

01046 i
3

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PERSPECTIVAS
SOBRE SAMUEL BECKETT Y HEINER MÜLLER
CON BASE EN LA CREATIVIDAD MINIMALISTA



TESIS

Que para obtener el grado de
Maestro en Literatura Comparada
Presenta

Jaime Jorge Prado Zavala

TUTOR: Dr. Alfredo Michel Modenessi

México, D. F.
2003.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

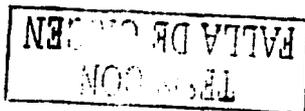
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACION DISCONTINUA

para Ángel.

Alfredo Michel, Carmen Leñero, Lauro Zavala,
Irene Artigas y Cecilia Tercero
aceptaron amablemente ser los sinodales
de esta tesis.
También revisó el trabajo Ricardo García.

Agradezco a
Alfredo, por su apoyo crítico y moral, así como
a los sinodales, amigos, profesores y familiares
que alentaron mis esfuerzos;
especialmente Tere Barajas, Mario Anaya,
Julieta Hernández, Mayra Mitre, Juana Velásquez;
compañeros de Grupo Drauco, Colegio Montaignac,
Preparatoria Iztapalapa 1;
y a Claudia y Ángel Mario.



ÍNDICE

Portada, (i). Dedicatoria, Jurado, Agradecimientos, (ii).
Contenido, (iii). Índice de esquemas e ilustraciones, (iv).

APERTURA. 1.

Introducción, 1. El ensayo como forma de investigación, 7.
El método rizomático, 11. Semiología y recepción teatral,
19. La textura teatral, 22. Antecedentes a la teoría de la
recepción teatral, 25. Mínima teoría de la recepción, 28.

Primera Parte. 32.

I. La Creatividad Minimalista, 32. El minimalismo, 32.
Minimalismo teatral (La teatralidad menor de Sanchis), 46.
Creatividad minimalista en la puesta en escena, 49.

Segunda Parte: SAMUEL BECKETT. 52.

II. Silencio y Ausencia, 52.
III. El Problema Beckett, 62. La herencia maldita, 62.
Leyendo Solo, 67. La textura Beckett, 78. El análisis
actancial, 81.

Tercera Parte: HEINER MÜLLER. 91.

IV. La Máquina Müller, 91.
V. El drama como puesta en crisis de la historia, 111.

Cierre: PERSPECTIVAS COMPARATISTAS. 125.

A: Ausencia de Dios versus presencia actoral, 125.
Galería de moribundos, 125. Cuarteto, 134. B: Palabras,
palabras, palabras, 144. Tríptico comparativo
intercorporal, 149. C: Por una saludable esquizofrenia,
150. La esperanza vulnerada, 150. Hacia la saludable
esquizofrenia, 156. Conclusiones, 163.

Fuentes Consultadas. 169.

Bibliografía, 166. Hemerografía, 169. Apuntes, 171.
Fotocopias sin ficha, 171. Iconografía, 171. Puestas en
escena, 172. Otras fuentes referidas, 172. Obras no
citadas, 173.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Índice de esquemas e ilustraciones

- KANDINSKY, Wassily. *Improvisación 28, segunda versión.* (1912.) p. 32.
- WARHOL, Andy. *Campbell's Soup Can.* (1962.) p. 36.
- REINHARDT, Ad. *Abstract Painting.* (1964.) p. 40.
- GREIMAS, A. J. Primera versión del esquema para el Análisis actancial. (1971.) p. 82.
- UBERSFELD, Anne. Segunda versión del esquema para el Análisis actancial. (1989.) p. 84.
- ROMÁN CALVO, Norma. Tercera versión del esquema para el Análisis actancial. (2001.) p. 84.
- PRADO, J. Jorge. Cuarta versión del esquema para el Análisis actancial. (2003.) p. 86.
- Análisis actancial del *Solo de Beckett.* p. 87.
- Sir Laurence Olivier como Hamlet.* (1948.) p. 122.
- Análisis actancial de *Galería de moribundos.* p. 131.
- Transformación de una novela en teatro. Esquema A. p. 140.
- Transformación de una novela en teatro. Esquema B. p. 140.
- Tabla comparativa entre *Galería de moribundos* y *Cuarteto.* p. 142.
- Tríptico comparativo *intercorporal.* p. 149.
- DA VINCI, Leonardo. *Mona Lisa.* (1503-1506.) p. 149.
- POLLOCK, Jackson. *Black and white.* (1948.) p. 149.
- STELLA, Frank. *Rozdol II.* (1973.) p. 149.
- Escena de "Waiting for Godot."* (1965.) p. 154.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Apertura

Introducción

La literatura comparada es un punto de encuentro entre una literatura y otra, o bien, entre una literatura y otras prácticas culturales.

Marlene y Dieter Rall (R y R 1996, *Letras comunicantes*) comentan en principio que: "La Literatura Comparada se dedica a indagar las relaciones que existen entre literaturas de países vecinos o distantes; [...] La Literatura Comparada... se aboca al estudio de los nexos literarios internacionales..." (R y R 1996: 7). Según los Rall, el propósito de la literatura comparada es: "tender puentes, [...] fomentar la comprensión mutua de sociedades y culturas" (R y R 1996: 9). Sólo por mencionarlos, se indican como precursores de esta disciplina a Goethe, Mme. de Staël, H. M. Posnett, Louis-Paul Betz, Ferdinand Brunetiére, Joseph Texte, Fernand Baldensperger y Paul van Tieghem; y como algunos de los autores que la consolidaron en el siglo XX, a Jean-Marie Carré, René Étiemble, René Wellek, Henry Remak, Ulrich Weisstein, Werner Krauss, Horst Rüdiger, H. R. Jauss y Claudio Guillén. Tradicionalmente, entre las áreas de estudio de la literatura comparada se cuentan:

... la tematología, la imagología, la historia de las ideas, la literatura universal, los géneros, las teorías literarias, la traducción literaria, los diferentes

TEJIC CON
FALLA DE ORIGEN

tipos de influencia y recepción, la relación entre literatura y otras artes y campos del conocimiento humano. (R y R 1996: 8, el énfasis es mío.)

Como ya vemos, el estudio comparatista de la literatura admite plenamente formas interdisciplinarias, entre las que se incluye el análisis de la relación de las letras con las otras artes y campos del conocimiento. Con respecto de las artes, ya en el estudio *Laocoonte, o sobre los límites entre la pintura y la literatura*, de Gotthold Efraim Lessing, que data de 1766 (citado en Villanueva 1994: 106, 107), se inició una tradición en los estudios literarios comparatistas: las relaciones entre artes visuales y literatura. Uno de los trabajos más importantes logrados desde entonces es quizá la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser (1962, dos tomos), considerado ya un clásico en su tipo.

El diálogo entre estos dos lenguajes o prácticas culturales (artes visuales y literatura) nos interesa por un posible punto de encuentro entre las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX. El presente trabajo se propone realizar un estudio comparativo entre Samuel Beckett y Heiner Müller (creadores teatrales), apoyándonos en la creatividad minimalista. Como en cualquier conversación, pueden darse, y se darán, algunas salidas hacia otros ámbitos. Sin embargo, también queremos ver en el estudio de la literatura el vehículo para una investigación especialmente creativa. El

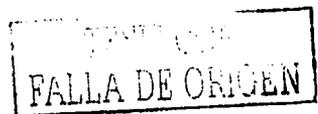
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ejercicio así propuesto integraría la investigación y la creatividad en un solo proceso.

Inicialmente, lo que nos permite reunir a Beckett, Müller y al estilo-movimiento minimalista es su común insistencia en una creatividad sin recursos expresivos abundantes, grandes o llamativos. Con esto queremos decir que ambos parecen buscar una expresividad *no espectacular*, entendiendo por *espectacular* aquello capaz de capturar la atención de un espectador y retenerla por un tiempo específico.¹ Así, los objetivos o propósitos pensados para el público de Beckett, Müller y los minimalistas, o su común *espectacularidad* (llamémosle así a su relación con sus lectores-espectadores), sería una muy distinta a las reconocidas convencionalmente.

Tal vez no se ha reflexionado lo suficiente acerca del minimalismo, pues las repercusiones del movimiento original son más bien discretas. Por otro lado, aunque acerca de Samuel Beckett ya se ha investigado bastante, como lo demuestran las bibliografías al respecto, intentaremos aportar algunas nuevas reflexiones en torno a su dramaturgia. También abordaremos el modelo de creatividad teatral de Heiner Müller para intentar entender más acerca de la

¹ Utilizamos aquí el término *espectacular* en el sentido con el que Martín Esslin define la tarea del dramaturgo: "la tarea principal de cualquiera que se ocupe de presentar cualquier tipo de drama a cualquier público, consiste en capturar su atención y retenerla por el tiempo que sea necesario" (<<La estructura del drama>>: 2).

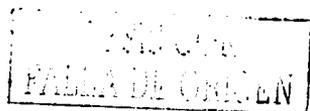


relación de un artista con el mundo. Finalmente, exploraremos algunas relaciones posibles entre Beckett y Müller.

Consideramos importante decir que no conocemos precedentes a nuestro estudio específico en el panorama teatral mexicano (tanto literario como espectacular.) Reconocemos como bases de la investigación teatral en nuestro país, sin embargo, los esfuerzos autónomos de investigación sistemática de una escenología² por Edgar Ceballos, los estudios semiológicos de Carmen Leñero en el Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), los de semiótica teatral de Norma Román Calvo y Ana Goutman en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), los estudios de Armando Partida, entre otros autores, así como los trabajos del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), la Universidad de Veracruz, etc. Litzajaya Motta es tal vez la primera mexicana en aplicar la teoría de la recepción a un espectáculo mexicano (por desgracia, sin promoción)³. Sin embargo, son los estudios comparatistas los que, sin perder rigor científico ni originalidad, pueden combinar varias técnicas y puntos de vista para, a través de la diversidad, mostrar la riqueza de pequeños campos de investigación. Es por esto por lo que el comparatismo literario parece adecuado para un acercamiento teórico fresco al teatro (por la

² Estudio de la representación escénica y esfuerzo editorial de reflexión sobre temas del quehacer escénico.

³MOTTA ARCINIEGA, Litzajaya, *El fenómeno de la recepción estudiado a través de "El puto salvaje" de Henrik Ibsen*, México: UNAM, 1997. (Tesis de licenciatura.)



variedad de prácticas culturales que, además de la literatura, se ven involucradas en este arte), y por lo que nosotros lo proponemos para actualizar la investigación humanística en México. Entre algunas de las escuelas que establecieron métodos y enfoques de investigación del comparatismo literario tradicional, los Rall nos recuerdan:

...la francesa y su tradición positivista, con trabajos importantes en la historia literaria, la imagología, la tematología y las relaciones entre autores clásicos [aún no mencionan al postestructuralismo]; la inglesa, de índole cientificista, con sus contribuciones fundamentales sobre la literatura y las ciencias; la norteamericana, antipositivista y antinacionalista, empeñada en comprobar la autonomía estética del texto literario [acaso se refieren al New Criticism] e interesada en una nueva fundamentación teórica de la literatura comparada. A su vez, la escuela alemana se distinguió por sus reflexiones acerca de la historia de las ideas, la relación entre ciencias naturales y humanas, la crítica marxista, la hermenéutica y la teoría de la recepción. (R y R 1996: 10, 11.)

Tendencias más recientes fueron:

... los estudios interculturales [o estudios culturales], la hermenéutica, la teoría de la recepción [o estética de la recepción], la crítica ideológica, la historia "descolonizada" [o poscolonialismo], las relaciones culturales entre los continentes. (R y R 1996: 15.)

Los Rall señalan que:

En México existen, desde finales de los años 80 [del siglo XX], en la UNAM, los posgrados Maestría y Doctorado en Literatura Comparada, con una marcada orientación hacia las teorías literarias y semióticas y un predominio de los autores anglosajones y franceses, pero cada vez más abiertos hacia las literaturas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

latinoamericanas y su relación con otras literaturas. En la investigación destacan temas de imagología, recepción y traducción. (R y R 1996: 13.)

Los investigadores lamentaban en 1996 que: "en la comparatística mexicana hace falta aún, para todas las literaturas, una discusión sistemática de los temas, de los autores y las épocas, que merecerían ser tratados con diferentes enfoques metodológicos" (R y R 1996: 13), anunciando que, con la aparición de la revista *Poligraffias* (México: UNAM) el mismo año de 1996, se contribuiría a esa necesaria discusión. Efectivamente, la revista que dirige desde entonces Luz Aurora Pimentel ha contribuido, de modo fundamental, al ejercicio organizado en México del debate literario comparativo (siguiendo el modelo de las publicaciones de la Modern Language Association), a pesar de no gozar todavía de la debida continuidad y difusión.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El ensayo como forma de investigación

Los estudios humanísticos, como los de literatura comparada, requieren tomar una forma textual perdurable. Pareciera que las ideas piden, suplicantes, ser escritas. "A batallas de ideas, campos de papel", dice Federico Patán (2001, *Ángela o las arquitecturas abandonadas*: 18). Como en las humanidades la diversidad de los puntos de vista es la que enriquece al conocimiento, la forma más recurrente para escribir sobre la literatura es el ensayo, porque -como todos sabemos- el ensayo es la intencionada puesta en papel de un punto de vista en diálogo con otras posturas. Habría que aclarar que la forma más recurrente para escribir sobre la literatura es la literatura misma, en su sentido más amplio, más allá del ensayo, como lo demuestran los clásicos poéticos, narrativos y dramáticos en sus momentos, precisamente, ensayísticos (*doxales* o *gnómicos*, como diría Luz Aurora Pimentel, si habláramos de narrativa)⁴ meta-literarios.

El ensayo es la consecuencia de ensayar un punto de vista mediante una forma textual. Es una apuesta sobre papel en donde ningún lector debería de perder. El contenido de un ensayo puede, eventualmente, tomar forma de verso o prosa, narrativa o drama, apunte, tesis o tratado, y es por ello que podemos hablar tanto de ensayos, en el estricto sentido de una redacción argumentativa, como de textos ensayísticos, es

⁴ 1998, *El relato en perspectiva*: 162.



decir, textos de naturaleza originalmente distinta a la argumentativa -en principio o en apariencia- pero que ensayan el punto de vista del autor sobre algún tema. Haciendo memoria, veremos cómo el ensayo permea los otros géneros literarios y cómo éstos se trasminan en él a su vez. El ensayo no está definido por una forma específica, sino por sus posibilidades abiertas e híbridas para argumentar. Sin embargo, lo común a los ensayos, como todos sabemos, es plantear persuasivamente una perspectiva sobre cualquier tema sin pretender agotar al mismo, utilizando para ello la capacidad argumentativa del autor y su imaginación. Considerando su vocación dialogal, la estructura estándar de un ensayo consiste, básicamente, de: tesis o perspectiva, argumentación y conclusión. Hay que considerar también la dimensión de la imaginación en la creación de un ensayo, recurso por el cual el texto adquiere identidad propia o estilo. Una verdad demostrada puede no ser interesante, o incluso no convincente, si la forma de presentarse no es imaginativa (bella, creativa, graciosa). Por contraste, la más grande mentira es bienvenida por venir, justamente, adornada por la imaginación. El sabor a originalidad o a trasgresión, propio de la obra artística, es fruto de esta imaginación. Así, podemos decir que en el ensayo se funde una naturaleza fundamentalmente crítica, que es racional, con otra estética, que es básicamente imaginativa. Tal vez la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

naturaleza imaginativa (entendiéndola como bella, creativa, graciosa) es la que más distingue al ensayo de otros textos argumentativos (el científico, por ejemplo, que prioriza el rigor objetivo-demostrativo por encima de las posibilidades subjetivas de belleza y gracia.) El ensayo literario es un texto de creación.

La verdad encuentra en el ensayo múltiples espejos que le descubren, cada vez más, una fragilidad que antes parecía no tener. Pero en el ensayo, también, la verdad puede parecer más verdadera (la literatura es a veces más verosímil que la realidad.) Si vida y arte no se reconcilian, no importa, porque en el contraste podemos contemplar, con mayor claridad, las dos caras humanas del mundo, es decir, la que podemos ver y la que deseamos. No importa que los puntos de vista se contradigan, pues entre antagonismos cobran su existencia, igualmente, ficción y realidad. Es en ese diálogo ficción-realidad donde el ensayo se presta tan apropiadamente para el estudio de la literatura en particular y, por extensión, para la investigación en humanidades.

Algunos de los artículos de este libro exploran formas distintas de redacción ensayística de acuerdo con las necesidades de sus propios contenidos, jugando con el irresoluble problema entre forma y contenido (si es que hay algo que los distingue.) En otras palabras, este libro dedica

atención a las formas tanto como a los contenidos de las prácticas culturales relacionadas con la literatura.

La actualización técnica que solicitaban los Rall en el siglo pasado (el XX) para el comparatismo literario en México, sigue siendo necesaria hoy para los estudios teatrales en todo el mundo. Esto multiplica nuestro interés por el ángulo desde donde abordaremos a Beckett y a Müller. No siendo Beckett ni Müller creadores mexicanos,⁵ las aportaciones de nuestra investigación pretenden ser propositivas en la técnica de investigación, como se verá. La investigación en teatro parece haber estado limitada hasta hace poco casi exclusivamente a estudios de tipo histórico-literario. Apenas recientemente, por ejemplo, se le analiza en el mundo como un complejo medio -o sistema- de comunicación, con herramientas como la semiótica o la semiología, y la teoría o estética de la recepción. En nuestra concepción, el teatro merece verse desde todos los puntos de vista (desde todas las disciplinas), manteniéndolos siempre con un motivo ya seleccionado (la creatividad minimalista, en nuestro caso). Por tanto, proponemos combinar aquellas herramientas que permitan la comparación de los criterios más diversos, para obtener los resultados más sugerentes posibles. Hallamos estas herramientas, esencialmente, en la versatilidad de los estudios

⁵ Uno de los retos de la literatura comparada es el estudio de literaturas no conacionales al investigador.

comparatistas (particularmente semiológicos y de la recepción) y, además, en la especial flexibilidad del método rizomático de Gilles Deleuze y Félix Guattari (reconocido más por sus aplicaciones sociológicas). Nuestra propuesta recoge, pues, una posibilidad que ofrecen los estudios comparatistas, con las ventajas técnicas del método rizomático, el cual presentaremos, explicaremos y justificaremos a continuación.

El método rizomático

Una de las propuestas más refrescantes en cuanto a modos de pensamiento surgidas durante el siglo XX se la debemos a Gilles Deleuze, quien junto con Félix Guattari -entre otros- rompe con las fronteras de la lingüística para invadir los campos de la filosofía (y los de la psicología, la sociología, las artes, la literatura, etc.), desarrollando así el método rizomático. Veamos por qué este modelo de análisis (o, en palabras de Deleuze y Guattari, *esquizoanálisis*) es ideal para un proyecto comparatista como el nuestro.

A partir del libro *Mil mesetas* (1979), Deleuze y Guattari (a quienes desde ahora citaremos como D y G) proponen su modo de practicar un análisis del mundo, comparando su modelo con un tubérculo, es decir, con un tipo de vegetal que crece libre y se interrelaciona subterráneamente con su entorno.

El rizoma no tiene raíces. El rizoma es un tallo horizontal y subterráneo. El rizoma posee muy diversas formas: una extensión superficial ramificada en multiplicidad de sentidos, hasta concreciones en bulbos y tubérculos... Lo que pretende el método del rizoma es crear multiplicidades, conectarse con diversos planos, hablar de diversas maneras, desterritorializar conceptos (aventura del pensamiento que tiende a lo inédito), reterritorializar otros (reconquista del entendimiento que funda territorios en la realidad que siempre se escapa). (Paulina López-Portillo 1999, *El horror*: 37.)

Respecto a las virtudes del método rizomático, dice López-Portillo:

El método rizomático no pretende imitar al mundo o reflejarlo, describirlo, crear un discurso científico o basarse en una sola línea de análisis al fundarse en una raíz... Los hilos que componen el texto no se remiten todos a la voluntad; hay fuerzas inconscientes, culturales, colectivas, que hablan... No hay modelo-idea a seguir. (López Portillo 1999: 37.)

Podemos, por tanto, afirmar que este método permite algunas libertades en cuanto al tratamiento del tema, la metodología de investigación y el punto de vista crítico. Aunque el método, por principio, no tendría principios, de *Mil Mesetas* hemos tomado los siguientes:

1° y 2° Principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. [...]
5° y 6° Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. (D y G 1979: 13, 17.)

De lo anterior deducimos el carácter interdisciplinario de nuestra metodología, así como la intención, irregularmente

conseguida, en la estructuración del trabajo. Otro aspecto importante está en que: "... el libro no es una imagen del mundo" (D y G 1979: 16.)

Es decir, que un texto, al menos desde el punto de vista rizomático, no debería pretender representar un objeto real. En nuestro caso, tal vez la relación Beckett-Müller-minimalismo, con todas sus vertientes y matices, no existe en principio, es sólo una especulación, pero ello no excluye su imaginaria posibilidad. Es como en los casos de los duendes, las hadas, o Dios, de los cuales todos, o algunos, hemos hablado, pero sin haberlos visto realmente. Reflejar, pues, como una calcomanía (un calco), la realidad, según el método rizomático, no es una capacidad verdadera del libro. El libro debe comunicar otras cosas. Un libro, entonces, debería ser: "... mapa y no calco. [Hay que] Hacer el mapa y no el calco". (D y G 1979: 17.)

Efectivamente, escribir un texto de tipo *rizoma* implica aceptar que la verdad es efímera, cambiante, como un mapa en constante proceso de ser dibujado pero nunca acabado.

... el rizoma sólo está hecho de líneas [vértices temáticos en cualquier dirección]... el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga [libertad de deconstrucción e interrelación temáticas]. (D y G 1979: 25, 26.)

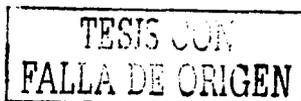
El método rizomático propone también dejar de ver al autor como el agente de enunciación de un discurso personal. El autor no existe como sujeto de enunciación sino como el agenciamiento de un deseo colectivo. El método rizomático propone voltear a ver el texto más que como un producto material, como un acontecimiento: "El sujeto no existe como tal, como una realidad preliminar; lo que existe es el acontecimiento" (López-Portillo 1999: 35).⁶

La emancipación del texto del autor enmarca nuevos criterios para juzgar lo que conocemos como realidad. No necesariamente todo lo verdadero es real. La realidad es incognoscible,⁷ y juzgamos como verdadero aquello que, experimentalmente, se presenta como una continuidad. Las leyes de la ciencia son estadísticas de resultados constantes en condiciones continuas. Aportaciones de la teoría de la relatividad y de la física cuántica plantean que nuestro conocimiento científico de la realidad es vulnerable, es decir, que existen excepciones y discontinuidades en la naturaleza. Es más, es posible que las leyes naturales no sean sino una serie de asombrosas excepciones. En otras palabras, nuestro juicio de verdad es algo relativo⁸ e

⁶ Lyotard (1986) es de los primeros teóricos en introducir *acontecimiento* para referirse a los nuevos modelos expresivos de lo que comúnmente llamaríamos "texto". Para los semiólogos, todo lo legible por cualquier modo seguirá llamándose "texto", aún tratándose de sistemas de signos no lingüísticos.

⁷ "... una ciencia se localiza en un campo del saber que no absorbe, en una formación que es de por sí objeto de saber y no de ciencia", dice Deleuze. (en su libro de 1987, *Foucault*: 45.)

⁸ "... la verdad es un concepto polisémico que nos recuerda que todo sentido es contextual, y por esta razón se produce en función de un espacio de referencialidad en el cual tiene validez propia". (Zavala 1998: 11.)



incierto.⁹ Quizá por esto, es reciente que los investigadores occidentales se interesen tanto por el caos y la incertidumbre.

La condición posmoderna implica un reconocimiento de que nuestras grandes verdades históricas no son sino grandes mitos, es decir, narraciones legitimantes. Jean Francois Lyotard (1986, *La posmodernidad explicada a los niños*) llama a estos grandes mitos *grands récits*, grandes relatos o macrorrelatos, a los cuales opone el *petit récit*, el pequeño relato o microrrelato.¹⁰ Los grandes relatos o macrorrelatos son las grandes ideas en las que se apoyan las instituciones y prácticas sociales, políticas y culturales de la civilización occidental. Un pequeño relato es un discurso parcial, fragmentario y autorreferente, sin pretensiones totalitarias; una pequeña verdad que reconoce un origen ficticio, es decir, en la especulación.¹¹ Podríamos escribir ensayos a la manera de pequeños relatos. Este libro pretende escribirse precisamente como una serie de pequeños relatos ensayísticos, o microrrelatos, siguiendo el método rizomático, el cual:

⁹ "El saber no es ciencia ni siquiera conocimiento". (Deleuze 1987: 45 y 46.)

¹⁰ Aunque Enrique Lynch traduce *grand récit* como "meta-relato" (en la edición hispana de Editorial Gedisa, junio de 1996), creemos que es más adecuado usar "gran relato", para evitar confusiones conceptuales asociadas a la narrativa. Alfredo Michel, con la misma intención aclaratoria, nos ha propuesto usar "macrorrelato" y "microrrelato".

¹¹ "... toda verdad es una construcción ficcional que implica autorreferencialmente sus propias condiciones de posibilidad". (Zavala 1998: 12.)

... contiene a la vez una y varias verdades simultáneas, como un sistema de desconstrucción recursiva de sus propias condiciones de posibilidad. Este sistema de verdad da lugar a la indeterminación... La indeterminación permite, precisamente, la coexistencia de sistemas de verdad cerrados, y sistemas abiertos a la ambigüedad y la contradicción. Se trata de un metasistema constituido a partir de varios sistemas de paradojas que se apoyan en el principio de una incertidumbre que sólo se resuelve (si es esto lo que el lector requiere) en cada acto de interpretación. (Zavala 1998: 13.)

Este método revalora el impulso creativo de la especulación (incluyamos en ella a la intuición) en los procesos de conocimiento. Los grandes mitos surgieron de una especulación y siempre ofrecieron una explicación del mundo. Sin embargo, a diferencia de los grandes relatos, los pequeños relatos (como el rizoma) especulan asumiendo la imposibilidad del conocimiento. Especular permite asomarse de alguna manera a aquello que el solo razonamiento lógico no alcanza a vislumbrar. Especular es hacer ficción de la teoría, una ficción teórica.

Parte de la ficción teórica de nuestra investigación implica aplicar un modelo teórico posmoderno (el rizomático) a un autor considerado ultra-moderno (más afín a las vanguardias que a las corrientes propiamente posmodernistas) como Beckett, así como a una corriente estética considerada entre las últimas vanguardias modernistas, que es el minimalismo.¹² Al respecto, hay que observar que la

¹² El caso de Müller, como se verá, parece no tener este problema.

posmodernidad estética empieza, precisamente, con la ultramodernidad de las vanguardias. Por otra parte, recordemos que la posmodernidad es parte de la modernidad. El fenómeno teatral, por su lado, nos enseña la pertinencia de imaginar diálogos inéditos que comuniquen lo incomunicable para, entonces, aprender más. No somos, sin embargo, los primeros en buscar y/o aplicar la posmodernidad fuera de su supuesto espacio original. Recordemos, por ejemplo, la lectura que Michel Foucault hace del *Quijote* de Cervantes y de *Las Meninas* de Velásquez en *Las palabras y las cosas* (1966.) Por otro lado, hay que recordar también que Beckett no es el mismo vanguardista en *Esperando a Godot* (1952), que en las *Pavesas* (donde es más ambiguo y polisémico: ¿posmoderno?), una de las cuales, *Solo* (1982), nos interesará especialmente. Para Müller, el caso es distinto y el rizoma parece ser la opción de análisis más adecuada, pues su *vanguardismo* cumple más con características propuestas para la obra definitivamente posmoderna. Anota Jean Francois Lyotard sobre los creadores, como Müller, de la posmodernidad: "El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*" (Lyotard 1986: 25). Al estudiar a Müller veremos el porqué.

El texto que pretendemos generar con el método rizomático es un texto de lectura nómada, es decir, de una multiplicidad de lecturas, donde cada bulbo o tubérculo, cada

ensayo, cada ficción teórica, o literaria, se pueda conectar horizontalmente con otro.

... a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza [Inter y Transdisciplinariedad]; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos¹³ e incluso estados de no-signos... (D y G 1979: 25.)

Es decir, que: "contrariamente a los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central [sin compromiso temático definitivo], definido únicamente por una circulación de estados [variaciones de lectura y escritura sugeridas por el texto mismo]." (D y G 1979: 25, 26.)

No hay, por tanto, un tema totalizador que cruce todos los artículos ensayísticos de este trabajo, aunque sí tendremos un pre-texto, un detonante, para justificar este trabajo. Este pretexto es una inquietud o curiosidad por reterritorializar (resignificar provisionalmente, mientras la curiosidad produzca líneas de fuga, es decir, nuevas posibilidades de significación) las posibles relaciones que hay entre las manifestaciones visuales, escénico-espectaculares y literarias (especialmente dramáticas) del

¹³ Este aspecto nos parece fundamental para el estudio de un sistema de signos combinados como es el teatro.

fenómeno estético llamado minimalismo, es decir, la creatividad minimalista, y aquello que denominaremos como el Problema Beckett y la Máquina Müller. Para nosotros, en resumen, la propuesta del método rizomático implica una posibilidad para debatir con libertad que nos invita a la creatividad.

Semiología y Recepción Teatral

En este libro analizamos el trabajo dramaturgico de Samuel Beckett y Heiner Müller porque nos puede ayudar a hacer una aportación mínima al estudio del signo teatral y su recepción. Nos introduciremos entonces, en forma muy general, tanto en la teoría semiológica como en la de la recepción.

La cuestión inicial es si este estudio compete a una semiología o a una semiótica. ¿Cuál es la diferencia? En *La lección inaugural* (1989), Roland Barthes explica que la semiología es la ciencia de todos los signos que surge de la lingüística. Ya en *La semiología* (1978), Pierre Guiraud precisa que "La semiología es la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, señalizaciones, etc." (Guiraud 1978: 7.) Y si bien para Guiraud semiología es lo mismo que semiótica, él mismo aclara que semiótica se refiere más a un estudio de los signos especialmente no lingüísticos. Umberto Eco es tal vez más exacto cuando afirma que la semiótica es un "estudio de los sistemas de signos que no

dependan de la lingüística (leyes del lenguaje)" (Eco: 1986, *La estructura ausente*: 13). Sin embargo, Eco acepta el término semiótica para cubrir todas las posibles acepciones de los términos semiología y semiótica, con base en la decisión del comité fundador de la International Association for Semiotic Studies (enero de 1969, París, citada en Eco 1986).

Nosotros consideramos que una separación entre semiología y semiótica es prudente si hablamos de elementos lingüísticos en el sistema de signos estudiado. En este sentido, el estudio del sistema de signos del teatro, o el estudio del signo teatral, tal vez armonice más con "semiología" que con "semiótica". Analicemos este sistema de signos.

Acercas del teatro nos dice Carmen Leñero: "La realidad señala con su presencia [la del teatro] que existe y que a la vez no existe" (Leñero 2000, *La luna en el pozo*: 14). El teatro es un rito donde el actor es depositario de dos naturalezas: una real, que es la suya propia (que existe), y una ficticia, que es la del personaje (que no existe). Desde este punto de vista, podemos ver que el signo teatral es un reflejo de dos mundos, que es un signo no unitario, es decir, que es múltiple, polisémico. Pero el teatro es todavía más. La misma Leñero dice, en un poema, que el arte teatral es una:

Cadena de suplantaciones
para hacer presa del sentido.
(Leñero 2000: 80.)

Esta reflexión poética ilustra la naturaleza colectiva (una cadena: poeta, dramaturgo, director, actor y personaje) y representacional (simulación de otra realidad: suplantaciones) del teatro, así como su vocación por capturar y retener la atención de un espectador (que es presa del sentido). Leñero ilustra también el carácter polisémico del teatro (cadena de suplantaciones: sistema de signos). El signo teatral es múltiple, más complejo que otros signos que, incluso, pueden constituirlo (literatura: palabra hablada y escrita; música y danza; artes visuales: pintura, escultura y arquitectura; etc).

Eco y Guiraud, como muchos otros críticos, admitirán esta complejidad del signo teatral. Se trata de un macro-lenguaje que abarca varios lenguajes, incluido el verbal o lingüístico (en muchos de los casos). Por esto mismo es que el término "semiología" nos parece más adecuado, precisamente por no omitir la cuestión lingüística. Incluso Fernando de Toro, al elaborar su *Semiótica del teatro* (1987), después de la portada desarrolla todo su exhaustivo estudio en términos semiológicos,¹⁴ acaso notando que parece improbable desvirtuar al signo lingüístico como uno de los elementos asociados al

¹⁴ El ensayo sólo lleva lo *semiótico* en el título. Al interior, cambia el término por "semiología".

signo teatral. Por tanto, creemos que los planteamientos son suficientes para permitirnos un enfoque semiológico.

La Textura Teatral

Puntualmente Fernando de Toro, en su *Semiótica del teatro* (1987), al hablar de **Texto** en el teatro habla de un **Texto Dramático** y de un **Texto Espectacular**. Es decir, que se requiere de la colaboración entre dos tipos de escrituras para alcanzar un discurso teatral completo. La primera escritura se refiere a la dramaturgia, a la propiamente dicha puesta en texto (en papel) de la obra. De Toro llama a esta escritura **Texto Dramático**, y analiza dentro de él un **funcionamiento textual** y un **funcionamiento escénico**. El **funcionamiento textual** es la lectura que se hace de la obra como literatura. El **funcionamiento escénico** es la lectura que nos hace vislumbrar, imaginar o prever el espectáculo posible que emergería del papel, es decir, su competencia como partitura espectacular. El investigador chileno-canadiense se refiere, por otro lado, a otro tipo de escritura, a otra textualidad, quizá más cercana a la teoría de la recepción que a la semiología, textualidad que tiene que ver con la posibilidad de percibir todo como **texto**, es decir, ver todas las cosas con ojos de lector, leerlo TODO. En el teatro, este ámbito es el del **Texto Espectacular**, el texto que *se escribe* sobre el escenario, que De Toro subdivide en el texto de la

puesta en escena y el propiamente texto espectacular. El texto de la puesta en escena son los arreglos que hacen los intérpretes (actor, director, y escenógrafo o decorador) al texto dramático para decidir sobre alguna(s) de sus posibles lecturas, es decir, se trata de acotar la polisemia de la dramaturgia, sus ambigüedades o *lugares de indeterminación* (como les llama De Toro) para obtener una *virtualidad espectacular*, un boceto claro del montaje. Es así como la literatura se convierte en un libreto de dirección (para el director o *régisseur*), una partitura de entonación y acciones físicas (para el actor o *performer*), un libreto de iluminación y sonorización, o una maqueta de escenografía. Finalmente llegamos a la puesta en escena, al propio texto espectacular, como lo llama De Toro, que es una escritura conjunta, colectiva, entre varios intérpretes, sobre el espacio escogido como escenario. Aquí, De Toro distingue entre los *códigos espectaculares* y las *convenciones teatrales*. Los *códigos espectaculares* (gestos, palabras, silencios, manejo de las distancias, etc.) son signos transformados a partir de los códigos cotidianos de comunicación, textualidades (en el sentido de elementos comprensibles como lenguajes) culturales que, llevadas a escena, dejan de ser cotidianas para inscribirse en un contexto estético y, por tanto, con mayor carga de significado, de sentido. De Toro indica que las *convenciones*

teatrales, por otra parte, van desde las Generales, como el *pacto de cooperación* del espectador, quien acepta asistir a una realidad diferente, aunque lo que va a ver no es propiamente realidad, sino la realidad del arte, y someterse a ella por el tiempo que dure el espectáculo; pasando por las Particulares, como el estilo de interpretación (por ejemplo, el expresionista, el del absurdo [si es que existe], el de la *Comedia dell'Arte*, el del teatro Nô, el del Kabuki, o el realista); hasta las Singulares, que cada puesta en escena genera y que, eventualmente, tienden a convertirse en Particulares y Generales (la Convención Particular de una representación *del absurdo*, por ejemplo; o bien, el estilo personal de dirección de Müller para montar a Shakespeare).

Gran parte de este libro está dedicado al teatro, como literatura tanto como espectáculo. Por esta razón, creemos que el estudio del público (lector o espectador) es importante, y que el desarrollo de una teoría de la recepción específica para el teatro se hace pertinente. Aunque al estudio sistemático del público teatral le espera un largo periodo de madurez, apuntaremos enseguida algunas nociones que nos serán útiles.

Antecedentes de la Teoría de la Recepción Teatral

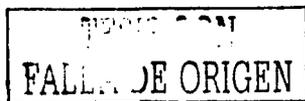
La teoría de la recepción o, como también se le llama, la estética de la recepción, tiene como objeto central la investigación de las relaciones entre texto y lector. (Fernando de Toro 1987, *Semiótica del teatro*: 130.)

Aunque la definición de Fernando de Toro no nos deja lugar a dudas, la aplicación de la recepción al teatro debe desdoblarse despacio, si se quiere aprovechar mejor. John Howard Lawson (*Teoría y técnica de la dramaturgia*) ya tenía una opinión propia sobre la recepción teatral a mediados del siglo XX:

El público es la necesidad final que da propósito y significación a la obra de un dramaturgo. [...] El público piensa y siente sobre los acontecimientos imaginarios en términos de su propia experiencia. Pero el público enfoca los acontecimientos desde un ángulo diferente; la obra es la esencia concentrada de la conciencia y la voluntad del dramaturgo; él trata de persuadir al público para que comparta su intenso sentimiento respecto al significado de la acción. La identificación no es un puente psíquico a través de las candilejas; la identificación es la aceptación, no sólo de la realidad de la acción, sino de su significado. (Howard Lawson: 263. Énfasis mío.)

El mismo crítico indicó las principales dificultades para hacer del concepto de público, teoría:

He preferido analizar el proceso dramático partiendo del dramaturgo; podríamos haber llegado a muchas de las mismas conclusiones partiendo del público. Pero tratar de definir la teoría dramática mediante un análisis de las reacciones del público, sería una tarea mucho más difícil, porque implicaría muchos problemas adicionales. Las actitudes y preocupaciones del público al ver una obra son mucho más difíciles de medir que las de un dramaturgo al crearla. En cada momento de la



representación, los distintos miembros del público están sujetos a una variedad infinita de influencias contradictorias, que dependen de la arquitectura de la sala teatral, la personalidad de los actores, las personas que los rodean, los informes que han circulado sobre la obra, y otros mil factores que varían de una representación a otra. (Howard Lawson: 263. Énfasis míos.)

Sin embargo, el público es una necesidad irrenunciable del fenómeno teatral. La cuestión, ante todo lo anterior, se resume en que: "Por tanto, el público es un factor variable, pero como desempeña un papel en la obra, se debe considerar su composición." (Howard Lawson: 265.)

Son recientes (relativamente) los logros en este tipo de estudios, y parece ser que ha sido la semiología la puerta a una teoría de la recepción teatral:

La recepción teatral es capital en el fenómeno teatral. El estudio se centra aquí en la **relación teatral**, es decir, en el intercambio que media entre sala/escena, emisor/receptor... [...]

Quizás una de las razones por la cual la semiología teatral no se había ocupado de esta área [la recepción teatral] se deba al carácter hermenéutico de la teoría de la recepción, carácter muchas veces falto de rigor y en apariencia lejos de la semiología. No obstante, hoy el semiólogo debe integrar o más bien incorporar la recepción en el centro mismo de sus investigaciones, particularmente tratándose del teatro, donde la **relación sala-escena** es fundamental, puesto que no hay espectáculo sin un público, sin un espectador. (De Toro 1987: 13 y 130. Énfasis míos.)

La razón más pertinente para que exista una teoría o estética de la recepción teatral es, creemos, la que expresa Pavel Campeanu:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El teatro es espectáculo y, por consiguiente, forma de socialización de las relaciones humanas que no implica al espectador en tanto que variante, sino en tanto que constante. Esta presencia no es alternativa, sino imperativa. Variante y alternativa es la manera de integración de los espectadores en el espectáculo teatral. (Pavel Campeanu en Helbo 1978: 107.)

Si en el teatro el espectador es un factor irrenunciable, entonces la teatralidad implica en sí misma toda una estética de la recepción. Pero la mayor singularidad de esta estética es su movilidad, es decir, la irrepetibilidad de su fugaz signo, porque, contrariamente a lo que sucede en el cine:

Una obra de teatro no se ve dos veces igual. Cada vez que los actores la interpretan, realizan un nuevo acto de creación, varían los matices subjetivos; estado de ánimo, salud, humor, etc., determinan, a cada instante, leves variaciones. (Castagnino 1967: 32.)

Como vemos, este carácter variable se derivaría de la actoralidad, es decir, del trabajo del actor y, por lo tanto, de la claridad y eficiencia de tal trabajo depende todo lo que fundamenta al fenómeno teatral, porque el fenómeno teatral consiste en lograr la relación entre el actor y el espectador.

Presentamos a continuación un glosario de términos sobre teoría de la recepción en una forma textual, o textura, alternativa, no convencional. Su propósito es *ensayar* lúdicamente acerca de la teoría de la recepción, como un

ejemplo de nuestra propuesta de incorporar mayor creatividad en la investigación.

Mínima Teoría de la Recepción

(Glosario lúdico monológico-monográfico¹⁵)

Personajes: Un actor-emisor y una espectadora-receptora.

Lugar: Escenario de un teatro de cámara. El telón está cerrado.

La espectadora-receptora (o lectora) está sentada en las butacas desde hace rato, acaso aburrida, cuando se hace un oscuro y una pequeña luz se concentra sobre el telón. Entonces, el telón es abierto por el actor-emisor, quien da inicio a la enunciación de su parlamento (o texto). Si la intención comunicativa del actor es eficiente (sin que surjan confusiones sobre la otredad, por ejemplo), entonces la espectadora debería prestarle su atención y algo llamado arte (o amor) podría surgir.

ACTOR- (Se coloca una nariz postiza roja, de clown) Tengo la ansiosa intención de que me escuches, mas el arte -como con Job- no será sin tu atención. Aristóteles y Platón ya nos lo decían. Después de los formalistas rusos, fueron los estructuralistas franceses. Pero ni la semiótica ni las teorías sobre el lector me explican ahora qué sucede con la recepción que tienes tú de mí. Te ofrezco la *poiesis*¹⁶ de mi pasión. Recíbeme en una *aistesis*¹⁷ que desate su *catarsis*¹⁸

¹⁵ Fuentes revisadas: Iser 1978, Suleiman 1980 y Tomkins 1980, principalmente.

¹⁶ Acto de creación de la obra de arte.

¹⁷ Acto de atención hacia la obra de arte.

¹⁸ Efecto de liberación psíquica o espiritual provocado por la obra de arte.

hacia normas nuevas, para conservarlas o para transgredirlas. Sé la receptora de mis emisiones. Sí, lo confieso, yo era el autor explícito¹⁹ detrás de esa misteriosa retórica. Yo soy el ser de carne y hueso que firmaba por ese anónimo autor implícito,²⁰ esos oscuros estilos. Ahora lo sabes. Te buscaba a ti, a ti, mi lectora implícita,²¹ mi lectora ideal. ¿Te llegaron esas cartas? ¿Percibiste el aura²² que las envolvía? ¿O fue otra conciencia la lectora explícita,²³ la persona real, interceptora de mis líneas, mis texturas, mis entramados lingüísticos? Mi amor por ti siempre estimuló aquella inmadura competencia poética,²⁴ esa que evolucionó para hacerme construir los más complejos enunciados del deseo. Yo soy el sujeto de esos discursos; tú, el objeto de su pasión. ¿Y qué has hecho tú con tu competencia de lectora?²⁵ ¿Ya descifraste mis subtextos,²⁶ la oscuridad de mis intenciones? Acaso prefieres mantenerte virgen... intelectualmente quiero decir, es decir, olvidar el *background*²⁷ que compartimos alguna vez, esa tierna estructura cultural heredada y enriquecida con nuestro común aprendizaje. Tal vez eso fue lo que pasó. Te independizaste

¹⁹ Persona física que realiza un texto.

²⁰ Estilo personal de realización de un texto.

²¹ Lectores potenciales, de acuerdo al contexto social, histórico y cultural alrededor del texto.

²² Sensación de unicidad sobre una obra de arte (aquello que le hace única y original).

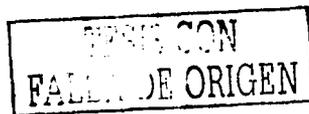
²³ Persona real que lee un texto.

²⁴ La competencia poética se refiere a una capacidad artístico-creativa de la competencia lingüística (capacidad de expresión oral y escrita.)

²⁵ Capacidad para comprender signos lingüísticos escritos.

²⁶ Subtexto: Sentido denotativo, indirecto, no literal, de un texto.

²⁷ Contexto cultural de referencia del lector, previo a una lectura.



para elaborar tu propio horizonte de expectativas.²⁸ Claro. Nunca has estado obligada a esperar lo mismo que yo. Sin embargo, eso no te daba la libertad de entender lo que se te diera la gana. Ahora lo entiendo yo. ¿Por qué no exploraste mis subtextos? ¿Por qué me convertiste en tu vano pretexto²⁹ para escribir otra versión del amor? ¡No! Yo no soy tan ambiguo. No soy el libro, la obra abierta³⁰ que otros te ofrecen. No necesito una lectura especial. Yo quiero que me leas con sencillez. Insisto, yo no te exijo ser un modelo complejo de lectora,³¹ yo tal vez te prefiera simple. Creo que ya hemos experimentado suficientemente los transgresivos sabores vanguardistas. Me conformo con que escuches el sentido único de mis actos de habla:³² ¡Ven a mí! Esta es toda la pragmática de mis cartas. Deja releer el acontecimiento de tu cuerpo. Actualicemos,³³ recontextualicemos esta relación emisor-receptor. Está bien, yo tampoco te quiero ya pasiva,³⁴ aunque nunca lo fuiste realmente. Reconozco que nunca leíste así, ni en mis más contundentes, es decir, cerradas súplicas. Asumo que no he sido el creador absoluto de nuestros placeres, mas tampoco el de nuestros horrores. Tú siempre dijiste la última palabra. Recuérdalo. Como lectora activa,³⁵

²⁸ Suposiciones previas al acto de lectura.

²⁹ Intención previa a la enunciación del texto.

³⁰ Obra de arte que admite múltiples interpretaciones.

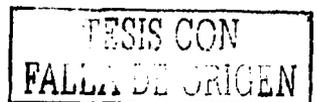
³¹ Modelo de lector: Lector implícito construido, o previsto, conscientemente.

³² Sentido pragmático de un discurso oral.

³³ Actualizar: Interpretar un texto a partir del marco cultural más reciente o inmediato.

³⁴ Nivel de lectura en el cual no hay interacción con el texto.

³⁵ Nivel de lectura interactiva, en el cual quien lee participa del acto mismo de creación del texto.



has co-creado la historia de nuestros encuentros y desencuentros. Por todo esto, el valor de este mensaje cumple sólo una función contextual, es decir, dependerá de ti y tus nuevas circunstancias que logremos un pacto de cooperación.³⁶ (Aquí se quita la nariz postiza.) Si mi intención no basta, entonces quizá tú puedas explicar mejor el significado de este pequeño relato, de este posmoderno y absurdo *dramínimo*. No pretendo ser un clásico, pero léeme. No encontrarás más nunca el mismo texto.³⁷ Vuelve conmigo. Te extraña, **El Otro**. (Hace una reverencia y cierra él mismo el TELÓN.)

TESIS CON
FALSA DE ORIGEN

³⁶ Aceptación por parte del lector de las convenciones propias de una realidad paralela a la objetiva, que es la de la obra estética.

³⁷ Texto: Enunciación oral o escrita. Por extensión, toda forma de discurso o mensaje con intención comunicativa, cuyo sentido, según la teoría de la recepción, depende del lector y se actualiza con cada nueva lectura.

PRIMERA PARTE

I. La Creatividad Minimalista**El minimalismo**

Para comprender adecuadamente el concepto estético del *minimalismo*, es decir, el proceso reduccionista que llevaría a las artes, sobre todo las visuales, hacia sus estructuras más simples y esenciales, comenzaremos por revisar brevemente sus antecedentes en el arte abstracto. Desde comienzos del siglo XX, se reconoce a Wassily Kandinsky (1866-1944) como fundador de la abstracción estética en la pintura, es decir, como padre del arte abstracto. En la siguiente pintura, obsérvese la falta de elementos figurativos u objetuales.



Improvisación 28, segunda versión (1912. Encarta 2000)

Kandinsky redimió al signo visual de la encomienda de ser mera representación de la realidad. Buscaba trascender la pintura figurativa al dejar de imitar a la naturaleza.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Otro ruso, Vladimir Tatlin (1885-1953), aclaró y profundizó los fundamentos de la nueva estética propuesta por Kandinski. Como lo describe Anna Moszynska: "Yet in a manifesto published with his wife, Xana Boguslavskaya, at the 'O-IO' exhibition, he declared that 'a picture is a new conception of abstracted, real elements deprived of meaning'." (1990, *Abstract Art*: 74.)

La ruptura entre significante y significado no sólo se daría en las artes visuales. La influencia sería básica, a partir de este momento, para todos los creadores de vanguardia. Moszynska prosigue: "The repudiation of meaning, as well as the commitment to 'real elements', indicates an early attempt to justify the abstract art work as a self-sufficient entity, with no further motive." (1990: 74.)

Otros autores importantes que pueden considerarse como precursores del minimalismo son el ruso Kasimir Malevich (1878-1935), que se apoyó en la supremacía del sentimiento sobre cualquier otra consideración artística (suprematismo), reflejada en su famosa composición de un cuadrado negro sobre fondo blanco; y el holandés Piet Mondrian (1872-1944), quien creó una serie de pinturas casi idénticas inspirándose en la idea de la armonía universal (neoplasticismo). Sin embargo, a pesar de sus asociaciones conceptuales con el minimalismo, estos pintores están más relacionados con el cubismo, de

donde abrevan, creado por Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963.)

La idea de la obra autónoma avanza durante el siglo XX, hasta llegar por fin al *minimal art*. "This formalist point of view -an abstract 'art for art' sake philosophy- was to recur later with Concrete art in the 1930s and Minimal art in the 1960s." (Moszynska 1990: 74.)

Según la autora, un manifiesto artístico de vanguardia, de tiempos de la Primera Guerra Mundial, es precursor directo de la ideología plástica minimalista. El primer y único número de la revista *Art Concret*, publicado en París en 1930 por Theo van Doesburg, no proponía nada nuevo para el arte abstracto (la autosuficiencia del objeto de arte ya había sido discutida desde 1924 por la revista polaca *Blok*, y mucho antes en los círculos constructivistas rusos), pero estaba escrito en la lengua más usada por los creadores vanguardistas, el francés (lo cual implicaba mayor difusión), y oponía claramente la abstracción a la naturaleza. Los puntos del manifiesto eran:

1. Art is universal.
2. The work of art should be entirely conceived and formed by the mind before its execution. It should receive nothing from Nature's formal properties or from sensuality or sentimentality...
3. The picture should be constructed entirely from purely plastic elements, that is to say, planes and colours. A pictorial element has no other

- significance than 'itself', and therefore the picture has no other significance than 'itself'.
4. The construction of the picture should be simple and controllable visually.
 5. Technique should be mechanical, that is to say, exact, anti-impressionistic.
 6. Effort for absolute clarity. (en Moszynska 1990: 104-106.)

Las estéticas de vanguardia, y más concretamente las de arte abstracto, influirán en todo el pensamiento moderno, desde Ortega y Gasset (1925, *La deshumanización del arte*) hasta Umberto Eco (<<El problema de la obra abierta>>, en Eco 1970). Para algunos se trata de una moda, para otros, de una crisis y, para otros más, de productos que buscan la participación activa del espectador en su creación misma, en su significación.¹ Para Lyotard,² por ejemplo, estas obras generan su propia estética en el acto mismo de su producción. Para Jameson,³ se trata de una etapa cultural lógica, derivada del capitalismo.

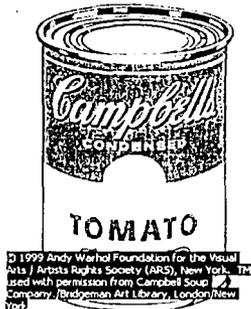
Poco a poco, el rompimiento con el figurativismo, o imitación de la naturaleza, se fue haciendo una moda entre las corrientes artísticas, hasta que el arte abstracto se hizo cotidiano. No habiendo un nuevo camino a la vista, los artistas se dedicaron a explotar al máximo sus capacidades expresivas, llegando a los estilos del expresionismo

¹ En la Teoría de la recepción, esto es denominado: **implicación del lector** (ver apartado al respecto, en este libro). Ver también <<El problema de la obra abierta>>, de Umberto Eco (1970.)

² Ver *La posmodernidad explicada a los niños*, de Lyotard (1986.)

³ Ver JAMESON, Frederick, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991.)

abstracto (encabezado por Paul Jackson Pollock) y del *pop art* (encabezado por Andy Warhol.)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Campbell's Soup Can (Warhol, 1962. Encarta 2000)

Los signos del maximalismo, es decir, de la sobreexplotación expresiva, en Warhol, Pollock y otros autores, se ven en esos momentos impulsados por el comercio a través de la oferta, la demanda y la reproducción masiva del producto artístico, así como apoyados por los *mass media*, con su infraestructura de promoción y difusión publicitaria (comercial, no cultural). Estos signos se mantienen vigentes en nuestros días (Época llamada Postindustrial.)

Aunque Umberto Eco no utiliza el término "maximalismo" en *La estructura ausente* (1986), sí menciona el fenómeno de los *mensajes con cuerpo demasiado grande* para contenidos pobres de significado, que puede funcionar para explicar y definir lo que es el maximalismo:

Ya lo hemos visto: la historia, con su vitalidad voraz, vacía y llena las formas, las priva y dota de significado; y ante la inevitabilidad de este proceso no nos quedaría otro recurso que fiarnos de la sabiduría instintiva de los grupos y las culturas, capaces de hacer revivir cada vez las formas y los sistemas significantes. Pero quedamos algo perplejos y tristes ante unas formas inmensas que para nosotros han perdido su poder significante original y parecen (referidas a los significados más débiles que les inoculamos) mensajes demasiado complejos respecto a la información que transmiten. En la vida de las formas pululan estos gigantes sin sentido, o con un sentido demasiado pequeño para un cuerpo tan grande, gigantes que solamente se pueden justificar infundiéndoles unos sentidos desmesurados, fabricando para ellos al buen tuntún unos códigos de enriquecimiento injustificables (y nos encontramos de nuevo con aquellas fórmulas de la Retórica, en el sentido estricto y negativo del término, como los <<cuarenta siglos>> de las pirámides). (Eco 1986: 352, 353.)

Para el criterio de algunos creadores, como Ad Reinhardt (1975, *Art as Art*), el explosivo ímpetu expresivo, el maximalismo, de Warhol y Pollock, reflejaba una degradación de los mejores valores del arte y, por lo tanto, había que preguntarse cómo reencontrar estos valores. La respuesta que encontraron se oponía claramente a las propuestas maximalistas, e implicaba austeridad, discreción y anonimato.

Al arte plástico minimalista norteamericano se le conoce también como arte mínimo o minimal, movimiento minimalista, *systemic painting*, *ABC Art*, *serial art* o sencillamente minimalismo. Sabemos que el minimalismo inició como "una tendencia en pintura, y más en especial en escultura, que

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

surge durante la década de 1950 en la que sólo se utilizaban formas geométricas elementales" (Ivers et al 1992, *Diccionario de arte*: 473.) Poco a poco el minimalismo se fue consolidando: "El arte minimal se consolidó en EU a partir de 1965 sugiriendo un proceso reduccionista que llevaría la pintura, pero sobre todo la escultura, hacia sus estructuras más simples y esenciales" (*Historia del arte [Últimas tendencias*, vol. 16] 1997: 2898.) A las estructuras más simples y esenciales de la plástica se les nombró **estructuras primarias**. A partir de entonces, el minimalismo se fue expandiendo, muy lentamente, entre críticas y rechazos, como una alternativa estética más allá de otras vanguardias, avanzando en contra del maximalismo (abuso de los recursos expresivos) de otras propuestas, como el *pop art* y el expresionismo abstracto.

Los artistas minimalistas comparten principios... "de economía expresiva y simplicidad, así como la obsesión por el orden, la pureza plástica y la claridad" (*Historia del arte [obra citada]* 1997: 2898.) Acerca de creadores plásticos minimalistas como Carl Andre, Donald Judd y Frank Stella encontramos la siguiente información.

Carl Andre (n. 1935): "Realiza sus obras amontonando piezas de productos comerciales, tales como planchas de poliestireno, ladrillos, bloques de cemento, piezas

magnéticas, etc., según un sistema modular matemáticamente organizado y sin ensamblaje ni adhesivos" (Ivers et al 1992: 25). Por su cuenta, la obra de Donald Judd (n. 1928): "se compone específicamente de cajas de acero inoxidable o hierro pintado, o sencillas formas similares, situadas unas junto a otras sin connotaciones emocionales" (Ivers et al 1992: 375). Frank Stella (n. 1936) nos dice de sus trabajos: "What you see is what you see" (<<Minimal art>>, Encarta 2000), dando a entender que la mera experiencia visual (*aistesis*) de una pintura es más importante que cualquier interpretación.

Otros artistas minimalistas reconocidos son Tony Smith, Robert Morris, Dan Flavin y Sol Le Witt. En todos sus trabajos encontramos una geometría que "no se presenta como metáfora o símbolo de otros contenidos, sino que pretende adquirir sentido exclusivamente por el valor intrínseco de sus formas y de sus materiales" (*Historia del arte* 1997: 2898.)

Sin embargo, es el pintor y escultor Ad Reinhardt (1913-1967) quien sintetizó la premisa fundamental de la creatividad minimalista: "Less is more."⁴ En sus escritos, Ad Reinhardt no deja dudas de su ruptura con el figurativismo: "Art is art-as-art and everything else is everything else. Art-as-art is nothing but art. Art is not what is not art.

⁴ Reinhardt 1975: 205, tomada de Reinhardt 1957, <<Twelve rules for a new academy>>, originalmente publicado en la revista *Art News* (NY), de Mayo de 1957.

[...] Art is Art and Life is Life." (Reinhardt 1975: 53, 204.) Podemos confirmar que Reinhardt llevó hasta las últimas consecuencias esta propuesta, dados sus trabajos más avanzados. Éstos son cuadros rigurosamente monocromáticos, negros, unidimensionales.



[La imagen es una reproducción propia del óleo *Abstract Painting*, de 1964, ilustrado en Reinhardt 1975: 41.]

A square (neutral, shapeless) canvas, five feet wide, five feet high, as high as a man, as wide as a man's outstretched arms (not large, not small, sizeless), trisected (no composition), one horizontal form negating one vertical form (formless, no top, no bottom, directionless), three (more or less) dark (lightless) no-contrasting (colorless) colors, brushwork brushed out to remove brushwork, a matte, flat, free-hand painted surface (glossless, textureless, non-linear, no hard edge, no soft edge) which does not reflect its surroundings - a pure, abstract, non-objective, timeless, spaceless, changeless, relationless, disinterested painting- an object that is self-conscious (no unconsciousness) ideal, transcendent, aware of no thing [sic., seguramente enfático] but art (absolutely no anti-art). (Reinhardt 1975: 82, 83.)

TECIS CON
FALLA DE ORIGEN

Para Reinhardt, el arte es un universo con naturaleza propia, cuya comprensión requiere más que palabras. Quizá de ahí parten sus cuadros sin color.

These paintings and comments present no clear understanding, no precise ground plan for our labors to follow. They represent only bricks and mortar materials awaiting use in the shaping of our individual understanding. Until that time they remain but random comments. (Reinhardt 1975: 58.)

Este reto al entendimiento tuvo algunas consecuencias durante las exposiciones. "Two of the galleries and museum rooms had to be roped off because too many viewers were unable to resist touching the surface of the paintings and leaving their marks" (Reinhardt 1975: 84). Al respecto, Barbara Rose explica que: "The resistance of the black paintings to interpretation, reproduction, and exhibition was part of their rigorous and demanding ethical stance... The black paintings are icons without iconography" (Barbara Rose en Reinhardt 1975: 81, 82.)

Si el minimalismo contradice el principio de que "las artes son representaciones de la naturaleza y de la sociedad, representaciones que pueden ser reales o imaginarias, visibles o invisibles, objetivas o subjetivas" (Guiraud 1978: 90), entonces ¿qué tipo de representación hacen las pinturas negras de Reinhardt, cuando su intención es no representar?

Creatividades como el minimalismo y el arte conceptual llevaron los caminos de la plástica a su abstracción más pura, pero también los alejó del espectador, pues los signos se hicieron ilegibles y, por lo tanto, elitistas. El experimento de la autosuficiencia de la obra artística llevado a los extremos parece poner en riesgo, o al menos a discusión, el carácter envolvente del arte, es decir, la invitación al acto contemplativo (*aistesis*.) Se retomó el figurativismo, parecieron agotarse las vanguardias y, acaso entonces, entró en crisis la modernidad artística.

... the continuing vitality of abstraction was largely obscured at the end of the 1970s by the well-publicized explosion of figurative imagery. Following in the wake of the conscious anonymity of Minimal and Conceptual art, a number of major exhibitions at the turn of the decade unleashed evidence of a burning zest for personal expression and pictorial representation among many artists... The new figurative impulse, which sometimes went under the heading 'Neo-Expressionism', was interpreted as a timely response to the apparent dead-end of Modernism. With economic confidence shattered by the 1973 oil crisis, the notion of progress (which had underpinned modernity and hence modernists concepts of art) was increasingly called into question. In the context of the heart-searching that ensued, abstract art, like modernist architecture, came under attack. While recent modernist art had paradoxically been accepted by museums and institutions, it was also seen as elitist, lacking in popular appeal. (Moszynska 1990: 225, 226.)

El minimalismo pasó de ser una propuesta artística de vanguardia -quizá la última del siglo XX- a ser un concepto

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

corriente, funcionalista, convencional y conservador de la arquitectura, las artes decorativas, el vestido e incluso, ocasionalmente, de la misma publicidad que en principio combatió. Habrá sido entonces que el arte entró de lleno en lo que se conoce como la Posmodernidad.

El minimalismo, en fin, es una opción estético-estilística que reduce la expresividad de un lenguaje a sus elementos formales elementales o estructuras primarias.

Con este modelo, surgido de la plástica, de reducir la expresividad a las llamadas estructuras primarias (p. 38), apoyándose en las formas y los materiales, cada manifestación artística, creatividad o modo expresivo puede deducir su propia estilística, poética o estética minimalista. Así, si bien en nuestros días la plástica minimalista original es vista como un movimiento vanguardista aparentemente trascendido en la historia, sus valores estéticos perduran. Y no sólo perduran, sino que, efectivamente, se han extendido, o aclarado, en otras manifestaciones artísticas. En la literatura japonesa, por ejemplo, podemos considerar la sencillez de los *haikús*. Otras propuestas literarias ya daban señales minimalistas. Según indican Deleuze y Guattari (1975), por ejemplo, Franz Kafka se manifestaba *Pour une littérature mineure*, adelantándose, como lo comprobó su narrativa, a su tiempo. Hay que mencionar asimismo los

destacados ejemplos de cuentistas norteamericanos como Raymond Carver (1976, *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*), y latinoamericanos como Augusto Monterroso (*El dinosaurio*)⁵ y algunos poetas mexicanos (desde los *haikús* de Octavio Paz hasta los *poemínimos* de Efraín Huerta). Están también la música minimalista (como las óperas de Philip Glass);⁶ y el cine minimalista del Grupo Dogma.⁷

En el caso de Franz Kafka, lo que Deleuze y Guattari encontraron es una manera de vivir la literatura trascendiendo las fronteras de la lengua: la literatura menor.

Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que <<mineur>> ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). (D y G 1975, *Kafka, pour une littérature mineure*: 33.)⁸

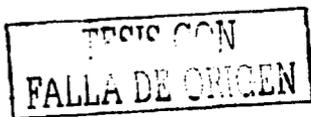
Como podemos ver, este modelo estético nos presenta una literatura menor que está, por contraste, mayúsculamente

⁵ En realidad, el cuento más pequeño del mundo es de un mexicano: "En él se resumen no sólo mis dudas ante la vida y la muerte, sino la incertidumbre universal del hombre ante el destino. Este minicuento dice exclusivamente: '¿Y?'" (Óscar de la Borbolla, en Zavala 2000, *Relatos vertiginosos*: 24.)

⁶ [...] "minimal music emphasizes continual repetition of rhythm with slight alterations in pattern, and uses harmony sparsely". (Encarta 2000.) Hay que escuchar la ópera de Glass *Einstein on the beach* (Co-creada con el director teatral Robert Wilson, premiada en el Festival de Avignon de 1976.)

⁷ El Grupo Dogma, fundado por el danés Lars von Trier, propone una cinematografía austera y anónima (sin crédito de autor, supuestamente), para cuyo fin sus realizadores juran un *voto de castidad estética* (ver hemerografías de Betancourt y Velásquez de León en *Fuentes Consultadas*). Hay que ver las películas de esta escuela: *Festen: La celebración* (de Thomas Vinterberg), *Los idiotas* (de Lars von Trier), *Secretos de familia: Mifune* (de Krag Jacobsen) y *Viva el rey* (*The king is alive*, de Kristian Levring.)

⁸ Ver apartado *El método rizomático*, en este libro. Confrontar con Steiner 1971, *Extraterritorial*.



comprometida en lo político y lo social. Esta visión minimalista no nos habla, entonces, de una estética superficial. Tampoco es una estética de lo pequeño, si consideramos que disuelve la figura subjetiva del autor (singular, individual) en beneficio de la voz colectiva (plural, universal). D y G concluyen que el adjetivo menor no califica sólo ciertas literaturas, sino las condiciones que hacen revolucionaria a toda literatura en el seno de aquella que se presume grande. D y G nos recuerdan cómo Franz Kafka vino a representar una nueva expresividad emergente, y cómo esta expresividad se valió de una lengua ajena (el alemán, en el caso del escritor judío-checo-austro-húngaro) para realizar, finalmente, una revolución. Veamos ahora cómo esta revolución pudo alcanzar al teatro.

Minimalismo teatral

(La teatralidad menor de Sanchis)

Si las creatividades anteriores hallaron el estilo que les permitiera alcanzar los márgenes de sus estructuras primarias, el teatro también. La cuestión es definir cuáles son las estructuras primarias del teatro. Parece ser un problema del signo teatral.

Entre todos los esfuerzos hechos al respecto (especialmente en torno a definir lo dramático), podemos citar el manifiesto <<Por una teatralidad menor>> (1994), que hiciera el dramaturgo y director español José Sanchis, el cual parte esencialmente del modelo rizomático de Deleuze y Guattari y del estudio que éstos hicieran sobre Kafka, aunque también se alimenta de propuestas como las de Jerzy Grotowski y Peter Brook (que mencionaremos más adelante). El modelo de Sanchis es el primero que parece proponer teóricamente un minimalismo integral para todas las esferas del teatro, o sea, actuación, puesta en escena, dramaturgia, espacio escénico. Sus postulados son:

1. **Concentración temática.** Desde una teatralidad menor se optaría... por la concentración temática sobre aspectos parciales, discretos, incluso aparentemente insignificantes, de la existencia humana; o bien por el tratamiento de grandes referentes temáticos desde ángulos humildes, parciales, no pretendidamente totalizadores.

TESIS CON
FALLA DE CUBIEN

2. **Contracción de la 'Fábula'**. La acción dramática se ha liberado de su función relatora y nos ofrece un devenir escénico, un transcurrir situacional mediante el cual apenas se cuentan historias.
3. **Mutilación de los personajes**. La teatralidad menor acepta la condición incompleta del personaje dramático, su carácter parcial y enigmático, revelador de apenas una mínima parte de sí mismo.
4. **Condensación de la palabra dramática**. La palabra no dice, sino que hace. No muestra, sino que oculta. No revela lo que el personaje parece decir, sino precisamente aquello que no quisiera decir.
5. **Atenuación de lo explícito**. Una teatralidad menor optaría por velar la discursividad obvia, evidente, acentuando la incertidumbre y la ambigüedad de los contenidos transmisibles, tanto en lo verbal como en lo no verbal. Daría así al receptor un papel más activo, induciéndole a "escribir" aquello que el espectáculo deja en penumbra, permitiéndole rellenar los huecos de la significación y reclamando, por tanto, su participación creadora.
6. **Contención expresiva del actor**. La teatralidad menor optaría por un estilo interpretativo contenido, austero, enigmático, por medio del cual -según la imagen del "iceberg"- lo manifiesto de su comportamiento escénico sería tan sólo una décima parte de lo que al personaje le ocurre, quedando sumergidas las otras nueve décimas partes.
7. **Reducción del lugar teatral**. Para que esta teatralidad menor funcione óptimamente y se produzcan los efectos participativos y cooperativos mencionados, hay que asumir determinadas limitaciones espaciales, hay que optar decididamente por unos ámbitos teatrales que reduzcan la distancia entre actor y espectador.
8. **Descuantificación de la noción de público**. Admitir como factor positivo, no como mal inevitable, la descuantificación del público, la aceptación del carácter minoritario -pero no elitista- del hecho teatral... Más allá de un determinado número de espectadores, el individuo desaparece y se disuelve en lo masivo, perdiéndose con ello la dimensión de lo grupal o colectivo en que el encuentro teatral hunde sus raíces. (Sanchis 1994: 27-31.)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¿Están en estos postulados los elementos o estructuras primarias de la teatralidad? Mientras no se llegue todavía a un consenso sobre la especificidad de este lenguaje, poco tenemos, y todas las propuestas (incluida la arriba citada) son objeto de debate. Lo cierto es que Sanchis quizá sea el precursor hispanohablante de una manera explícitamente minimalista de acercarse al teatro, y plantea así su pertinencia:

... esta reducción o minorización de los parámetros de la teatralidad no implica, ni mucho menos, una tendencia hacia la simplificación del hecho escénico. Por el contrario, se hace más necesaria que nunca la exploración de la noción de complejidad, que los científicos enarbolan como nuevo paradigma de un pensamiento que pretenda comprender la realidad. (Sanchis 1994: 31.)

En este sentido, para comprender la realidad del teatro hay que asumir y explorar su complejidad, su naturaleza de signo múltiple, reconociendo primero que el teatro no solamente es el texto dramático. Por esto, también proponemos hablar acerca de la puesta en escena y de su ejecutante, el actor.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Creatividad minimalista en la puesta en escena

Actualmente, en los esfuerzos por desarrollar una semiología teatral, se dedican estudios no solamente a la literatura dramática, sino también al espectáculo. Uno de los problemas más discutidos del estudio del signo teatral, como en otro espacio se menciona,⁹ es la complejidad del lenguaje escénico. Es este problema del lenguaje teatral el que ahora nos ocupa, si queremos llegar a identificar los elementos primarios de la teatralidad minimalista. Fernando de Toro (1987, *Semiótica del teatro*) plantea la problemática sobre la materia prima del fenómeno teatral de la siguiente manera:

Su complejidad esencial viene determinada por no tratarse, como otras prácticas artísticas, de un solo sistema significante, sino de una multiplicidad de sistemas significantes que a su vez operan doblemente: como práctica literaria y como práctica escénica.

Una pregunta surge de inmediato cuando pretendemos empezar una sistematización global del fenómeno teatral: ¿en qué se diferencia la práctica teatral de otras prácticas artísticas (espectaculares o literarias)? Responder a esta pregunta implica enfrentarse con el problema de la **especificidad** del discurso teatral como práctica significativa. (De Toro 1987: 12. Énfasis mío.)

Como podemos ver, la naturaleza del signo teatral es tan complicada que tiende a dificultar su especificidad. Sin embargo, es evidente que el fenómeno teatral no se cierra al exclusivo ámbito de la textualidad dramática, o literatura

⁹ Ver fragmento *Semiología y recepción teatral* de este libro.

dramática. Al teatro lo constituye también la espectacularidad, la puesta en escena: "... el texto dramático o la puesta en escena (:)... ambos fenómenos... constituyen la esencia misma del objeto-teatro" (De Toro 1987: 13.) Una de las discusiones acerca de esta problemática está directamente relacionada con los aspectos de la actoralidad y la recepción en el fenómeno teatral, es decir, más con la relación actor-espectador que con la dramaturgia, y son aspectos que podrían analizarse a partir de una perspectiva minimalista.

Si buscamos en el teatro como espectáculo, descubriremos que las alternativas más renovadoras en el pasado próximo (de los años 1960 hacia el presente), se declaran abiertamente por algún modelo de minimalismo. Jerzy Grotowski y Peter Brook son quienes proponen un teatro pobre (1968) y un espacio vacío (1968), respectivamente, en donde el actor es el elemento primario, la estructura más simple y esencial del arte teatral.

El manifiesto de Grotowski es claro: "Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. [Pero] No puede existir sin la relación actor-

espectador" (Grotowski 1968: 13.) Por su parte, la concepción de Brook armoniza con la anterior: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral" (Brook 1968: 9.) Ambas concepciones, la de Grotowski y la de Brook, son adecuadas para proponer un espectáculo teatral minimalista desde el trabajo actoral.

Pero el panorama posibilita no sólo un modelo de montaje. También se abre la posibilidad a un modelo de análisis pues, si el fenómeno escénico es reductible a la relación del espectador con el actor sobre la escena, entonces el estudio del teatro toma otro matiz.

¿Puede entonces el minimalismo ser para el teatro un paradigma alternativo que reúna creación y teorización? En los siguientes espacios trataremos de resolverlo. Hasta aquí sólo hemos querido dar alguna noción sobre la creatividad minimalista. El arco de suspenso está tendido.

SEGUNDA PARTE: SAMUEL BECKETT

II. Silencio y ausencia

(Pre-texto dramático, que con-funde autor, narrador,
personaje y lector, durante cinco cuadros)

... el tema de la representación tanto en la literatura como en las artes plásticas -y las complejas relaciones que pueden darse entre ellas- no se da siempre de la misma manera, su formulación conceptual depende de cómo se conciban las tareas y objetivos de estas prácticas culturales, y también de nociones más generales acerca de la naturaleza del conocimiento y nuestra manera de relacionarnos con el mundo. (María Herrera Lima 1998, *Teorías de la interpretación*: 8.)

Primer cuadro

Oscuro. Silencio. Estás solo, con los ojos cerrados, en la sala de la *Exposición Minimalista*, del pintor Ad Reinhardt, en un museo de Nueva York.¹ La pintura que ahora vas a ver es la más representativa del autor. Corren los años 60 (tu viaje ha sido largo). *Respiras.* No puedes esperar más. Abres los ojos. *Pausa.* El cuadro frente a ti, de poco más de un metro por lado, no tiene marco, es un lienzo pintado en color negro, a un solo tono, sin figuras, sin otro tema más que el negro sobre negro de su tinta (ver página 40). *Retrocedes un paso.*

Lo que acaso te inquieta es que el pintor no haya pintado algo. A cualquiera puede inquietarle una pintura

¹ Exhibición de pinturas negras por Ad Reinhardt en el Jewish Museum, NY, 1966 (Reinhardt 1975: 42.)



vacía donde no se ve nada. No ves nada, sólo oscuridad (y un silencio expresivo). Pero, sin embargo, no puedes negar que es una pintura: hay una tela, hay un espacio concreto (delineado apenas por el límite del cuadro), hay un color. ¿Por qué esta necesidad aparente de no expresar nada y, sin embargo, exponer unos artificios mínimos de expresión artística (línea, color, forma)?

Te rascas la cabeza. Luego, frunces las cejas y tomas entre tus dedos índice y pulgar tu barbilla. Observas este cuadro cuadrado pintado de negro y consideras, entonces, oportuno compararlo con el resto de la serie de la exposición... Son todos iguales. La misma medida, el mismo tono de negro. Te aventuras, tímidamente, a recorrerlos uno por uno.

Algunos de los otros cuadros de la exposición, réplicas idénticas del que tú contemplabas, han sufrido atentados como rayones, mensajes obscenos y ocasionales dibujos en otro color, que reflejan tu misma inquietud pero que, en su caso, ha sido proyectada como si el lienzo negro fuera una tela virgen (¡en blanco!). Es posible que sobre este negro fondo puedas imaginar cualquier cosa. Es como un escenario desnudo, vacío. Luego entonces, a pesar de la aparente intención del autor, el cuadro significa. Acaso dejar de expresar es también expresar. Estas pinturas son como un vacío, una ausencia, que finalmente puede llenar el espectador, pero ¿ausencia de qué, o de quién?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tu reflexión te hace cerrar los ojos nuevamente. Nuevamente oscuridad... y silencio. Con esto termina tu primer cuadro. Ahora recuerdas la obra dramática *Esperando a Godot* (1952), referente obligado para hablar de Samuel Beckett, antes de volver a abrir los ojos.

Segundo cuadro

Parpadeas en un estudio de tu casa. Estamos en un nuevo siglo lleno de exigencias, una de las cuales es -quizá- superar la paranoia existencial del Final de la Historia. Estás leyendo un libro titulado *The end of the world*, de Maurice Valency (1980) pero, contrario a lo que muchos creerían, es acerca de teatro. En la página 392 se lee:

En attendant Godot was written in defiance of all the traditional rules of the drama. It has neither plot, nor complication, climax, nor denouement. It is not arranged like a play, nor even like a normal narrative, a short story. It is in two parts. The second part more or less replicates the first. There is almost no action, and the dialogue is, on the whole, pointless. For the rest, the design is circular. It leaves off about where it began and, in a literal sense, gets nowhere. One might call it an exercise of futility. This is its point. (Valency 1980: 392.)

¿Por qué un autor que quiere escribir teatro renunciaría a usar los recursos expresivos propios de la dramaturgia? Con todo, Samuel Beckett es, para muchos, "El Dramaturgo del Siglo XX." Muchas son las aportaciones que le son reconocidas, especialmente en el drama. Pero la innovación más importante de su teatro es, quizá, la economía con la que

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

maneja sus recursos expresivos. Como refiere George Uscatescu: "Ninguno ha llegado a conseguir reducciones tan importantes en el diálogo, en la función de la palabra, en los recursos de la escenografía" (Uscatescu 1968, *Teatro occidental contemporáneo*: 31). Quizá es que en un mundo donde los esfuerzos en comunicación se concentran en multiplicar y explotar al máximo los recursos expresivos, algunos consideren una trasgresión oportuna la reducción de tales recursos, en ciertos discursos, a su mínima posibilidad. Estamos entonces ante un creador trasgresor, cuya trasgresión consiste en una búsqueda del silencio. El mismo Uscatescu menciona:

Con Samuel Beckett alcanzamos quizá las fronteras últimas del teatro. Las fronteras que lindan, a su vez, con un silencio incomparable, el silencio que Shakespeare colocaba más allá del drama como culminación postrera de la tragedia misma. (Uscatescu 1968: 29.)

Beckett, desde el silencio, predice la posibilidad de un terrible destino, aunque no necesariamente éste implique el fin del mundo. ¿Qué pueden significar este Silencio para Beckett y la Ausencia para Reinhardt?

Se cierra telón. Sobre su fondo de blanco papel se alcanza a leer tu propio pensamiento: "El problema de esta representación es un problema del signo."

Tercer cuadro

Suave cenital sobre ti, pensador. Después de meditar un poco acerca de Godot (la obra de Beckett) y un negro horizonte (la pintura de Reinhardt), concluyes, alegre, que algo tienen que ver. Sin embargo, tu tarea es demostrarlo. Piensas en aquella idea de que Dios no existe pero, entonces, habría que afirmar que no es que Dios haya muerto -según una extrema simplificación del anuncio de Nietzsche (1883-1891, *Así habló Zaratustra*)- si no que, simplemente, Dios nunca existió. Así pues, podríamos decir que el sentimiento generalizado de incertidumbre de nuestros tiempos no es la nostalgia de una presencia que nos haya abandonado, sino el contenido horror de una ausencia eterna, y su infinito vacío. Extrañar a alguien que nunca existió debe de ser terrible, piensas, y el sentimiento, en consecuencia, innombrable. Algún signo impreciso sobre este tema crees que comparten Beckett y Reinhardt, que te permite relacionarlos, aunque sabes que la veta no se ha de agotar ahí. Tus autores representan, a escondidas, mucho más.

Ahora bien si, como dice Henri Lefebvre, "en cuanto se la define, la representación se disuelve en el signo, unidad de dos términos y de dos caras, el significante y el significado, el representante y el representado" (1983, *La presencia y la ausencia*: 23), podríamos conjeturar que el

silencio es el significante y la ausencia el significado; el horror contenido es el representante de una nada representada. Entonces efectivamente, en nuestro caso, el silencio es la expresión de una ausencia.

Pero no. No puede ser el mensaje tan terrible. Hay que pensar, pensar, pensar. Quizá si escribes un ensayo al respecto, tratando de definir el funcionamiento de estos pensamientos, encuentres una salida, o el final de esta farsa. Necesitas el consuelo de la poesía en medio del pesimismo, y por eso tomas, te aferras al libro de Carmen Leñero *La luna en el pozo* (2000) donde, como en Artaud (1938, *El teatro y su doble*), encuentras que la liberación a veces está en la locura; y que algo así es en el teatro que, semejante a la no-presencia de Dios, que nunca habría estado pero que siempre estuvo -de alguna manera- entre nosotros, "la realidad señala con su presencia que existe y que a la vez no existe" (Leñero 2000: 14). Claro, porque en el teatro cohabitan la ficción del mundo dramático de los personajes, sus espacios y sus acciones, en un tiempo representado, con la realidad del cuerpo del actor, del espacio físico del teatro y de la duración objetiva de la representación.

Felizmente, encuentras en Carmen a un interlocutor. De ahora en adelante, Tú eres tú, y Ella es ella (¿Pero qué clase de didascalía he escrito?)

TÚ- Como casi todos, creo que el arte es siempre, de alguna manera, un espejo del mundo. En el caso del teatro, donde se pasa de una idea a un texto, para luego pasar por las decisiones de una dirección al cuerpo de un actor, y proyectarlas al final en un escenario, ¿cuál es la esencia de este reflejo?

ELLA- "¿Cuál es el ánimo que permanece, pasando de uno a otro estado [...]? Busco algún nombre que la capture un instante aquí, y la llamo Ánima oculta" (Leñero 2000: 26.)

TÚ- Te refieres al signo teatral.

ELLA- (asintiendo) "al alma del teatro. [...] 'huella de una ausencia'" (Leñero 2000: 27.)

Entonces recuerdas que, para Tadeusz Kowsan, "Muchos teorizadores y directores de teatro, dentro de su oficio, emplean el término SIGNO cuando hablan de elementos artísticos o medios de expresión teatral. [...] Entre todas las artes y quizás entre todos los campos de la actividad humana, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad. [...] En la representación teatral todo es signo" (Kowsan en Adorno et al 1969: 15, 16.)

16-3-2008
FALLA DE ORIGEN

TÚ- En efecto, en *Esperando a Godot*, toda la representación está apuntada hacia una inútil espera: La pobreza de la escenografía, el sin sentido del actuar de los personajes, el vacío formal de sus diálogos y el gran personaje ausente. Toda esta obra de Beckett significa la evidencia de una nada. ¿Cómo puede un discurso transmitir tanto con tan poco?

Pero Carmen calla. Aunque su silencio es expresivo, tú preferirías escucharla. Se abre el telón y la poetisa desaparece antes de alcanzar tú este punto.

Cuarto cuadro

Escenario: la pintura de Reinhardt. Tú, actor, cruzas este escenario vacío, en silencio, mientras Yo, espectador, te observo. Piensas en el minimalismo (parquedad de recursos expresivos) de la obra sobre Godot. Si es un problema de signos, es entonces un problema semiológico. ¿Cómo funciona esta parquedad, o este silencio dramático para Beckett? Pues bien, estaríamos ante un modelo de "puesta en escena 'despojada', donde la parquedad semiológica permite poner de relieve cada signo, e imponerle una tarea que habitualmente está repartida entre varios signos de varios sistemas" (Tadeusz Kowsan en Adorno et al 1969: 41.) Este sería el modelo de tu interés actual. El polo mínimo de una economía de signos. Si quisieras hacer algo así como un tratado o

tesis sobre Beckett y el minimalismo, ¿qué necesitarías desarrollar?

TÚ- (*Exponiendo en voz alta, ensayando para los académicos.*) Localizaría al dramaturgo en un breve contexto histórico-cultural, es decir, en la frontera entre la ultra-modernidad de los teatristas del Absurdo (Esslin 1961, *The theater of the absurd*) y la posmodernidad de los creadores de la crisis del espectáculo (Adorno et al 1969; Müller 1997), pero aclarando también algunas relaciones entre Beckett y otros posibles creadores minimalistas, lo cual haría navegando más allá de la etapa de *Esperando a Godot*, con instrumentos de la semiología o la semiótica, y de la estética o teoría de la recepción, aplicadas a alguna obra corta, representativa del estilo más avanzado -y pulido- del dramaturgo, por ejemplo *Solo* (1982). Querría, asimismo, escribir más sobre estas raras inquietudes que torturan mi conciencia, hacer de mi investigación una búsqueda personal. Todo esto, por supuesto, defendido a través de una larga bibliografía de respetables críticos -tanto lúcidos como saludablemente no lúcidos- en los que encuentre eco.

Gesto: Te das cuenta de que hablas demasiado, de que no estás siendo el supuesto minimalista que pretendes ser. ¿Qué eres tú, pues? Aquí detienes el ensayo. Lo dejas en boceto para las siguientes cuartillas.

Tus reflexiones, de momento, no alcanzan a ser las indispensables para un argumento. Te quedas en las preguntas. Quizá, por ahora, sea mejor así, es decir, haber sólo articulado las preguntas adecuadas para RE-PRESENTAR tu problema (porque eso tienes ahora: un problema entre manos). Quieres demostrar que acaso Dios es la negra máscara de Godot (como para Artaud es la vida el doble del teatro, y no al revés) y que, en el teatro, un escenario vacío te puede dar el alivio a la nostalgia de una ausencia que siempre estuvo presente, es decir, que una pintura negra sobre fondo negro te hizo ver una metáfora de la existencia con ojos teatrales. Has tomado el aparato telefónico (porque un hilo temático es como un número telefónico)... y marcas. Esperas, mas el señor Godot no está en casa. Sin embargo, esperas. Sorpresivamente aparece una ¿gozosa? incertidumbre: un tono que es de línea ocupada. ¿Habrá alguien ahí?

Pausa. En un momento, tu acto te ha vuelto personaje y, como en la vida, tu teatro del mundo ha entrado en crisis.

Quinto cuadro

Te sientes Solo. Oscuro.

III. El Problema Beckett

Un personaje único, denominado RECITANTE, de blanco, se esfuerza por encontrar una luz en la habitación en la cual se encuentra. Busca esta luz ya sea encendiendo un quinqué o asomándose a una ventana. Sus recuerdos lo acosan. Poco a poco, nos damos cuenta de que su propia muerte no es ajena a esos recuerdos.

Este es, esencialmente, el argumento de la obra corta *Solo*, que escogimos para revisar aquí por ser uno de los últimos y más avanzados trabajos de Beckett, así como por permitirnos el establecer relaciones libres (líneas de fuga) con otros ámbitos.

La herencia maldita

Samuel Beckett llegó a París en el otoño de 1928, en plena ebullición de la modernidad estética de las corrientes vanguardistas. Ahí trabó amistad con James Joyce, cuyo trabajo literario confirmaba que... "el hombre es el 'animal hablante', el ser hecho de lenguaje. [Sin embargo, se trata también de un...] lenguaje que no ha creado él, sino que va por delante de él, remolcándole sin descanso, impidiéndole estar solo, por concederle existencia sólo en cuanto hereda y usa el lenguaje y lo vuelve a pasar a los demás" (Valverde 1982, Joyce: 80.)¹

¹ Valverde habla de hecho de una revolución lingüística debida a Joyce.

Los resultados literarios formales de la relación Beckett-Joyce se vieron pronto, cuando Beckett escribió un ensayo introductorio para el libro *Work in Progress* de Joyce (el cual se convertiría con el tiempo en *Finnegans Wake*), titulado: "Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress" (citado en Esslin 1961: 12.) Desde entonces, el juego con las palabras marcaría ambas escrituras:

Here is direct expression -pages and pages of it. And if you don't understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it. (Beckett citado en Esslin 1961: 12.)

Ya se nota en esta cita, al menos como una influencia, la constante entre las vanguardias (como el dadá y el surrealismo) de agredir satíricamente a la sociedad, cuyo progreso había sido su propia perdición.² La intención de Beckett parece anunciar -además- el progresivo autodespojo de los recursos elementales de la expresión verbal al que se sometería: "Beckett was addicted to silences, and so was Joyce; they engaged in conversations which consisted often in silences directed towards each other..." (Esslin 1961: 15. Énfasis mío.) En Beckett, la adicción a los silencios se convirtió en vocación. Si ésta se trata de un autodespojo de

² Aunque las premisas *razón y progreso* orientaran el camino del capitalismo en un principio hacia el bienestar de la humanidad, también fueron factores para el desarrollo de las condiciones que provocaron la Primera Guerra Mundial y, con ello, un gran desencanto.

recursos expresivos, entonces estamos ante un proceso minimalista.

Nuestro Problema Beckett es un problema del signo: el significante puesto en crisis. Desde la hipótesis nihilista abierta por Nietzsche en *Así habló Zaratustra* (1883-1891), hasta su demostración literaria por Joyce en el *Ulises* (1922), es posible seguir la histórica agonía del verbo bíblico, del signo lingüístico, del lenguaje como envoltura del significado.³ Vale la pena recordar parte del relato nietzscheano:

Zaratustra le preguntó [al anciano]:

-¿Y qué hace un santo en el bosque?

-Componer canciones y cantarlas- respondió el santo-. Cuando yo hago canciones río, lloro y murmuro; así es como alabo a Dios. Con las canciones, las lágrimas y las risas y los murmullos, doy gracias a Dios, que es mi Dios. En cambio, ¿qué presente nos traes tú?

Después de escuchar estas palabras del anciano, Zaratustra saludó al anciano y le expresó:

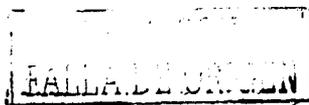
-¿Que qué tengo para daros? ¡Dejadme partir de prisa para que no os coja nada!

Y de esta manera fue como se separaron el uno del otro, el anciano y el joven, riéndose como se reirían dos niños.

Cuando de nuevo Zaratustra quedó solo, habló así a su corazón: '¡Será posible esto! ¡Este viejo santo no se ha enterado todavía en su bosque que Dios ha muerto!'

(*Así habló Zaratustra*: I. 2. Edición BCN: C de L, 1970.)

Cuando Nietzsche dice que Dios ha muerto, acaso es porque ve una realidad más allá de los grandes mitos con los que se explicaba al universo -ya caducos, obsoletos- en los que aún



ahora justificamos nuestra existencia (implicando entre esos ancianos mitos al lenguaje.) Si nuestra relación histórica con la realidad se logró al nombrar los objetos de la Creación a través de las palabras, la situación cambia cuando perdemos la capacidad de nombrar o, más bien, cuando nos damos cuenta de que esta capacidad es inútil. ¿Por qué? Porque al dar nombre al objeto se interpone una barrera entre su realidad y la propia: No es cierto que por el nombre se aprehende al objeto. Sólo se genera una imagen mental, un significante provisional que dura apenas el tiempo de su enunciación: la palabra es un acontecimiento ("a las palabras se las lleva el viento", decimos, y quizá por eso Zaratustra desautoriza las canciones, lágrimas, risas y murmullos.) Pero, ¿y el objeto? Al uno nombrarlo, se pierde.

Frente al anti-evangelio de Nietzsche, podemos presentar la palabra o el verbo nuevo de Joyce, una ironía pura de la religión, encarnada en Leopold Bloom, quien predica su propio culto ideal (práctico, moderno y divertido.)

BLOOM

Yo preconizo la reforma de la moral cívica y la aplicación simple y natural de los diez mandamientos. Un mundo nuevo reemplazando el viejo. La unión de todos: judíos, musulmanes y gentiles. Tres acres y una vaca para todo hijo de la naturaleza. Coches fúnebres pullman a motor. Trabajo manual obligatorio para todos. Todos los parques abiertos al público día y noche. Lavaplatos eléctricos. La tuberculosis, la locura, la guerra y la mendicidad deben eliminarse. Amnistía general, carnaval

³ Si hemos de hablar del tema *bíblico*, como ocasionalmente hace Beckett, entonces tal vez esta *agonía lingüística* comenzó desde Babel.

semanalmente, con permiso de careta, gratificaciones para todos, confraternidad universal mediante el esperanto. Basta de patriotismo de esponjas de bar e impostores hidrónicos. Dinero para todos, amor libre y una iglesia libre y laica en un estado laico y libre. (*Ulises*. Edición mexicana: Colofón, 1999, p. 525.)

Sabemos que el acto de habla⁴ de Bloom es más una broma de Joyce, una simulación, que una verdadera promesa, aunque no deja de provocar a aquél que en ella avista una amenaza contra su dogma. Joyce demuestra que con el lenguaje nos hemos construido una especie de trampa, en donde lo que conocemos como mundo -que es un concepto hecho de palabras- es una simulación. Beckett hereda y perfecciona esta toma de conciencia intentando someter a las palabras contra ellas mismas, para que exhiban su verdadera condición (labor imposible), por lo que en su obra...

El lenguaje reducido a simulacro (por cuanto refleja una realidad profunda, ni la enmascara, ni enmascara su ausencia, sino que no tiene nada que ver con ninguna realidad) se convierte en el solo tributo del ser. Los personajes son porque hablan y su discurso -por el que viven y en el que viven, como en exilio- no hace sino superponerse al silencio como un flujo de palabras incongruentes. (Jenaro Talens en Beckett 1987: 10.)

Beckett no logra escapar del lenguaje, pero lo que sí logra es hacer del simulacro una confesión: el horror de la ausencia de sentido. Dice Talens que...

⁴ J. L. Austin puntualiza que el lenguaje tiene un uso pragmático, además del comunicativo. Ver Austin 1975 (1962) y también Reyes 1990. Los bautizos y las bromas implican acciones objetivas más que mensajes.

El horror de vivir, junto con la imposibilidad de morir, atraviesa toda la escritura beckettiana, mostrando al mismo tiempo la imposibilidad del hombre para deshumanizarse del todo ('Il est difficile de tout quitter', dice Malone) ya que la ausencia de sentido tiene, a su vez, un sentido. (Talens en Beckett 1987: 9.)

¿Es posible ver en la crisis del significante un acontecimiento de liberación? Tal vez, si la conciencia de la ausencia de Dios significara dejar de esperarlo, aunque: "En el fondo es una cuestión de abandono, no de si existe o no existe Dios" (Talens en Beckett 1987: 10.) Sin embargo, seguiremos esperando la gran función de la palabra, aquella que nos aporte la gran justificación metafísica para existir, es decir, el enunciado absoluto. Tendríamos que aprender a vivir -porque no lo hemos hecho- huérfanos del Verbo: ... "al no haber sido nunca Dios más que el despliegue del hombre, el hombre debe plegar y desplegar a Dios", dice Gilles Deleuze (a propósito de Feuerbach, en 1987, Foucault: 166.)

Leyendo Solo

Revisemos *Solo* (de la antología *Pavesas*), de nuestro autor irlandés. Se trata de una adaptación propia, al francés (de 1981, editada en 1982), y perfeccionada, de *Fragmento de monólogo* (1979, *A piece of monologue*.) Siendo uno de los últimos trabajos del autor, lo que quisiéramos encontrar es su estilo más acabado y vanguardista. Siendo una obra corta, esperamos obtener un análisis lo más claro y sencillo

posible. Desde su título, la pieza evoca ya el tipo de reto que propone, al modo de un aria musical para un ejecutante único (como un *solo* de violín o de piano); pero esta *partitura* no es musical, sino que sugiere un ejercicio actoral unipersonal. En ciertos fragmentos de esta breve obra encontramos indeterminaciones que no dejan muy claro si son palabras de algún personaje para ser dichas por el actor (o RECITANTE⁵ o LOCUTOR⁶), que nos situarían frente a una partitura lingüística (diálogos, parlamentos a decir), como tradicional o convencionalmente sucede en los textos dramáticos; o bien, acaso *didascalias* (acotaciones comunes, o algún otro tipo especial de indicación)⁷ para el director, el escenógrafo o el mismo ejecutante, todo lo cual propondría un modelo dramático de algún modo paralingüístico y alejado de lo tradicional, es decir, no convencional.

RECITANTE: Nacer fue su perdición... En el cuarto la oscuridad se enseñorea. Hasta el resplandor del quinqué. Mecha caída... Va a tientas hasta la ventana y mira al exterior. Negra vastedad donde nada se mueve. Retrocede finalmente a tientas hasta el quinqué invisible. Puñado de cerillas en su bolsillo derecho. Enciende una en la nalga como su padre le enseñó... (Solo: 261, 262.)

Si no hay diferencia entre el parlamento y la acción del RECITANTE, entonces, ¿cuál es la naturaleza del texto de Beckett? ¿Son unos enunciados verbales o unas acciones

⁵ Como lo denomina el autor en *Solo*.

⁶ Como lo denomina el autor en *A piece of monologue*.

⁷ Para más información, consúltese el *Diccionario de teatro* de Pavis (1983).

físicas? ¿O es que ambas posibilidades valen por igual? Por lo pronto, más que un simple *texto*, el autor nos deja el *acontecimiento* de una ambigua partitura escrita. Pero esta partitura escrita no cierra la discusión semiótica-semiológica del teatro.⁸ Un texto que deja palabras escritas es un acontecimiento lingüístico, lo cual haría el trabajo sencillo, pero no el hecho de enunciar instrucciones de acción física. Premeditadamente, Beckett provoca esta reflexión a todo lo largo de su pequeña obra. Hay, por ejemplo, secciones instructivas del texto que se refieren a acciones difíciles, si no imposibles, de ejecutar en un espacio como el requerido para la representación (el oscurecido proscenio del escenario):⁹

... Se separa hasta donde llega la luz y se gira de cara a la pared desnuda. Antaño cubierta de imágenes. Imágenes de -iba a decir seres queridos... (*Solo*: 262.)

La primera dificultad es ubicar la pared desnuda. ¿En el telón? ¿En la cuarta pared?¹⁰ Y, si el texto son instrucciones y no parlamentos, ¿cómo sabe el público que esta pared antes estuvo cubierta de imágenes? Otro claro problema es este de "-iba a decir...", lo cual cuestionaría si lo dijo o no. Si no lo dice, ¿cómo sabemos que se trató de seres queridos?

⁸ Revisar p. 19 de esta tesis, sobre la discusión entre semiótica y semiología en el teatro.

⁹ ¿Cómo un cuadro negro de Reinhardt?

¹⁰ Muro imaginario que el actor construye en la bocaescena para distanciarse psicológicamente del espectador, para actuar *como si* nadie le viera. La cuarta pared cada vez se usa menos en el teatro.

Pero, si lo dice, ¿cuál es el sentido? ¿Para qué el "-iba a..."? El texto continúa sobre las mencionadas imágenes:

... Sin marco. Sin cristal. Sujetas a la pared con chinchetas. Formato y dimensiones diversas. Desenganchadas una tras otra. En hilera. Hechas trocitos y arrojadas. Desperdigadas por los cuatro rincones. Una a una. Arrancadas de la pared una a una y hechas jirones. A lo largo de los años. Años de noches. En la pared sólo chinchetas. No todas. Algunas arrancadas a la vez. Otras sujetando jirones siempre. De pie pues cara a la pared... (Solo: 262.)

Ahora, al problema de la ubicación de la pared se agrega el de las características particulares y específicas de cada imagen, lo cual es más que una simple tarea para el productor, el escenógrafo o el utilero. Si las imágenes estuvieron *antaño*, ¿cómo representarlas en presente si no es en forma verbal? ¿Cómo ilustrar que las imágenes fueron desenganchadas, hechas trocitos, arrojadas, etc., una tras otra, para dejar sólo chinchetas y jirones? Y, suponiendo que en la puesta en escena se optara por un *flash back* (*analepsis* o salto temporal hacia el pasado) que ilustrara esta sección con acciones en vez de palabras, ¿cómo se representarían los "años, esos años de noches"? Y ahora, un posible reto actoral:

De pie pues de cara a la pared mira fijamente más allá. Nada allí tampoco. Nada allí tampoco que se mueva. Nada que se mueva en ningún sitio. Nada que oír en ningún sitio. Cuarto antaño lleno de sonidos. De sonidos menudos. De ahí misterio. (Solo: 262.)

En esta cita se aprecia una evolución de los detalles visuales a los detalles sonoros, prevaleciendo la ambigüedad, o misterio, como escribe el autor, de la ubicación espacio-temporal de tales detalles. Hablamos de un posible reto actoral en el sentido de que la ambigüedad de este fragmento acaso ilustre un mundo psíquico para ser trabajado en el interior del ejecutante, y para aflorar hacia el público más en la forma de sugestivas actitudes que de acciones físicas ilustrativas. Si esto es así, entonces el texto beckettiano es todavía más complejo que lo ya evidente.

A saber levantado de noche y a tientas hasta la ventana. Débil luz en el cuarto. Indeciblemente débil. De ahí misterio. Inmóvil mira fijamente al exterior. Negra vastedad. Donde nada. Nada que se mueva. Que él pueda ver. Oír. Permanece ahí como sin poder moverse. No queriendo moverse. No pudiendo ya querer moverse. (Solo: 263.)

Más importante que saber sobre la ventana, o la pared, que pragmáticamente un director tal vez prefiera ubicar en la cuarta pared ya sugerida, es saber sobre el exterior al que el Recitante "mira fijamente". ¿Qué implica este "Donde nada", una frase que ni siquiera llega a ser oración simple? ¿Por qué no hay verbo que aclare una acción? Acaso la respuesta es más poética que dramática o, incluso, que narrativa: "Nada que se mueva. Que él pueda ver. Oír." Y, enseguida, la ¿confirmación? de un modelo dramático complejo: "Permanece ahí como sin poder moverse. No queriendo moverse.

No pudiendo ya querer moverse." Si el ejecutante, o incluso una voz *en off* (efecto sonoro fuera del escenario), dice el fragmento, lo vuelve simple ilustración; pero, si no lo dice, ¿cómo se resolvería escénicamente? La pieza de Beckett insiste, con vida propia, en ser más sugerente que explícita.

En cuanto a la acción dramática, John Howard Lawson manifiesta que ésta debe ser:

... actividad combinada con movimiento físico y diálogo; incluye la expectación y logro de un cambio en el equilibrio que es parte de una serie de tales cambios. El movimiento hacia el cambio de equilibrio puede ser gradual, pero el proceso de cambio debe efectuarse. La falsa expectación y preparación no son acciones dramáticas. La acción puede ser compleja o simple, pero todas sus partes deben ser objetivas, progresivas y significativas. (*Teoría y técnica de la dramaturgia*: 163.)

En *Solo*, se diría que apenas hay cierto movimiento físico, y tal vez diálogo (en tanto expresión verbal); la demanda de expectación es un problema difícil (por el alto grado de ambigüedad), apenas rescatable por la brevedad de la obra, y no podríamos asegurar que se cumpla el logro de algún cambio importante en la situación del personaje o sus circunstancias. El movimiento físico más congruente del personaje de *Solo*, parece ser el insistente trabajo de encendido de un quinqué en medio de la oscuridad.

Se vuelve por fin y a tientas hasta el quinqué invisible. Primera cerilla como se dijo para el globo. Segunda para el cristal. Tercera para la mecha. Globo y cristal vueltos a poner. Mecha bajada. Se separa hasta

donde llega la luz y se gira de cara a la pared. (Solo: 263.)

Aparentemente, es una acción sin trascendencia. ¿Cuál es el significado de esta acción? La respuesta más lógica está en responder ¿qué significa iluminar la oscuridad para este personaje?

Inmóvil como el quinqué a su lado. Camisa y calcetines blancos para recoger la débil luz. Antaño blancos. Cabellos blancos para recoger la débil luz. Pie del camastro apenas visible al borde del encuadre. Antaño blanco para recoger la débil luz. (Solo: 263.)

La débil luz parece subrayar la existencia de este ser. Tal vez esta existencia es igual de débil que la luz. No se trata, sin embargo, de una deducción inmediata para el espectador, lo cual hace más compleja la acción de encender el quinqué. La luz es aquí un signo muy complejo.

Luz que muere. Pronto ninguna. No. Ninguna luz eso no existe. Se va muriendo hasta el amanecer y nunca muere. (Solo: 263.)

Una asociación más clara establece esta luz con la condición existencial del personaje, al acompañarlo en sus recuerdos hasta alguna pasada noche triste.

Lentamente la oscuridad se desgarras. Luz gris. Tromba de agua. (Solo: 263.)

Entenderíamos que la oscuridad de esta noche revive la memoria de una noche anterior en la cual llovía. ¿El gris de esta atmósfera evocaría amargura, quizá? Veamos.

Paraguas alrededor de fosa. Vistos de arriba. Bulbos negros chorreando. Fosa negra debajo. Lluvia burbujeante en lodo negro. Vacío para esa hora. Ese hoyo ahí abajo. Qué... iba a decir ser querido. (Solo: 263.)

El RECITANTE aclara la naturaleza de la evocación ilustrando un rito fúnebre. Se agrega, además, el requerimiento específico de una imagen concreta: unos paraguas, vistos desde arriba y como chorreantes bulbos alrededor de una lodosa fosa vacía. Acaso Beckett propone un espectáculo multimedia en donde la actuación y el recitado (que puede ir *en off*) son acompañados por imágenes en diapositivas o en video. Si no, ¿cómo se resuelve la puesta en escena? La duda sigue.

Fundido. De nuevo oscuridad completa. No. Completa eso no existe. (Solo: 263.)

Enseguida, frases como ésta hacen pensar en reflexiones de tipo metateatral. Pareciera que el RECITANTE se convirtiera de repente, por momentos, en un director de escena, que dicta instrucciones, incluso improvisadamente. Pero lo importante es que aquí se salva el elemento de la progresión requerida según Lawson, es decir, en un avance gradual hacia un esperado cambio de equilibrio (ver arriba.) Este avance se da

por una combinación de suspenso, que es aportado por la expectación que se genera en la tensa relación del RECITANTE con sus recuerdos, y el descubrimiento paulatino de una terrible historia en esos recuerdos.

Féretro fuera de encuadre. ¿De quién? Fundido. Ido.
Pasar a otra cosa. Tratar de pasar. (Solo: 264.)

Cuando el RECITANTE ya nos ha sembrado sus dudas, ahora cambia, y prefiere "pasar a otra cosa", aunque no pueda. La expectación por conocer la identidad del ¿ser querido? en el féretro intensifica la sensación de acción, que Beckett obtiene casi sin movimiento físico, esencialmente a partir de las solas y escasas palabras.

En la ventana mirando fijamente al exterior. El ojo pegado al cristal. Como para ver por última vez. Se gira finalmente y como a tientas a través de la inexplicable penumbra hasta el quinqué invisible. Camisa blanca a la deriva a través de las tinieblas. (Solo: 264.)

Los elementos "por última vez" e "inexplicable penumbra" aportan un factor de atmósfera lúgubre, que luego se subraya con la fantasmal "camisa blanca a la deriva", para hacernos acaso sospechar una posible identidad para el ser en el féretro. ¿Se trata acaso del mismo RECITANTE?

A través de la oscuridad desgarrada mira fijamente la otra oscuridad. La otra oscuridad de más allá. (Solo: 264.)

Sin ser más explícito, el texto parece confirmar nuestra sospecha. Lo molesto para el espectador, o para el mismo lector, puede ser, sin embargo, esa falta de ser más explícito, pues se nos inquieta, se nos remueve en la butaca... se nos provoca, lo cual nos hace estar más atentos al casi invisible -por oscuro- escenario.

Féretro en camino. Ser querido... iba a decir ser querido en camino. Treinta segundos. Fundido. Ido.
(Solo: 264.)

La creciente atmósfera fantasmal es de nuevo mezclada con un distanciamiento hacia la objetividad de estar presenciando una ficción dramática., es decir, que la sugerencia de un personaje, una acción y un ambiente, se ven interceptados por el recitado espontáneo de una clara instrucción de director de escena. ¿Por qué? ¿Por qué Beckett querría tenernos sugestionados por la ficción del teatro y, simultáneamente, conscientes de que esa ficción es un artificio? Nuestras dudas, sin embargo, muestran una lograda creciente expectación.

Allí pues mirando fijamente el vacío negro. Con los labios temblorosos por las palabras apenas percibidas.
(Solo: 264.)

Igual estamos nosotros, mirando hacia un oscuro escenario, acaso reflejándonos en un inminente destino representado por el RECITANTE. Nuestros labios también están temblorosos,

esbozando un intento por cuestionar, como acaso hace el personaje, ese destino.

Intentando tratar de otras cosas. Hasta como que apenas hay otras cosas. Nunca hubo otras cosas. Nunca una sola cosa. (Solo: 264 y 265.)

La tragedia es que ni siquiera hay una duda qué resolver. El lenguaje exhibe su inutilidad para hablar de "cosas" que nunca fueron, que nunca pudieron definirse. Además, la palabra no es infinita, Beckett la liquida metafóricamente.

Palabra vete. Como la luz ahora. A punto de irse. (Solo: 265.)

Si en el principio fue el Verbo, y se hizo la luz, en el final sería viceversa. Quizá. Quizá sólo queden una llama o una palabra, ¿cuál de las dos?

Sólo la del globo. No la otra. La inexplicable. De ninguna parte. Sólo la del globo. Sólo ella ida. (Solo: 265.)

El autor nos deja solos, desamparados ante un modelo de obra abierta,¹¹ pues este texto dramático se impone a cualquier interpretación unívoca, abarcando más lecturas posibles de las que puede proponer un sólo lector. La cuestión acaso más importante surge inquisitiva: ¿Es esto drama o poesía? ¿Se trata de un sistema de signos teatral o exclusivamente literario? ¿Cómo se interpreta? ¿Acaso como un óleo negro? Se

nos hace inevitable hablar entonces del ingreso a una dimensión poética de la teatralidad, más allá del minimalismo.

La Textura Beckett

En su estudio *Beyond Minimalism* (1987), Enoch Brater sugiere la vulnerabilidad en la que Beckett deja al teatro como género, diluyendo sus fronteras con la poesía, al haber escrito las minipiezas que marcan su último y más avanzado estilo dramaturgico (conocidas en español como las *Pavesas*), entre las que se encuentra *Solo*, en una especie de dimensión poética de la teatralidad:

Genre is under stress. The theater event is reduced to a piece of monologue and the play is on the verge of becoming something else, something that looks suspiciously like a performance poem. (Brater 1987: 3.)

Más adelante, especifica que: "The experience for the audience in the theater is like the experience of reading a poem, except that in this instance the poem has been staged" (Brater 1987: 17.) Para Brater, Beckett inaugura nuevas posibilidades del teatro, que antes no tenía o que no estaban claramente definidas porque estaban ocultas tras convencionalismos como los del género.

Yet in Beckett's hands the attempt is directed as much toward the poeticization of the mise-en-scène as it is,

¹¹ Ver Eco, <<El problema de la obra abierta>> (1970.)

more properly speaking, toward dramatic language. As he works his way from *Not I* forward, his exploration of the genre quickly develops conventions of its own. He "would now make," he told Alan Schneider, *Waiting for Godot*, *Endgame* and *Happy Days* "shorter."¹² Moving from "the old style," his own as well as others', the form Beckett chooses for his valedictory becomes a genre of its own, a genre that makes us recognize, finally, a new possibility for drama and poetry in that visionary realm that will always come to rest somewhere beyond minimalism. (Brater 1987: 177.)

La exploración que hace Beckett de los límites de la dramaturgia descubriría nuevas convenciones, y quizá un subgénero nuevo (¿el de la farsa beckettiana?) a partir de procesos reduccionistas de su propia escritura. A la esfera emergente a la que se llega, más allá de aquellos procesos, Brater la identifica como una fusión entre poesía y teatro.

El crítico no se equivoca afirmando que con el dramaturgo se enriquecen dos géneros artísticos. Sin embargo, olvida que la intencionalidad fundamental de los textos estudiados, y su posibilidad más rica de interpretación, está en ser puestos en escena. Son *partituras escénicas* y no poemas. Con esto, la discusión sobre el género, que en su momento fuera tan polémica, luce ahora trascendida, es decir, que estos textos de Beckett son cien por ciento teatro, aunque hubieron de pasar diversas demostraciones con actores vivos, sobre escenarios sólidos, ante espectadores reales, para entenderlo cabalmente. La poeticidad, aunque válida, resulta implícita, sobreentendida.

¹² Schneider, *Symposium on Rockaby*, citado por Brater (1987) sin dar ficha.

No se trata, por lo tanto, de un error de género literario, sino de una provocación, un reto técnico, a actores, directores y escenógrafos (o sea, los intérpretes *especializados*), para realizar la puesta en escena con la mejor lectura. Y tal vez el reto se extienda hasta el espectador. Parece que Beckett nos puede hacer ver particularidades semiológicas que sólo el teatro ofrece (y que entonces lo poético no perjudica a lo dramático.) Hablaríamos entonces de dos lecturas en el fenómeno teatral: una, la del lector común (en el sentido literario [¿aristotélico?]), en donde queda incluida la lectura de los intérpretes *especializados* antes de realizar la puesta en escena) y, otra, la lectura del espectador (realizada sobre una *escritura escénica* o sobre la escena). Nótese como se vuelve un problema aceptar dentro del lector común a actores, directores y escenógrafos, puesto que no son lectores tan comunes. Se hace necesario un modelo de análisis más minucioso para el texto dramático (antes que para el espectacular), un modelo tal vez semiológico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

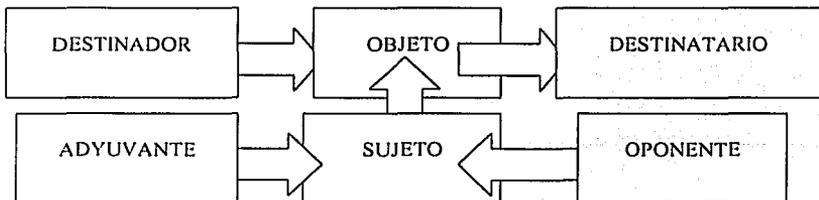
El análisis actancial

Algirdas Julien Greimas (1971, *Semántica Estructural*) propone un modelo de análisis semiológico, aplicable a microuniversos míticos o socioculturales, como el teatro, a partir de los estudios de Vladimir Propp (*Morfologija skasky*, traducida al francés en 1970) y Étienne Souriau (1950, *Les 200.000 Situations dramatiques*), y basado en esferas de significación de acuerdo con las tareas de los elementos o personajes involucrados. El sistema de Greimas permite hacer una reducción de los elementos diegéticos, o anecdóticos, en una trama convencional, a sus elementos mínimos. Es un sistema que deja explícitos los hilos que componen la textura teatral. Se trata de las fuerzas actanciales o actantes. Según este modelo, existen los siguientes actantes:

1. Sujeto: Fuerza temática orientada, agente (protagonista) que ejecuta la acción-base del relato analizado para alcanzar un objeto deseado, amado o buscado.
2. Objeto: Bien, personaje o valor orientador que, siendo deseado, amado o buscado por el sujeto, da propósito al relato analizado.
3. Destinador: Proveedor del bien u objeto deseado, envía o provoca al sujeto a ejecutar sus acciones. Puede implicar divinidad, destino, árbitro o voluntad superior, azar o pasión.

4. Destinatario: Quien obtiene virtualmente el objeto, bien, consecuencias o efectos finales del entramado de acciones, como el vicioso que es castigado, la pareja unida por fin, el padre vengado, etc.
5. Oponente: Fuerza contraria al sujeto en su búsqueda del objeto. Normalmente es el, o los, antagonistas. También pueden ser simplemente circunstancias adversas al sujeto.
6. Adyuvante:¹³ Fuerza auxiliadora o colaboradora del sujeto, como serían un amigo, un sirviente, un ejército, un arma, un aviso, un mecenas, una circunstancia favorable.

Cada actante o fuerza actancial cumple, como vemos, una función. Cada fuerza puede ser ocupada por uno o varios personajes o circunstancias, puesto que el modelo no analiza individualidades, es decir, actores, sino esferas de acción. Todos se ordenan según el esquema siguiente, ideado por el propio Greimas:

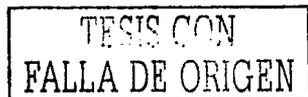


¹³ Las distintas traducciones usan indiferentemente *adyuvante* o *ayudante*.

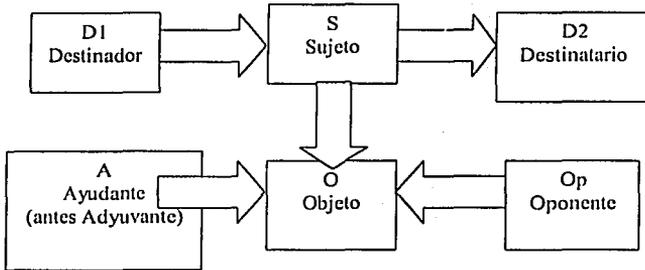
Como vemos, en este esquema la categoría del sujeto no parece tan fuerte como los personajes que representa, que serían el o los protagonistas. La flecha que relaciona al sujeto con el objeto recibe el nombre especial de *línea del deseo*. Este esquema se centra precisamente en el objeto de deseo, lo cual tiene sus ventajas al colocar a este actante como objeto de comunicación entre el destinador y el destinatario.

Una posible inconveniencia del esquema radica en la subordinación del sujeto. La acción del sujeto de querer iluminar su estancia no nos parece tan simple como para ubicar a esta fuerza actancial, representada por el Recitante, en un plano visual inferior, pues semiológicamente se reduce su importancia. El esquema, por lo tanto, pierde interés y hasta credibilidad, lo cual puede ser la causa de que el modelo de análisis apenas empiece a cobrar reconocimiento. Si consideramos que el propósito de Greimas es hacer de su modelo "la extrapolación de la estructura sintáctica" (Greimas 1971: 284), acaso convendría más replantear la posición de los actantes y, especialmente, la del Sujeto.

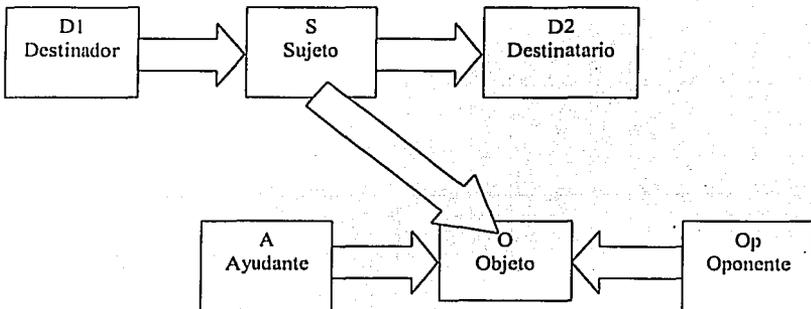
Anne Ubersfeld (1989, *Semiótica Teatral*) propone una modificación al modelo actancial que pueda dedicarse específicamente al relato dramático. Ella coloca al sujeto entre el destinador y el destinatario y al objeto entre el



ayudante y el oponente, con la intención de presentar al objeto como centro del conflicto.



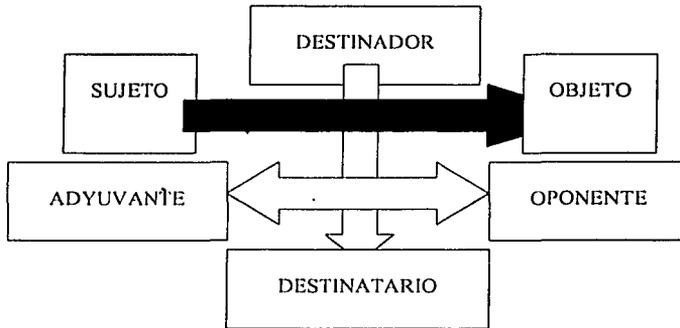
Como se aprecia, la mayor virtud de esta propuesta es que aumenta visualmente la importancia del Sujeto. Norma Román Calvo (2001, *Para leer un texto dramático*) enriquece la propuesta de Ubersfeld: "para que se tenga una imagen de aparente movimiento, consideramos que es más importante dibujar una línea diagonal entre el sujeto y el objeto" (Román Calvo 2001: 42, 43. Énfasis de la autora.)



CON
FALLA DE ORIGEN

La aportación incluye dibujar más intensamente (en largo) esta flecha del deseo (entre el sujeto y el objeto), considerada por Román Calvo como el eje básico de todo relato dramático, todo para mostrar: "más claridad respecto a los movimientos de las fuerzas" (Román Calvo 2001: 43.) Ahora bien, aunque nosotros coincidimos con Ubersfeld en el realce logrado para el sujeto, y con Román Calvo en la afirmación de la acción y del deseo, creemos, sin embargo, que podría lograrse todavía un matiz más.

Pensando -al igual que nuestras antecesoras- en el ojo del lector, tal vez el esquema sería más claro ubicando al destinador por arriba de todas las demás fuerzas, como aquella que principia la acción señalando el camino al protagonista (s), así como dejando hasta el último, en el extremo inferior, al receptor final de todo el entramado de acciones. Enseguida, se podría colocar al sujeto al mismo nivel horizontal del objeto, en una relación causal (y dinámica) sobre la línea de deseo que los une. Esta relación puede subrayarse agregando color, o grosor, a la flecha. Finalmente, habría que poner al adyuvante (o ayudante) del mismo lado que el sujeto, aunque en un orden inferior, abajo, haciendo quedar, además, con una sola flecha bicéfala que ilustre mejor la tensión entre estas fuerzas, al oponente del lado del objeto, como una fuerza claramente antagonista a la línea del deseo.



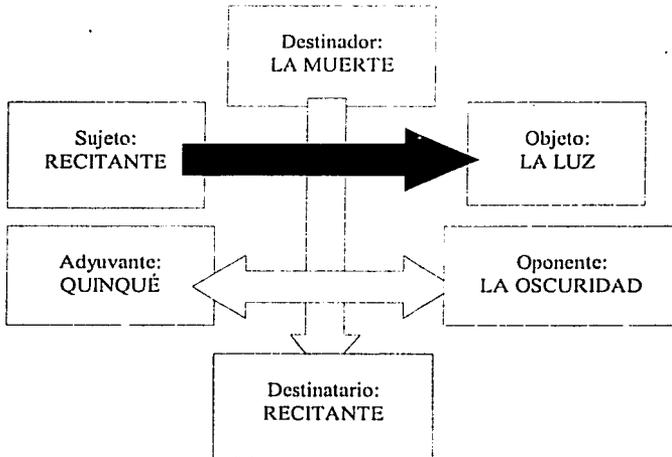
Nótese cómo el simple cambio de orden visual altera parcialmente, en cada una de las modificaciones, el sentido del sistema. No cambia, sin embargo, la intención fundamental de Greimas (acaso se afina), que es ordenar las fuerzas que interactúan en el relato. Con este nuevo orden podemos iniciar un proceso de análisis, aplicando la nueva modificación a nuestra obra.

Como en un enunciado u oración, el sujeto se aprecia en una conexión coherente con el objeto: Sujeto+Verbo+Objeto.¹⁴ El verbo de acción del enunciado actancial es buscar (pues es la función sémica manifestada, según el propio Greimas 1971: 277). En este caso, considerando las tareas que realiza el personaje, podemos decir que el enunciado expresa: *El Recitante busca una luz.*

¹⁴ Esto nos recuerda que Helena Beristáin homologa los actantes de Greimas a categorías funcionales gramaticales (1982, *Análisis estructural del relato literario*: 74.)

TECIS CON
FALLA DE ORIGEN

Podemos entender que la muerte es la detonadora de la acción, el destinador, porque el texto dramático lo hace pensar a partir de la atmósfera, las imágenes y los recuerdos que rodean al Recitante (los seres queridos lejanos e innombrables, la lluvia durante un funeral, etc.) De igual manera, sabemos que las consecuencias de todo lo que sucede en este drama las recibe el mismo Recitante, como destinatario. El adyuvante y el oponente se determinan ahora fácilmente, puesto que, si lo que el Recitante hace es buscar una luz, entonces se valdrá de la lámpara-quinqué como apoyo para iluminarse, frente a una oscuridad que se lo impide.



Aunque el drama en cuestión es esencialmente una obra abierta (con gran carga de ambigüedad), el saber que lo deseado por

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

el personaje es algo concreto renueva el panorama. Esto es, que hemos hallado una interpretación para un cuadro negro. Surgen entonces nuevas cargas de significados, como lo que significaría la oscuridad: miedo, desesperanza, el más allá, el infierno, la nada; mientras que, en el caso de la luz: salvación, esperanza, paz, vida. Si llevamos esta interpretación a la pintura de Reinhardt, descubriremos un dinamismo que antes era difícil de distinguir, pues al ponerse en conflicto nuestra noción del arte visual, también se ponen en conflicto nuestras nociones de la oscuridad y de la luz, con todas sus implicaciones.

Pero esto es hablar de los actantes como si fueran alegorías, lo que nos lleva de regreso a Brater, y entonces tal vez tendríamos que reconocer el carácter místico del arte por el cual una obra como *Solo* puede ser cien por ciento teatro y, paradójicamente, cien por ciento poesía.

Lo valioso acaso de cada nuevo matiz al análisis actancial es una mayor claridad sintáctica. Particularmente, en nuestra propuesta, el ver al sujeto, al deseo (búsqueda) y al objeto como un enunciado (oración simple) nos da otra manera de extraer la síntesis argumental de un relato, lo cual es más pertinente cuanto más complicado es el texto, como en el caso del *Solo*, de Samuel Beckett.

Tener más herramientas para entender al texto dramático le da a cualquier lector, especialmente al intérprete, un

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mayor acercamiento para su mejor representación. Así pues, pensemos en dedicar estos análisis al actor. Con estos elementos, sobre el modelo creativo que Beckett desarrolla en su obra podemos hacer las siguientes afirmaciones:

1. Se reduce la convención de la palabra dramática hasta el grado de ponerse en duda si es el personaje quien, en el espectáculo, recita.
2. Son transgredidas otras convenciones: No hay diálogo, y la acción física se reduce a la tarea de encender un quinqué, lo cual no refleja claramente una situación dramática. Tampoco hay un choque de fuerzas que nos hable de conflicto. La trama parece lineal, aunque no sabemos si en la representación los recuerdos del personaje romperían el orden cronológico. Puesto que no hay acción dramática real ni conflicto visible, tampoco hay un punto de crisis y, por lo tanto, no hay resolución climática.
3. La tarea de encender y apagar un quinqué no es trascendental, carece de propósito objetivo, es tan absurda como la condición existencial del personaje: arrojado a un espacio/tiempo que no permite realizar nada, por lo que podemos decir que se nos comunica una cosmovisión pesimista.
4. Tenemos a un personaje muerto en muchos sentidos: apático (sus acciones son vagas, imprecisas e inconexas), con una existencia sin sentido (absurda) y aparentemente fenecida

(si en sus recuerdos evoca su propia muerte); es decir, se trata de un ser excluido de todas las posibilidades de ser feliz: un personaje sin esperanza.

Quedan pendientes muchas más posibles lecturas, interpretaciones a los complejos signos de la textualidad de Beckett. La textura beckettiana no es sencilla, pero tampoco ilegible. Para incrementar nuestra conciencia sobre un momento espectacular dado (actividad de lectores explícitos), Beckett utiliza a su favor la natural complejidad de los recursos del teatro para decir más con menos. Estamos, por lo tanto, ante una textura teatral minimalista. No se requieren grandes decorados, una multitud de actores, un espacio gigantesco de representación, o potentes efectos especiales, para enunciar lo que Beckett pretende enunciar. Es así como nos motiva para llevarlo al escenario.

Pero por ahora, este fragmento deviene ya, como las últimas palabras y música de una anciana cinta desgastada, como el agotado aliento de una catástrofe anunciada sin palabras, como los pasos de un fantasma -que caen cada vez más lejanos- y como..., si es que estás leyendo esto ahora,... como aquella vez de entonces, no recuerdas qué, dónde: en un solitario acontecimiento.

TERCERA PARTE: HEINER MÜLLER

IV. La Máquina Müller

ACTOR QUE REPRESENTA A HAMLET.

No soy Hamlet. No interpreto ningún papel más. Mis palabras ya no tienen que decirme nada. Mis pensamientos desangran las imágenes. Mi drama ya no tiene lugar. (Müller 1977, *La máquina Hamlet*: 177.)

En 1977, Heiner Müller presentó, como director artístico del Berliner Ensemble, una versión dramaturgica muy personal del *Hamlet* de Shakespeare. ¿Se trataba, acaso, de una *desaturización*¹ del texto clásico para ofrecer un texto posible, un nuevo modelo teatral?

El evento tal vez no hubiera trascendido (aunque al parecer tampoco era la intención de Müller), como tantas otras de sus versiones personales sobre textos clásicos, a no ser porque la dramaturgia efectivamente era bastante novedosa: un Shakespeare casi irreconocible, un No-Hamlet, una No-Ofelia, una No-Anécdota. Además de todo, la propuesta buscaba ser algún dispositivo detonador en el ámbito cultural colectivo, algo así como una máquina. La propuesta escénica y dramaturgica había sido nombrada *máquina*: *Máquina Hamlet*.

Heiner Müller (Alemania 1929-1995) fue el dramaturgo y director del Berliner Ensemble (creado por Berthold Brecht) que, como testigo de la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto, el Estalinismo, la Guerra Fría y el Muro de

Berlín, expresó una desesperanzada visión del mundo en obras como *Cuarteto* (montada en México en 1996 por Ludwig Margules), *Medea Material*, *Germania 3* y *Hamletmachine* (*Máquina Hamlet.*) Como Samuel Beckett y muchos otros autores de la posguerra (aunque se le comenzara a reconocer internacionalmente hasta 1977), Müller cuestionó, de manera siempre pesimista, los supuestos razón y progreso de la civilización occidental, denunciando así las crisis esenciales a las que se denominaron el Final de la Historia (el fin de la Historia Moderna);² pero no se limitó a acercarse sólo de modo temático a lo que sería un epitafio de la humanidad, sino que transgredió las convenciones más fundamentales de la dramaturgia: argumento, personajes, conflicto, didascalias.

Müller rara vez ofrece acotaciones para los directores, y su prosa evita la puntuación y aun la gramática... La estética de Müller sólo puede describirse de modo contradictorio; estamos ante un caso de belleza por error, lograda con ingredientes que deberían rechazarla. (Juan Villoro en Müller 1996. Énfasis mío.)

Su modelo consiste en reducir la espectacularidad del teatro a la unidad verbal: "me gustaría que una obra

¹ Recordemos <<The work of art in the age of mechanical reproduction>>, de W. Benjamin (¿1955?);, donde *desaturar* es privar de su unicidad, o bien, como en este caso, de su carácter sagrado e intocable a la obra de arte.

² El "fin de la historia" (entendida como ciencia) se refiere a que "con el triunfo del capitalismo no habría cambio alguno que esperar ya que lo único que se avistaría en el horizonte no sería más que capitalismo". (Luis Armando González, <<Neoconservadores, posmodernos y teóricos críticos>>, *Revista Política*.) La idea hace referencia a la perspectiva de la modernidad en la que se inscriben las teorías de Hegel y Marx, según las cuales: "la dialéctica de la evolución histórica conduciría al <<absoluto>>, es decir, al fin de las contradicciones y, en consecuencia, al fin de la historia." (Gloria Delgado 2000, *El mundo moderno y contemporáneo*, tomo II, p. 925.) Esta última autora, sin embargo, observa que ni el mundo se ha detenido con la desaparición del socialismo soviético, ni la permanencia del capitalismo como sistema económico

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tuviera tantas palabras como el directorio telefónico" (citado por Juan Villoro en Müller 1996.)

La obra *Máquina Hamlet* es, tal vez, el trabajo más avanzado de desarticulación (¿deconstrucción?)¹ de un texto *civilizado*. Usando como pre-texto a Shakespeare, Müller escribió sobre sus circunstancias sociales, históricas, políticas y hasta personales, como el suicidio de su esposa.

OFELIA (CORO / HAMLET).

Soy Ofelia. La que no ha guardado el río. La mujer ahorcada. La mujer con las venas de las muñecas abiertas. La mujer de la sobredosis. EN LOS LABIOS NIEVE. La mujer con la cabeza metida en el horno de gas. Ayer paré de matarme. (*La máquina Hamlet*: 175.)

No sabemos si durante los años 70 Müller tuvo contacto, estando en una Alemania Oriental reprimida, con las teorías emergentes de Deleuze y Guattari (en adelante: D y G), pero sí podemos decir, al analizar *Máquina Hamlet*, que la propuesta del director teatral se parece mucho a un *rizoma* (práctica cultural que combina la búsqueda y la creatividad.)⁴

Si vemos y comparamos *Mil mesetas* (1979) y *Máquina Hamlet* (1977), las concordancias ideológicas son muchas. Müller *desestratifica* (desmantela, desarticula, ¿deconstruye?) a Shakespeare para exhibirnos un nuevo

dominante implica que se han de detener los procesos del cambio: La historia no ha muerto. Ver también Prado 1999, *Máquina Coatlícué, un homenaje a Heiner Müller*.

¹ No utilizaremos el término *deconstrucción* en el sentido tan especializado de Jacques Derrida, sino como la idea más amplia de desarmar una estructura para posteriormente rearmarla con una forma diferente, casi en el mismo sentido que hemos interpretado el *desestratificar* de Deleuze y Guattari.

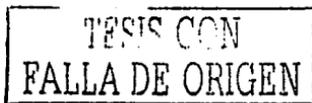
territorio artístico, con más posibilidades que verdades absolutas. Acaso la posible *máquina abstracta* (artificio teórico-conceptual con posibles aplicaciones prácticas) lograda por Müller es en verdad una *horadación* (crítica muy profunda transformadora) sobre el código cultural reconocido, y reconocible, de la textualidad clásica, ortodoxa, convencional, *estratificada* (organizada rígidamente.)

Si bien la intención original de Müller parecía ser evadir la censura estalinista, latente en su lado del muro de Berlín, para proponer una crítica artística a la sociedad visible, a su mundo o realidad, su propuesta llegó más lejos. A partir de los años noventa, sus adaptaciones de Shakespeare, Eurípides y otros autores clásicos fueron acogidas por las comunidades artísticas de Occidente como un genuino nuevo modelo dramático, como sucedió antes con los autores del Teatro del absurdo,⁵ entre los cuales figura Samuel Beckett.

Para analizar el modelo de Müller, sin embargo, no nos funcionan los mismos instrumentos que con Beckett, pues los contextos y modos de creación son muy diferentes. Ésta sería nuestra primera consideración comparatista, la diferencia. Las posibles afinidades entre ambos teatristas ocuparán un espacio posterior. Por lo tanto, en el marco teórico-conceptual del *Mil Mesetas*, pretendemos una

⁴ Revise el artículo *El método rizomático*, en este libro. Para una mejor comprensión, realice la lectura directa de *Mil Mesetas* (Deleuze y Guattari 1979), especialmente del capítulo «<<Rizoma >>».

⁵ Ver Esslin 1961.



aplicación de los conceptos de *cuerpo sin órganos* y *máquina abstracta* para acercarnos a algún entendimiento sobre la obra dramática de Müller.

Mil Mesetas es un conjunto de textos ensayísticos que hablan de una posible *esquizo-imagen* (diagnóstico producido por un análisis rizomático) del mundo. Esta *esquizo-imagen*, lograda gracias a un *esquizo-análisis* (ruta opuesta a las jerarquizaciones, clasificaciones y ordenamientos propios del psicoanálisis occidental), ha de ofrecernos una nueva corporeidad, o corporalidad, cultural carente de organización, es decir, de *órganos* y, por tanto, más libre. D y G no pretenden ofrecer un *libro*, entendido como tal, ni pretenden que su texto siga un orden preestablecido. D y G son irónicos respecto de su propia obra y, como autores, ellos mismos se fusionan en un Nosotros pleno de *mesetas* (¿espacios para la razón y el sentimiento, para el espíritu, libres de sí mismos, sin límites predefinidos?) Nosotros, siguiendo el ejemplo, también queremos vivir una meseta.

El Mundo, La Vida, entenderíamos nosotros, siguiendo a D y G, suele ser idealizada como una totalidad trascendental (¿lo que llamamos Realidad?.) Esta totalidad está codificada y estratificada, es decir, limitada en un cuerpo (entendido como estructura cultural) organizado, preestablecido y pretendidamente predestinado. Podemos llamar a este organismo el territorio donde se siembran, se

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cultivan y se cosechan las arborescencias de la cultura: ideología, espiritualidad, política, etc.

Sin embargo, nuestra vida puede ser más; D y G dicen que la vida puede *desterritorializarse* (descontextualizarse de un marco ideológico original) de su cuerpo, viajar más allá de sus límites y convertirse en un cuerpo sin mando central, sin General, sin estructuras de poder, es decir, sin órganos.

Pero hay varios riesgos en nuestro viaje, nos advierten D y G; estos son: la marginación, el fascismo y la autodestrucción... ¡La posibilidad de convertirnos en un loco, un dictador o un suicida! Todo esto, si es que no se da la desterritorialización con cautela. Porque por supuesto que existirían varios tipos de desterritorialización, algunos de los cuales implicarían caer en una nueva territorialización, igual a su estructura anterior, o caer en algo peor (un territorio sobrecodificado con estratos más limitantes); y para prevenirnos del caos potencial es que D y G incorporan hablar de "Prudencia."

D y G, sentimos, se alejan entonces de lo que sería una propuesta meramente agitadora, para ir en una dirección más allá, hacia una liberación crítica; crítica, sí, en el sentido de auto-vigilada (vigilar en nosotros mismos al potencial fascista, al suicida y al demente.) Es una liberación que no rompe totalmente con los estratos que limitan al mundo, sino que reconoce la necesidad de los

mismos. Se trata de una dirección decodificadora del pensamiento y del lenguaje hacia una apertura de nuestro territorio consciente, es decir, de nuestro Cuerpo Cultural.

Se propone entonces un programa, un Plan de Consistencia (no de contingencia ni de continencia), que libere de ataduras impuestas de relación entre significados y significantes, entre Estado e individuos. Este programa podría pre-etiquetarse erróneamente como socialista, simplemente por proponer liberar al cuerpo del órgano de un cerebro central dominante, de clase alta, pudiente y/o poderoso, por encima de todos los demás órganos existentes; pero es más interesante que eso, por orientarse hacia un reconocimiento no de una homogeneidad de individuos o unidades u órganos, sino de la heterogeneidad, es decir, de las multiplicidades posibles que se darían de romperse los puntos, centros, uniones de significancia, o de poder, o de clímax, para sostener líneas de intensidad de vida, de criterio, de sexualidad, libres de egoísmos (abarcando la noción de *ego* en toda su amplitud). Este posible Plan de Consistencia evitaría idealmente el totalitarismo, la guerra, el suicidio, la drogadicción, la autodestrucción en general, producto del caos, a través de una Máquina Abstracta (ver antes) que deconstruya el Cuerpo con órganos.

Pero ¿qué es el Cuerpo con Órganos? Un cuerpo organizado, como son la sociedad, el sujeto y sus

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

instituciones: la idea que tenemos del mundo (nos referiríamos a lo que se entiende por Realidad, para Occidente, interpretando a D y G.) ¿Qué sería luego un Cuerpo SIN Órganos? Acaso, creemos, un mundo sin instituciones (incluyendo a Dios y sus derivados; al Estado; al concepto de individuo [el sujeto, el YO]; a la cultura en general.)

Lo que no resuelven con claridad D y G es cómo desarrollar verdaderamente esta Máquina Abstracta capaz de ejecutar efectivamente el Plan de Consistencia que genere, eventualmente, un Cuerpo sin Órganos. Evidentemente D y G sólo intentan plantear un problema, sin caer en el pregonar una solución absoluta, totalitaria, una panacea ¿mesiánica? para el cosmos postindustrial.

Se nos abre entonces la alternativa de una pausada, progresiva y PRUDENTE ¿Revolución Cultural? sin actos de violencia ni actitudes de marginación. Hemos revisado la idea de que, quizá, una sensibilización estética puede detonar un modelo alternativo no violento de revolución para transformar nuestra actual corporeidad.

Un artista es, ante todo, un ser humano. Los seres humanos somos corporeidades deseantes, con cierta capacidad para transformar la Realidad. Cambiamos al mundo y a nosotros mismos a partir del espacio libre de nuestra imaginación. En la imaginación es posible casi todo. Nuestra imaginación es el único espacio donde se pueden reconciliar -idealmente- deseo y realidad. Gracias a

nuestra imaginación todos somos creadores, hacedores y destructores de mundos. Gracias a nuestra imaginación todos podríamos ser artistas.

Mientras, la realidad, como objeto de deseo, aspira a ser transformada en el objeto ideal que imaginamos en nuestro deseo. El deseo busca a la realidad porque no la acepta como ya es. La busca a través del Otro o lo Otro, y/o a través del medio ambiente, su hábitat. El deseo resguarda un objeto posible, ideal, una ¿nueva? realidad potencial que no existe. El Deseo es un transformador potencial.

El deseo nos mueve hacia la acción que puede transformar la situación, el estado de realidad, del objeto. Es así como el ser humano pretende trascender a la Naturaleza: la naturaleza del Otro, la del medio y la suya propia. Nuestro primer paso suele ser imaginar el cambio o transformación del estado de las cosas.

La Imaginación crea mundos posibles donde nuestros deseos son satisfechos, imaginando realidades no existentes, es decir, ideales. Hacemos trascender nuestros deseos transformando hasta donde podemos el mundo verdadero, o bien, sublimándolos a través del bien social, en una actividad aceptable para la comunidad, donde ésta al menos no se vea objetivamente afectada, como lo es el Arte.

Suponemos, en este sentido, que el Artista es un ser con poderes divinos, hasta el grado de llamarle con el nombre divino de Creador. Suponemos también que los

artistas son los seres más imaginativos. Supongamos ahora que todo esto es cierto, al menos para fundamentar el planteamiento de una sensibilidad y una conciencia que nos pueden ser útiles.

¿Cómo funciona el trabajo del artista? Cuando un artista construye su obra, ésta emerge simultáneamente de dos mundos: de un mundo ficticio (el imaginado por el artista) y del mundo real (el de sus materiales físicos.) Así, la obra de arte pertenece a la imaginación del artista, se trata -pues- de un objeto ideal, pero posee también propiedades físicas gracias a los materiales reales con los que fue construido, es decir, también es un objeto real. El artista logra entonces construir su mundo deseado (o temido) a partir de sus piezas, pero no imponiendo su deseo hasta el punto de pretenderlo una especie de ley para cambiar totalmente la realidad, como queriendo gobernar el estado de las cosas (incluyendo los individuos, su medio y sus circunstancias.)

La obra de arte, como un objeto físico, es real, y su existencia muestra posibilidades acerca de distintos mundos ficticios sin alterar su propio mundo, el que sí es real. El arte es una verdad fuera de la verdad. La imaginación artística tiene el matiz de verdad de una opinión. Como opinión, la obra de arte es tan sólo un punto de vista. Una opinión no es una orden. La opinión se parece más a la literatura que a la política, porque una opinión es más un pequeño relato que una ley.

Sin embargo, una opinión puede tener fuerza. El artista, como un ser humano que está especialmente consciente de su tiempo y espacio (o que, cuando menos, sintetiza esta visión en su obra), como un individuo observador de su sociedad y de sí mismo, que atiende a la realidad con un criterio propio (a favor o en contra, desde el margen o comprometidamente), tendrá importantes opiniones que aportar.

Las obras de arte son un modelo de mundo por las cuales podemos libremente apreciar, a través de diferentes opiniones, nuestro propio enfrentamiento entre nuestros deseos de vivir o de morir, de construir o destruir, de tolerar o marginar. Apreciar el arte (o incluso despreciarlo) nos permite percibir la realidad con otros sentidos. El arte nos hace sensibles y luego, poco a poco, más críticos y autocríticos. Recordemos que tal es el poder de la imaginación artística.

Ya hemos dicho que la imaginación artística puede aportar, a partir de sus piezas (sus opiniones), el modelo para otro tipo de mundo. Es posible que se trate de trabajar por un mundo más deseable. Pero el auténtico artista no está hecho para gobernar un mundo real. El auténtico artista sólo investiga en su creación un inabarcable ideal de belleza (en diversas y contradictorias modalidades), que él sabe que no puede dominar y, por lo tanto, al cual no suele intentar superponerse. Sabe, sin embargo, cómo dialogar. Su capacidad para escuchar y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

discutir es ¿la misma? que usa para crear y, al mismo tiempo, puede organizarse con otros artistas. Es esta capacidad de organizarse en un cuerpo masivo como el artista tendría el potencial de ser una poderosa Máquina Abstracta para la desestratificación social.

De esta manera, lo que el artista podría hacer para coadyuvar objetivamente a una *des-organización corporal general* (desarticulación institucional, deconstrucción de la estructura cultural, desestratificación social), ya no es solamente afectarla de manera subjetiva, sino directamente en un espacio político, a través de congresos político-artísticos: un parlamento, por ejemplo, con poderes para guiar a las comunidades, a las sociedades (o ¿zoociedades?) hacia una desterritorialización ideal (¿la siempre buscada Utopía, el lugar que no existe?)

Marcuse ya había propuesto una tesis-concepto denominada <<La sociedad como una obra de arte>> (1969, en *Ensayo sobre la liberación*), es cierto, pero debemos insistir en que este concepto jamás deberá ser una imposición forzosa, como lo son las leyes y los decretos. El ideal marcusiano compartido por tantos debería de conservarse siempre vivo, pero por medio de la discusión continua, no explosiva, del diálogo, el cual le mantendrá en evolución constante y a salvo de una rutina dictatorial. Esto, incluso a costa de nunca alcanzar la Utopía buscada.

Al igual que cualquier manifiesto artístico, el Parlamento de artistas ha de ser una creación lo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

suficientemente bella como para seducir. Hemos mencionado *seducir* porque, si este parlamento no es capaz de atraer la atención y retenerla por el tiempo que sea necesario (como en el teatro), no tendrá la fuerza política necesaria para cambiar un mundo con todas sus inevitables subjetividades (y susceptibilidades consecuentes), o sea, al individuo con su cosmos. Pero mientras haya el diálogo constante entre nuestros artistas, se dará la evolución y, con la evolución, se evitará la monotonía, el aburrimiento de la rutina y el choque violento de la guerra.

Si analizamos los relatos (dudosos pero referenciales) de la Historia, veremos que la misma experiencia que nuestro Plan han vivido las obras de arte en general (reconocimiento, aplauso, desprecio, olvido), manteniéndose dialécticamente, por distintos momentos, arriba o abajo en la rueda de la fortuna, refiriéndose unas a otras o auto-refiriéndose, para repetirse o trasgredirse. Las crisis de la posmodernidad ofrecen evidencias de que quizá casi todas las formas artísticas ya han sido exploradas y explotadas. Si en efecto los artistas se han agotado en la búsqueda por la forma estética, entonces tal vez podrían ahora (en esta ¿mimetapa? postindustrial, de una Historia casi totalmente desendiosada, desmitificada, desaturizada) avanzar hacia un siguiente momento de *praxis*, o nivel de actividad. Esta propuesta se referiría a la del artista como un Actor Social: un artista sujeto de la Historia (y he aquí una

paradoja: una propuesta rizomática que, simultáneamente, propone un ideal trascendental y hasta soberbio.)

Con la globalización, esta meseta de ideales ambiguos ha tendido a compartirse con otros ciudadanos. Se trabaja en organizaciones no gubernamentales, en sectas, en partículas, en islas que son espacios de una intensa actividad sin el poder de un Estado o de un aristócrata que los respalde obligadamente. Se trabaja, en fin, y como siempre, por detonar nuevos cambios en nuestro cosmos. Nuestra propuesta, en ¿particular? ofrece así un borrador para una sociedad estética.

Con una sociedad estetizada en permanente sensibilización a través del trabajo de los artistas, eventualmente cada ciudadano tendría una conciencia artística, y todos tenderíamos a ser actores sociales, todos sujetos activos de la Historia. Los procesos de globalización se harían humanistas, y el mundo podría ser un gran parlamento de discusión y crecimiento... Pero todo esto es tan sólo un deseo.

Parece que en la humanidad no hemos madurado lo suficiente como para sostener una evolución equilibrada (desarrollo sostenido.) Cargamos como vicios crónicos los falsos Estados de derecho y bienestar. Si nuestros sentidos de justicia, libertad y crítica siguen dependiendo de un rol social, entonces las crisis seguirán siendo una parte dolorosa de nuestra vida cotidiana. Un verdadero artista,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

como consideramos a Heiner Müller, no ignora esta situación.

La obra de Heiner Müller no evade sus propias crisis. En primer término podemos ver una dramaturgia sobre la desesperación y el horror. Sin embargo, quizá el hallazgo más importante del lector sea ver la misma estructura dramática puesta en crisis. Si bien parte de esta crisis, para el caso de Müller, emana de una necesidad de organizar un territorio expresivo a salvo de la censura estalinista, otra parte emana de una necesidad de desestratificar al cuerpo convencional de un teatro sobresaturado, desbordado de elementos de vacía espectacularidad.⁶

... el teatro en general está en crisis por no saber más cuál es su función y por no hallar su nueva relación con el público. (Müller en <<Sin salida hasta el fin>>, entrevista por Fernando De Ita [1994], en *Telón de Fondo*, 1999: 117-139.)

La propuesta del dramaturgo trata, de hecho, de llevar literalmente la crisis estética del teatro a la escena. Un autor como Müller parece criticar, desde su teatro de palabras, el *maximalismo* que se ha alcanzado en la escena - como reacción a, por influencia de- los medios masivos como el cine, la televisión y las computadoras. Para este creador, el teatro ha evolucionado a imitación de los *mass media* y no como Teatro *per se*.

Mi drama no ha tenido lugar. El texto se ha extraviado. [...] Ver la televisión. La náusea diaria.

⁶ Varios estudiosos hablaron o hablan, por esto, de la *Crisis del espectáculo* (Ver Adorno *et al* 1969.)

Náusea de la cháchara precocinada. [...] Salve COCA-COLA. (*La máquina Hamlet*: 179.)

El arte está enfermo porque su contexto social de creación, es decir, el mundo real, también está enfermo. Para curar la enfermedad, lo que puede hacer el artista es tratar de aliviar los síntomas estéticos. Por eso, Müller le devuelve al teatro una dignidad perdida: la de la expresión verbal, y para ello recurre a un espectáculo apoyado fundamentalmente en la palabra. Sin embargo, se trata de la palabra en su sentido más profundo, es decir, como caos interno (recordemos a Joyce), como desorden de la conciencia y de la capacidad de comunicación (afinidad con Beckett), como reflejo de la entropía de un mundo exterior devastado y transformado por sus crisis, desde la guerra fría hasta sus actuales consecuencias (¿de posguerra fría?')

En este ¿orden?, Müller no genera una escuela en el panorama dramático. Se reconoce heredero, e incluso crítico, de Berthold Brecht: "es una traición usar a Brecht sin criticarlo" (citado en Villoro 1996, <<El horror como esperanza.>>) Lo que sí consigue es abrir una fisura, horadar un territorio, para vulnerar nuestras concepciones

⁷ Desde que terminó la Guerra Fría han aparecido o se han acrecentado diversos fenómenos que afectan a la sociedad internacional. Los siguientes fueron condensados y ampliados a partir de *El mundo moderno y contemporáneo*, de Gloria Delgado [2000, tomo II]:

- I Un Nuevo Orden Mundial, virtualmente establecido a partir de la Guerra del Golfo Pérsico en 1991, que pretende ser liderado por los Estados Unidos, refundado tras los sucesos del 11 de septiembre de 2001
- II Una batalla económica entre Europa Occidental (U. Unión Europea), Japón y Norteamérica
- III Una política global conflictiva entre ocho grandes civilizaciones: occidental, confuciana, japonesa, islámica, hindú, eslavo-ortodoxa, iberoamericana y africana, en desiguales procesos de modernización económica y social
- IV La revolución informática y de telecomunicaciones, que ha convertido al mundo en una Aldea Global, en la que se ven afectados todos los aspectos de la vida humana
- V La posmodernidad, que relativiza todos los valores y conceptos.
- VI Los problemas ecológicos, derivados del crecimiento demográfico y de efectos negativos de la tecnología

del teatro. Logra hacernos mirar hacia donde no queremos, y logra detonar en nosotros una catarsis basada en el miedo y el horror: "La primera forma de la esperanza es el miedo; la primera manifestación de lo nuevo, el horror" (Müller en Villoro 1996.)

El miedo suele ser, para todos nosotros, una emoción no deseada. Provocar el miedo suele ser obra de criminales o de morbosos. Sin embargo, para Müller es la primera forma de la esperanza. Para él, es necesario matar la esperanza común, la de la ilusión, la de la fe ciega y religiosa, para hacer devenir una auténtica, que consiste en la de no caer en la desesperación. El miedo puede ser entonces un camino válido para enfrentar la realidad. Müller enfrentó toda su vida la realidad de la muerte y la traición, y lo único que lo ató al mundo fue el miedo, el miedo de morir él mismo: "... del drama de saber lo que ocurre sin poder intervenir en forma directa surgiría un teatro poblado de refulgentes pesadillas" (Villoro 1996.)

Así como el miedo es la primera forma de esperanza, así la vida es el único bien en el mundo. Lo único que tiene valor auténtico es la vida y la supervivencia: "nada es tan importante como la vida. / ¿Aun cuando esa vida no tenga sentido? / Siempre tiene alguno". (Müller [1994] en De Ita 1999.) El miedo es el instinto más primitivo que nos hace preservarla de los peligros que la amenazan. Müller encuentra la única justificación ética para un uso estético del miedo: Preservar la vida.

Recuperar el valor de la vida se vuelve urgente cuando la era postindustrial nos revela que a la gente le ha dejado de preocupar su propia realidad. Hemos embotado nuestro instinto del asombro para dejarnos arrastrar por una realidad que nos ha rebasado. Dejamos de ser sujetos de nuestra historia, pero no para liberarnos sino para someternos a la superestructura de un orden virtual que, en su cara oscura, invisible a la conciencia, es una entropía con dirección hacia la muerte.

Müller desaturiza al monstruo del miedo y le da un espacio de diálogo. Su teatro es el germen de una verdadera peste potencial (recordemos al Artaud de *El teatro y su doble* [1938]) que no ha de estallar violentamente, pero que ha de horadar en su acción estética a las ideologías de este mundo extraviado.

Las mujeres y los hombres ya no creemos en los milagros. El único milagro que quizá seguimos nosotros esperando es que nuestra condición existencial no empeore. Si existen leyes o reglas, buscamos la excepción para explicar la realidad. Si todo parece ir bien, nos preocupamos porque tal vez algo anda mal. Hoy recomendamos, incluso, pequeñas dosis de malicia para conseguir la meta deseada. Todo esto es la reacción ante la muerte de una institución ideológica: la gente se pelea por los restos de Dios. Tratamos de olvidar tan terrible *accidente*, junto con todo aquello que nos pudo lastimar, aun sabiendo que quien

olvida se arriesga a repetir la historia. Por esto, para Müller el sentido profundo del teatro es:

Luchar contra el olvido. La tendencia de nuestro tiempo es olvidar todo lo más rápidamente posible. Si el teatro tiene una tarea es recordar, entre otras cosas, que hay gente que no tiene qué comer. En Europa tenemos que recordar qué hicimos mal para encontrar otras alternativas al capitalismo, para que en otros lugares se vuelva a intentar la utopía con menos errores.⁸ (Müller en De Ita 1999.)

El recuerdo consciente de la Historia es justamente lo que produce en el teatro de Müller el sentimiento del miedo.⁹ El mismo *shock* de aquel que descubre la verdad de un crimen, o -mejor- su inminencia, es la catarsis obtenida. Müller recupera así el sentido trágico extrañado por George Steiner¹⁰ o, al menos, parte de él. La Historia está llena de terribles secretos, ocultos negligentemente por nuestros propios mecanismos psicológicos de defensa. Pero Müller no busca culpables, porque los culpables son, con todo (y se incluye él mismo), parte ya de esa Historia.

Como enseñó Foucault, la Historia (con mayúscula) es más de lo que nos suelen contar. Y Müller hace una revisión muy particular, minimalista, de la Historia. Müller recorta increíbles párrafos de la Alemania que vivió. Sus enunciados son fotos de un álbum familiar (como las imágenes en el *Solo* de Beckett [1982]) donde aparecen su padre secuestrado, su esposa suicida y su propio cáncer,

⁸ Como podemos ver, Müller mismo retoma el ideal de Tomás Moro, confirmándonos así la posibilidad marcusiana de levantar una mejor sociedad a partir de la sensibilidad artística.

⁹ Para Lyotard (1986): "Lo que engendra el Terror [es...] esa interminable sospecha que cada conciencia puede plantear acerca de todos los objetos, incluso acerca de sí misma" (82.)

criticando -al mismo tiempo- a las ideologías represoras y a una sociedad europea lastimada por esas ideologías.

Como decía el pintor minimalista Ad Reinhardt: "lo menos es más" (Reinhardt 1975, *Art as art*: 205), y por eso Müller escribe una pequeña historia (con minúscula) dramática, que no destruya, sino que deconstruya -o desestratifique- los engañosos códigos de la Historia (el mito mayúsculo.) Si el minimalismo teatral de Müller propone una autoevaluación histórica de carácter crítico, un pequeño ejercicio de conciencia, una microconciencia del momento (como, a su manera, Beckett), entonces su teatro es una cura, un exorcismo, logrado desde el acto metafórico de una obra de arte, para recuperar el presente.

¹⁰ Léase *The death of tragedy* (1961.)

V. El drama como puesta en crisis de la historia

The Hamletmachine is Müller's nine-page five-act response to *Hamlet*. Its dense intertextual corpus is riddled with formal problems. The first act, for example, is not attributed to a speaker (despite starting 'I was Hamlet'), and the brevity of the piece cries out to directors and actors for their extra input. (David Barnett 2001, <<Resisting the revolution.>>)

Barnett argumenta en su artículo que, en 1977, *La máquina Hamlet* era una respuesta contemporánea de Heiner Müller a los cuestionamientos histórico-políticos latentes en William Shakespeare. Müller no había usado el texto como tal, sino como pre-texto para un modelo dramático transgresivo: una crítica moderna disfrazada de teatro clásico. En la República Democrática Alemana (RDA) hubiera sido muy peligroso presentar un teatro crítico de otra manera, considerando la censura de corte estalinista. La obra se estrenó en 1979 en Saint-Denis, Francia.¹ A pesar de que la obra obtuvo varios permisos para presentarse en la República Federal Alemana (RFA), así como en otros países occidentales, jamás se había podido presentar en la RDA ni en otro país socialista.

Para 1988, observa Barnett, las condiciones para el dramaturgo-director germano más influyente después de 1945 cambiarían. Ante la *Perestroika*, la *Glasnot* y la crisis

¹ *Archivo Heiner Müller*, sin página.

política de la Unión Soviética, el debilitamiento y eventuales caída de la Cortina de Hierro, derrumbe del Muro de Berlín y reunificación de la RDA con la RFA, la oportunidad para *La máquina Hamlet* se daba, pero tal vez valía la pena una visión menos politizada, más universal, para Shakespeare. Müller decidió que trabajaría una versión completa, integral, del *Hamlet* original.

Es curioso notar cómo en esta ocasión el carácter experimental del trabajo implicaría un respeto conservador hacia el texto, mínimamente alterado (sólo algunas escenas fueron reducidas o adaptadas),² así como en una búsqueda de su universalidad por medio del distanciamiento frente a los sucesos que en ese momento se daban en la RDA. Esto significó, por un lado, realizar una puesta en escena de la obra de Shakespeare prácticamente sin cortes (Barnett describe una ambiciosa producción de ocho horas de duración, incluyendo dos horas para los intermedios),³ la cual, por otro lado, se desvincularía políticamente de los cambios históricos referentes a la caída del Muro de Berlín.

Pero Müller mantenía una deuda moral (indica Barnett) con su *Máquina Hamlet*, y aunque el contenido pasaba de moda ante los mismos ojos de su autor, fue incluida como parte del

² Barnett indica que las últimas líneas de Fortimbrás fueron cambiadas por un poema (el *Lamento de Fortimbrás*, de Zbigniew Herbert.)

³ Las funciones empezaban a las 16 horas y terminaban cerca de la medianoche.

montaje.⁴ Fue así como la en otro momento polémica pieza se escenificaría por vez primera de ese lado de la cortina de hierro. El impresionante conjunto espectacular fue estrenado bajo el título *Hamlet/Máquina* el 24 de marzo de 1990, después de seis meses de ensayos, en uno de los teatros más importantes de la RDA, el Deutsches Theater de Berlín.

Entre los valores conceptuales de este experimento está el mostrar el trabajo artístico-creativo como un proceso de investigación. Barnett (2001: 3, según condensación nuestra) plantea que Müller partió de dos hipótesis:

1. El *Hamlet* de Shakespeare no basta para convertir la problemática del sujeto en drama. Por lo tanto, la obra es un material sin respuestas propias, que permite una interacción creativa con quienes la llevan a escena.
2. Si es posible, sin embargo, una confrontación dramática entre la obra artística y su propio contexto sociopolítico, es decir, entre el texto y la historia, pero que no sea rebasada por lo efímero inmediato (la reunificación alemana.)

El desarrollo del experimento ya lo hemos descrito. Los resultados, por otra parte, parecen haber sido el éxito ante

⁴ *La máquina Hamlet* se insertó entre las escenas 4 y 5 del acto IV, como un "austero" miniespectáculo de cuarenta minutos con tres Hamlets y cinco Ofelias.



el público y diversos comentarios de una crítica dividida. La evaluación a distancia muestra que se trató de una de las producciones más importantes de la RDA. Sin embargo, Müller tuvo en su contra el no haber logrado separar la obra del contexto histórico inmediato (meta, por demás, imposible, dada la fuerza de aquellos eventos reales.)

Ver el acto de creación artística como un proceso de investigación hace especular sobre la posibilidad de un proceso inverso, es decir, ver al acto de investigación como un proceso creativo y -¿por qué no?- artístico. En *La precisión de la incertidumbre* (1998), Lauro Zavala reflexiona sobre nuevos modelos de escritura que parten de considerar la distinción entre creación y crítica como una hipótesis de trabajo:

En la condición posmoderna, toda simultaneidad de opuestos es posible, gracias a la disolución del concepto de binariedad. [... Por esto,] En el discurso crítico contemporáneo, en lugar de confiar en la existencia de métodos únicos para acceder al conocimiento, se juega con algoritmos interdisciplinarios, en los que no se duda en emplear un lenguaje metafórico y alegórico. [.....] Se presenta ante nosotros un reto evidente: la necesidad de imaginar nuevas formas de establecer el diálogo entre las élites de creadores e investigadores, y el resto de la sociedad civil. (Zavala 1998: 79 y 84.)

A estas nuevas formas textuales interdisciplinarias, Zavala las llama *escrituras dialógicas*, las cuales requieren, a su

vez, de nuevas formas de lectura: nuevos lectores. De ahí que los estudios de interpretación y crítica contemporáneos hayan volcado tanto interés hacia la figura del receptor, cuyas formas de representación escritural de lo observado -por más heterodoxas que pudieran ser- valen tanto como la más convencional forma de investigación. Un ejemplo de esto, según Zavala, se da en el estudio de la historia:

En el caso de la nueva historia, marcadamente próxima al campo de los estudios culturales, es notorio el desarrollo de campos específicos, como la historia oral... En este caso se toma distancia de la historia oficial y se reconocen actores sociales anteriormente marginados, como las mujeres, los niños, los ancianos, las minorías étnicas y otros. La historia oral establece, implícitamente, una relación dialógica con la historia tradicional... Este terreno está en el entrecruce de la historia, el periodismo, la etnografía y los estudios culturales de la vida cotidiana urbana. (Zavala 1998: 28.)

Desde este punto de vista, no es impertinente el análisis de la Historia vista desde las microhistorias literarias, como la ficción dramática del *Hamlet* de Shakespeare y, luego entonces, vista también desde los parámetros de una teoría literaria o estética que, en este caso, puede ser el modelo teatral de Heiner Müller.

Müller sabía que su propio contexto histórico se vería reflejado en Shakespeare. Pero ese *background* inmediato sería efímero, pasajero, lo cual le restaría universalidad a la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

puesta en escena de un texto clásico. Su apuesta fue, por tanto, la ya mencionada: un montaje que luchara por descontextualizarse del presente. El intento se hizo traduciendo la caída del reino de Dinamarca como el fin apocalíptico del mundo, una especie de alegoría del desastre ecológico al que se aproxima la humanidad. Para esto, Barnett reseña que, al principio de la representación, la escenografía sugería una era glacial que, poco a poco, se iba derritiendo, transformando para presentar, al final de la función, un planeta sofocado por el calor.

Conocemos ya que el tema del destino de la humanidad en este montaje fue *comido*, escénicamente hablando, por la reunificación alemana. Era de esperarse. Shakespeare se repite en la Historia y, por lo tanto, acaso sólo sea cuestión de tiempo para descubrir en *Hamlet* el texto apocalípticamente profético pretendido por Müller.

Sin embargo, nuestro interés en esta perspectiva proléptica para un texto dramático radica en el tratamiento que un director, que ante todo se reconoce como dramaturgo, tiene para con la relación fábula-trama. Lo que intentamos es ver si se pueden aplicar conceptos de teoría dramática/teatral a otros ámbitos del conocimiento (la Historia Universal, por ejemplo.)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Jorge Riechmann observa que, a partir de la obra *Germania Tod in Berlin* (Müller 1971, *Muerte de Germania en Berlin*), Müller adopta una forma que rompe con la estructura dramática convencional y que él mismo denomina *fragmento sintético*, consistente en un:

... collage de escenas sin fábula lineal, prestando mayor atención a la intrahistoria (la producción y reproducción de la realidad social en la vida cotidiana) que a la Historia de los héroes geniales y las fechas decisivas (esto último constituye de todas formas una característica general de las obras de Müller). (Jorge Riechmann, <<Presentación de un autor incómodo>>, en *Archivo Heiner Müller*, fotocopias sin ficha ni página.)

La justificación de Müller es la siguiente: "No creo que una historia que tenga 'pies y cabeza' (la fábula en su sentido clásico) pueda hoy hacer justicia a la realidad" (Müller citado por Riechmann.)

Como vemos, el teatro mülleriano pone en crisis a las convenciones clásicas. La cita alcanza más interpretaciones si consideramos que la historia universal es -a fin de cuentas- también una narrativa, con su propia fábula (escrita por un orden patriarcal autoritario). La narración de esta Historia, hecha por quienes han ostentado el poder, ha ido perdiendo legitimidad desde la nueva valoración de otras versiones (la individual, la de la vida cotidiana y la privada, la de los pueblos conquistados, las de las minorías,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

las de los marginados, etc.), las cuales muchas veces contradicen y ponen en evidencia al gran discurso oficial.

Podemos hablar de la Historia como de un organismo vivo, es decir, un cuerpo organizado (un *cuerpo con órganos* en el sentido de Deleuze y Guattari),⁵ cuyos elementos constitutivos (los discursos oficiales, las leyes, las instituciones), en la era de la posmodernidad, son objeto de sospecha (al igual que todo lo que anteriormente se reconocía como verdades incuestionables). ¿Con qué posición cuenta tal o cual persona o institución para afirmar que este o aquel acontecimiento sucedió efectivamente y de qué manera? En nuestros días, cualquier posición (académica, moral, política, económica, religiosa) implica una estructura de poder, y su discurso, gracias a la posibilidad de los análisis contemporáneos (de recepción, deconstructivos, culturales, hermenéuticos, poscolonialistas, postfeministas, postestructuralistas, semiológicos, lingüístico-pragmáticos, etc.), encuentra varios niveles de lectura que ya no se cierran a la univocidad.

En la historia, el objeto de reflexión no es ya el documento de la evidencia histórica, sino la interpretación a la que se ve sometido. El historiador de la crisis ya no sólo estudia el documento, sino principalmente la forma como éste es interpretado desde distintas perspectivas y con distintos fines. El

⁵ Estos autores analizan las estructuras sociales como un cuerpo viviente. Ver Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* (1979), así como los fragmentos sobre el método rizomático en este libro.

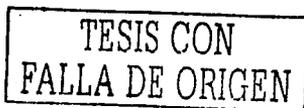
documento -sea grabado, escrito, filmado, exhibido o reproducido de cualquier manera- no es ya el elemento que concluye los debates, sino el punto de arranque que inicia la polémica de las interpretaciones. (Zavala, 1998: 93.)

Desde este punto de vista (¿neohistoricista?), *Hamlet* es una prolongada discusión que inicia acaso con el mito de Orestes, enunciado por Homero, Esquilo, et al,⁶ cuya anécdota parece repetirse siglos después en la leyenda medieval de Amleth. Esta leyenda figura en la *Historia dánica*, escrita en latín en el siglo XII por el historiador y eclesiástico Saxo Grammaticus (impresa hasta 1514 en París.) Adaptada por Francois de Belleforest para el volumen V de sus *Histories tragiques* (1559-1570, impresa en 1576), la leyenda se hizo conocida entre los dramaturgos isabelinos, que la plasmaron en una primitiva *Tragedy of Hamlet* o *Ur-Hamlet* (hoy desaparecida, interpretada en Londres entre 1587 y 1589, reseñada por Thomas Lodge en 1596, posiblemente escrita por Thomas Kyd), antes de llegar a su versión más lograda, la de William Shakespeare (la cual sería estrenada entre 1598 y 1601, e impresa hasta 1603 con una dramaturgia revisada.)⁷

El Príncipe de Dinamarca hizo célebre a David Garrick en el siglo XVIII, ya con los parlamentos de Shakespeare. Como

⁶ Orestes y Hamlet comparten la carga moral de vengar al padre asesinado, lo que implica una reivindicación de la Historia, a través de la recuperación de la dignidad de una memoria familiar.

⁷ Para los datos de este párrafo, se comparó el «Preface» de Cyrus Hoy para *Hamlet* de Shakespeare, de la edición de 1963 de Norton, con los comentarios críticos de otras ediciones.



sabemos, esa época se distingue por el predominio de la razón sobre los sentimientos y emociones, lo cual de alguna manera se refleja en la tesis sobre actuación formal, o formalista, de *La paradoja del comediante* (1773), de Denis Diderot. En resumen, Diderot afirma que el actor que domina sus emociones sobre el escenario tiene mejor control sobre su público. Basta entonces imaginar a un Hamlet racional, con absoluto control de sus pasiones, para proponer que el estilo de actuación formal implica la continuación de una discusión estética, pero también filosófica, política e histórica, que no concluye.

'Tis not alone my inky cloak, good mother,
 Nor customary suits of solemn black,
 Nor windy suspiration of forced breath,
 No, nor the fruitful river in the eye,
 Nor the dejected haviour of the visage,
 Together with all forms, moods, shapes of grief,
 That can denote me truly. These indeed seem,
 For they are actions that a man may play...
 (*Hamlet*. I, ii.)⁶

La actuación formalista encuentra réplica hasta el año 1912, a través del Teatro de Arte de Moscú, gracias al esfuerzo conjugado del sistema de actuación vivencial, desarrollado por Constantin Stanislavski, con la dirección escénica de Edward Gordon Craig, para montar *Hamlet*. Técnica y dirección son los elementos más importantes de esta puesta en escena, y

* Las citas a la obra de Shakespeare en este artículo son de la edición 1963 de Norton.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

son los factores cuya influencia rebasó un hemisferio para convertirse en la base del arte dramático de los Estados Unidos y de Occidente en general: el *realismo psicológico*.

Is it not monstrous that this player here,
 But in a fiction, in a dream of passion,
 Could force his soul so to his own conceit
 That from her working all his visage wanned;
 Tears in his eyes, distraction in his aspect,
 A broken voice, and his whole function suiting
 With forms to his conceit?
 (*Hamlet*. II, ii.)

La discusión escénico-dramática continúa hasta nuestros días y la mayoría de las intervenciones han coincidido en hablar de un paradigma teórico o conceptual denominado popularmente como el *Problema Hamlet*. Más allá del carácter melancólico del personaje, su incapacidad aparente para tomar decisiones, su trato con Ofelia, su fingida locura y la venganza, el paradigma aborda el tema ontológico. Los actores parecen polemizar así: ¿Soy mi pensamiento o soy mis emociones?

Algunas de las interpretaciones más memorables del texto de Shakespeare han quedado registradas gracias al cine. Así, de 1948 se conserva una multipremiada producción encabezada por Sir Laurence Olivier (protagonista y director), en blanco y negro, y de 1996 la no menos deslumbrante de Kenneth Branagh (también encabezando el reparto y la dirección), grabada a color en formato de 70 mm. El icono dramático

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

llevado a la pantalla está diciendo algo nuevo cuando multiplica su presencia, vía la reproducción industrial, para alcanzar públicos masivos. Al volverse *democrático*, algo pierde, sin embargo, *Hamlet*, pero ese algo sería el tema de otra investigación.⁹



Sir Laurence Olivier como Hamlet (1948. Encarta 2000.)

Como vemos a través de la Historia Universal, el *Problema Hamlet* ha recorrido múltiples interpretaciones, cada nueva enriqueciendo a la anterior, haciendo crecer el contexto del paradigma y, por lo tanto, su discusión. Efectivamente, el conjunto de argumentos documentales implicados no son sino el pretexto para una polémica que sólo acaba, momentáneamente por cierto, en el acto de la representación teatral (fenómeno de creación artística y recepción simultáneas.)

⁹ Se supone que esta pérdida se relacionaría con lo que Walter Benjamin llama *aura* en <<La obra de arte en la era de la reproducción mecánica>> (1955?)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Die Hamletmaschine de Müller (1977) es, en este sentido, una interpretación textual (dramatúrgica) del diálogo que Shakespeare mantiene con la Historia. Podemos señalar ahora algunas de las particularidades de esta dramaturgia:

1. Müller opone al macro-relato histórico oficial una micro-historia o relato personal o micro-historia (cargada incluso de detalles crudos de su vida íntima.)
2. En *Hamletmaschine* se transgreden las convenciones de fábula (se pierde la anécdota del príncipe de Dinamarca a cambio de fragmentos inconexos e inconclusos de una Alemania en ebullición), personajes (Hamlet es negado por su intérprete, Ofelia es sustituida por la esposa de Müller) y acotaciones (las didascalias se funden con los diálogos.)
3. El horror apocalíptico finisecular, derivado del fantasma constante de la guerra y de los rápidos y profundos cambios en la nación germana, generan en Müller una concepción pesimista del mundo.
4. El tema de la esperanza no tiene cabida en este caótico universo de palabras y ambigüedades teatrales. Las situaciones y personajes son, más bien, desesperados y desesperantes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El nuevo experimento de Heiner Müller en 1990, *Hamlet/Máquina*, viene entonces a ser un nuevo polo de la discusión, para su propio momento, presentado acaso como un hermoso grito visceral y que, inevitablemente, tenía que ser una alegoría ontológica de la historia germana inmediata.¹⁰ La pregunta de Hamlet es la pregunta que se harían los alemanes en aquellas semanas: ¿Ser o no ser alemanes?, ¿Qué es ser alemán?, etc. Barnett recuerda que uno de los aspectos asombrosos del texto de Shakespeare es, precisamente, la manera en que la historia universal incursiona en la escritura del drama, incluso cuando esa historia universal es vista desde la experiencia personal de un dramaturgo del siglo XX. *Hamlet* es entonces una crítica a la Historia.

Si *Hamlet* es una encarnación crítica de la reiterativa Historia del hombre, una síntesis orgánica, un cuerpo viviente reflejándose en un espejo, entonces lo que encuentre el espectador siempre rebasará la interpretación individual.¹¹ Como paradigma teórico, el *Problema Hamlet* plantea, por lo tanto, una profunda, siempre renovable y -qué bueno- irresoluble reflexión.

¹⁰ Barnett afirma que el mismo Müller ya había citado antes, del poema *Hamlet* (1844), de Ferdinand Freiligrath: "Germany is Hamlet" (citado sin fecha.)

¹¹ De hecho, hablando de interpretaciones individuales, la intención original de Müller, fallida según Barnett, era interpretar a *Hamlet* no como director, sino como dramaturgo, es decir, más desde un contenido alterado por la visión personal de un escritor, él mismo, que desde la forma de escenificación del tipo de director que expone sólo el discurso ajeno y no el propio.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CIERRE: PERSPECTIVAS COMPARATISTAS**A. Ausencia de Dios versus presencia actoral**

Un estudio de literatura dramática es un análisis acerca de partituras, pero una partitura está incompleta sin su ejecución. Recordemos que el texto dramático es sólo la mitad de una doble textualidad que se complementa con el texto espectacular. La representación es, pues, indispensable para una interpretación justa del fenómeno que llamamos teatro. Con esta intención, tomamos dos puestas en escena (*Galería de Moribundos* y *Cuarteto*) que pudieran ilustrar, a partir de su recepción por el espectador, al elemento primario específico de la escritura sobre la escena: el actor, depositario en este caso de los discursos de Beckett y Müller.

Galería de Moribundos¹

Convertir a la literatura en espectáculo no es un asunto cualquiera. Las texturas de Beckett parecen ser un reto especial en este sentido y, por lo mismo, implican graves compromisos. ¿Por qué no nos acercamos, así sea brevemente, a un ejemplo de puesta en escena de este mundo beckettiano? Escribe el director teatral Jorge Vargas:

¹ *Galería de moribundos (Estudios y variaciones sobre el mundo beckettiano.)* Director: Jorge A. Vargas. Con: Roberto Sosa, Ricardo Leal, Alicia Laguna y Jorge A. Vargas. Teatro Julio Jiménez Rueda. Av. De la República 154, Col. Tabacalera, México, DF. Estrenada el 21 de abril de 2001.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Hay en el mundo beckettiano múltiples imágenes recurrentes como hallazgos obsesivos que le dan la terrible identidad a su *Galería de moribundos*: los paralíticos, las sillas de ruedas, los suicidios postergados o fallidos, patrones obsesivos que sugieren la existencia de una maquinaria que rige sus acciones... (Vargas 2001, Programa de mano.)

¿Podemos hablar entonces de una maquinaria o máquina en Beckett?² Si los engranes de la condición absurda de la existencia humana son la ausencia de Dios (o Godot), la desesperanza y el horror, entonces esta maquinaria está proyectando una estructura cultural en fase crítica, es decir, un cuerpo en crisis. El grupo Teatro Línea de Sombra ha apostado por una interpretación de estos engranes, estas líneas temáticas, que hemos denominado como el Problema Beckett, que acaso impliquen la apuesta más personal que haya enfrentado el director Vargas en sus montajes de "teatro del cuerpo", mediante una expresividad corporal derivada de la técnica, o las técnicas (de entrenamiento corporal, de creación colectiva, de montaje), de Ettiéne Decroux, las cuales fundamentan el trabajo del así llamado *mimo corporal dramático*.

Pero no es simple pantomima lo que se ve en escena, ni danza, ni una muestra *clown*, ni un espectáculo de silencios. Al ver el trabajo del colectivo, integrado por Roberto Sosa,

² Como hicimos con Müller por su *Máquina Hamlet* (1977), en nuestro capítulo al respecto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ricardo Leal, Alicia Laguna y el mismo Jorge Vargas, asistimos a la deconstrucción de un texto dramático que se convierte en un texto corporal integral.

Parece que el Beckett de Vargas presenta una condición interna del ser humano de nuestros tiempos, caracterizada por el absurdo existencial, la desesperanza de vivir. Esta condición interior es claramente crítica. Pero ella sólo puede pasar del papel (texto dramático) a la escena (texto espectacular) a través del cuerpo, corporeidad, o corporalidad, de los actores. Si el problema expuesto por la Máquina o Maquinaria Beckett es una crisis del ser humano, tal vez haya que reflejarla en una máquina corporal humana. Así pues, el diseño de un espectáculo beckettiano requiere de una corporeidad especial, una máquina que no sólo ilustre los personajes, sino que determine sus relaciones espaciales, su tipo de movimientos o acciones físicas y una extraordinaria caracterización.

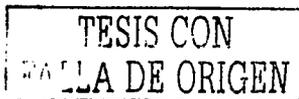
Como consecuencia, la máquina corporal del Teatro Línea de Sombra expone no solamente una crisis de comunicación, que sigue siendo referente del Teatro del Absurdo, sino una crisis integral del cuerpo sociocultural, reflejada en el cuerpo físico de los actores. Como lectores explícitos del texto espectacular presenciado, podemos especular, a partir de los elementos visibles, si tales elementos, los cuales son

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

actorales y mínimos, se refieren a la mencionada crisis corporal:

1. *Accionar físico de los cuerpos, o cuerpo actoral.* La técnica Decroux impone movimientos precisos, de donde se obtienen gestos con significados muy definidos (*contención expresiva del actor*),³ como en algunos teatros orientales. Los actores caminan descalzos o con zapatos, cojean o bailan, se ríen, se ponen serios, se visten y desvisten, hacen vibrar sus manos o sus cuerpos, se mueven con sincronía coreográfica o en marcado contraste. Se animan o agonizan, todo explícitamente, incluso recurriendo al cliché. Se mueven o no se mueven, en fin, pero como un solo cuerpo, una sola corporeidad. Esto significa que el ser humano, entonces, los actores, están renunciando a su propio cuerpo para permitir el discurso de un cuerpo actoral, encarnación del cuerpo dramático de Beckett (o Maquinaria Beckett.)
2. *Relación del cuerpo actoral (encarnación de Beckett) con el espacio escénico.* En la técnica Decroux, manejada por el colectivo de actores, la fuerza de gravedad se afirma, no se combate (como se hace en general en la danza.) Lo primero que vemos al darse la

³ Remítase a la teatralidad menor de Sanchis (1994), citada en este libro, en su inciso 6.



primera llamada es un cuadro negro sobre el piso del escenario (coincidencia con Reinhardt.) Los actores parecen meditar (incluso el vestuario inicial lo sugiere), mientras caminan descalzos con un ritmo preciso, afirmándose sobre este espacio acotado (reducción del lugar teatral.)⁴

3. *Cuerpo de los personajes, o cuerpo dramático.* La corporeidad actoral se pone al servicio de las caracterizaciones exigidas por Beckett, en este caso personajes deformes, paralíticos, flacos, gordos, seres minimizados de mil maneras diferentes (mutilación de los personajes.)⁵ Su condición exterior, como un gesto *guiñol*, es reflejo de la condición interior (más terrible y, acaso, irrepresentable: atenuación de lo explícito.)⁶

Además de estos elementos actorales, la crisis de la que hablamos tiene también una dimensión corporal ideológica. Nos referimos a la fuente filosófica de donde Martín Esslin tomara su concepción del absurdo para definir un perfil de dramaturgia: El teatro del absurdo (1969 [1961], *The theatre of the absurd.*) Esta fuente filosófica es el pensamiento

⁴ Inciso 7 de la teatralidad menor de Sanchis.

⁵ Inciso 3 de la teatralidad menor de Sanchis.

⁶ Inciso 5 de la teatralidad menor de Sanchis.



existencialista de Albert Camus. En *The Myth of Sisyphus* (1942, *Le mythe de Sisyphe*), Camus hace un diagnóstico lúcidamente pesimista de la condición humana:

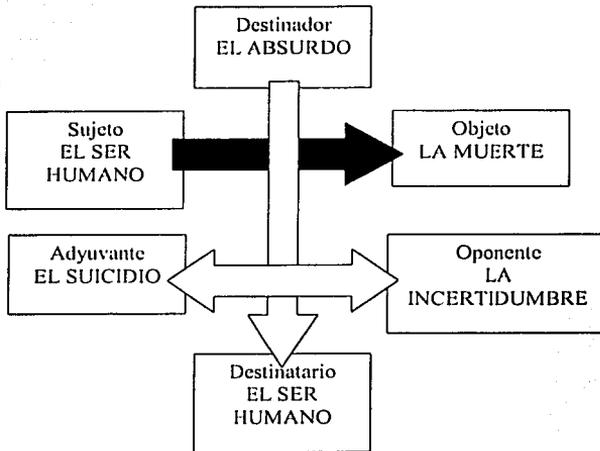
A world that can be explained by reasoning, however faulty, is a familiar world. But in a universe that is suddenly deprived of illusions and light, man feels a stranger. His is an irremediable exile, because he is deprived of memories of a lost homeland as much as he lacks the hope of a promised land to come. This divorce between man and his life, the actor and his setting, truly constitutes the feeling of Absurdity. (Camus 1942: 18. Traducción al inglés por Martín Esslin [1969: 5.]

Esta sensación de lo absurdo de la condición humana es la que Esslin nota en autores como Adamov, Ionesco y Genet, además de Beckett. Es también el sentir que desmotiva a sus personajes para creer en la acción o la razón, y que, por lo mismo, abre una puerta a la opción del suicidio como solución, aunque tal no llegue a ejercerse dada la fuerza misma de la apatía y la incertidumbre.

Con esta información, el cuerpo semiológico del discurso escénico puede esquematizarse si extrapolamos la estructura sintáctica de las fuerzas que producen la acción dramática (acción física, diálogos, silencios y pausas significativas), dentro del marco beckettiano, a través de un análisis actancial, aplicado ahora a la puesta en escena:⁷

⁷ Ver fragmento referente al análisis actancial en este mismo libro.





El absurdo existencial del mundo (premisa esencial del modelo dramático beckettiano, como todos sabemos) abate la voluntad del ser humano al punto de anular su capacidad de desear y, por lo tanto, su iniciativa de acción. La línea del deseo (flecha en color) se convierte en un ámbito de espera y deja de ser palabra para hacerse silencio tenso y pausas dramáticas (condensación de la palabra dramática,⁸ de ahí la teatralidad de este dramaturgo.) Tal como se muestra en el quehacer de los actores (suicidios frustrados, hombres de arena, viejos discapacitados), el objeto de la desencantada

⁸ Inciso 4 de la teatralidad menor de Sanchis.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

espera sería la muerte misma (que, insistimos, más que deseada, es esperada.) El adyuvante siempre presente es la opción del suicidio, aunque nunca se culmine. El oponente a la muerte, que parece ser la fuerza que detiene al acto suicida, es un vacío de horizonte de expectativas (incertidumbre), pues el hacer o dejar de hacer no promete mejorar ni empeorar el estado de las cosas (suicidarse o esforzarse por vivir da lo mismo.) La incertidumbre, como lo decimos en otro espacio, es la constante en este tiempo suspendido. Finalmente, el destinatario de esta acción dramática apoyada en la falta de acción física y verbal es el propio ser humano. Así, el peor infierno de todos se presenta con el rostro de la apatía (especie de muerte en vida) y la ausencia de toda esperanza (que tal vez es lo mismo que la ausencia de Dios.)

Es importante observar que la desesperanza no es lo mismo que la desesperación, pues mientras que la primera se manifiesta en la apatía (arquetipo beckettiano), la segunda movería a acciones precisamente desesperadas (como el anti-Hamlet mülleriano) y, acaso, más espectaculares. La síntesis argumental (estructura sintáctica) de esta *Galería de moribundos* se puede enunciar como: *El ser humano espera la*

muerte. (Concentración temática y contracción de la fábula.)⁹
Y todo esto es proyectado por el cuerpo del actor.

El resto, es decir, los elementos más bien ajenos al cuerpo actoral, son complementarios: la atmósfera lúgubre a base de oscuros o tenues luces, la escenografía abreviada de tres puertas, los trazos precisos y repetitivos,¹⁰ las actuaciones rigurosas,¹¹ la dirección discreta y, por supuesto, el cuadrado negro del principio (alegoría, acaso fortuita, de Reinhardt y Brook.) Sin el trabajo corporal del actor, el espectáculo no funcionaría, ni lograría interesarnos en "esta reunión de pequeños estudios, de aproximaciones a un dibujo definitivo: el rostro de Beckett" (Vargas 2001, Programa de mano.) En resumen, si es viable reducir la espectacularidad al solo elemento del actor frente a un público, entonces el paradigma minimalista teatral es posible. Comparemos con *Cuarteto*, nuestro otro ejemplo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁹ Incisos 1 y 2 de la Teatralidad menor de Sanchis.

¹⁰ Recordemos que la repetición y la reiteración son recursos minimalistas. Ver apartado al respecto.

¹¹ Roberto Sosa muestra disciplina al homologarse con sus compañeros y apoyarlos. Alicia Laguna hace un trabajo equilibrado, correctamente contenido. Ricardo Leal, sin embargo, no ha podido evitar exhibir quién domina la *mimotencia* en el grupo, aunque sin sobrepasarse. Jorge Vargas aparece eventualmente para complementar el conjunto.

Cuarteto¹²

Para exponer otro ejemplo de corporalidad minimalista, trabajada como paradigma de puesta en escena, necesitaremos recurrir a otras herramientas, pues el funcionamiento de la maquinaria Müller es distinto al de la maquinaria Beckett, aunque repetiremos las referencias a la Teatralidad menor de Sanchis.

Queremos comenzar con una especulación. Alguna razón hizo que Álvaro Guerrero dejara de participar en el montaje de Ludwik Margules del *Don Juan* de Moliere de 1998. Quizá el nivel de ambición del proyecto ya no era el mismo que en su colaboración anterior con el mismo director. Después, tal vez fueron los ensayos limitados, problemas con otros actores, quizá una falta de empatía con el diseño escenográfico... El caso es que, en más de cinco años (estamos ya en el 2003), parece que Margules no ha podido igualar lo que logró con el Cuarteto de Heiner Müller. Para recordar qué tuvo de especial esta puesta en escena, acudamos a los comentarios de Olga Harmony (1996, *Ires y venires del teatro en México*) sobre la obra.

Si el escritor francés [Choderlos de Laclós] desnudaba el patetismo de los libertinos de los finales de un antiguo régimen en franca decadencia [El siglo XVIII, la

¹² Cuarteto, de Heiner Müller (traducción de Juan Villoro), basada en la novela *Las relaciones peligrosas* (*Les liaisons dangereuses*), de Choderlos de Laclós. Director: Ludwik Margules. Con: Laura Almela y Álvaro Guerrero. Foro Teatro Contemporáneo, Jalisco 121. México, DF. Producción: CONACULTA, 1996.

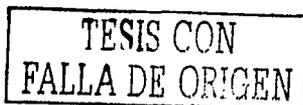
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ilustración], nuestro contemporáneo alemán [Heiner Müller] habla de la descomposición social en ese tiempo, en el actual y en el futuro: ubica su obra en dos escenarios, que nunca deslinda: un salón antes de la Revolución Francesa y un *bunker* después de la tercera guerra mundial. La desilusión por todo, la negativa a las posibilidades de cambio -que muchos, entre los que me cuento, no compartimos- producen una obra en la que el horror se da la mano con la poesía. (Harmony 1996: 275.)

Según la cita, podemos proponer que Müller utiliza el desfallecido cuerpo socio-político del Siglo de las Luces, depositado sobre la mesa de disección narrativa de Laclós, para hacer una necropsia aproximativa a nuestro propio Apocalipsis cultural finisecular, la crisis de transición entre los siglos XX y XXI. Es interesante notar cómo esta crisis socio-político-cultural invade el plano físico-corporal sobre la escena:

Esta breve obra es extraordinariamente provocadora, no sólo por las muchas tesis que sustenta, una de las cuales podría ser convertirse en el otro, aun cambiando de sexo, para conocerlo mejor [la Marquesa de Merteuille se convierte en el Vizconde de Valmont cuando Valmont es Madame Tourvel; Valmont sigue siendo Valmont cuando la Marquesa se convierte en Cecilia Volanges], sino por su estructura de teatro dentro del teatro, que sólo se hace evidente por algunos parlamentos [condensación de la palabra dramática y atenuación de lo explícito]¹³. ("¿Qué sucede? Sigamos actuando" -"¿Estamos actuando? ¿A qué?"). Las ambigüedades, los cambios de personaje y de sexo, son constantes y por consiguiente sentimos que abreva de Genet, de Beckett, mucho más que de Brecht, aunque con una teatralidad muy suya y diferente. (Harmony 1996: 275.)

¹³ Incisos 4 y 5 de la Teatralidad menor de Sanchis (Sanchis 1994.)



La teatralidad de Müller parece caracterizarse por la implacable y puntual trasgresión de todos los esquemas posibles. El dramaturgo no padece de la crisis del espectáculo, sino que se vale de ella para sus propósitos. Para este caso, se ponen en crisis los siguientes esquemas:

- A. Literario, al transformar una novela en drama (Teatralidad de la narrativa.)
- B. Psico-físico, pues más que los actores, son los mismos personajes quienes dobletean su papel, transgrediendo sus mentes y sus cuerpos para convertirse en otros seres, aun del sexo opuesto. Se dialoga explícitamente con los conceptos de sexo, violencia y muerte, e implícitamente con los de autoconciencia (subjetividad, conciencia del YO, mismidad o *self-consciousness*), otredad, transexualidad y esquizofrenia.
- C. Convenciones teatrales, ya que se rompen las unidades de espacio-tiempo (una convención general), al ubicar la ficción dramática en dos momentos simultáneos: el siglo XVIII y una posguerra nuclear.

Particularmente, la teatralidad de la narrativa nos plantea un problema de recepción. Gabriel Weisz (1998, *Dioses de la*

peste), al hablar de las relaciones entre texto y cuerpo, nos hace un comentario pertinente:

Cuando nos disponemos a la lectura de una novela es claro que penetramos en el cuerpo del narrador o narradora. Con la introducción del cuerpo en los distintos personajes en una novela o en un texto dramático, se nos invita a una representación de cada uno de los personajes. De esta relación de lectura emerge un significado. (Weisz 1998: 13. Énfasis mío.)

En nuestro caso, no resulta fácil aprehender un significado global del relato mancomunado de Laclós y Müller (podemos decir, al menos, que no es para todo público.) Por ello es necesario, en principio, plantear dos cosas. La primera, que uno es el texto narrativo de Laclós y otro, bien distinto, el texto dramático de Müller. Entre estas dos textualidades se establece una relación de intertextualidad en la cual el hipertexto (la versión teatral de Müller) no niega su dependencia o su raíz hipotextual en la novela de Laclós. De aquí se derivaría entonces un fuerte compromiso que tiene el adaptador de rebasar o, cuando menos, quedar al nivel del original. La otra cosa que hay que plantear es que, si bien la adaptación teatral parece cumplirle irreverentemente al novelista, el discurso logrado por la puesta en escena ofrece -además- nuevos sentidos, nuevas significaciones que no podría tener la novela de Laclós. Esto, por dos razones. La primera, porque Müller ha agregado a la novela de Laclós sus

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

propios contextos de lectura, es decir, sus propias experiencias culturales, diferentes a la experiencia y a las intenciones del narrador francés. La otra razón es que, aún y cuando alguno de los espectadores del montaje leyera la novela original, previa o aún posteriormente, queda entendido que la forma del discurso no es la misma, y hay elementos que las dos formas de enunciación (narrativa y espectacular) no pueden compartir. Dice Weisz: "... el cuerpo convierte el texto en un medio para configurarse. [...] ... el texto modifica el cuerpo. [...] ... el cuerpo genera su propio texto..." (Weisz 1998: 184.) En este sentido, la forma es el mensaje. Por ello, la forma seleccionada por Margules para transmitir el mensaje que Müller elaboró tomando de pre-texto la novela de Laclós, no debía complicar más allá de lo necesario la recepción del espectador. El resultado devino en un proceso reduccionista alejado de la gran espectacularidad típica de un director importante, es decir, se recurrió a una puesta en escena aparentemente minimalista. Harmony la describe así:

Margules olvida por esta vez las exploraciones que ha hecho del espacio escénico. En una escenografía de Mónica Raya que es el opresivo *bunker* que propone Müller, olvidadas las exquisiteces del salón dieciochesco, y con un vestuario de la misma escenografía que recuerda lejanamente esa época, con esa especie de corsé que ambos personajes ostentan sobre sus ropas, los actores se mueven de un modo altamente acotado por el

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

director en función del personaje que en ese momento están representando [contención expresiva del actor]¹⁴. (Harmony 1996: 276.)

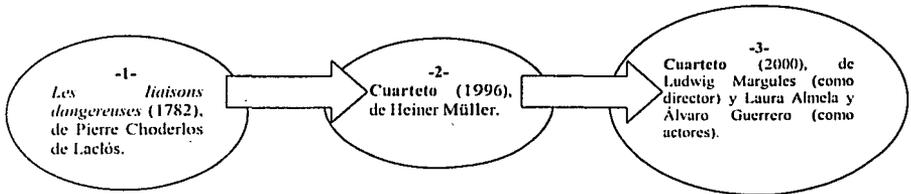
Si a estos detalles agregamos que el espacio representacional era el reducido Foro Teatro Contemporáneo (donde difícilmente caben más de cien espectadores, lo cual significa la reducción del lugar teatral y la descuantificación de la noción de público),¹⁵ entonces podemos afirmar que el modelo minimalista de este montaje abarcó foro, escenografía, vestuario e interpretación actoral. Por tanto, tenemos una propuesta integralmente austera, discreta y despojada que se cobró, no obstante, un profundo impacto, con sabor a originalidad, del receptor (a pesar de las claras referencias narrativas.) Para comparar el carácter entre obra original y adaptada, interesa revisar el recorrido del mensaje ficcional a través de sus formas textuales. Esta transformación del texto narrativo original en dramático y luego en espectacular puede ser ilustrada mediante los siguientes dos esquemas (A y B.)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

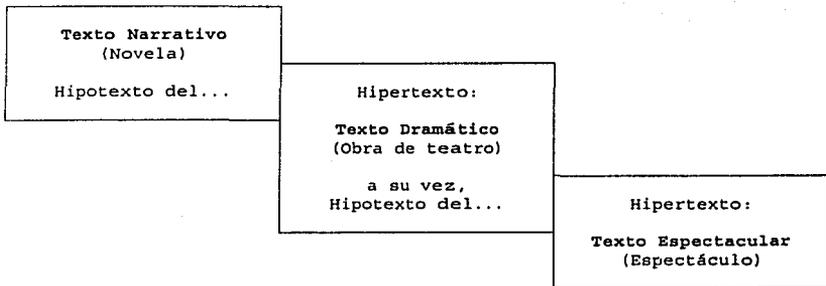
¹⁴ Inciso 6 de la Teatralidad menor de Sanchis.

¹⁵ Incisos 7 y 8 de la Teatralidad menor de Sanchis.

Transformación de una novela en teatro



Esquema A: Los lectores posteriores (2 y 3) al texto original de Laclós (1) se presentan como nuevos autores originales.



Esquema B: Las nuevas autorías se justifican como derivaciones de una cadena de relaciones intertextuales, en donde cada nuevo hipertexto es un discurso totalmente diferente (en cuanto a forma) y, por lo tanto, original.

Analizar las relaciones intertextuales en este ejemplo de teatralidad de la narrativa (una novela que se convierte en

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

teatro), nos permite apreciar mejor su transformación (narrativa-drama-espectáculo) y explicarnos mejor el fenómeno de su recepción entre los diversos lectores (quienes leen y quienes observan.) La perversión gozosa de *Las relaciones peligrosas* es reinterpretada en *Cuarteto* como un acto de desesperación frente a un inminente fin del mundo (distinta a la apática desesperanza beckettiana ante el absurdo existencial.) La evolución también es notoria considerando que en el siglo XVIII la discusión abierta y amplia sobre temas teológicos es relativamente novedosa, mientras que en la posguerra nuclear del Apocalipsis mülleriano esa discusión ya no importa, pues ha sido rebasada al asumirse una ausencia de Dios. Para esto, las extensas líneas de la novela epistolar fueron reducidas, obviando los elementos anecdóticos al mínimo, es decir, contrayendo la fábula¹⁶, y concentrando los elementos temáticos¹⁷ para hablar de grandes preocupaciones humanas desde el ángulo parcial de dos amantes.

Además, se nos remite al problema de la originalidad autorial, cuya naturaleza, si aceptamos que entre todos los textos existe algún tipo de inevitable dependencia, es ya objeto de duda. Lo más importante, sin embargo, es confirmar la efectividad de un modelo minimalista para concentrar, en

¹⁶ Inciso 2 de la Teatralidad menor de Sanchis.

¹⁷ Primer inciso de la Teatralidad menor de Sanchis.



los menos elementos posibles, el máximo grado de significación.

Comparando las puestas en escena desde el modelo de la Teatralidad menor de Sanchis, obtenemos la siguiente tabla:

Parámetros de la Teatralidad menor de Sanchis	Puesta en escena	
	Galería de moribundos	Cuarteto
1. Concentración temática	Sí	Sí
2. Contracción de la fábula	Sí	Sí
3. Mutilación de los personajes	Sí	--
4. Condensación de la palabra dramática	Sí	Sí
5. Atenuación de lo explícito	Sí	Sí
6. Contención expresiva del actor	Sí	Sí
7. Reducción del lugar teatral	Sí	Sí
8. Descuantificación de la noción de público	--	Sí

Estos resultados son parciales, discutibles y variables dependiendo de cada nueva relación que se establezca entre texto dramático y texto espectacular. En este caso, sólo en los incisos 3 y 8 no encontramos evidencias suficientes para empatar la *minimalidad* de los espectáculos estudiados. A pesar de las diferentes herramientas utilizadas para estudiar

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

escénicamente a Beckett y a Müller, podemos decir que encontramos además dos comunes denominadores esenciales: el actor, como agente mínimo de transmisión sobre el escenario, y la ausencia de la esperanza (¿Dios?), como motivo temático fundamental.

Pero para hablar semiológicamente del complejo cuerpo teatral, este ensayo es sólo un apunte. No nos alcanzan las páginas de este libro para abarcar todas las necesidades que, para el tema, plantea -por ejemplo- André Helbo (1978, *Semiología de la representación.*)

Sólo dentro de una amplia pluridisciplinariedad, que incluya especialmente la proxémica y la kinésica, podría la semiótica informar adecuadamente del acontecimiento teatral, no sólo como conjunto de mensajes, sino también como asociación de códigos específicos, organizados y generados por leyes de dependencia en el seno de sistemas globales. (Helbo 1978: 85.)

Aquí, sin embargo, se recordó un elemento imprescindible para el discurso teatral, al confirmar que el actor sobre la escena es el órgano vital que encarna al texto dramático para transformarlo en espectáculo.

Allende las evidencias alcanzadas hasta aquí, es pertinente señalar matices no tan explícitos, más bien sugeridos, en el diálogo comparatista entre Beckett y Müller. Para ello, sentemos enseguida sus cuerpos a conversar.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

B. Palabras, palabras, palabras

Rightly to be great
 Is not to stir without great argument,
 But greatly to find quarrel in a straw
 When honor's at the stake.
 (*Hamlet*. IV, iv.¹⁸ A propósito del minimalismo.)

Una corporalidad o corporeidad es la manera como se organiza una estructura cultural. Al final de estos párrafos (página 149) se presenta un Tríptico comparativo entre tres distintas corporalidades de la Historia moderna, utilizando la noción de cuerpo (estructura cultural) de Deleuze y Guattari (D y G.)

Las columnas presentan las posibilidades de corporalidad que pueden existir: cuerpo con órganos (estructura cultural organizada, convencional, ortodoxa), cuerpo sin órganos (movimiento de rebeldía, que termina por definir nuevas estructuras y convenciones) y plan de consistencia (actitud dinámica, inestable, que se comporta como una estructura sin ser tan rígida).

Las filas ejemplifican las distintas corporalidades a través de varios modelos: visuales (pintura), dramáticos (obras de teatro), e ideológicos.

¹⁸ Las citas a la obra de Shakespeare en este artículo son de la edición 1963 de Norton.

Podemos ver que Leonardo Da Vinci y William Shakespeare (cuerpos con órganos, en los términos de D y G), como autores de obras clásicas en sus respectivas disciplinas, demuestran el uso más avanzado de determinadas convenciones estéticas, las cuales corresponden a un momento histórico de resurgimiento cultural, grandes avances sociales, descubrimientos y esperanza en la modernidad (el Renacimiento, siglos XV-XVII.) La sonrisa de *La Gioconda* (1503-1506), así como la perfección técnica del *Hamlet* (aprox. 1600), demuestran que sus hacedores creían en lo que hacían, es decir, estaban convencidos de unos valores importantes en el arte. La renovada fe en Dios (manifiesta tanto en la Reforma como en la Compañía de Jesús y en la evangelización americana a partir del siglo XVI) y en la humanidad (aclarada enseguida con la Ilustración y la Revolución Francesa, siglo XVIII), permite que se legitime casi naturalmente otro orden mundial (la ¿promesa? del liberalismo burgués.)

What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving, how express and admirable in action, how like an angel in apprehension, how like a god.
(*Hamlet*. II, ii.)

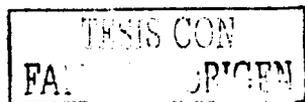
Más allá de su origen común, es notable el parecido entre los credos cristiano y musulmán, vistos a través de sus premisas

TESIS CON
FALLA DE OPICEN

fundamentales, resultando algo paradójicas las guerras entre Occidente y Oriente (en especial las más recientes, en Europa del Este, y las de Estados Unidos contra algunos países del cercano y Medio Oriente.) Los fundamentalismos, entre otras contradicciones, ejemplifican la crisis de la modernidad.

Para el tiempo de Jackson Pollock y Heiner Müller (cuerpos sin órganos, en los términos de D y G), los avances históricos (en ciencia, tecnología, economía, política) han rebasado la capacidad de control y equilibrio que antes significara el bienestar de la humanidad para convertirse, irónicamente, en factores de decadencia. (Nuevas enfermedades, armas de destrucción masiva, imperialismo económico, intolerancia, etc.) La creatividad de todo el siglo XX, en general, está marcada por un descrédito de la modernidad, lo cual se manifiesta en expresiones contraculturales, revolucionarias y/o de búsqueda de nuevas estéticas (las vanguardias) y nuevas ideologías (nuevos discursos que sustituyan a las anteriores estructuras.)¹⁹ El expresionismo abstracto de los ejercicios de Pollock (1948) y el barbarismo teatral de Müller (1977) ejemplifican la búsqueda estética en sus momentos más adelantados. El fuerte posicionamiento del ateísmo, simultáneo al *new age* y a la aparición de nuevas sectas, muestra la depresión espiritual

¹⁹ En el caso de algún discurso previo, como el de Friedrich Nietzsche de *Así habló Zaratustra* (1883-1891), se tratará de relecturas.



de la época. Sin embargo, podemos ver cómo también las nuevas propuestas, una vez sistematizadas, caen como objetos de la crítica y el rechazo, ya sea por la banalización, el paso de la moda o la corrupción.²⁰ La visión desencantada del mundo lleva a la desesperación, y ésta, a su vez, al caos.

No quiero seguir comiendo bebiendo respirando amando a una mujer a un hombre a un niño a un animal. No quiero seguir muriendo. No quiero seguir matando.
(*La máquina Hamlet.*)

Confundido entre los últimos movimientos considerados propiamente vanguardistas, a partir de la década de 1960 (prácticamente se diría que junto a la posmodernidad), aparece el minimalismo (posible plan de consistencia, en los términos de D y G). La reducción de los recursos expresivos en las obras de Frank Stella (1952) y de Samuel Beckett (1982) no parecen manifestar otra cosa sino un rescate de la naturaleza autónoma del arte, especialmente frente a los medios masivos y espectaculares de comunicación. En la era de la reproducción masiva y de la televisión, el minimalismo ofrece espacios para la reflexión y la crítica que no requieren de la acción violenta y/o espectacular de otros movimientos. El compromiso del minimalismo parece entonces estar del lado de la *prudencia* (acaso léase austeridad y

²⁰ Un ejemplo de estas evoluciones, para el caso de las ideologías, es la instauración, desarrollo y caída del régimen comunista en Europa del Este a lo largo del siglo XX.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

discreción), frente al material inflamable de la realidad (incertidumbre.) Los mensajes de *Rozdol II* (1973) y del *Solo* (1982) están en la forma más que en cualquier contenido posible.

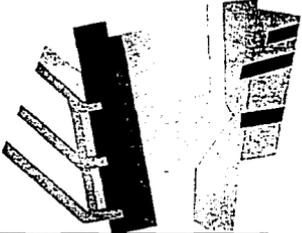
Esta noche. Levantado de noche. Cada noche. Débil luz en el cuarto. De ahí misterio.
(Solo.)

La ambigüedad de estos mensajes no implica, sin embargo, una carencia, sino una serie de posibilidades, como las que deja abiertas Jorge Luis Borges en su declaración. Aunque el minimalismo es una de las tendencias artísticas más abstractas, paradójicamente es también una de las más consistentes, gracias a una formalidad de principios claros y sencillos, pero no inflexibles.²¹

Parece que la estética minimalista nos ofrece una lección sobre la que todavía hay mucho qué meditar. El resto es silencio.

²¹ Hay que observar el peso del movimiento minimalista en la música (Philip Glass), la arquitectura (Luis Barragán), la literatura (Borges, Huerta, Monterroso, Carver), el cine (Grupo Dogma) y el vestido. Revisar artículo *El minimalismo*, en este libro.

Tríptico comparativo intercorporal

	CUERPO CON ÓRGANOS	CUERPO SIN ÓRGANOS	PLAN DE CONSISTENCIA
<p>MODELOS VISUALES (Fuente: Encarta 2000.)</p>  <p>Leonardo Da Vinci. Mona Lisa (1503-1506) Clásico Representación figurativa del mundo</p>	 <p>Jackson Pollock. Black and white (1948) Vanguardista Representación alternativa del mundo</p>	 <p>Frank Stella. Round II (1971). Minimalista "What you see is what you see"</p>	
<p>MODELOS DRAMÁTICOS</p> <p>Hamlet (aprox. 1600) de W. Shakespeare</p>	<p>Die Hamletmaschine (1977) de Heiner Müller</p>	<p>Solo (1982) de Samuel Beckett</p>	
<p>MODELOS IDEOLÓGICOS</p> <p>"In God we trust" (leyenda en un dólar estadounidense), o bien, "Alá es el único Dios, y Mahoma su Profeta" (credo islámico.)</p>	<p>"Dios no existe" (premisa atea), o bien, "Dios ha muerto" (F. Nietzsche.)</p>	<p>"Soy tan escéptico que dudo hasta de la no existencia de Dios" (Jorge Luis Borges.)</p>	
<p>Fe</p>	<p>Desesperación</p>	<p>Incertidumbre</p>	
<p>Orden</p>	<p>Caos</p>	<p>Prudencia</p>	

F. ...
 TRIPIS CON
 ...
 ...

C. Por una saludable esquizofrenia

Il n'y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur.
(Deleuze y Guattari 1975, *Kafka, pour une littérature mineure*: 48.)

Paul De Man hacía la siguiente crítica acerca de los estudios humanísticos tradicionales: "-La filosofía crítica, la teoría literaria, la historia- se parecen entre sí por el hecho de no parecerse a aquello de lo que derivan." (De Man, *La resistencia a la teoría*: 130.) Aparentemente, al querer hablar de la verdad nos alejábamos de ella. ¿Pero acaso hay un modo literario de acercar la teoría a la literatura? Con esta duda, en este libro tratamos de fundir la investigación con la creatividad. Intentaremos cerrar de manera similar.

La esperanza vulnerada

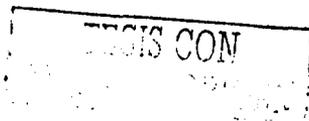
Parece que el punto más importante de reunión entre las dramaturgias de Beckett y Müller es el tema de la ausencia de la esperanza, explicable en contextos de producción asociados al dolor o el temor de la guerra (la 2ª Guerra mundial, la Guerra fría), a pensamientos nihilistas y/o pesimistas (Albert Camus, Frederick Nietzsche, entre otros), o incluso a la represión (moralista, política.) Expongamos aquí, en primera persona, algunas posiciones propias acerca del concepto de la esperanza vulnerada.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Si bien se suele dar por hecho que Beckett implica la no llegada o la inexistencia de Dios en su drama sobre la espera inútil, también deberíamos reconocerle el gesto de dejar la conclusión abierta para que cada quien encuentre su propia respuesta. Con esto quiero decir que pueden haber razones, incluso irracionales, para esperar a Godot. En efecto, una religión es un gran consuelo para quien que la posee, y creo también que puede significar una gran pérdida para aquellos que no la compartimos. Como lo reconocía Carl Jung, el espíritu humano es religioso por naturaleza. La causa de numerosas neurosis, en especial en la segunda mitad de la vida, es un debilitamiento de esta naturaleza.¹ Desde este punto de vista, esperar a Godot es entonces tan sano como no esperarlo. Puede que, incluso, Godot no necesariamente signifique una gran esperanza o ilusión. Acaso sólo sea un entretenimiento para seguir viviendo, para existir. Esperar a Godot permite esperar a la muerte. Tal vez vivir sea esperar o, por lo menos, su simulacro más digerible.

Ojalá se pudiera escoger conscientemente el no sufrir la espera inútil de una llegada ni de un milagro. Por supuesto, se supone que sería mejor que llegara Godot, despertar a su

¹ En su autobiografía titulada *Recuerdos, sueños, pensamientos*, el heredero y crítico de Freud no sólo se reconoce a sí mismo religioso, sino también testigo de una serie de experiencias personales orientadas hacia lo metafísico, parapsicológico y fuera de lo científicamente explicable. Para él, la visión del mundo está incompleta sin un aspecto mítico: "El hombre actual ya no es capaz de crear fábulas. Por ello se le escapan muchas cosas, pues es importante y saludable hablar también de las cosas inaccesibles". (Jung 1989: 12, 306.)



conocimiento real aún cuando Godot fuera un genio maligno que nos estuviera haciendo vivir una falsa ilusión. Es casi seguro que ha de pasar una eternidad antes de que esta cuestión encuentre respuesta. A la pregunta, por ejemplo, sobre si yo creo o no creo en Dios, prefiero contestar como Borges, con la ¿sana? sinceridad de mi incertidumbre. Dios, lo acepto, es en mí más un deseo que una creencia. En la espera, desgraciadamente, creer o no creer se vuelve una opción a ciegas (un cuadro negro, o un escenario vacío.) Es lo que creo compartir con Vladimir y Estragón. Ellos saben que carecen de elementos para asegurar la llegada de Godot. Sin embargo, lo esperan, aunque nuestra espera sea más un deseo que una esperanza sincera.

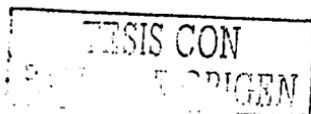
Entre la farsa y la tragedia, sus personajes [los de Beckett], payasos, tarados físicos, con la elegancia de la miseria del Charlot, esperan, siempre esperan, en una especie de tierra de nadie, sin saber muy bien cómo ni por qué. (Jenaro Talens 1987: 9.)

Es en este tipo de tierra de nadie, de limbo, donde habitan personajes como Lucky (de *Waiting for Godot*.) Todo el tiempo una parte de nosotros espera en el mundo de Lucky, es decir, en el horrible territorio de la locura, entre nuestros fantasmas del miedo, hasta que se define si la balanza se inclina más por la vida o por la muerte. Y sólo entonces hay

paz: la del silencio de la muerte (en un infierno propio), o la del arrullo de un bebé, por ejemplo.

La muerte ha de ser un confrontarnos con nosotros mismos, un reencuentro con nuestro verdadero rostro. Pero tememos que ese rostro, esa identidad primera y original, genuina y auténtica, sea un vacío, un oscuro, la absurda eternidad de la nada, un corazón vacío o en tinieblas: Ausencia. Es por esta razón que preferimos imaginar el *más allá* como uno o más universos alternativos, un espacio donde quepan un cielo y un infierno, con premios y castigos para no aburrirnos. Y es que se piensa que, si no hay nada *del otro lado*, ni penas ni alegrías, nada vale la pena y, peor aún, nada hasta ahora ha valido la pena jamás. Se extraña hoy a un Dios que significaba. Él significaba una serie de valores y de posibilidades, de esperanzas. Se podía, tal vez porque se quería o se prefería, creer en él. Hoy es un Dios extraviado.

En el estudio *Beckett, sentido y método de dos obras* (1997), Luisa Josefina Hernández argumenta que los personajes Vladimir y Estragón esperan a Godot por el temor a una especie de castigo. Sin embargo, tal vez Vladimir y Estragón, Gogo y Didi, no temen precisamente a un castigo. Sí creo que tienen verdadero miedo de morir, pero no por la imposición de una pena máxima, sino por la falta de un sentido existencial. Se nos adelanta la visión de un inminente desencanto que



llega a lo absoluto: el sin-sentido de existir. El temor de Vladimir y Estragón es el de pasar al otro lado y no encontrar nada.



Stefan Wigger (como Vladimir) y Horst Bollman (como Estragón) en una escena de *Waiting for Godot* (1965, Teatro Schiller, Berlín. Encarta 2000)

Miremos a aquellos que viven en el desencanto de haber perdido una fe, cualquier fe, y veremos por qué pocos les siguen. ¿Tememos acaso que nos compartan lo que saben? ¿Por qué parece que estamos ante un síntoma general? ¿Por qué al público común mexicano le desagradaba tanto, hasta el espanto, la franqueza de los personajes del *Cuarteto de Müller* (1980, puesta en escena en México en 1996 por Ludwig Margules)? Al igual que Samuel Beckett, también Müller se

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

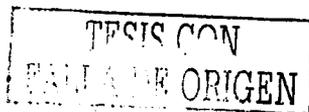
vale de elementos mínimos para elaborar una exposición crítica del desencanto de la modernidad, su antifiesta.

En Beckett, la representación cede su puesto a la simulación y, en consecuencia, a la antifiesta. (Jenaro Talens 1987: 9.)

Se dice que es más lúcido que el sabio aquél que ha perdido la razón. Recordemos al respecto los notables ejemplos de Friedrich Nietzsche y de Antonin Artaud. Si hay cosas difíciles de decir, las debe haber también imposibles, innombrables. En el caso de Lucky, de *Esperando a Godot*, tenemos a un personaje que es forzado a pensar, obligado a usar el lenguaje y a hablar.² Pero lo que él tiene que decir no cabe en el estrecho campo de las palabras. En el silencio profanado del loco no se hallará un mensaje legible. Mejor hubiera sido dejarlo en su mudez. ¿Qué significa todo esto? Que quizá no me basten las palabras para hacerme entender, que es mejor la discreción cuando abrir la boca resulta excesivo, es decir que, a pesar de todo, yo significo.

... al menos, comencemos por saber que vivimos entre los signos y a darnos cuenta de su naturaleza y de su poder. Esta conciencia semiológica podrá convertirse, en el futuro, en la principal garantía de nuestra libertad. (Guiraud 1978: 133.)

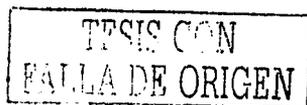
² Casi al final del acto I.



En un mundo dominado por la ambigüedad y el abuso de los medios de comunicación, los cuales favorecen la dispersión del pensamiento y la confusión de la razón, hace falta una conciencia del signo. Al respecto, Eco encuentra la posibilidad de un detonante revolucionario para esta conciencia semiológica: "en lugar de modificar los mensajes o de controlar las fuentes de emisión, se puede alterar un proceso de comunicación actuando sobre las circunstancias en que va a ser recibido el mensaje". (1986, *La estructura ausente*: 478.) En el minimalismo, estas circunstancias no son las de la incertidumbre, sino las de la certeza de que el espectador ha de encontrar algo humanamente digerible (por su austeridad y discreción, precisamente), aunque este algo sea abstracto. Del lado del receptor, ya lo hemos dicho, la expectación ha de acotarse en la prudencia.

Hacia la saludable esquizofrenia

No podemos negar que las actuales condiciones socioculturales, políticas y económicas en la civilización occidental orillan al individuo a una disociación entre su sentir, pensar, decir y hacer; a la disgregación de su personalidad; a tender al aislamiento, a la indiferencia, a la introversión. Estos síntomas, proyectados en los personajes de Beckett (el Recitante aislado del *Solo*) y



Müller (la Ofelia suicida de *Die Hamletmaschine*, por ejemplo), caracterizan cada vez más nuestra vida diaria. Aunque esta esquizofrenia cultural no nos ha vuelto todavía a todos sicóticos, tal vez sí nos tiene -cuando menos- neurotizados. La esperanza por un mundo mejor en el futuro lejano (la Utopía) parece disolverse, y las esperanzas en el futuro inmediato se ven constantemente vulneradas (enfermedad, guerra, hambre, muerte). Veamos cómo es que el minimalismo ofrecería una opción para no vivir en vano esta realidad.

En la posmodernidad, o era postindustrial, o neobarroca, se admite la paradoja como práctica discursiva, la extravagancia como formalidad y la incertidumbre como polisemia. Ante todo ello, cobran más credibilidad las estructuras acotadas, mínimas: los microrrelatos o pequeños relatos, para hablar con verosimilitud de alguna verdad que siempre será efímera. El discurso es efímero, es un acontecimiento. La Historia (con mayúscula) se estudia con más credibilidad si se lee como una narrativa más (o como un *Gran teatro*, según Pedro Calderón de la Barca). Igual pasa con todas las disciplinas del conocimiento, todas tienen en crisis sus conceptos de lo real. La experiencia no tiene otra interpretación sino la que el lector quiera o le pueda dar.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Podemos decir de Ad Reinhardt que, al interpretar las nuevas condiciones en que se le presentaba *lo real*, redujo el arte pictórico a sus elementos mínimos, representando en sus óleos totalmente negros la paradoja, la extravagancia y la incertidumbre del mundo posmoderno. Ha pasado medio siglo, y ya estamos en un nuevo milenio en el que el mundo que era contemporáneo para Reinhardt no se ha disuelto, sino que se ha afirmado. Su cuadro negro se ha convertido en un clásico, aunque desconocido. Samuel Beckett, quien también fuera incomprendido en un principio, sí es un clásico reconocido. Müller casi lo es (falta consenso). Igual debieran considerarse clásicos Deleuze y Guattari (pero como Reinhardt, parece que les falta fama), pues la esquizofrenia cultural¹ es una condición arquetípica de la existencia contemporánea. En este contexto, si vemos uno de los cuadros negros de Reinhardt como escenario imaginario para la representación de una obra de Beckett, podremos analizar varias cosas.

En el plano físico, observamos que las dos creatividades (Beckett-Reinhardt) se corresponden y complementan. El espacio representacional solicitado en el *Solo*, por ejemplo, sugiere de hecho una caja negra,³ un espacio casi vacío,

¹ Caja negra: Nombre técnico para un escenario a la italiana, frontal, que, en vez de tener un ciclorama de color blanco o cielo, tiene un muro o telón de fondo, o foro, absolutamente negro, al igual que todos sus demás telares.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

oscuro, donde no se distinguen formas concretas, sino sus sugerencias. Efectivamente, el óleo minimalista sugiere esas condiciones, por lo que es el escenario ideal para la obra. Igual funciona que, viendo la pintura de Reinhardt, uno no puede sino ponerse a proponer sobre el lienzo posibilidades dramáticas de sentido, imaginando personajes, ambientes y movimientos, es decir, un espectáculo virtual, en un ejercicio que habla más de nuestras historias interiores, personales, que de la Historia exterior que llamamos realidad.

Quizá más verosímil que la Historia exterior es precisamente la historia interior, nuestra verdad íntima,⁴ como propone el teatro de Müller.⁵ Si esto es así, ¿no queda acaso en nuestro ser interno una sensación de ruptura con el afuera del mundo, una desconexión, una melancolía? Si nos parece más real una pequeña convicción, aún y cuando ésta es efímera, provisional, sólo válida aquí, ahora y para nosotros, ¿qué hay de lo otro? Y si el conflicto es sobre nuestra ausencia en el mundo, sobre una ausencia de correspondencia con él, sobre la ausencia de identidad entre el pensar y el existir, la pregunta se convierte en: ¿Qué es el YO?... Ante la pregunta, al principio algunos guardamos un prudente silencio. El problema es personal pero, aún así,

⁴ Revisar Foucault 1977, *La arqueología del saber*.

⁵ Ver *La máquina Müller*, en este libro.

TEATRO CON
FALLA DE ORIGEN

compartido. El silencio y la ausencia son acaso condiciones de un personaje arquetípico contemporáneo. En este arquetipo, el silencio es el eco de una ausencia propia: Silencio ante la ausencia de sí mismo.

Ausente de sí, nuestro personaje arquetípico es un triste farsante, pues habita existencias en las que no tiene fe. Su conciencia le dice que existe, y trata de creer que así es. Esta paradoja lo fractura, lo hace llenar su vida con cosas, objetos sin valor, elementos que le ofrezcan un simulacro de vida, sin saber en verdad si existe, y su vida es entonces una incertidumbre. El arquetipo del ser postindustrial es, pues, el de los personajes beckettianos. ¿No estamos hablando de un modelo de vida psicótico, esquizoide, al menos en el plano cultural? En un caso extremo, un individuo podría alcanzar la situación del Anti-Hamlet de Müller, que niega su propio papel en el cosmos y, desesperado como la Anti-Ofelia, caer en la autodestrucción.⁶

En el mejor de los casos, si este ser o personaje (sin esperanza) sospecha inteligentemente (sin desesperación) de lo que le presentan como mundo real, entonces podrá tener una existencia más consistente, caracterizada por la austeridad y la discreción, una vida casi marginal, sólo siguiendo la corriente masiva de la simulación (acaso una forma del

⁶ Ver Müller 1977, *La máquina Hamlet*.



maximalismo) para los casos de su supervivencia *zoocial*. La única forma de revolución posible, en este caso, sería en el microcosmos de la sinceridad interior, personal, y en la intensidad con que esa sinceridad se hiciera manifiesta.⁷

Si son la austeridad y la discreción los elementos mínimos para un paradigma de vida *casi digna* en la era postindustrial, entonces hablaríamos de una forma de la PRUDENCIA como la sugerida por Deleuze y Guattari. En este modelo de vida, el análisis y la crítica constantes (especialmente sobre uno mismo) serían una línea de fuga hacia territorios de existencia menos simulados y más intensos. La investigación de esas rutas podría ser entonces una forma de vida, la reescritura constante de una carta de navegación hacia la Utopía (una sociedad construida como obra de arte). Pero no se puede investigar ningún objeto sin sospechar de él, sin especular acerca de la naturaleza de su realidad y, acaso, replanteando otras naturalezas implícitas en él, es decir, recreando su realidad y la realidad del mundo, y recreando también las formas mismas de la investigación. De ahí que se entienda que investigar sí es un acto creativo y, por lo mismo, revolucionario (sobre todo en un mundo que, en general, se niega a crear y que prefiere destruir.)

⁷ La filosofía oriental del Tao propone algo parecido. Léase el *Tao te king*, de Lao Tse (varias ediciones.)

Sería difícil concebir una auténtica investigación en donde no haya un compromiso íntimo entre el investigador y su objeto de investigación. Entenderíamos por esta razón, y a pesar de la afamada *muerte del autor*, que el fenómeno de la autorreferencialidad es inevitable. ¿Qué estructura discursiva no es autorreferencial? En esta perspectiva, se puede explicitar esa autorreferencialidad para ilustrar un modelo de investigación como el método rizomático.⁶ Es por ello que partes de esta tesis han aparecido como liminales, fronterizas, porque pueden ser leídas como ficción, como crítica, como ficción-crítica, como crítica-ficcional, o bien, como ficción teórica, si todo conocimiento es una forma de ficción. Acaso sea lo que Lauro Zavala (1998) llama *escritura dialogal*. Las decisiones definitivas de interpretación, sin embargo, son del lector.

... podemos afirmar que el sentido de un texto es una construcción deliberada de sentido, cuya interpretación depende, en gran medida, de los horizontes de lectura de quien realiza la interpretación. (Zavala 1998, *La precisión de la incertidumbre*: 118.)

Se ha acudido lúdicamente a la experiencia cotidiana, la vida diaria o micro-historia (o su representación), para plantear algunas de estas ideas, combinando y fundiendo la teoría con la literatura. Se apela, pues, a que esta tesis sea

⁶ Ver fragmento al respecto, en este libro.



interpretada a partir del deseo y necesidades personales de sentido tuyas, lector.

Conclusiones

Para emitir una reflexión final, aunque no absoluta, sobre esta investigación y sobre la ciencia de la literatura comparada o comparativa, o estudios literarios comparativos o comparatistas, o estudio comparado de la literatura, recordemos a Thomas Stearns Eliot cuando dice que:

... todos los autores de todas las épocas y de todas las lenguas son contemporáneos entre sí, y, en cierto modo, son compatriotas entre ellos mismos y de los que los leen; y de ahí que existe un orden ideal constituido por todas las obras ya producidas que se modifica parcialmente con la aparición de un nuevo texto literario de valor, pues con él se reajusta no sólo el significado de cada creación concreta, sino también el conjunto constituido por todas ellas. (Eliot citado en Villanueva 1994: 99.)

Si esto es cierto, entonces un clásico sería siempre vanguardista, no importando el tiempo o geografía en que aparezca, porque logra transformar a toda la literatura, y será siempre universal por la misma razón. Desconozco las herramientas que me permitirían identificar a un clásico inmediatamente. Sin embargo, ya me he convencido de que Samuel Beckett es uno de ellos, entre muchas razones (históricas, estéticas, lingüístico-filológicas,

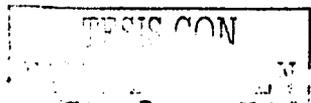
semiológicas, hermenéuticas, comerciales, personales, políticas, etc.), porque no se desgasta ante el ejercicio de compararlo con otras creatividades. En cuanto a Heiner Müller, parece que es a partir de su muerte que lo queremos ver como clásico, aunque su discurso está ligado indivisiblemente a un momento histórico específico y será entonces el tiempo el que valore su universalidad.

Desde esta investigación sobre filosofía de la literatura, o filosofía de la crítica,⁹ podemos hablar de Beckett, Müller y la creatividad minimalista como sujetos de un cambio cultural, histórico, a partir de las artes. Como paradigma de sensibilización estética y, por tanto, como motor cultural y social, el minimalismo es una revolución.

El hombre se apropia del mundo y hace que la naturaleza se transforme continuamente en cultura. (Eco 1986: 479.)

Los minimalistas se "apropian" del mundo del arte y hacen que las "naturalezas" del teatro, de la literatura, del cine, de la pintura, etc., generen una nueva "cultura", la de la austeridad en el habla (*lo menos es más*) y de la discreción del signo (no hay nada que predicar como absoluto: ni Godot, ni institución, ni personajes, ni escenarios), desconociendo una verdad única en beneficio de los pequeños relatos

⁹ Otros términos usados por Jean-Jacques Ampère y Abel-François Villemain, respectivamente, para referirse a lo que hoy conocemos como Literatura Comparada, según Darío Villanueva (1994: 101.)



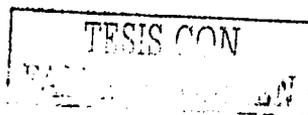
(¿opción prudente de nuestros tiempos?) como éste, con el cual deseamos acercarnos a una mayor comprensión de los textos de Beckett y Müller.

Nuestras observaciones se apoyan básicamente en textos dramáticos que, como hemos visto, son la partitura de una concepción estética teatral general que incluye a la puesta en escena. Sin embargo, los espectáculos generados, y otras perspectivas lectoras, pueden hacer variar estas observaciones, enriquecerlas o contradecirlas. De acuerdo con los resultados alcanzados por esta investigación, los modelos dramáticos de Beckett y Müller son afines, podríamos decirlo así, en un *más que casi nada*.¹⁰

Observaciones alcanzadas

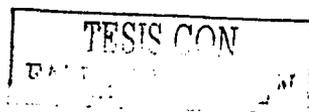
1. Autodespojo de recursos expresivos o **minimalismo**: En Beckett, principalmente, reducción de la palabra; en Müller, sustitución del macrorrelato histórico oficial/institucional por el microrrelato personal (microhistoria.)
2. Actitud **trasgresora** de las convenciones estéticas teatrales tradicionales. Principalmente: En Beckett, acción, conflicto, trama, clímax; en Müller, fábula o anécdota, personajes, acotaciones.

¹⁰ Como dice una canción homónima de Mauricio Díaz interpretada por Carmen Leñero (1999.)



3. **Concepciones pesimistas** acerca del mundo. En Beckett, el absurdo existencial; en Müller, el horror apocalíptico finisecular.
4. Motivo temático de la **ausencia de la esperanza** (Acaso el punto de encuentro más importante entre ambos dramaturgos.)

En cuanto a la exploración de aspectos creativos, no ortodoxos, en este trabajo, hablamos de una labor inconclusa que acaso podría continuar en otros proyectos de investigación. Sin embargo, tentativamente proponemos que un sujeto de investigación, al analizar íntimamente su objeto de estudio (por acercamiento directo), podría involucrarse en un proceso reduccionista de sí mismo para presentar, al final, un producto de investigación ligado a una experiencia vital (allende las teorías literarias.) Por esto, nos parece pertinente no dividir la investigación *formal* de la *vivencial* (como en las escuelas de actuación.) La investigación formal sería aquella que respeta los cánones establecidos, es decir, la apariencia formal de texto argumentativo, ensayo, tesis. La investigación vivencial no necesariamente contradice a la formal, y sería aquella que asume la relación con su objeto de estudio, más que como un compromiso, como una necesidad orgánica, vital. Investigar, en estos términos, puede llegar



a ser una enfermedad neurótica obsesiva, o bien, con prudencia, una opción existencial integral (cuando menos un mecanismo de sublimación.)

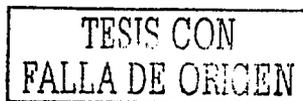
... buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.
(Italo Calvino 1995, *Las ciudades invisibles*: 171.)

Se puede decir que, en el caso del eventual proceso reduccionista de un ser-sujeto de investigación, las estructuras mínimas con las que queda el investigador tras su auto-despojo pueden llegar a fundir sus preocupaciones personales (morales-religiosas, político-sociales, familiares...) con el tema real de investigación, para redefinirlas como una nueva justificación para vivir. Enseguida toca al mismo investigador elegir, como arriba se indicó, si el paradigma de vida ha de ser la obsesión-compulsión o la sublimación. Por lo pronto, esta justificación, en el contexto de la posmodernidad, y en el del arte y la literatura, es una justificación inventada, personal, incompartible y, entonces, provisional, parcial y demasiado autorreferencial. Como dice Umberto Eco en su novela *El nombre de la rosa*: "Las únicas verdades que sirven son instrumentos que luego hay que tirar" (Eco 1980: 485.) Sin embargo, considerando otras, quizá sea ésta una de las alternativas vitales más funcionales.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Un proceso intenso de investigación puede verse como una pintura negra de Reinhardt. Al principio, no se sabe ni siquiera qué hay que ver. No se sabe tampoco qué decir. No hay flujo de significación. O bien, es como una representación de la *Máquina Hamlet*, es decir, todo es confusión, dada la sobrecarga discursiva (aunque no maximalista) que se recibe. Después, poco a poco, como bien predice la teoría de la recepción, es el lector el que decide el sentido del texto. El sujeto de la investigación se convierte entonces en un actor sobre un escenario vacío y, como si fuera el intérprete de una obra de Beckett, espera (los personajes de Müller no esperan: desesperan.) Acaso espera demasiado para lo que al final encuentra (nada en el caso de Beckett, destrucción en el caso de Müller.) Sin embargo, idealiza su búsqueda, es decir, su espera, como la de un bien absoluto o una verdad máxima. Entonces, el cuadro negro deja de ser el escenario vacío de un absurdo, y cobra el sentido que el deseo de algún lector le permite cobrar. Luego el sentido sólo puede ser personal, tan íntimo como el deseo... Y quizá entre la realidad y el deseo quede entonces el final de un libro.

Jaime Jorge Prado Zavala.



FUENTES CONSULTADAS

(Bibliografía, hemerografía, apuntes, fotocopias sin ficha, iconografía, puestas en escena, otras fuentes y obras no citadas.)

BIBLIOGRAFÍA

(libros citados: teoría, crítica y consulta, así como textos dramáticos y otras obras literarias.)

- ADORNO, Theodor, et al. 1969. *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila.
- ARTAUD, Antonin. 1987 (1938). *El teatro y su doble*. BA: Sudamericana.
- AUSTIN, J. L. 1975 (1962). *How to do things with words*. Oxford : OUP.
- BARTHES, Roland. 1989. *El placer del texto, y Lección inaugural de la cátedra de semiología del Collège de France*. México: Siglo XXI.
- BECKETT, Samuel. 1991 (1952). *Esperando a Godot*. BCN: Tusquets.
- _____. 1987. *Pavesas*. BCN: Tusquets.
- _____. (1982). *Solo*, en *Pavesas* (1987), pp 259-265.
- BELLEFOREST, Francois de. (1559-1570, impresa en 1576.) *Histories tragiques*. Volumen V.
- BENJAMIN, Walter. 1967. *Ensayos escogidos*. BA: Sur.
- _____. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus (4 tomos).
- _____. 1955. *Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- BERISTÁIN, Helena. (1982.) *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM/Limusa.
- BRATER, Enoch. 1987. *Beyond Minimalism: Beckett's late style in the theater*. Oxford: OUP.
- BROOK, Peter. 1973 (1968). *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*. BCN: Península.
- _____. 1994 (1993). *La puerta abierta, Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. BCN: Alba.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo*.
- CAMUS, Italo. 1995. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- CAMUS, Albert. 1957 (1942.) *El mito de Sísifo, El hombre rebelde*. BA: Losada. (Traducción de Luis Echávarri.)
- _____. 1942. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- CARVER, Raymond. 1997 (1976). *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Barcelona: Anagrama.
- CASTAGNINO, Raúl H. 1967. *Teoría del Teatro*. BA: Plus Ultra.
- CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*.
- CHOCRÓN, Isaac. 1968. *Tendencias del teatro contemporáneo*. Venezuela: Monte Ávila.
- DE ITA, Fernando. 1999. *Telón de fondo*. México: CONACULTA.
- DELEUZE, Gilles. 1987. *Foucault*. México: Paidós.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. 1978. *Kafka, Por una literatura menor*. México: Era.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- _____. 1975. *Kafka, Pour une littérature mineure*. Paris: Les Editions de Minuit.
- _____. 1988 (1979). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DELGADO, Gloria M. 2000 (1999.) *El mundo moderno y contemporáneo*, dos tomos. México (Naucalpan): Addison Wesley Longman.
- DE MAN, PAUL. 1990 (1986). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- DE TORO, Fernando. 1989 (1987). *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*. BA: Galerna.
- DERRIDÁ, Jaques. *La deconstrucción*.
- DIDEROT, Denis. 1994 (1773). *La paradoja del comediante*. México: Ediciones Coyoacán.
- ECO, Umberto. 1980. *El nombre de la rosa*. BCN: Lumen.
- _____. 1970. *La definición del arte*. BCN: Roca.
- _____. 1986. *La estructura ausente, Introducción a la semiótica*. BCN: Lumen.
- ESQUILO. *Las siete tragedias*.
- ESSLIN, Martin. 1995 (1976). *An anatomy of drama*. NY: Hill and Wang.
- _____. 1969 (1961). *The theatre of the absurd*. NY: Anchor Books.
- FOUCAULT, Michel. 1977. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- _____. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- _____. 1995 (1996). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- GOUTHIER, Henri. 1961. *La obra teatral*. BA: Eudeba.
- GOUTMAN, Ana. 1995. *Estudios para una semiótica del espectáculo*. México: UNAM.
- GRAMMATICUS, Saxo. (siglo XII, impresa hasta 1514 en París.) *Historia Dánica*.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1987 (1971). *Semántica Estructural, Investigación Metodológica*. Madrid: Gredos.
- GROTOWSKI, Jerzy. 1989 (1968). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- GUICHARNAUD, Jaques. 1963. *Modern french theatre from Giradoux to Beckett*. New Haven: Yale University.
- GUIRAUD, Pierre. 1978. *La semiología*. México: Siglo XXI.
- HARMONY, Olga. 1996. *Ires y venires del teatro en México*. México: CONACULTA.
- HAUSER, Arnold. 1998 (1962). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Debate. 2 volúmenes.
- HELBO, André (compilador). 1978. *Semiología de la representación: teatro, televisión, cómic*. BCN y México: Gili.
- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. 1997. *Beckett, sentido y método de dos obras*. México: UNAM.
- HERRERA LIMA, María. 1998. *Teorías de la Interpretación, Ensayos sobre Filosofía, Arte y Literatura*. México: UNAM/CONACYT.
- HISTORIA DEL ARTE. 1997. BCN: Océano. Enciclopedia en 16 volúmenes.
- HOMERO. *La Iliada y La Odisea*.

- ISER, Wolfgang. 1978. *The act of reading: A theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins UP.
- IVERS, Ian Clu, et al. 1992. *Diccionario de arte*. Madrid: Alianza.
- JAMESON, Frederick. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. BCN y México.
- JOYCE, James. (1914). *Dubliners*.
 ----. (1939). *Finnegans Wake*.
 ----. 2000 (1916). *Retrato del artista adolescente (A portrait of the artist as a young man)*. México: Época.
- . 1999 (1922). *Ulises (Ulysses)*. México: Colofón.
- JUNG, Carl Gustav. 1989. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. México: Seix Barral-Planeta. (Editado por Aniela Jaffé.)
- KYD, Thomas. *The spanish tragedy*.
- LACLÓS, Choderlos de. (1782.) *Les liaisons dangereuses. (Las relaciones peligrosas.)*
- LAO TSE. 1990 (¿siglo I a.C.?) *Tao te king, libro del tao y de su virtud*. Santiago: Cuatro vientos.
- LAWSON, John Howard. (Traducción posterior a 1960, sin año). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. México: cuadernos del CUEC/UNAM.
- LEFEBVRE, Henri. 1983. *La presencia y la ausencia, Contribución a la teoría de las representaciones*, México: FCE.
- LEÑERO, Carmen. 2000. *La luna en el pozo*. México: CNCA.
- LÓPEZ-PORTILLO ROMANO, Paulina. 1999. *El horror*. México: Coyoacán.
- LYOTARD, Jean Francois. 1996 (1986). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. BCN: Gedisa.
- MARCUSE, Herbert. 1969. *Ensayo sobre la liberación*. México: Joaquín Mortiz.
- MÁRQUEZ, Xavier. 2001. *Filosofía IV, Estética, Manual del Maestro*. México: Gobierno del Distrito Federal.
- MOSZYNSKA, Anna. 1990. *Abstract Art*. London: Thames and Hudson.
- MOTTA ARCINIEGA, Litzajaya. 1997. *El fenómeno de la recepción estudiado a través de "El pato salvaje" de Henrik Ibsen*. México: UNAM. (Tesis de licenciatura.)
- MÜLLER, Heiner. 1996 (1980). *Cuarteto*. México: CONACULTA.
- . 1990 (1977). *La máquina Hamlet (Die Hamletmaschine, en el alemán original, y The Hamletmachine, en inglés), en Teatro escogido 1*. Madrid: Ed. Primer Acto.
- . (1971) *Muerte de Alemania en Berlín. (Germania tod in Berlin.)*
- NIETZSCHE, Friedrich. 1970 (1883-1891). *Así habló Zaratustra*. BCN: Círculo de lectores (C de L).
- ORTEGA Y GASSET, José. 1986 (1925). *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*. Velásquez. Goya. México: Porrúa.
- PATÁN, Federico. 2001. *Ángela o las arquitecturas abandonadas*. México: Plaza & Janés.
- PAVIS, Patrice. 1983. *Diccionario de Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. BCN: Paidós.
- PAZ, Octavio. 1990 (1950). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.

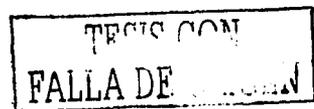
LIBROS CON
FALLA DE ORIGEN

- PIMENTEL, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI.
- PRADO ZAVALA, Jorge. 1999. *Máquina Coatlicue, un homenaje a Heiner Müller* (drama en un acto), en revista *Punto de Partida*. México: UNAM, mayo-junio de 1999 (introducción del autor).
- PROPP, Vladimir. 1977. *Morfología del cuento* (título original: *Morfologija skasky*). Traducción de Lourdes Ortiz a la edición francesa aparecida en 1970. España: Fundamentos.
- RALL, Marlene y Dieter RALL (editores). 1996. *Letras comunicantes, Estudios de literatura comparada*. México: UNAM (Introducción de los editores).
- REINHARDT, Adolph. 1975. *Art as art: The selected writings of Ad Reinhardt*. NY: Viking.
- REYES, Graciela. 1990. *La pragmática lingüística, El estudio del uso del lenguaje*. BCN: Montesinos.
- ROMÁN CALVO, Norma. 2001. *Para leer un texto dramático, Del texto a la puesta en escena*. México: UNAM/Árbol.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. (compilador) 1978. *Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM. (Lecturas Universitarias.)
- SHAKESPEARE, William. 1963. *Hamlet*. NY: Norton. Edición crítica de Cyrus Hoy.
- _____. 1958. *Hamlet*. NY: Washington Square Press. Edición de Louis B. Wright y Virginia A. LaMar para la Folger Library General Reader's Shakespeare.
- _____. 2000. *Obras selectas*. Madrid: Edimat. (Incluye *Hamlet*, entre otras.)
- SOURIAU, Étienne. 1950. *Les deux cent mille situations dramatiques*. París: Flammarion.
- STEINER, George. 1973 (1971). *Extraterritorial: Ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*. BCN: Barral.
- _____. 1961. *The death of tragedy*. London: Faber and Faber.
- SULEIMAN, Susan R. & Inge CROSMAN (editores). 1980. *The reader in the text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton UP.
- TOMKINS, Jane P. (edit). 1980. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Poststructuralism*. Baltimore: John Hopkins UP.
- UBERSFELD, Anne. 1989. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- USCATESCU, George. 1968. *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- VALENCY, Maurice. 1980. *The end of the world, An introduction to contemporary drama*. NY and Oxford: OUP.
- VALVERDE, José Ma. 1982. *Joyce*. BCN: Barcanova.
- VILLANUEVA, Darío. 1994. *Curso de Teoría de la Literatura*. España: Universidad de Santiago de Compostela.
- WEISZ, Gabriel. 1998. *Dioses de la peste, un estudio sobre literatura y representación*. México: Siglo XXI.
- ZAVALA, Lauro. 1998. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: UAEM.
- _____. (compilador) 2000. *Relatos vertiginosos, Antología de cuentos mínimos*. México: Alfaguara.

HEMEROGRAFÍA

(Artículos en publicaciones periódicas, ponencias inéditas, programas de mano y capítulos de crítica y/o teoría en libros.)

- BARNETT, David. 2001. <<Resisting the revolution: Heiner Müller's Hamlet/Machine at the Deutsches Theatre, Berlin, March 1990>>. Ponencia inédita presentada en la 2ª Conferencia Internacional *Scaena: Shakespeare and his contemporaries in performance*. Cambridge: Agosto, 2001.
- BENJAMIN, Walter. 1955. <<Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit>>, en *Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. (Band 1: 366-405.)
- _____. (¿1955?, póstumo) <<The work of art in the age of mechanical reproduction (La obra de arte en la era de la reproducción mecánica)>>, en *Illuminations* (ver fotocopias sin ficha: Benjamin).
- BETANCOURT, Javier. 2001. <<Secretos de familia: Mifune, Dogma 3>>, en *Revista Proceso*, México: 14 de Enero. pp. 64 y 65.
- DE ITA, Fernando. 1994. <<Sin salida hasta el fin>>, entrevista con Heiner Müller en *Telón de fondo* (ver bibliografía: De Ita 1999): 119-129.
- DOBSON, Michael & Stanley WELLS. 2001. <<Hamlet, Prince of Denmark>>, en *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford: OUP.
- ECO, Umberto. 1970. <<El problema de la obra abierta>>, en *La definición del arte* (ver bibliografía: Eco 1970).
- ESSLIN, Martín. <<La estructura del drama>>, en revista *Tramoya*. México: Universidad Veracruzana.
- GONZÁLEZ, Luis Armando. <<Neoconservadores, posmodernos y teóricos críticos>>, en *Revista Política*. (Ver www.cepcom.mx/metapolitica/1/gonzalez.html.)
- HOY, Cyrus. 1963. <<Preface>>, en *Hamlet*, de William Shakespeare. NY: Norton.
- KOWSAN, Tadeusz. 1969. <<El signo en el teatro, Introducción a la semiología del arte del espectáculo>>, en *El teatro y su crisis actual* (ver bibliografía: Adorno et al 1969).
- MARCUSE, Herbert. 1969. <<La sociedad como obra de arte>>, en *Ensayo sobre la liberación* (ver bibliografía: Marcuse 1969).
- MORENO, Claudia. 2002. <<Micro-historia verbal.>> México: Inédito. (Testimonio manuscrito.)
- MÜLLER, Heiner (entrevistado). 1994. <<Sin salida hasta el fin>>. Entrevista por Fernando de Ita (ver Bibliografía: De Ita 1999.)
- Poligrafías, Revista de literatura comparada*. México: UNAM, núms. 1996, 1997 y 1998-200.
- PRADO ZAVALA, Jorge. 2001. <<La estética de la recepción>> (artículo), en *Filosofía IV, Estética, Manual del Maestro* (ver bibliografía: Márquez 2001, pp. 148 y 149).
- _____. 1999. *Máquina Coatlicue, un homenaje a Heiner Müller* (drama en un acto), en revista *Punto de Partida*, México: UNAM, mayo-junio (introducción del autor).



- REINHARDT, Ad. 1957. <<Twelve rules for a new academy>>, en revista *Art News*. NY: Mayo de 1957. (Citado en Reinhardt 1975: 203-207. Ver bibliografía: Reinhardt 1975.)
- RIECHMANN, Jorge, <<Presentación de un autor incómodo>>, en *Archivo Heiner Müller* (ver fotocopias sin ficha).
- SANCHIS, José. 1994. <<Por una teatralidad menor>>, en *Salas alternativas: un futuro posible*. Lleida: Fira de Teatre de Tàrraga / Institut d' Etudis Ilerdencs.
- TALENS, Jenaro. 1987. <<Introducción>>, en *Pavesas* (ver bibliografía: Beckett 1987).
- VARGAS, Jorge A. 2001. Programa de mano de la puesta en escena *Galería de moribundos, (Estudios y variaciones sobre el mundo beckettiano)*. (Ver puestas en escena: Vargas 2001.)
- VELÁSQUEZ DE LEÓN, Mauricio. 2000. <<Ante la muerte del cine de autor, ¿Dogma?>>, en diario *Reforma*. México: Viernes 14 de Julio. Sección Cultural, p. 5.
- VILLOORO, Juan. 1996. <<El horror como esperanza>>, introducción a Cuarteto (ver bibliografía: Müller 1996, y puestas en escena: Margules 1996).
- WEISZ, Gabriel. (Sin año.) <<Acústica animada>>, en *Máscara, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología*. México: Núms. 7-8, p. 98.

APUNTES

- ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón (coordinador). 2001. *Apuntes del Diplomado en teatro*. México: UIA (inéditos).
- PATÁN, Federico. 2000. *Documentos del curso El ensayo literario contemporáneo*. México: UNAM.
- SANCHIS, José. 1996. *Apuntes del curso Nuevas tendencias de la producción y creación teatrales en el área de la dramaturgia*. BCN: Sala Beckett (inéditos).
- ZUBIAURRE, Ma. Teresa. 1998. *Apuntes del curso Teorías literarias del siglo XX*. México: UNAM (inéditos).

FOTOCOPIAS SIN FICHA

- BENJAMIN, Walter. (¿1955?, póstumo.) *Iluminations*. Fotocopias sin ficha.
- MÜLLER, Heiner (tema), varios autores. 1997. *Archivo Heiner Müller* (antología de textos del y acerca del dramaturgo-director). México. (Inédito.)

ICONOGRAFÍA

(Excepto Reinhardt, todas las pinturas y fotografías han sido tomadas de la *Encarta Encyclopedia 2000*. A manera de otro índice, se indica la página en que cada ilustración aparece en nuestro libro.)

- DA VINCI, Leonardo. 1503-1506. *Mona Lisa*. (Reproducción.) Bridgeman Art Library, London/NY. (El original se encuentra en el Museo del Louvre, París.) p. 149.
- Escena de "Waiting for Godot". (Sin año.) Por Robbie Jack. Corbis. p. 154.
- KANDINSKY, Wassily. 1912. *Improvisación 28, segunda versión*. ADAGP, París. p. 32.
- POLLOCK, Jackson. 1948. *Black and white*. Pollock-Krasner Foundation & Artists Rights Society (ARS), NY. p. 149.
- REINHARDT, Ad. 1964. *Abstract Painting*. Marlborough Gallery, NY. (Reproducida a partir de Reinhardt 1975: 41.) p. 40.
- Sir Laurence Olivier como Hamlet. 1948. (Foto de archivo.) UPI/Corbis. p. 122.
- STELLA, Frank. 1973. *Rozdol II*. Frank Stella & Artists Rights Society (ARS). Seattle Art Museum, Seattle. p. 149.
- WARHOL, Andy. 1962. *Campbell's Soup Can*. Andy Warhol Foundation for the Visual Arts & Artists Rights Society (ARS), NY. p. 36.

PUESTAS EN ESCENA

- ACOSTA, Martín (director). 2000 (1996). *James Joyce: Carta al artista adolescente*, de Luis Mario Moncada y Martín Acosta, con base en la novela *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de James Joyce. Con: Ari Brickman, Mario Oliver y Arturo Reyes. Iluminación: Matías Gorlero. Producción ejecutiva y asistencia de dirección: Blanca Forzán. Teatro Helénico, Av. Revolución 1500, México DF. Verano de 2000 (sobre montaje original de 1996).
- MARGULES, Ludwik (director). 1996. *Cuarteto*, de Heiner Müller (traducción de Juan Villoro). Con: Laura Almela y Álvaro Guerrero. Foro Teatro Contemporáneo, Jalisco 121. México, DF. CONACULTA.
- ____ (director). 1998. *Don Juan*, de Moliere. Con: Patricio Castillo, entre otros. Teatro Julio Castillo, atrás del Auditorio Nacional. México, DF. CONACULTA.
- MEZA, Agustín. (Ver Obras no citadas.)
- VARGAS, Jorge A (director). 2001. *Galería de moribundos*. (Estudios y variaciones sobre el mundo beckettiano.) Puesta en escena del grupo Teatro Línea de Sombra. Con: Roberto Sosa, Ricardo Leal, Alicia Laguna y Jorge A. Vargas. Teatro Julio Jiménez Rueda. Av. De la República 154, Col. Tabacalera, México, DF. Estrenada el 21 de abril de 2001.

OTRAS FUENTES REFERIDAS

- Encarta o Encarta Encyclopedia. (Ver Microsoft Encarta Encyclopedia 2000.)
- GLASS, Philip. 1996 (1976). *Einstein on the beach*. Germany: Nonesuch Records. Ópera en CD.
- GONZÁLEZ, Luis Armando. <<Neoconservadores, posmodernos y teóricos críticos>>, en *Revista Política*, En www.cepcom.mx/metapolitica/1/gonzalez.html.
- Hamlet*. (GB, 1996.) Película protagonizada y dirigida por Kenneth Branagh, con Derek Jacobi, Kate Winslet y Robin Williams, entre otros. Filmada en color en 70 mm.
- Hamlet*. (1948.) Película protagonizada y dirigida por Laurence Olivier. Filmada en blanco y negro.
- LEÑERO, Carmen. 1999. *Más que casi nada*. México: Producción de la intérprete. CD musical.
- Microsoft Encarta Encyclopedia 2000. 1999 (1993). Redmond, WA: Microsoft (Multimedio).
- Viva el rey, Dogma 4*. (*The King is Alive*. Dinamarca, 2000.) Película de Kristian Levring, con Miles Anderson, Roman Bohringer, David Bradley y Jennifer Jason Leigh, entre otros.

OBRAS NO CITADAS

(Fuentes consultadas a las que no se ha hecho referencia expresa.)

- ABEL, Lionel. 1963. *Metatheatre, A new view of dramatic form*. NY: Hill and Wang.
- AMERICAN art since 1900: a critical history*. 1967. London: Thomas and Hudson.
- ARISTÓTELES. (impresión de 1990.) *El Arte Poética*. México: Espasa-Calpe.
- ASENSIO CERVER, Francisco. 1998a. *Architectural promenade*. BCN: Arco.
- _____. 1998b. *Contemporary architectural images*. BCN: Arco.
- BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. México: Gaceta.
- _____. 1986. *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta/UAM.
- BARBA, Eugenio y Nicolás SAVARESE (eds). 1988. *Anatomía del actor, Diccionario de antropología teatral*. México: Gaceta.
- BARTHES, Roland. *S/Z*.
- BATTCKOCK, Gregory (ed. & comp). 1968. *Minimal art: a critical anthology*. NY: Dutton.
- BEAUVOIR, Simone de. 1981 (1968). *Monólogo*, en *La mujer rota* (trad. de *La femme rompue*). México: Hermes.
- BECKETT, Samuel. (imp. 1969.) *Eh Joe y otros escritos*. Venezuela: Monte Ávila.
- _____. (impresión de 1972.) *Esperando a Godot, Fin de partida, Acto sin palabras*. BCN: Barral.
- BENJAMIN, Walter. 1990. *Walter Benjamin: Cuadros de un pensamiento*. BA: Imago Mundi.
- BENTLEY, Eric. 1985 (1964). *La vida del drama*. México: Paidós.

- BLOOM, Harold. 1995. *El canon occidental*. BCN: Anagrama.
- CALVINO, Italo. 1989. *Bajo el sol jaguar*. BCN: Tusquets.
- _____. 1993. *Por qué leer los clásicos*. México: Tusquets.
- _____. 1989. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- _____. 1993. *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela.
- COE, Richard. 1972. *Qué ha dicho verdaderamente Beckett*. Madrid: Duncel.
- COLLINGWOOD, Robin George. 1960. *Los principios del arte*. México: FCE.
- CONRAD, Joseph. 1996 (1902). *El corazón de las tinieblas*. Jalapa: Universidad Veracruzana. (Trad. de Sergio Pitól.)
- CRAIG, Edward Gordon. 1987. *El arte del teatro*. México: UNAM / Gaceta.
- DIENTSFREY, Harris, et al. 1965. *Las nuevas artes norteamericanas*. BA: Omeba.
- DÍEZ BORQUE, José Ma. Y L. GARCÍA LORENZO, (comps). 1975. *Semiología del teatro*. BCN: Planeta.
- DOHERTY, Francis. 1971. *Samuel Beckett*. London: Hutchison University.
- ELAM, Keir. 1994 (1980). *The semiotics of theater and drama*. London and NY: Routledge.
- CHUECA, Fabián y Juan Manuel IBEAS (traductores.) 1999 (1996.) *El arte del siglo XX*. México: Plaza & Janés.
- ELIOT, TS. 1972. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen.
- FOSTER, Hal (comp). 1985 (1983). *La posmodernidad*. BCN: Kairós.
- GARCÍA VÁSQUEZ, Socorro Guadalupe. 1980. *La creatividad de la razón en la filosofía de Herbert Marcuse*. México: UNAM. (tesis de licenciatura.)
- GOUTMAN, Ana. 1992. *Teatro y liberación*. México: INBA / CITRU.
- GUILLÉN, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. BCN: Crítica.
- HAUSER, Arnold. 1975. *Teorías del arte, tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Labor.
- HEGEL, Georg Wilhelm. (imp. 1947.) *Sistema de las artes: arquitectura, escultura, pintura y música*. BA: Espasa Calpe.
- HENSEL, Georg. 1972. *Samuel Beckett*. México: FCE.
- INNES, Christopher. 1995. *El teatro sagrado, El ritual y la vanguardia*. México: FCE.
- KANDINSKI, Vladimir. (impresión de 1996.) *La gramática de la creación, el futuro de la pintura*. BA: Paidós.
- _____. *Punto y línea sobre el plano*.
- KENNER, Hugh. 1996. *A reader's guide to Samuel Beckett*. NY: Syracuse University.
- LAWSON, John Howard. 1960. *Theory and technique of playwriting, with a new introduction*. NY: Hill and Wang.
- MEZA, Agustín (Director.) 2002. *Puesta en escena de Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Con: Gustavo Muñoz, Harif Ovalle, César Estrada, Mario Balandra y Juan Antonio Ovalle. México: Centro Cultural Helénico.

- MICHEL MODENESSI, Alfredo. 1998. 'Itself but by reflection', *Conversaciones sobre Shakespeare y el arte inestable*. México: UNAM. (Tesis doctoral.)
- NIETZSCHE, Friedrich. (Impresión de 1974). *El eterno retorno, Así habló Zaratustra, Más allá del bien y del mal*. BA: Aguilar.
- _____. (impresión de 1992.) *El origen de la tragedia*. México: Espasa-Calpe.
- PAOLETTI, John T. (ensayo) y Ruth E. FINE (entrevista). 1994. *From Minimal to Conceptual art: Vogel Collection*. Washington, DC: National Gallery of Art.
- POGGIOLI, Renato. 1964. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- PRADO ZAVALA, Jorge. 1997. *Primera dama, Proceso crítico de dramaturgia*. México: UNAM. (Texto dramático y tesis de licenciatura.)
- SCHECHNER, Richard. 1977. *Essays on performance theory*. NY: Drambook specialists.
- SCOLNICOV, Hanna y Peter HOLLAND (compiladores). 1991 (1989). *La obra de teatro fuera de contexto*. México: Siglo XXI.
- TAYLOR, Joshua. 1981. *Las Bellas Artes en América*. México: Noema.
- ULMER, Gregory. 1983. *El objeto de la poscrítica*, en Foster: 1985 (1983).
- WALSH, Rodolfo J. 1976. (Selecc., trad. y notas.) *Antología del cuento extraño*. Argentina: Hachette.
- WRIGTH, Edward. 1988. *Para comprender el teatro actual*. México: FCF.
- ZELEVANSKY, Lynn. 1994. *Sense and sensibility: women artists and minimalism in the nineties*. NY: Museum of Modern Art.