afternoon, de Wolfgang Bauer. Berlín-Hamburgo, 1970.

Ese dialecto austríaco es una parte integral y tan fundamental de **Magic Afternoon** porque ese lenguaje, el revés de lo que ocurre con Horváth, no quiere "revelar" críticamente una conciencia del hablante (sino que la constata indolentemente), porque en vez de eso corrobora el "terror habitual" y al mismo tiempo prepara y provoca constantemente su trasfondo mudo, destructivo y violento. Eso no quiere decir que una representación de esta pieza sólo pueda tener éxito si su personal está compuesto por auténticos austríacos. Sólo que si uno renuncia totalmente al idioma, y por lo tanto a todo lo que está ligado irracionalmente a él, entonces debe buscar expresar la mentalidad de la pieza con otros medios (de representación). De todos modos no se puede compensar la renuncia, como evidentemente creía Eberhard Pieper en Hamburgo, con una interpretación ultraperfilada de **Magic Afternoon** que decida unilateralmente el equilibrio de los complicados conflictos de la pieza.

Puesto que los actores, libres del dialecto, nunca podían saber con exactitud lo que decían o querían decir con sus observaciones, esa inseguridad pareció llevarlos a veces a mantener el diálogo en tono de parodia, a desembarazarse de sí mismos de una manera particularmente enérgica y descuidada, en los fraseos y juegos más contradictorios con la entonación. Eso afectó sobre todo a los dos personajes masculinos y esa inseguridad, que nunca superaron, se convirtió en un medio de interpretación de la obra: estos muchachos están hinchados de vanidad, son héroes de la boca para afuera, fanfarrones sexuales y sus débiles víctimas son las chicas inocentes.

Extraído de Strauss, B. Idem

NOTAS

1. **Black Mountain College** (Carolina del Norte), verano de 1952.
Los asientos para el público, dirigidos todos hacia el centro, estaban dispuestos en medio del comedor del colegio, de modo que dejaran paso entre la "platea" y las paredes. Calculadas al segundo como en una composición musical, las distintas acciones se desarrollaban entre los espectadores y a su alrededor. Cage, con traje y corbata negros, leyó una conferencia sobre el Maestro Eckhart desde un atril colocado a un lado de la cámara (...) M.C. Richards declamó solemnemente versos desde una escalera de cuerda. Charles Olsen y otros actores "escondidos" entre el público se pusieron de pie por turno y recitaron unos pocos parlamentos.

David Tudor tocó el piano. Sobre el techo se proyectaron imágenes cinematográficas: al comienzo apareció el cocinero de la escuela, después el sol, que se puso cuando la imagen se desplazó del techo a la pared. Rauschenberg, entretanto, ponía viejos discos en un fonógrafo portátil. Merce Cunningham improvisó una danza alrededor del público. Un perro empezó a seguirlo y fue aceptado en la representación.

KIRBY, M. *Happenings*, Dutton. N. York, 1965. En De Marinis, 1987.

- 2 "El tipo de ilusión que intentamos crear no se apoya en el mayor o menor grado de verosimilitud de la acción, sino en el poder comunicativo y de realidad de esta acción. Por medio de este acto, cada espectáculo se transforma en un evento. El público tiene que sentir que una escena de sus vidas se está representando frente a ellos, una escena verdaderamente vital. En una palabra, le pedimos a nuestro público que se una, interior y profundamente, a nosotros. La discusión no es nuestro proyecto. Cada producción que realizamos la hacemos con una total seriedad... El público debe ser convencido de que podemos hacerlo gritar."

Artaud, 1926. En BRAUN, E. *El director y la escena*. Galerna, 1986.

"En las obras que intento llevar a la escena, la parte predominante será más bien lo físico y esto no puede ser determinado o escrito en un lenguaje verbal normal. Incluso las partes escritas o habladas serán representadas de una manera diferente."

Artaud, 1932. Carta a J. Paulham. Ibid.

- 3 (situación experimental) ... "en la que nada es seleccionado de antemano, en la que no hay obligaciones ni prohibiciones, en la que ni siquiera hay algo previsible."

Cage, 1972.

- 4 "Importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Este lenguaje no puede difundirse, sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado."

Artaud, 1932, Ibid.

- 5 "El teatro, al obligarnos a vernos como somos, al hacer que las máscaras caigan y al divulgar las mentiras de nuestro mundo, sin objetivo, sin sentido y bi-facético, remece la tediosa y ahogante materialidad, la cual incluso reprime el más claro testimonio de los sentidos y le revela colectivamente al hombre sus poderes oscuros, su fuerza oculta, exhortándolos a asumir una posición más noble, más heroica ante el destino, que la que hubiera asumido sin él."

Artaud, 1932. Ibid.

- 6 Brook, 1973.

- 7 Cf. Apéndices 2 y 3.

- 8 "El 15 de julio de 1972, a las tres y media de la tarde. Ese día y a esa hora se dinamitaban varios bloques de las viviendas Pruitt-Igoe, en San Luis, (construidas por Minoru Yamasaki en los años 50) y su destrucción aparecía en todos los periódicos de la tarde. La moderna máquina de vivir, como la había denominado Le

Corbusier en el período de euforia tecnológica, se había vuelto invisible y el experimento modernista aparecía obsoleto."

Huyssen, 1987.

- 9 Significantes del vacío: Cf. Apéndice I.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, A. **Le Théâtre et son double**. Paris, Gallimard, (Trad. cast. **El teatro y su doble**. El pesanervios. Córdoba Fahrenheit, sf.)
- CAGE, J. **Pour les oiseaux**. Paris, Editions du Seuil. (Trad. cast. **Para los pájaros**. Conversaciones con Daniel Charles. Caracas, Monte Avila, 1982).
- BROOK, P. **The Empty Space**. Londres, Mac Gibbon & Kee (Trad. cast. **El espacio vacío**. Barcelona, Edicions 62, 1973).
- GROTOWSKI, J. **Towards a Poor Theatre**. Holstebro, Odin Teatrets Forlag (Trad. cast. **Hacia un teatro pobre**. Madrid, Siglo XXI, 1987).
- GROTOWSKI, FLASZEN, QUAIKINE. "Alrededor de 'El Príncipe Constante'". En **Cultura**, 2. Núcleo Cultural Alternativo, ago-nov, 1974.
- DE MARINIS, M. **El nuevo teatro 1947-1970**. Barcelona, Paidós, 1987.
- STRAUSS, B. **Crítica teatral: las nuevas fronteras. Análisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral**. Barcelona, Gedisa, 1989.
- DELEUZE, G. **La Imagen-Movimiento, Estudios sobre cine I**. Paidós, 1991. Comunicación, 16.
- PICO, Josep (comp.). **Modernidad y Postmodernidad**. Madrid, Alianza, 1988, 1992.
- CASULLO, N. (comp.). **El debate modernidad-postmodernidad**. Bs. Aires, Punto Sur, 1991.
- JAMESON, F. **Ensayos sobre el Postmodernismo**. Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.
- DE VICENTE, A. **El arte en la postmodernidad. Todo Vale**. Barcelona, Ed. del DRAC, 1989.