

Teatro latinoamericano de transvanguardia: la reescritura o la huella de Dios

Susana Lage
Universidad Nacional de San Juan
susanalage@gmail.com

Palabras clave:

Teatrología, Transvanguardia, reescritura, mito.

Key Words:

Theatology, Transvanguard, Rewriting, Myth.

Resumen:

Al apelar a mitos de la tradición clásica, a mitos modernos, a mitos históricos, el teatro latinoamericano de transvanguardia juega con la representación de toda escritura, de una escritura originaria de la cual todo texto sería reescritura. Reescritura, o más bien simulacro del Verbo, el que hace de la escritura un acto performativo que creó las cosas y el discurso. En la puesta en escena que hace este teatro de un pastiche autoconsciente de su cualidad no originaria, no creadora, lo que parece estar poniéndose en debate es ese concepto de escritura primera, después de la cual *todo el resto es literatura*.

Abstract:

By appealing to myths of the classical tradition, to modern myths, to historical myths, the Latin American Transvanguard Theater plays with the representation of all writing, of an original writing which all text would be rewriting. Rewriting, or rather simulation of the Verb, which makes writing a performative act that created things and discourse. In the staging that makes this theater a self-conscious pastiche of his quality is not original, not creative, what seems to be putting in debate is the concept of first writing, *after which all the rest is literature*.

El director mexicano Raúl Quintanilla, quien codirigiera en 1987 *La pasión de Penthesilea*, de Luis de Tavira (México), sostiene, en relación con la adaptación, que «ahora estamos tratando de afirmar que el único verdadero valor del hombre es su memoria. No el recuerdo, la memoria, lo que hace que uno recuerde cosas diferentes cada vez que las interpreta» [1999]. No de otra manera el teatro de las últimas décadas parece encarar la reescritura. La refundición de textos, temas clásicos y mitos es una constante en un teatro en el que la creación, en términos de palabra propia, parece haberse liquidado. Heiner Müller, el dramaturgo alemán, como *dramaturg* del Berliner Ensemble, ha escrito varias obras basadas en el repertorio clásico, como *Hamlet Machine* o *Medea Material*; Ariane Mnouchkine recicla la trilogía de Orestes en el Théâtre du Soleil en los '90. Müller, por ejemplo, reescribe Hamlet sobre las (presagiadas) ruinas de la RDA. Según el director español Guillermo Heras: «Lo que ha hecho el teatro contemporáneo ha sido recuperar la pulsión de los clásicos. Con esto me refiero a rescatar temas que curiosamente están en la temática de los clásicos griegos y en Shakespeare» [1998]. Y aun Edward Bond: «We are nowadays travelling towards the classics. They are no longer solely part of our heritage; they now constitute an integral part of our future» [1997].

Para Peter Brook, por su parte, la recurrencia a mitos y temas clásicos tiene que ver con la búsqueda de arquetipos y orígenes que estén más allá de determinaciones históricas o culturales. Apropiación del pasado, pero en términos de una textualización que superpone los estratos temporales y, pues, desmitifica la historia al ficcionalizarla. Es un gesto que no tiene que ver con la nostalgia, sino con un proceso de descontextualización. En otras palabras, no es una mirada hacia un pasado que se quiere recuperar o hacer renacer, sino una nueva utilización de materiales extrapolados e insertados en otro contexto, al mismo nivel y tal como se opera con, por ejemplo, los elementos de la cultura de masas.

Luis de Tavira subtitula su obra, *La pasión de Penthesilea*, «inspirada en una idea de Von Kleist», pero parece innegable que se trata de una



reescritura. «What is understood by 'rewriting'? », se pregunta Alfonso de Toro,

Rewriting does not mean the return to a determined situation, rather it is elaboration (Freud, Lyotard) and perlaboration (Heidegger, Derrida, Vattimo). [...] The Present is prolonged, extended over, as both a veiling and unveiling of the past, establishing a program, a project, an analysis free of past ideologies. [1995:21]

De igual modo, Fernando de Toro, al deslindar sus categorías de la teatralidad posmoderna, habla de *apropiación*, en términos de reapropiación de la memoria:

By which I understand that the very fabric of a new text is inscribed within structures, themes, characters, materials, and rhetorical procedures of the past which are employed paradoxically in a double codification articulated at the nexus of the past and present. [1993:29]

El procedimiento, según De Toro, tiene una triple función. En primer lugar, una función estética, en tanto que se desmitifica el acto creativo al presentarlo como retextualización y apropiación de textualidades; en segundo lugar, una función crítico-reflexiva que parodia la textualidad de base y, por último, una función política centrada en la de-doxificación de las representaciones artísticas y culturales con el objetivo de politizarlas a través de un acto de distanciamiento.

Si es cierto que la reescritura opera velando y develando el pasado, Tavira retextualiza el mito clásico de Pentesilea y Aquiles refundando la sacralidad mítica (y a la vez negándola), reescribiendo la Historia (y también negándola). Es entre estos polos de tensión por donde avanza la obra de Tavira, polos en los que la pretendida mística inicial se estrella contra la imposibilidad de la fe, a caballo entre el imaginario clásico, el romántico y aquel desgajado e impreciso de la posmodernidad. Si Von Kleist había escrito un poema desesperado, perdiéndose en los laberintos contradictorios del amor y la muerte, con personajes movidos por pasiones extremas, Tavira teje una densa trama en la que la tragedia se diluye, el mito



se mixtura y los modos de representación trazan su propio discurso más allá de lo representado.

Lo que en Kleist fue un pretexto (el mito), en Tavira se remoja en su sentido original: el de palabra sagrada, círculo y repetición, presente eterno, ahistórico, y por ende arquetípico. Pero la repetición, en tanto que principio que estructura la intriga de la Pentesilea de Tavira, es una parodia de la circularidad mítica. No se trata, en fin, de una renarración cíclica que vuelve a inaugurar el ritual, que presentiza el pasado al renovarlo y actualizarlo, sino más bien de vaciar el relato de su capacidad de ‘puesta en marcha’ de los hechos cumplidos y liquidar cualquier pacto narrativo con el receptor.

Y lo que en Kleist fue una metáfora de la pasión y la lucha entre los sexos, en Tavira es una historia de *mujeres*: el mundo (un mundo necesariamente inestable a fuerza de *descentrado*) es en su mito un mundo que concilia la visión clásica de Afrodita con el Génesis judeocristiano. «Al principio fue la mujer», entona un coro femenino al abrirse la obra, mientras la explosión del huevo hermafrodita hace nacer el cosmos. «Siempre fue la mujer en el centro del caos», nos dice, al esbozar una peculiar cosmogonía en la que una «preñez gigantesca» produce el Big-Bang.

La relación entre hipotexto e hipertexto tiene que ver con los cambios paradigmáticos de los sistemas teatrales y las visiones de mundo que se vehiculan a través de ellos. Como sostiene Krysinski «El texto se plantea de partida como una materialidad semiótica maleable, modificable y manipulable en relación con modelos preexistentes. [...] Así, podemos decir que la evolución del teatro de Víctor Hugo a Kantor implica operaciones meta e intertextuales» [1990:150].

En el sistema teatral de Von Kleist (aún entre los efluvios del Sturm und Drang) el mito «heroico» puede vehicular la lucha entre la pasión humana y el imperativo categórico kantiano. En Tavira, el mito deja de ser heroico para ser cosmogónico: la guerra es un hecho fundacional para la historia humana, y una constante.



Partiendo de Troya como un paradigma bélico, Tavira produce una descontextualización del mito griego no sólo a través de la identificación de personajes clásicos con guerreros de diversos siglos. A la vez, se sirve de las condiciones originales de producción del texto de base, y las textualiza. La obra se abre y se cierra con la escena de dos clandestinos de sexo ambiguo en la playa, perseguidos por soldados napoleónicos, que se despiden frente a un único testigo, un ciego. Esta inclusión de la Europa napoleónica no es casual, y refiere directamente al autor del texto que Tavira está reescribiendo.

Von Kleist intentó asesinar a Napoleón. Vio en su hermana a la Penteseilea que podía destrozar al Aquiles moderno. Disfrazó a su hermana de hombre, la entrenó, engañaron a las cortes europeas, y una noche, en París, un día antes de intentar el asesinato de Napoleón, iban caminando por la calle y un ciego tocando el acordeón le dice un piropo a la mujer. Entonces Kleist y su hermana se horrorizan al saber que el engaño no es perfecto. Al día siguiente el atentado fracasa. [Quintanilla, 1999]

La apelación a datos biográficos en la reescritura, además, produce un efecto crítico con respecto al hipotexto, que es discutido e interpretado. El mito de Penteseilea y Aquiles, en tanto que *pretexto*, y el trasfondo de la guerra troyana, quedan en un segundo nivel de inclusión a modo de *exemplum*. De este modo, del mito sólo queda su huella de relato: el mito griego es narrado por un dramaturgo (Kleist) en el contexto de su identificación de Aquiles con Napoleón; a su vez, tanto el texto como el gesto de su escritura (y el gesto ideológico consecuente) son citados por otro (Tavira) que lo refunde con las guerras de los siglos XVI, XIX y XX. Y así, se relativiza su sacralidad: al poner en marcha el mecanismo mítico a través de una *mise en abîme* se lo ficcionaliza y anula. «No me confundas más», dice Ulises, «tú sabes que Troya nunca existió» [Tavira, 1991:48].

La obra, en fin, aparece como la representación de una escritura. Por un lado, se escenifica un pastiche: la representación, la ‘puesta en escena’ (en el sentido de evidenciar una problematización) de la escritura del otro.



Tavira reescribe no sólo un texto, sino un texto en tanto que práctica, la escena originaria de ese texto, el trazo de su gestación. El texto de Tavira se vuelve autoconsciente de su cualidad de pastiche al introducir marcas de las condiciones en las que el texto de Kleist se generó, su contexto histórico-político, su intención ideológica. Todo este proceso provoca, finalmente, que el mito griego se desplace y se descentre hacia la periferia. Periferia en relación con el doble acto (escritural y reescritural) que es el que verdaderamente se está poniendo en escena.

Es por todo esto que la representación va más allá, y se extiende al *simulacro de la escritura*. El proceso metaficcional extiende la ‘mentira’ teatral a todos los niveles. Aún el mito de base es relativizado: para Ulises, Troya nunca existió, y Aquiles aparece como el fruto de un relato, el relato de Agamenón:

PENTESILEA. ¡Tú eres el héroe!
 ¡El invencible!
 AQUILES. ¡No! ¡No es así!
 ¡Esa es una mentira de Agamenón!
 [Tavira, 1991:138]

En *La secreta obscenidad de cada día* [1991], el chileno Marco Antonio de la Parra pone en escena a Freud y a Marx como dos exhibicionistas con su clásico impermeable, esperando en una banca frente a una escuela la salida de las colegialas, para poder exhibirse a gusto. Son, también, y obviamente, ‘servicios’¹ que han trabajado en Chile y en Argentina. La escritura del filósofo y del psicoanalista es brutalmente desplazada por el proceso de reescritura. Este desplazamiento deconstruye el discurso de ambos: la emancipación que pudiera resultar de la lucha de clases o del acceso al inconsciente es leída y utilizada como instrumento de dominación y esclavitud. La huella de los gestos ideológicos de los personajes históricos no queda más que en la superficie del diálogo fársico

¹ Así se llamaba popularmente a los represores y torturadores de las dictaduras militares en el Cono Sur.



que Carlos y Sigmund interpretan, y del que son conscientes, así como todo el texto es autoconsciente de la obliteración que está produciendo:

CARLOS. Deberíamos estar en los estrados, ¿no? Deberíamos estar en los escenarios... En las universidades, deberíamos estar. ¡En los parlamentos! ¡Ahí deberíamos estar! ¡En los parlamentos! Pero ¿dónde estamos?... ¡Estamos aquí! ¡En este banco! ¡Aquí nos han empujado!... ¡No quite la vista! ¡Mírese! ¡Míreme!... ¡Nos han convertido en caricaturas! ¡En seres obscenos! ¡Obscenos!... ¿Se da cuenta ahora por qué tenemos que hacerlo juntos? [1991:135]

Al apelar a mitos de la tradición clásica, a mitos modernos, a mitos históricos, este teatro juega con la representación de toda escritura, de una escritura originaria. Como sostiene Michel Foucault (en relación con la escritura y en respuesta a Derrida):

Otorgar a la escritura un estatuto originario, ¿no es de hecho una manera de retraducir en términos trascendentales, por una parte, la afirmación teológica de su carácter sagrado, y por otra, la afirmación crítica de su carácter creador? Admitir que por la historia misma que hizo posible la escritura está en cierto modo sometida a la prueba del olvido y de la represión, ¿no es acaso representar en términos trascendentales el principio religioso del sentido escondido (con la necesidad de interpretar) y el principio crítico de las significaciones implícitas, de las determinaciones silenciosas, de los contenidos oscuros (con la necesidad de comentar)? [1990:19]

Es esta concepción de la escritura, creemos, la que este teatro está problematizando. Y eso, porque en este contexto la reescritura aparece, en fin, como un acto sacrílego. La escritura originaria que estas obras están poniendo en evidencia remite al concepto de autor-creador en el que subyace la idea de una escritura primigenia, sagrada, de la cual todo texto sería reescritura, el Verbo, el que hace de la escritura un acto performativo que creó las cosas y el discurso. En esta puesta en escena del pastiche autoconsciente de su cualidad no originaria, no creadora, lo que parece estar poniéndose en debate es ese concepto de escritura primera, después de la cual *todo el resto es literatura*.



El procedimiento tiene su antecedente en el teatro de Beckett. En el famoso monólogo de Lucky de *Esperando a Godot*, un dios de barba blanca atraviesa el fárrago verbal como leitmotiv. No es, por supuesto, la única referencia bíblica de la obra: la barba blanca, el Jesús descalzo, el pastor cuyo hermano no es amado por su padre, aparecen como marcas ambiguas de otro texto. La voz del Verbo, la escritura de Dios (una escritura inamovible, irrescribible) aparece por todas las zonas textuales desestabilizada, desplazada. El peso de esta «insoponible ausencia de Dios» (como apuntaría más tarde Ingmar Bergman) marcó un hito en el teatro occidental y, creemos, es una importante bisagra entre el teatro moderno y el transmoderno.

En Beckett, la escritura bíblica, en tanto que metarrelato de la civilización occidental, es un discurso legitimado que esta estética interrumpe y detiene y, por tanto, desautoriza: el relato bíblico es interrumpido por el discurso científico y académico, que a su vez salta de disciplina en disciplina (antropología, deportes, salud, geografía, etc.). La refundición que hace Lucky es un vaciamiento de significado y una desacralización del discurso bíblico, al punto que queda como residuo: lo que resta de los relatos interrumpidos, lo que queda de los desplazamientos ya no es más que incoordinadas frases sueltas.

LUCKY. [...] un Dios personal cuacuacuacuacua de barba blanca cuacua fuera del tiempo que desde lo alto de su divina apatía su divina atambía su divina afasía nos ama por eso llegará y sufre tanto como la divina Miranda con aquellos que son no se sabe por qué pero se tiene tiempo en el tormento en los fuegos cuyos fuegos las llamas [...] [1981:47-48]

El *hablar detrás de la máscara* propio del pastiche literario es puesto en escena a través de un Lucky que repite discursos poniendo en evidencia la capacidad crítica del pastiche. Como sostiene Genette [1982], el pastiche es una «crítica literaria en acción», ya que procede de un análisis, una



descripción crítica y una síntesis.² Presupone, pues, un trabajo de constitución de un modelo de competencia: el ideolecto estilístico a imitar. En el monólogo de Lucky, la imitación del modelo estilístico es una máscara vacía que replica un texto y al mismo tiempo lo anula y por ende, desacraliza, ya que el Verbo *no se reescribe*.

Así, el juego intertextual que propone el teatro de transvanguardia también apunta a la desacralización del referente pero enfatiza el mecanismo: aspira a la escenificación de la escritura en tanto que artefacto, borrando aun lo que en Beckett era dolor, nostalgia, imposibilidad. Si en Beckett aún se vislumbra el fracaso de la representación de Dios, un Dios que aún existía en su silencio, que permanecía en el horizonte del discurso, en este teatro se escenifica la presentación de lo impresentable como ausente. Como en el juego de la cebolla, cada capa de representación está meramente superponiéndose, sin lamentar la ausencia que esconde. El Verbo se ha puesto en crisis, el Verbo es ambiguo e inestable, es mero residuo discursivo, una huella del significante primero, que ya es incognoscible. O, aún más, no es cognoscible porque quizás no sea más que otro artefacto.

La séptima morada, de Luis de Tavira [1996] es un *collage* teatral que lleva a extremos el uso intertextual de «la palabra del otro». Las voces de Santa Teresa, Calderón, Goethe, Harold Pinter, Pier Paolo Pasolini, Peter Weiss, Bergman, entre otros, se tejen y cruzan en la superficie textual. La multiplicación de citas rompe la unidad significativa y vuelve inestable el relato; la estética de fragmentos produce zonas de indeterminación dramática que proceden por alusión. Alusión a la noción misma de escritura

² Contrariamente a la parodia, en la que la función es la de 'desviar' un texto, pero respetándolo lo más posible, en el pastiche, la función es la de imitar un texto pero debiéndole lo menos posible (ya que no es, obviamente, una cita, o una copia). El escritor de pastiches dispone de un 'tema' (dado o inventado) que desarrolla o redacta directamente en el estilo de un modelo anterior. Si el pastiche es una imitación de un ideolecto, de un estilo, si es la práctica de una reescritura, entonces es una vuelta, en fin, al pasado frente a la apetencia por lo 'nuevo' de la modernidad, que vislumbraba una norma establecida (la de la propia institución artística, la del lenguaje, etc.) con la cual entablar un diálogo.



y al contexto de origen de las citas en tanto que ‘palabra originaria’, ‘fuente’.

La presencia en el texto de Segismundo, por ejemplo, y las citas de *La vida es sueño* de Calderón remiten al mundo barroco y su desprecio a la representación (la imagen) de la realidad que el barroco expresa en metáforas como ‘sueño engañoso’ o ‘ilusión’. El pastiche de este discurso (en tanto que texto replicante) se convierte en un discurso enmascarado, en definitiva también una ‘ilusión’, que desplaza todo el intertexto hacia la evidencia de la ‘mentira’ teatral.

Desde otra perspectiva, y como apunta el mismo Tavira en el prólogo a la edición de *La séptima morada*, los textos se ubican en una especie de laberinto. En la puesta en escena de 1991,³ el espacio escénico tiene la estructura de una alta torre laberíntica con paredes circulares, cuyas ventanas, puertas y niveles pautan distintos sectores de la acción. «Este espectáculo se sueña a sí mismo como un laberinto de ficciones dramáticas que son estancias agobiadas, estrechos pasillos, empinadas escaleras, puertas que conducen a textos que otros soñaron».⁴ La estructura en laberinto, desde el punto de vista espacial, también pauta la estructura de las situaciones dramáticas, que realizan cruces y desplazamientos, incluso espirales, en relación con una estructura dramática que no llega a desambiguar el supuesto relato de base. Tal como sostiene Tavira, el texto corre el riesgo de ‘perder la orientación’, quizás porque esa sucesión de fragmentos textuales parecen meramente recorrer los sectores de la escena y aun recorrer las voces de los personajes. Este recorrido también produce desplazamientos desde que ningún sector pauta los fragmentos, y los personajes son atravesados por discursos de diferentes fuentes y de ideolectos tan disímiles, que no parecen ser sujetos de su discurso:

³ Dirección: Luis de Tavira. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, México.

⁴ «Advertencia a *La séptima morada*», México, UNAM, 1996:10.



- ALMA-ESTRELLA. Esta divina prisión
del amor con que yo vivo
ha hecho a Dios un cautivo
y libre mi corazón. [...]
- ALMA-ESTRELLA. Estando hoy suplicando a Nuestro Señor hablase
por mí, porque yo no atinaba a cosa qué decir no
cómo comenzar a cumplir esta obediencia, se me
ofreció lo que ahora diré para comenzar con algún
fundamento [...]
- ALMA-ESTRELLA. La última noche. Tu conducta no fue la de un
hombre honrado. Las cualidades que en ti me
fascinaron eran insignificantes [...]
- ALMA-ESTRELLA. Recuerda que me he prometido mayor serenidad y
que la lograré. Tengo que dejarte para no pensar
nunca más en ti. Hasta creo que no te volveré a
escribir [...]
- [1996:44, 50, 56, 62]

En este proceso, pues, los textos se *ostentan* en su cualidad de objeto.
Según Foucault:

La escritura de hoy se ha librado del tema de la expresión. Sólo se refiere a sí misma, y sin embargo, no está atrapada en la forma de la interioridad; se identifica a su propia exterioridad desplegada. Esto quiere decir que es un juego de signos ordenado no tanto por su contenido significado como por la naturaleza misma del significante. [1990:13]

Lo que se problematiza, en este caso, es la voz, el discurso de los personajes, que al ser móvil, intercambiable, borra el sujeto que lo enuncia y tan sólo muestra la huella de su contexto original. Un discurso, en fin, cuyo sujeto es anulado, y que pone en crisis la palabra teatral, que al desplazarse hacia su materialidad, se convierte en palabra no mimética.

Como sostiene Fernando de Toro, se trata de una crítica que a la vez parodia la textualidad de origen y la propia escritura teatral, relativizando tanto la función del autor dramático como la propia palabra en escena. La crítica de la escritura teatral en el seno de dicha escritura, del discurso de los personajes y aun de las condiciones de producción dramáticas, cuestiona la sacralidad del acto escritural en el teatro al volver evidente sus



mecanismos. Un teatro que ostenta su tramoya, como los personajes de *Esperando a Godot* al tomar conciencia de su dimensión ficcional: «Es cierto», dice Vladimir, «estamos sobre una plataforma. No hay duda, estamos servidos en bandeja» [1981:79].

Bibliografía

- BECKETT, Samuel, *Esperando a Godot, Final de partida, Acto sin palabras*, tr. Ana María Moix, Barcelona, Barral, 1981.
- BOND, Edward, «Modern and Postmodern Theatres» en *New Theatre Quarterly*, núm. 50, mayo de 1997.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala y La Letra, 1990.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982.
- HERAS, Guillermo, «El teatro como lugar de encuentro y mestizaje» en *Teatro al Sur*, núm. 8, mayo de 1998.
- KRYSINSKI, Wladimir, «Estructuras evolutivas “modernas” y “postmodernas” del texto teatral en el siglo XX», en *Semiótica y teatro latinoamericano*, Fernando de Toro (ed.), Buenos Aires, Galerna, 1990.
- PARRA, Marco Antonio de la, *King Kong Palace o el exilio de Tarzán y La secreta obscenidad de cada día*, Madrid, El Público, 1991.
- QUINTANILLA, Raúl, Entrevista personal, Ciudad de México, 10 de febrero de 1999.
- TAVIRA, Luis de, *La pasión de Penthesilea*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1991.
- _____, *La séptima morada*, México, UNAM, 1996.



TORO, Alfonso de y TORO, Fernando de, (eds.), *Borders and Margins. Post-Colonialism and Post-Modernism*, Frankfurt am Main, Vervuert – Madrid, Iberoamericana, 1995.

TORO, Fernando de, «Post-Modern Fiction and Theatricality, Simulation, Deconstruction, and Rhizomatic Writing», *Gestos*, núm. 16, noviembre de 1993.

