

Las imágenes heterotópicas en el drama posmoderno:

De la poesía a las tablas

Juan Carlos Calderón

Profesor Escuela de Estudios Generales, U.C.R.

“Seguimos todavía sin saber si se puede extirpar un conjunto de costumbres tan arraigadas en sociedades tan dispares como las nuestras y que avanzan a tientas hacia su futuro, para instaurar en ellas otro tipo de teatro, sin esperar a que el mundo haya llegado al final de sus transformaciones. Sin embargo, la perspectiva de un golpe de estado tal se hace cada vez más seductora, pero, una vez asegurado el imperio casi absoluto de la imagen sobre el escenario, amenazado de muerte el personaje y expulsado el autor o reducido al papel de comparsa, no está muy claro que sepamos todavía a beneficio de quién y para hacer qué.”

Robert Abirached

LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL TEATRO MODERNO.

En su elocuente propuesta *LAS PALABRAS Y LAS COSAS. UNA ARQUEOLOGÍA DE LAS CIENCIAS HUMANAS*, Michel Foucault establece una significativa diferencia entre la utopía y la heterotopía, señala el filósofo:

“Las utopías consuelan: pues sino tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravillosos y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aún si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no solo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace mantenerse juntas–...a las palabras y a las cosas. Por ello las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental

de la fábula; las heterotopías... secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda la posibilidad de gramática; destacan los mitos y vuelven en esterilidad el lirismo de las frases” (Foucault, 1966: 3).

En la medicina, el término heterotópico se define como un desplazamiento anormal de un organismo de su lugar natural a otro, la heteroplástica es la implantación de injertos orgánicos procedentes de un individuo de distinta especie. El teatro posmoderno crea un espacio heteroplástico donde confluyen elementos no solo de distinto género: comedia, tragedia, farsa, vodevil, tragi-comedia y distintos movimientos y estilos: grotesco, absurdo, musical, además de otros recursos estéticos provenientes



CIUDADES. 2000. Teatro Girasol. UCR.

de la danza, el reportaje periodístico, la multimedia, el documental, el *collage*, la instalación, el *body art*, el *happening* entre otros. En el panorama escénico actual todo es válido: la Teoría de la Recepción y la propuesta de la intertextualidad constituyen un marco de referencia teórico para crear espectáculos diversos y complejos que no pretenden utilizar una propuesta cartesiana y logocéntrica de la concepción del tiempo y del espacio. El pasado, el presente y el futuro no se construyen como verdades únicas y separadas. Las imágenes del presente teatral no son lineales, se crean con la huella de los instantes ausentes, con la yuxtaposición de esas imágenes y acontecimientos. Nada expresa mejor a la vida que la ausencia de la vida.

Para Tadeusz Kantor, la acción desde el punto de vista aristotélico ya no existe:

“Se trata más bien de un viaje hacia el pasado, hacia los abismos de nuestra memoria, hacia el tiempo que ya se ha ido y no cesa de atraernos, el tiempo que se acumula en algún lugar, en las regiones del SUEÑO, en el INFERNUN, EN EL MUNDO DE LOS MUERTOS, EN LA ETERNIDAD...Allí es donde fragua su unidad. Por eso el presente se encuentra también allí, aunque no tengamos intención de describirle. Es el mundo y el tiempo donde todo sucede SIMULTÁNEAMENTE, donde todo, visto desde nuestra pragmática VIDA COTIDIANA, se revela como ineficaz, inútil, poco serio, extraviado entre contradicciones”(Sic) (Kantor, 1986: 51).

La imagen es tratada por Kantor como una salida de la amnesia colectiva, un despertar del recuerdo, no como una simple imitación de la realidad, sino como un acontecimiento fundacional, más allá del texto escrito y de las convenciones establecidas por el lenguaje; la creación de imágenes es un arte de la memoria. De esta manera, la imagen cumple con dos funciones psicológicas citadas por Jacques Aumont: la del “**reconocimiento**” que identifica, al menos parcialmente, lo que se ve en ella con lo que podría verse en la realidad y la de “**rememoración**” que transmite un cierto saber sobre lo real (Aumont, 1992: 92).

Para Kantor en el archivo de la memoria:

“...hay ficheros, clichés registrados por nuestros sentidos. Se trata, en general, de detalles que aparentemente carecen de importancia, pobres restos, fragmentados ¡INMÓVILES! Y lo que resulta más importante, TRANSPARENTES como los negativos fotográficos. Se les puede superponer. Por eso no hay que asombrarse de que los acontecimientos del pasado se adhieran a los presentes que se mezclen los personajes, que tengamos serios problemas con la historia, la moral, las convenciones...” (Kantor, 1986: 51-52).

La célebre mesa de disección en donde encontramos un paraguas con una máquina de coser, la podemos sustituir en el teatro postmoderno por el ámbito escénico, donde se crean imágenes que se yuxtaponen y que, en principio, no tienen ningún orden lógico; heteroplásticas, donde las imágenes se superponen y son creadas a través de la interpretación gestual y las variaciones vocales de los actores o de los recursos plásticos y audiovisuales propuestos por el director, el escenógrafo, el músico, el vestuarista, y el diseñador de luces:

“Los espacios aéreos, los acuáticos, el desierto se presentan como subversores de un espacio cartesiano y medible, habitados por formas en continua transformación” (Romano, S.f.: 1).

El texto es portador de imágenes creadas conciente o inconscientemente por su autor. Alonso de Santos señala que:

“...el escritor lleva al terreno de los símbolos lo percibido de la realidad, la imaginación, la memoria o los sueños (las diferentes fuentes de las que proceden nuestros materiales). Una obra puede ser inverosímil, a pesar de ser realista, o ser fantástica y, sin embargo, totalmente verosímil. Por eso queremos dar aquí al término imaginación una dimensión amplia, por encima de estilos o corrientes de pensamiento...” (Alonso de Santos, 1998: 43).

Así, las imágenes¹ que descubre o reencuentra el autor en su propuesta literaria dependen del acto individual y colectivo de percibir, observar e interpretar la realidad:

“lo reprimido regresa siempre victorioso, viene a decirnos Freud, y uno de esos retornos posibles es la fantasía y la ficción, elementos esenciales de la creatividad” (íbid: 61).

La propuesta del teatro postmoderno, caótico por definición, que ha “extraviado lo común del lugar y del nombre”, no pretende sumergir al espectador en historias fabuladas, en el desarrollo vertiginoso de la acción dramática. Ya desde Artaud, busca desarticular el modelo tradicional de la producción de imágenes que generan sus propios sistemas utópicos. En Kantor el teatro solo puede ser entendido como: “...el lugar que desvela, como el vado secreto de un río, las huellas de un “paso” de la otra orilla a nuestra vida.” (Kantor, 1986: 50).

El personaje encuentra aquí su metamorfosis, al alejarlo de la fábula y de la caracterización se vuelve un actante anónimo y cotidiano a la vez, el autor borra todos sus lazos con un espacio ahistórico:



MARÍA DEL ROSARIO. 2002. Teatro Girasol. UCR.

“...Tendremos entonces, por una parte, un alma liberada de todo lo que la individualiza y la somete a los accidentes de la realidad: estado civil, carácter, fisiología, profesión, localización en un siglo o en un sitio; eliminadas todas las huellas de lo real, queda un ser tejido de palabras que puede vivir metafóricamente las pasiones primordiales y explotar los recorridos inmemoriales de la humanidad” (Abirached, 1995: 175).

El desarrollo logocéntrico del conocimiento occidental propuesto por la modernidad, sustituyó el pensamiento mágico gracias al advenimiento de la escritura alfabética, acompañada de una negación de las imágenes como objetos de idolatría por la tradición mosaica y por los inicios de la tradición cristiana en la cultura occidental, como concluye Facundo Tomás en su estudio titulado *ESCRITO, PINTADO*, sin embargo la sociedad postmoderna sobrevalora la imagen y la superpone, incluso, a la escritura:



CIUDADES. 2000. Teatro Girasol. UCR.

“La progresiva implantación de los medios tecnológicos en la sociedad de nuestro tiempo –vídeo, ordenador, fotocopiadoras, cintas de audio, telefax– ha alterado de modo radical tanto las formas de archivar y transmitir información como los mecanismos de percibir y pensar el mundo. Todos estos medios no asumen ni comparten necesariamente los valores que fueron propios de la denominada por Marshal McLuhan “galaxia Gutenberg” (Carmona, 1993: 13).

Una de las características fundamentales de la postmodernidad, es su permanente necesidad de poner en duda los cánones que, sobre el fenómeno estético-ideológico, han prevalecido en la historia del arte desde el renacimiento hasta el arte contemporáneo; su objetivo principal parece ser el desafío constante a la tradición cultural de la civilización occidental.

El teatro no ha sido ajeno a esta propuesta estética de la posmodernidad: irreverente, ecléctica, caótica, incierta y marginal. Ya desde el estreno de *UBU REY* de Jarry, en 1896, hasta las últimas manifestaciones del teatro de vanguardia, iniciadas con el teatro del absurdo, hay una necesidad imperante, no solo, de consolidar la teatralidad del fenómeno, sino de crear imágenes escénicas heterotópicas que recreen la sensación de “inseguridad” y de “vacío” con mayor “lucidez” y “elocuencia” que las formas acartonadas del teatro tradicional, en donde la acción sigue siendo la única formulación posible del ser dramático. Los autores del teatro del absurdo logran que se pierda el respeto hacia el texto como elemento fundamental

de la escena, contribuyen a la crisis del teatro como fenómeno literario y aportan nuevos caminos hacia una puesta en escena imaginativa y compleja en el nivel simbólico. Este renacer escénico del teatro de vanguardia en detrimento de la estructura tradicional aristotélica, en que la fábula es prioridad u obligatoriedad, es propia, por un lado, del replanteamiento teórico de autores y directores del arte escénico occidental como Jarry, Artaud, Craig, Brecht, Meyerhold, Barba, Grotowski, Brook, Kantor y otros tantos, es el resultado, también, de los fenómenos contestatarios como el *sketch*, el *café concert*, el *happening*, y de los movimientos del teatro pánico, el teatro de la crueldad, el teatro danza, además del aporte de las artes visuales en sus búsquedas constantes como en: el *body art*, el *collage* y la instalación. Todas, de alguna manera son propuestas que desafían las leyes de escritura teatral aristotélicas y replantean, igualmente, las leyes proxémicas de la puesta en escena tradicional, tanto en la interrelación de los personajes, como con la relación personaje-público.

Cabría plantearse aquí, algunas interrogantes después de estas reflexiones: ¿Existe en el teatro moderno una preeminencia de la imagen sensorial sobre el discurso tradicional del drama a través de la palabra o el lenguaje? y ¿si el centro de la estructura dramática no es, ni la fábula, ni el personaje, sino la creación de imágenes yuxtapuestas, sobresaltadas, cómo se estructura y funciona el universo entero de la pieza en la postmodernidad? Parece ser que la Revolución Científico-Tecnológica



CIUDADES. 2000. Teatro Girasol. UCR.

y las nuevas percepciones espacio temporales han condicionado la estructura dramática significativamente. Después de todo, el arte es tributario del desarrollo tecnológico de su tiempo. ¿Será que las imágenes desarrolladas en el texto dramático y en la puesta en escena postmoderna (teoría del caos y de la incertidumbre), no quieren imitar la realidad, como lo propone Aristóteles, sino que quieren conmovirla o trascenderla?

En el desarrollo de la puesta en escena confluyen, predominantemente, un conjunto inestable de signos plásticos y musicales, desarrollados desde la dinámica del aquí y del ahora. La puesta en escena, no solamente, es la traslación del texto dramático y de las imágenes que este genera a un ámbito escénico, realizado por un director o un colectivo, sino que se convierte en la interpretación personal, emotiva, sensitiva, racional, plástica e intertextual de ese discurso dramático. La

puesta en escena puede subrayar, negar, desmentir, acentuar, invisibilizar, transformar, enriquecer, empobrecer, profundizar o resaltar los vehículos signícos contenidos en el discurso escrito. Patrice Pavis define la puesta en escena como:

“...una obra total y armoniosa que desborda y subsume la suma de los materiales o artes de la escena, antes considerados como unidades fundamentales. La puesta en escena proclama la subordinación de cada arte o simplemente de cada signo a un todo armoniosamente controlado por un pensamiento unificador” (Pavis, 1998: 365).

La aparición del director teatral en la segunda mitad del siglo XIX en la cultura europea, le otorgó un predominio al discurso escénico en el teatro moderno y la puesta en escena desarrollada por un equipo de creativos, hizo posible que el fenómeno teatral se centrara en la producción de imágenes escénicas de belleza formal, sostenidas por una propuesta estética-ideológica irreverente y trágica a la vez, sobre la condición ontológica del ser humano y sobre el sinsentido de su existencia, contenida sobre todo en el teatro del absurdo, que adquiere forma en la elocuencia de las imágenes creadas por el director y los actores o por un aparato tecnológico propuesto por el acelerado desarrollo de la ciencia y la tecnología.

Los teatreros postmodernos, para crear imágenes en el escenario, incursionan en el mundo onírico propuesto por el discurso psicoanalítico, donde la imagen da mejor forma a los procesos inconscientes y minimiza la posibilidad del pensamiento consciente y del lenguaje, recurren a postulados psicoanalíticos constantemente



CIUDADES. 2000. Teatro Girasol. UCR.

para originar un mundo imaginario, donde entran en juego: la significación emocional y catártica del creador, sus proyecciones con el sufrimiento del personaje, el complejo de culpa y la compasión, así como el valor simbólico del sueño, todas categorías contempladas en la producción de imágenes.

Así las cosas, no podemos negar la importancia de las imágenes producidas por la puesta en escena contemporánea que son, finalmente, las que consume el público. Pero aún hoy, la mayoría de esas imágenes todavía siguen siendo producidas por el autor teatral, siguen

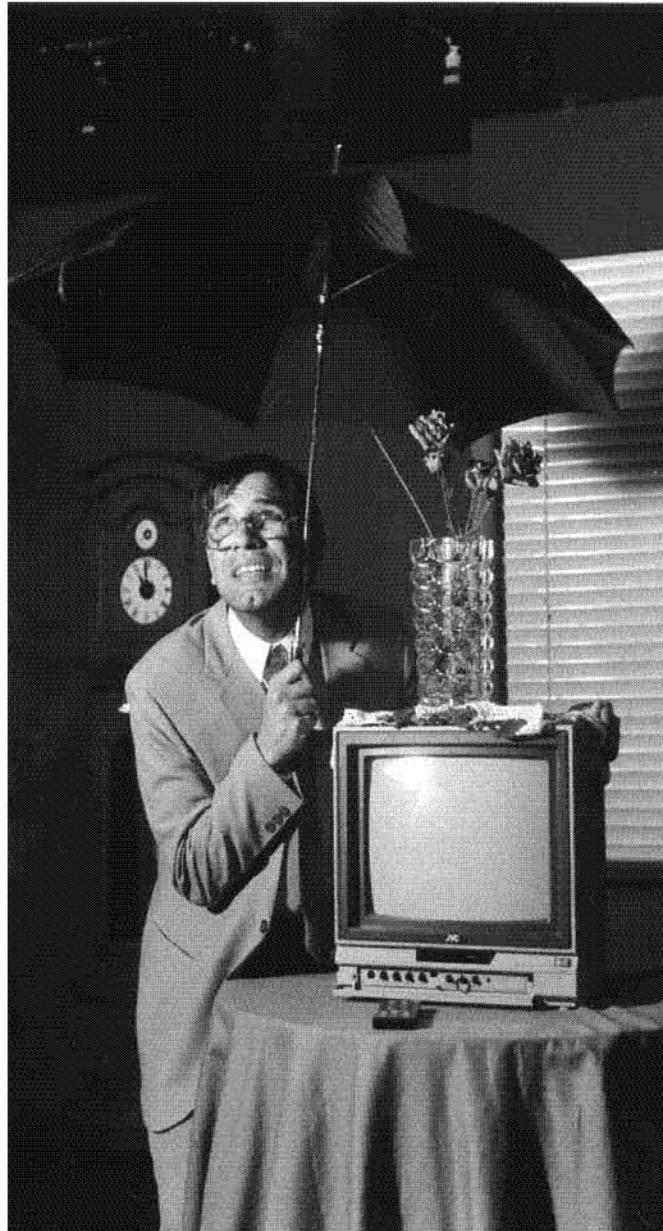
siendo guiadas, de alguna manera, por el poder de las imágenes que propone primigeniamente el texto dramático. Pasará tiempo aún, para que el desarrollo teatral se eleve a la categoría de imágenes sensoriales que se yuxtapongan simultáneamente en un espacio y un tiempo *quántico*, virtual, pentadimensional, en donde la estructura dramática heterotópica –contenida en algunos de los cuentos de Borges– se imponga a un discurso formal que se obstina en explicar una realidad única y verdadera.

Notas

1. Podemos distinguir en el hecho teatral diferentes etapas en la creación de imágenes: Las imágenes creadas por el autor del texto. La interpretación de esas imágenes por parte del director escénico y/o del colectivo (escenógrafo, luminotecnia), vestuarista, músico, diseñador) Las imágenes sensoriales que se contraponen o subrayan el discurso literario propuestas por el director. Las imágenes creadas por los actores y, por último, pero la más importante: la interpretación de las imágenes por parte de un público específico.

Bibliografía

- ABIRACHED, ROBERT
1995 **La crisis del personaje en el teatro moderno.** Traducción de Borja Ortiz de Gonda. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Serie: Teoría y práctica del teatro. Nº 8: Madrid.



UN HOMBRE INTERESANTE. 1991. Puesta en escena Teatro Nacional.

- AUMONT, JACQUES
1992 **La imagen.** Traducción Antonio López Ruiz. Editorial Paidós: Barcelona.
- ARISTÓTELES
1974 **Poética.** Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Editorial Gredos: Madrid.
- ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS
1998 **La escritura dramática.** Editorial Castalia: España.
- BRAUN, EDWARD
1992 **El director y la escena: del naturalismo a Grotowski.** Traducción Fernando de Toro y otros. Segunda Edición. Editorial Galerna: Argentina.
- CARMONA, RAMÓN
1993 **Cómo se comenta un texto filmico.** Editorial Cátedra: Madrid.
- FOUCAULT, MICHEL
1966 **Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.** Editorial Planeta-Agostini: México.
- GREIMAS, A. J. Y J. COURTÉS
1990 **Semiótica.** Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Versión española Enrique Ballón y Herréis Campodónico. Reimpresión Editorial Gredos: Madrid.
- KANTOR, TADEUZ
1986 *¡Qué revienten los artistas!* En: **Cuadernos El público** N° 11. Centro de documentación teatral: Madrid.
- PAVIS, PATRICE
1998 **Diccionario del teatro.** Traducción de Jaume Melendres. Ediciones Paidós: Barcelona, España.
- ROMANO, GUSTAVO
S. f. **Heterotopía.** En: <http://www.ruthbenzacar.com>
- RUIZ, MANUEL
S. f. **Escolástica de la dramaturgia.** Material fotocopiado. S. L. 9 páginas.
- SPANG, KURT
1991 **Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral.** Ediciones Universidad de Navarra, S.A.: Pamplona, España.
- TOMÁS, FACUNDO
1998 **Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo).** Visor Dis., S.A: Valencia.
- UBERSFELD, ANNE
1998 **Semiótica teatral.** Traducción de Francisco Torres. Tercera edición. Ediciones Cátedra. Universidad de Murcia: Madrid.