

Escenogramas post-teatrales. Una visión inédita del texto teatral

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

1. El morfema derivativo antepuesto al elemento lexemático de la denominación "*post-teatro*" introduce en nuestra percepción del término -y, consiguientemente, del concepto por él designado- una doble dirección de sugerencias.

De un lado, el matiz de posterioridad espacial aportado por el prefijo sitúa dicho concepto al margen de las realidades comúnmente aceptadas como teatrales o dramáticas. El "*post-teatro*" será, desde este punto de vista, algo nítidamente diferente del teatro convencional, común (sea o no tradicional). Su carácter primigenio de negación, de oposición a un orden de elementos bien establecido y asentado en el inmovilismo dramático queda, así, bien patente: hablar del "*post-teatro*" será aceptar implícitamente la caducidad de lo teatral al uso y la necesidad inaplazable de hallar nuevos horizontes en el terreno dramático (*Figura 1*).

En una segunda acepción, derivada del matiz temporal que el elemento prefijado aporta al término, el "*post-teatro*" se revela como una realidad esencialmente orientada hacia el futuro. La superación de lo usualmente teatral, que el "*post-teatro*" persigue incansablemente, no se reduce a una mera marginalidad de prácticas y análisis, a una reflexión y actividad diferentes pero paralelas a las convencionales. En este sentido, hablar de "*post-teatro*" es admitir un posicionamiento de vanguardia y proclamar la necesidad del mismo. Lo "*post-teatral*" será alinearse con los planteamientos más avanzados e innovadores en el arte escénico, pero con el fin de rebasarlos, a base de orientar la teoría y práctica teatrales hacia las realidades que están por llegar, hacia un futuro decidido e inaplazable (*Figura 2*).

2. El *post-teatro* libra su primera batalla para conseguir independizarse de un enemigo que durante siglos ha dominado, en la cultura occidental, el ámbito dramático: nos referimos a la supremacía del elemento literario y a la consideración del teatro como uno de los géneros en que la preceptiva clásica dividía los textos de la literatura (*Figura 3*).

Este estado de cosas continúa vigente hoy día: tratados de teoría y crítica literarias, manuales de historia de la literatura, organización de fondos bibliográficos, planes de estudio elementales y aún universitarios, y un largo etcétera, son testimonios vivos de que la literatura ha invadido, por un proceso de fagocitosis, un terreno tan específico como el de la escena.

Finalmente, la propia realidad académica y universitaria confirma un acceso al recinto escénico a través del dintel literario.

La teoría literaria occidental, de raíz clásico-aristotélica, basa su estudio de los géneros en la equiparación entre "literatura dramática", "lírica" y "épica". El género literario dramático sería una forma de *mimesis* en la que el autor desaparece (en cuanto a su función narradora), cediendo todo el protagonismo a los personajes, quienes (corporeizados por los actores) representan o actúan directamente y se expresan por sí mismos.¹ El predominio, en los textos teatrales, de la función lingüística *conativa* (en terminología de Jakobson)² halla en la forma de discurso dialogada su más adecuado cauce de expresión.

Las trascendentales aportaciones realizadas en las dos últimas centurias a la concepción de lo dramático (comenzando por la consideración -presente ya en la estética hegeliana- del teatro como transcripción literaria de un fragmento de vida esencialmente conflictivo, dialéctico y agónico), no han conseguido, sin embargo, rescatar el hecho escénico de la servidumbre de la *literariedad*.

3. Ha sido esta asimilación a la *littera* el principal obstáculo para una consideración inmanente, exenta y autónoma del hecho escénico. En efecto, por razones esencialmente relacionadas con la tradición cultural, la obra de teatro ha sido obra escrita, es decir, su creación ha pretendido quedar fijada mediante la transcripción gráfica en el código de la lengua escrita, dando lugar así a un texto de carácter literario:

Desde tiempo inmemorial, el dramaturgo ha usado, para componer su texto, la palabra, y no la ilustración gráfica, por ejemplo. La prohibición cultural de usar otras formas gráficas, distintas de la palabra, ha llegado a ser una costumbre.³

Tal texto, punto de partida y base de toda representación de la obra creada, debía contener indicaciones de dos tipos: las primeras, destinadas a fijar el diálogo teatral (monólogos, réplicas y contrarréplicas de los personajes), constituían la parte abrumadoramente mayoritaria en el texto; las orientaciones del segundo tipo no debían ser

¹ "Pero además existe una tercera diferencia: la de cómo uno podría imitar cada una de estas cosas. Pues se pueden mimetizar las mismas cosas y con los mismos procedimientos o cuando alguien los narra, sea convirtiendo al objeto en algo distinto, como hace Homero, sea dejándolo sin cambiar y siendo el mismo, o cuando todos los mimetizados, en cuato tales, se presentan como seres que actúan y obran", Aristóteles, *Poética*, 1448, a (citamos por la edición bilingüe de Aníbal González, *Artes Poéticas*, Madrid, Taurus, 1987).

² La doctrina de Roman Jakobson sobre las funciones lingüísticas puede consultarse en *Lingüística y Poética*, Madrid, Cátedra, 1983²⁰ (el análisis de la función conativa aparece en pág. 35). Jakobson cita a Bühler como autor del modelo tradicional de las funciones del lenguaje, que ahora son ampliadas de tres a seis por el antiguo miembro del Círculo Lingüístico de Praga.

³ Joseph-Angel, "The Scenogram. The denial of the old concept of dramatic text" ("Nota del editor" a su escenograma *Racine's anti-Berenice. Pathology of a stage direction*, Barcelona, Investigació teatrológica, 1985).

pronunciadas en escena ni, por tanto, oídas por el espectador: las llamadas "acotaciones" del texto literario dramático aludían a posturas o movimientos de los actores, o daban alguna indicación sobre tiempo y espacio. En las obras clásicas, las acotaciones no existían (o estaban reducidas a su mínima expresión), de forma que todo lo relacionado con cualquier realidad escénica que no fuera el diálogo (decorados, movimientos, gestos, música, iluminación, etc.) quedaba al arbitrio de la imaginación o del buen hacer del responsable de la representación (el director escénico, más o menos asesorado modernamente por la imaginativa labor del escenógrafo).⁴

Lo que originariamente debía ser un guión para la representación y un medio para fijar en lo posible la obra creada, se convertía, a base de ser escrito, en una obra literaria, en la que la grafía llegaba incluso a predominar sobre la palabra hablada. El ciclo se acabará de cerrar cuando el dramaturgo superponga a su lenguaje los mismos patrones que el poeta o el narrador literario aplican a los suyos. Por este camino, la presencia en el texto dramático de la *función poética*⁵ de la lengua ha llegado a convertirse en medida de su valor: aquel será tanto más literario (y, por tanto, más excelente) cuanto más predomine, en el proceso de comunicación por él constituido, la atención al mensaje (y a su forma) por sí mismo.

De este modo, las aproximaciones al texto calderoniano de *El alcalde de Zalamea* o al shakesperiano de *Hamlet* consisten todavía hoy, y de manera hartamente frecuente, en paladear la belleza o la audacia de tal o cual metáfora, en apreciar la sonoridad de una rima o en admirar la precisión de un metro perfecto. Nos interesan, tal vez, la habilidad de las réplicas o, en el plano del contenido, la coherencia de la visión del mundo de los personajes y, por supuesto, el grado de reproducción en la obra de las estructuras ideológicas y sociales de su momento histórico.

Todo esto, sin embargo, es perfectamente transferible al campo de la novela o al de la poesía. La especificidad del teatro no procede, evidentemente, de estas direcciones.

4. El texto dramático de carácter literario, convertido de guión previo para una representación en pieza de literatura dramática, ha sido cuestionado, de una manera especialmente intensa, durante la segunda mitad de nuestro siglo.

La controversia ha provenido sobre todo de aquellos dramaturgos y teóricos orientados hacia una consideración individualizadora, inmanente y autónoma del hecho dramático, que, partiendo de Artaud y Grotowski y pasando por Arrabal y el *Teatro Pánico*, ha tenido continuación, durante los últimos años, en la obra del dramaturgo alemán Peter Handke, o en trabajos norteamericanos tales como el *Ontological-Hysterical Theatre* (de

⁴ "Después de la toma de conciencia de la necesidad de un control global de los medios artísticos, la función del director de escena se escindió en director, como responsable artístico, y regidor en el sentido actual, como encargado del escenario durante los ensayos y representaciones", Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983, pág. 410, 'Regiduría'.

⁵ Roman Jakobson, *op. cit.*, págs. 37 y 40.

Foreman), el *Theatre of Mixed Means* (de Richard Kostelanezt) y el *Theatre of the Ridiculous*, por no mencionar sino los casos más significativos.

El énfasis puesto en el carácter de *espectáculo* del texto ha llevado a una revisión del rango jerárquico del elemento literario: el papel del texto en el teatro es, sin duda, el debate de mayor resonancia en toda la actividad dramática contemporánea:

El texto del porvenir será radicalmente diferente al texto tradicional que durante siglos hemos venido aceptando como norma. (...) En un futuro no lejano, el nuevo prototipo de texto teatral estará escrito con una especie de abecedario metadramático.⁶

5. Las soluciones a la problemática suscitada por el cuestionamiento de la validez de la representación escrita para transcribir la experiencia escénica han pasado, con particular frecuencia en los dramaturgos de las tendencias mencionadas, por el intento de equilibrar la desproporción que, en la obra tradicional, existía entre diálogo y acotaciones. Éstas, mucho más abundantes ahora, tratan de dar cuenta -siempre a través de información escrita- de las múltiples connotaciones que divergen de la representación escénica.

Dentro del contexto más amplio de la vanguardia teatral de posguerra, materializada en la escena occidental a través de la revolución experimental, la producción dramática realizada por Fernando Arrabal al final de los años cincuenta y a comienzos de la década siguiente constituye una buena muestra de lo que venimos diciendo. Algunas obras de su *teatro pánico* (*Los cuatro cubos*, *Strip-tease de los celos*, *¿Se ha vuelto Dios loco?*)⁷ prescinden por completo de la parte dialogada⁸ y su texto escrito está formado exclusivamente por acotaciones.⁹

⁶ Joseph-Angel, "Nota del editor" a *Desflorar el honor o Zalamea sex-symbol made in Sapin (obra del liquidacionismo)*, Barcelona, Investigació teatrológica, 1983 (esta "Nota del editor" constituye una separata independiente de los dos volúmenes de que consta la obra).

⁷ Existe edición española de estos títulos en Fernando Arrabal, *Teatro pánico*, Madrid, Cátedra, 1986 (edición de Francisco Torres Monreal).

⁸ "Desde el momento en que tú llegas a París (...) te planteas un problema esencial: el problema de todo autor de teatro. Y es que hay una técnica en el teatro, hay unas posibilidades, que no existen normalmente en el teatro diríamos "literario", que debes investigar por tu cuenta.(...) Te dedicas exclusivamente a investigar técnicas dramáticas, escribiendo una gran cantidad de obras que ni siquiera tienen palabra.", Ángel Berenguer, *Teatro europeo de los años 80*, Barcelona, Editorial Laia, 1984, pág. 22.

⁹ "Con el pánico, el dramaturgo se distancia de su primera escritura (conceptuada por él como su teatro de la palabra) para, en busca de un *lenguaje propiamente teatral*, en la línea de Artaud o de Tairov, conseguir la superación de la poética del Absurdo (...)." (Francisco Torres Monreal, "Introducción", *Obra citada*, pág. 48). Y, más abajo: "En el análisis de los lenguajes se evidencia un predominio del lenguaje accional-objetual sobre el lenguaje articulado." (pág. 66).

Y, sin embargo, las más modernas investigaciones teatrológicas han puesto en evidencia incluso esta nueva forma de escritura dramática, cualquier forma de escritura dramática, precisamente por ser *escrita*, por tener la palabra como único soporte material. Independientemente de la constatación de una tendencia general de reintegración de la palabra al ámbito del teatro, la realidad es que, desde el campo del dramaturgo, se han buscado nuevos medios que aproximen la labor de éste a lo que será la del director o la del escenógrafo.¹⁰

6. Los esfuerzos del *post-teatro* por recuperar la identidad del hecho escénico, liberando a éste de la esclavitud a la que ha sido sometido desde siempre por la literatura dramática (a causa del carácter escrito de la transcripción del guión teatral), han hallado, durante las dos últimas décadas, una lograda culminación en la obra de Joseph-Angel.

Sus *escenogramas* (o *teatrogramas*),¹¹ producto de su labor de investigación en el Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona y, más tarde, en la Universidad de Barcelona, se presentan como la respuesta adecuada a la problemática expuesta y, a la vez, como una esperanzada vía para el desarrollo del *post-teatro* o teatro del futuro.

Los escenogramas nos sitúan abiertamente en el punto álgido del debate teatral contemporáneo: el rango del texto en el hecho dramático y la validez de los procedimientos de escritura teatral empleados hasta ahora. Se pone así el énfasis de la concepción teatral precisamente en el texto, cuyo concepto tradicional deberá ser revisado, por haberse basado en un pensamiento dramático erróneo:

El autor de teatro ha utilizado, desde hace veinticinco siglos, por lo menos, la palabra escrita como medio de expresión gráfica. Sin embargo, a partir de ahora, y cada vez más, el autor de teatro utilizará también la imagen.

La diferencia básica entre una y otra obra de teatro, la una tradicional y la otra innovadora, dependerá de la elección preferencial que el autor de teatro haga a la hora de materializar sobre el papel su creación mental. Según el autor recurra a la opción literaria o a la opción artística, la información que él pretenda transmitir se traducirá, en el primer caso, por una obra de teatro frásica (que se puede mecanografiar) y, en el segundo caso, por una obra de teatro plástica (que no se puede mecanografiar).¹²

¹⁰ "En ello coincide [el creador de los escenogramas] con ciertos aspectos de la más actual dramaturgia norteamericana, donde -con la reafirmación del texto literario- se observa una escritura paralela de acotaciones, que traspasan la intencionalidad literaria del autor: piénsese en David Mamet o Sam Shepard", Ángel Berenguer, *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991, pág. 156.

¹¹ La edición de los *escenogramas* reviste casi siempre la particular modalidad de tiradas numeradas, bellamente ilustradas y de cuidadísima presentación, con el siguiente pie editorial: *Investigació teatrológica (colección Gato Negro)*, Barcelona. Tras ello se transparenta la ingente labor artística personal del autor, quien, además de la responsabilidad de la edición, dirige los procesos de maquetación, composición, diseño y dibujos.

¹² Joseph-Angel, "El futuro del teatro también forma parte de la cultura", *Diario de Barcelona*, 11 de diciembre de 1983.

7. El escenograma es, pues, un nuevo modelo de texto dramático que se ofrece al dramaturgo para la composición de sus obras; una nueva forma de expresión, no verbal, sino plástica (basada en la imagen, en cuanto configuración técnico-gráfica):

Racine compuso sus textos utilizando un guión léxico porque esta convención le fue exigida en su época. Nosotros no podemos permanecer indefinidamente en esta convención literaria del texto dramático. Por esta razón, yo empleo otros escritos no-léxicos también. Debemos incorporar nuevas formas gráficas a la composición. Debemos liberar el texto dramático de su servidumbre literaria en orden a crear un arte libre.¹³

El escenograma no es sólo un concepto negativo (en cuanto oposición al concepto tradicional de texto dramático). Por contra, se trata de una formulación práctica y tangible de un nuevo código de creación teatral, de indudable validez en distintos planos.

Así, el escenograma halla en el director escénico un primer interlocutor (o receptor de su mensaje).

En el teatro convencional, el director es el encargado de crear el *texto escénico*, a partir de la interpretación del *texto literario* (el cual presenta lagunas o "agujeros"¹⁴ que deben ser llenados por la representación). El director ha de trascender la unidireccionalidad del texto escrito (atención casi exclusiva al elemento verbal), desarrollándolo en una pluralidad de sentidos (visuales o plásticos, gestuales o mímicos, espaciales -en tres dimensiones-, musicales, cromáticos; de objetos, vestuario, movimientos y dinamismo, etcétera). Para ello, debe ayudarse de su imaginación, de sus conocimientos y experiencia anteriores, pues la propuesta del dramaturgo -transmitida por medio del texto escrito- resulta necesariamente pobre en este campo.

Pues bien, el escenograma constituye por sí mismo un código capaz de relacionarse en un plano de igualdad con el director escénico, ya que contiene indicaciones expresas que abarcan el desarrollo casi completo de la puesta en escena. Ya se trate de obras enteras (*Nunca empezó la revolución de sanseacabó*, *Desflorar el honor*), o de escenas aisladas (*La marguerite de Bérénice de Racine*), el escenograma ofrece una actualización acabada de la propuesta dramática: el director, si lo desea, puede realizar la escenificación de la obra o fragmento con sólo atenerse a las indicaciones del autor. Personajes, escenografía, objetos y secuenciación aparecen minuciosamente desarrollados mediante gráficos y dibujos, cortes seccionales y volumétricos, perspectivas gráfico-espaciales y proyecciones ortogonales, con mínima o nula intervención de la palabra en cada caso.

¹³ Joseph-Angel, *The Scenogram...* (véase nota 3).

¹⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, París, 1977, pág. 24.

Los escenogramas hablan también el lenguaje del escenógrafo,¹⁵ de manera que el responsable de los aspectos materiales de la puesta en escena puede leer clara y directamente las indicaciones para su labor en las propuestas de Joseph-Angel. Los capítulos titulados "escenografía" de varios de ellos (*Nunca empezó...*, *Desflorar el honor*, *Erótica teológica*) diseccionan los distintos elementos de la carpintería teatral (escenario, entradas y salidas, decorados, telones y embocaduras, tramoya, proscenios, foros y cajas de escenario). Los denominados "escenotecnia" revelan los trucos del escenógrafo, las simetrías y reversibilidades de los elementos, la maquinaria. En el apartado "objetos" se ponen de relieve (a veces, mediante el sencillo recurso de dibujarlos) los valores que la puesta en escena debe asignar a estos importantes elementos (recuérdense al respecto las propuestas naturalistas o las brechtianas), de cuya riqueza en los teatrogramas puede dar idea la siguiente relación: abanicos, carros taurinos, rosarios-tijeras, espadas-descabellos, sillas, bancos, crucifijos y atriles, violonchelos-atributos carnales del éxtasis, garrocha regia del Excmo. Sr. Porelimperiohaciadios..., y un largo etcétera de parecido tenor irónico-simbólico. En algunos casos, las acotaciones son objetos esculturales o artefactos, como en el texto *El ajedrez de Otelo* (Figura 4).

En otro nivel de comunicación, el escenograma se dirige al auditorio, estableciendo una relación rica en matices y en complejidad.

En efecto, en la obra escrita de manera convencional, el receptor individual de la lectura queda reducido a lector, exactamente igual que cuando lee una narración o un poema. Pero en estos, las descripciones y referencias temporales centran y sitúan acciones y diálogos en unas coordenadas más o menos precisas, mientras que el lector de un texto dramático cuenta solamente con el diálogo y las réplicas de los personajes: las escasas referencias contenidas en las acotaciones deben ser suplidas por su imaginación, tras un proceso de transposición desde el plano verbal al plástico imaginario.

En los escenogramas, sin embargo, el receptor individual (que, como afirma Joseph-Angel, debe realizar una lectura más iconográfica que gramatical) no queda reducido nunca a mero lector, siendo cuando menos espectador (en su sentido etimológico de "contemplador"), pues mira de manera gráfica todo el complejo sistema de elementos del hecho dramático. Esta propiedad queda especialmente manifiesta en los apartados titulados "secuenciogramas": la sucesión de grabados reproduce de manera asombrosamente fiel el dinamismo, el curso temporal de la acción, a veces con la ayuda de un moderno cronómetro digital que llega a marcar la duración precisa (en minutos y segundos) de cada secuencia. Este es, en nuestra opinión, uno de los logros más importantes de la técnica del escenograma, impensable para cualquier otro procedimiento de escritura teatral. Sólo aquí el espectador solitario ve pasar ante sus ojos el juego y los movimientos de los personajes, dimensión dinámica que falta en el texto escrito.¹⁶

¹⁵ "En todos ellos [el autor] trata de transcribir la mirada del escenógrafo. Para ello recurre a la transcripción del espacio y la representación del lenguaje de la acción", Ángel Berenguer, *Teoría y crítica del teatro* (*Estudios sobre teoría y crítica teatral*), op. cit., pág. 155.

¹⁶ "[El autor de los escenogramas] mantiene las claves del espectador/lector habituado a la textualidad

El escenograma logra, de esta manera, la máxima semejanza con la puesta en escena (Figura 5). En algún caso el texto gráfico coexiste, es indisoluble de la puesta en escena, por ejemplo, en *Arco Iris o Post-Galileo* (teatro con destino a los extraterrestres) cuyas páginas están taladradas por un círculo (acotación anti-matérica). La obra *Post-Galileo* ofrece dos posiciones, alternativas, de lectura: El círculo vacío, en su lado portada, se aplica sobre el ojo derecho (círculo en función de telescopio); el círculo vacío, en su lado contraportada, se aplica sobre el ojo izquierdo (círculo en función de chivato, o sea, mirilla en el telón). El lector, utilizando *Post-Galileo* como telescopio, lee durante la noche la escritura de las constelaciones; el actor, utilizando *Post-Galileo* como chivato, espía durante el día al público intergaláctico que contempla, sin duda, el maravilloso espectáculo de nuestro planeta azul.

8. La cuestión de la problematización del texto escrito como técnica compositiva para la creación teatral no es sino la manifestación visible de un problema más profundo, cual es el del propio concepto de teatro. Los escenogramas comportan una nueva concepción del teatro y de lo teatral.

La propia denominación, término felizmente acuñado por su creador, contiene en su primer elemento compositivo (emparentado con el griego *skené*) la clave que revela su concepto de teatro como arte eminentemente escénico, representable y representado, próximo a conceptos tales como los de puesta en escena, escenografía, texto dramático (como sinónimo de representación y opuesto a texto literario) y otros elementos terminológicos habituales en las más recientes investigaciones dramáticas.

En efecto, los últimos trabajos de la semiótica teatral parecen orientarse hacia la investigación del aspecto escénico del teatro, hacia la representación o puesta en escena (en tanto que actualización de un texto escrito considerado incompleto). Así, desde el campo del post-estructuralismo, Féral¹⁷ concibe la *teatralidad* como un compuesto de dos partes diferentes: la parte teatral (que crea estructuras, inscribiendo al sujeto en lo simbólico, en los "códigos teatrales") y la parte de la representación (que deshace estos códigos y "competencias", permitiendo el flujo del deseo del sujeto hacia la palabra, y destruyendo o des-construyendo aquellas estructuras). Este concepto de *desconstrucción*, formulado por Derrida,¹⁸ ha sido desarrollado más recientemente por Blau.¹⁹

Resulta evidente la separación de esta idea del hecho dramático con respecto a aquellas otras concepciones, de carácter tradicional, que reducen el teatro (y el lenguaje teatral) a un aspecto más de la literatura. Precisamente, la obra de Joseph-Angel es una

dramática diacrónica: las transformaciones teatrales son consecutivas, la realidad del espectáculo es frontal y privilegiada", *Ídem*, pág. 156.

¹⁷ Josette Féral, "Performance and Theatricality", *Modern Drama*, núm. 25, vol. 1 (Marzo, 1982), pág. 178.

¹⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967.

¹⁹ Herbert Blau, *Blooded Thought*, New York, 1982.

afirmación de que el teatro sigue conservando íntegramente su esencia y su identidad cuando ha prescindido por entero del elemento literario, escrito, de la *literariedad*.

Los escenogramas constituyen, por sí mismos, demostraciones palpables del concepto subyacente de obra dramática admitido por su autor, quien lo explicita de la manera siguiente:

Estamos pasando de la concepción tradicional de la obra teatral basada en el lenguaje literario, a la obra teatral entendida como hecho artístico, o sea, estamos descubriendo el teatro del futuro (...). En mi opinión, la condición esencial de una obra teatral es que sea de naturaleza gráfica. Lo demás, que la obra sea o no sea escrita, es aleatorio.²⁰

El concepto de teatro es revisado partiendo del mínimo núcleo esencial constitutivo de la teatralidad, que es analizado y explorado hasta el límite de lo posible. Así, los tres actos de la obra *Ceci est une pièce de théâtre*, consisten en sucesiones un tanto arbitrarias de cifras arábicas, de diferentes tamaños y posiciones, que forman a veces figuras más o menos concretas; se llega así a una afirmación de la abstracción y, sobre todo, a un dominio absoluto de la forma (artística) sobre el contenido: el *texto* teatral puede no querer decir nada, pero mantenerse no obstante la teatralidad (a base de secuenciaciones y relaciones entre elementos).

El volumen titulado *La mot de la fin et huit autres pièces de théâtre* resulta bien elocuente en este sentido. Su bella encuadernación nos introduce en un recorrido escalonado por obritas de texto cada vez más reducido, desde piezas constituidas por una réplica de obras clásicas (algunas, de una sola palabra), pasando por obras sin diálogo (meras acotaciones extremadamente breves), hasta la titulada *Théâtre en blanc*: las tres páginas de que consta no son sino el último grado de la escala descendente, por lo que la ausencia de texto escrito no autoriza a negarle el rasgo de *teatralidad* que a las anteriores se les reconoce.

El concepto de teatro resulta, de esta manera, enriquecido y ampliado a una diversidad de creaciones.

Como consecuencia, son igualmente cuestionados los distintos elementos constitutivos de la teatralidad. Así, el espacio es sometido, en *Nunca empezó la revolución de sanseacabó*, a una "interpretación paradójica de la dinámica escenográfica", mediante una inversión imaginaria "que contraviene las leyes de la lógica espacial".²¹

9. La idea teatral de Joseph-Angel implica una consideración del hecho dramático como hecho estético independiente y autónomo, como hecho esencialmente artístico:

Desflorar el honor es el resultado de una larga investigación y supone el descubrimiento del texto teatral como hecho esencialmente artístico. (...) Con *Desflorar el honor* pretendo

²⁰ Joseph-Angel, "El futuro del teatro...", *op. cit.*

²¹ Las frases citadas aparecen en la pág. 28 de este escenograma (Barcelona, 1984²⁰). En él, la espiral formada por la disposición tipográfica del texto halla perfecta correspondencia en el carácter circular del contenido, así como en el desarrollo escénico, también circular.

cuestionar el modelo de texto teatral basado en el lenguaje literario. Con *Desflorar el honor* propongo un modelo de texto teatral, igualmente válido, basado en la escritura artística.²²

Así pues, el texto teatral amplía, en los escenogramas, su carácter artístico: del campo literario hemos pasado sin ambages al ámbito del arte en general. Su realización les confiere un carácter abierto y, en cierto modo, pan-artístico.

En efecto, Joseph-Angel incorpora al texto teatral la acotación escultural (*El evangelio de Mefisto*), telemática (*Los tele-evangelistas*) o anti-matérica (*Post-Galileo*). Para la elaboración de estas obras se emplean técnicas entre las que se cuentan la papiroflexia y el gráfico (realizado éste mediante procedimientos del dibujo técnico). Los motivos son extraídos frecuentemente de grandes obras pictóricas. Así, en *Desflorar el honor* se utilizan figuras procedentes de cuadros de Murillo, Martínez del Mazo o El Greco.

Los aspectos materiales de la presentación de los volúmenes que contienen los escenogramas obedecen a una voluntad artística minuciosamente elaborada. La utilización del color para el fondo de las páginas, así como la abundancia de detalles gráficos relacionados con el contenido del volumen, convierte estas obras en verdaderas ediciones para bibliófilos y coleccionistas del arte.

En un ámbito más próximo a lo literario, es constante la utilización estilística del soporte gráfico del signifiante. Así, caligrama, letrismo y espacialismo crean sorprendentes efectos plásticos en *Fotocopier Hamlet* o en *Ceci est une pièce de théâtre*.

La caricatura y el matiz surrealista informan, finalmente, la mayor parte de la caracterización de los personajes.

10. El lenguaje de los escenogramas está, así pues, constituido por una diversidad de códigos, en correspondencia con la pluralidad signíca del lenguaje teatral (al que pretende transcribir). Entre aquellos, el lenguaje verbal destaca por el empleo conscientemente artístico que de él se realiza.

Joseph-Angel utiliza las palabras para introducir breves indicaciones, necesarias para contextualizar la acción (nombres de objetos o de personajes, títulos de obras o de secuencias, rótulos de telones, etc.). Otras veces, parte de concisos fragmentos de obras clásicas (una réplica -*Bérénice de Racine en clé de bla*- o una acotación -*Anti Bérénice de Racine*-). La obra *Erótica teológica* es completamente "muda", mientras que en *Nunca empezó la revolución de sanseacabó* hay breves diálogos (o, mejor, monólogos sucesivos de los personajes).

En todos los casos, el creador demuestra un tratamiento minucioso y voluntariamente estilístico de la palabra. Juegos de vocablos, parónimos, composiciones y derivaciones originales de términos, calambures y retruécanos, rimas, connotaciones, ironías y dobles sentidos, patentizan la presencia de la *función poética* jackobsoniana²³ en el aspecto verbal de su creación. La diversidad idiomática constituye, finalmente, otro rasgo caracterizador de la palabra del escenograma.

²² Véase, arriba, nota 6.

²³ Véase, arriba, nota 5.

Junto a estos caracteres lingüísticos, hay que destacar otros, en el plano del contenido, que informan estas obras de creación: así, la ironía, el simbolismo de objetos y palabras, la interpretación crítica de ciertos valores tradicionales españoles y un sutil humorismo, derivado tanto del elemento verbal o gráfico cuanto de la propia concepción de los argumentos.

II. Hemos visto cómo en los escenogramas confluyen aspectos tan valiosos como investigación dramática, creación artística y teatral o revisión de obras y de conceptos ya establecidos.

Es preciso referirse ahora a la irreductible voluntad de modernidad que preside la creación de los mismos, y que los hace acreedores a la calificación de *post-teatrales*. Esta nota de futuro convierte el camino emprendido por Joseph-Angel en privilegiada vía, de cuya continuación depende, en gran medida, la superación de concepciones que -lo dijimos antes- lastran, aún hoy, el necesario avance creativo e investigador en el campo de la teatralidad (*Figura 6*).

La modernidad de la creación de Joseph-Angel se manifiesta, además, en su posicionamiento de vanguardia dentro de la investigación teatral, que lo aproxima, según hemos señalado, a las más recientes direcciones de la teorización dramática (con alguna de las cuales comparte el emblemático prefijo anunciador de aquella modernidad).

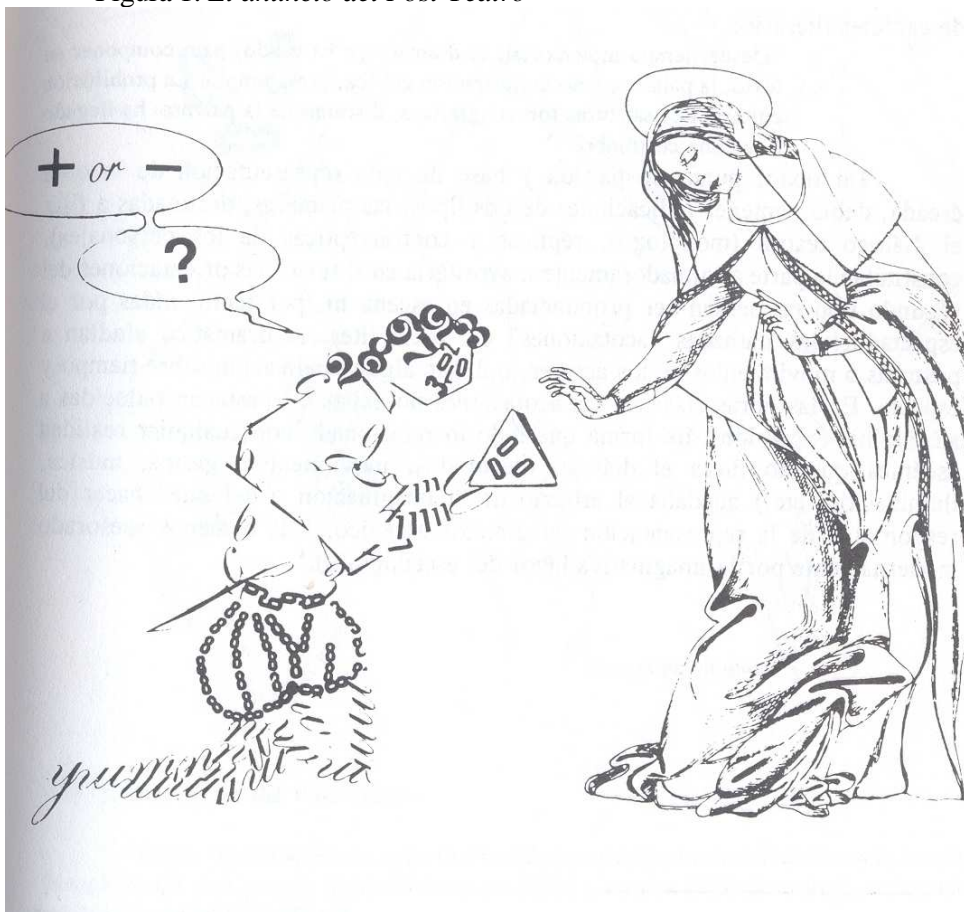
La atención prestada por el *post-teatro* a la vertiginosamente cambiante realidad actual y al futuro teatral es ilustrada por el creador de los escenogramas, especializado en futurología teatral, mediante las siguientes palabras (que me permito citar como cierre de mi exposición):

En los siglos venideros el teatro tendrá forma de telepresencia y de realidad virtual. La puesta en escena, su forma actual, caerá en desuso; el público y el oficio de comediante dejarán de existir; los escenarios y camerinos sobrevivirán, a lo sumo, en la ruina de la memoria. El teatro como arte viviente desaparecerá de la faz de la tierra, pero no importa porque, para entonces, el hombre habrá inventado la felicidad y desde el palco del futuro contemplará, cada crepúsculo, la escritura de la luz sobre la página del horizonte: la puesta del sol, la obra más bella del post-teatro.²⁴

²⁴ Ponencia pronunciada en el *Congreso Internacional Teatro y Arte*, Barcelona, 1985.

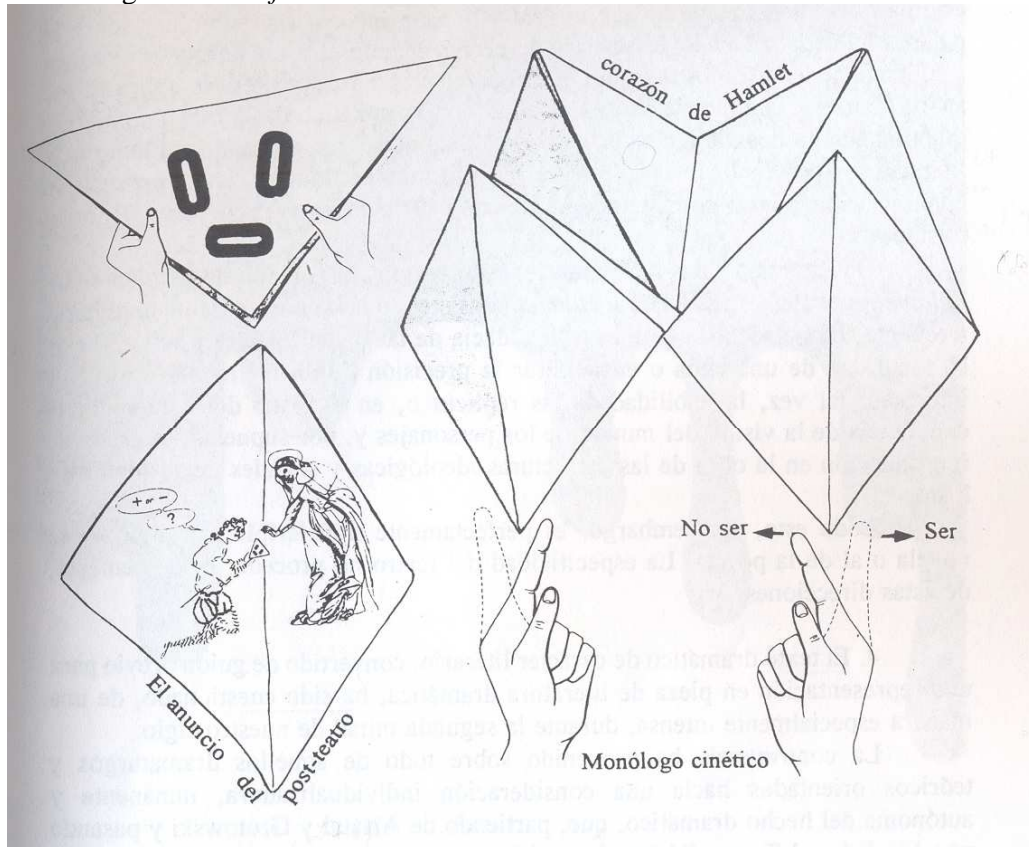
Anexo
(ilustraciones y textos explicativos)

Figura 1. *El anuncio del Post-Teatro*



Hablar del post-teatro es aceptar implícitamente la caducidad de lo "teatral". *Hamlet informático* (autorretrato del autor) anuncia la muerte del teatro y la necesidad inaplazable de hallar nuevos horizontes en el terreno dramático: "Damas y caballeros, *el teatro ha muerto*. En este último segundo de mi historia de actor, y antes de bajar para siempre el telón, cojo la calavera del teatro -como Hamlet la de su bufón- y, con un beso en sus labios, escribo este epitafio: Adios teatro, mi amor".

Figura 2. *Manifiesto del Post-Teatro*



El post-teatro se revela como una realidad esencialmente orientada hacia el futuro. Joseph-Angel deja patente la transformación modal y técnica del texto teatral, realizando su *Manifiesto* en papiroflexia.

El lector/manipulador pliega el papel siguiendo las instrucciones facilitadas por el autor, y "descubre -como el que abre una caja de sorpresas- dos figuras en papiroflexia: la figura de la "calavera de Yorik" y la figura del "corazón de Hamlet". El lector sostiene entre sus manos la calavera y luego con los dedos acciona el corazón. El lector articula el corazón de papel al ritmo de los latidos de su propio corazón y lee cinéticamente el monólogo del "ser o no ser del teatro".

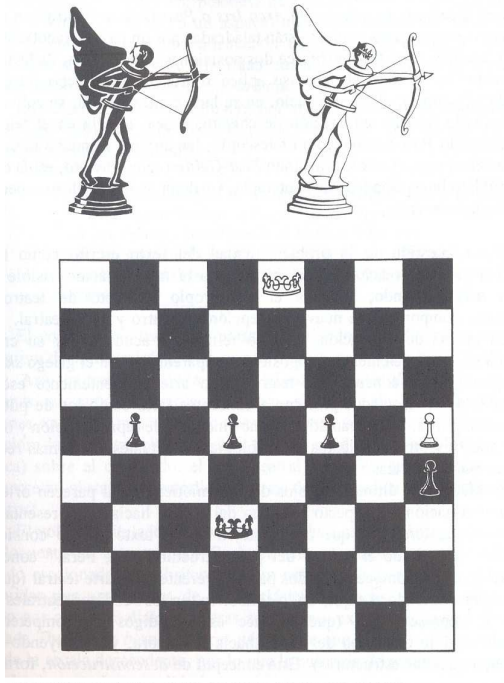
1. Papiroflexia de la calavera, 2. Papiroflexia del corazón, 3. Monólogo cinético: "El anuncio del post-teatro" (página del Ser) y "la muerte del teatro" (página del No ser).

Figura 3. *Teatro en blanco*



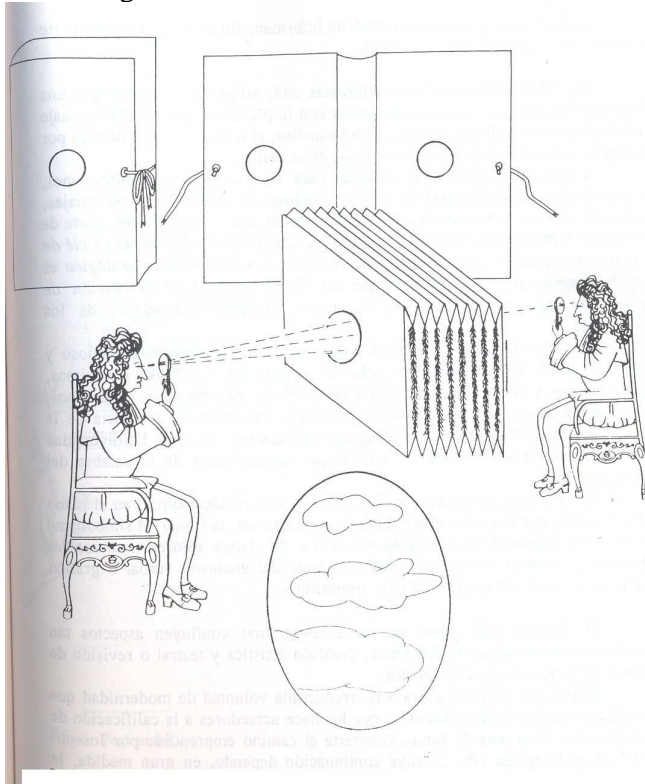
Teatro en blanco es, según su autor, "una apología del olvido". "Habría que borrar la historia del teatro y sobre la página en blanco empezar a reescribir desde cero. El teatro es un error de la historia". Joseph-Angel derrama el tintero de sus palabras porque ya no le son necesarias para la escritura teatral. Después (post) de la palabra se encuentra el arte. La ausencia de escritura no autoriza a negarle a la página en blanco la razón de teatralidad, al contrario. Esta página permite todas y cada una de las escrituras posibles, incluida la artística.

Figura 4. *El ajedrez de Otelo, juego de amor en blanco y negro*



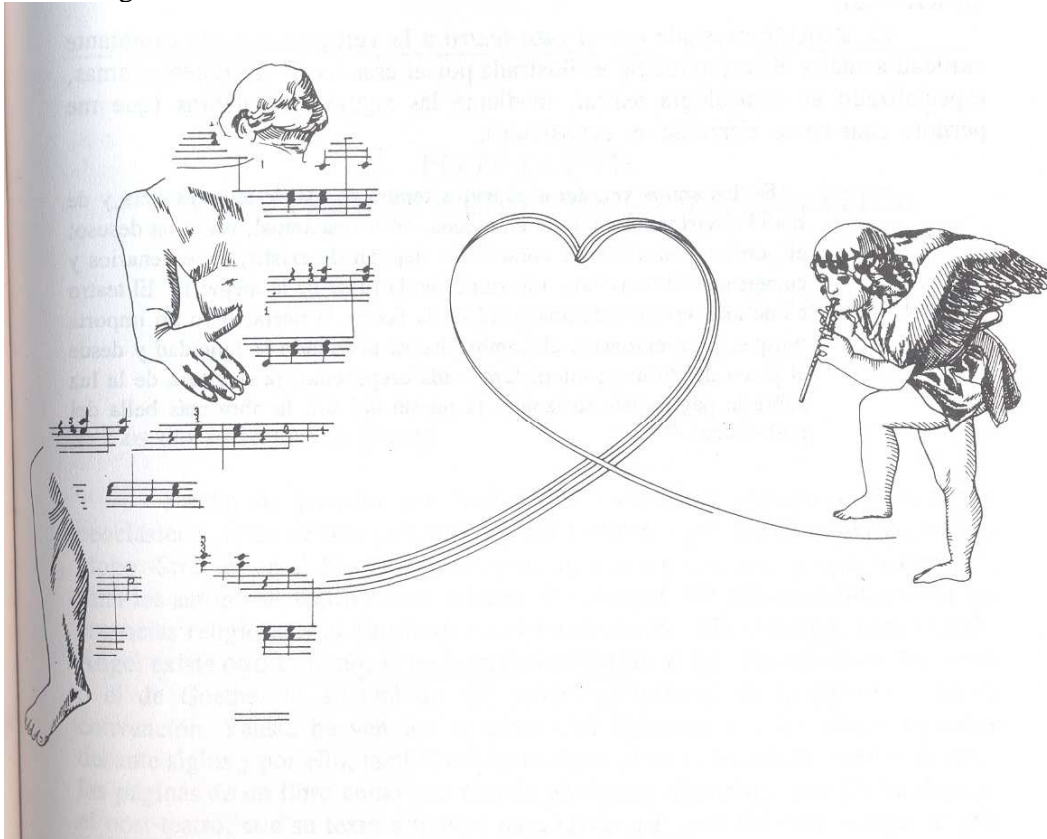
El texto teatral amplía, en los escenogramas, su carácter artístico: del campo literario pasa al del arte en general. Su realización les confiere un carácter abierto y, en cierto modo, pan-artístico. "Post-Otelo", de Joseph-Angel, consta de un tablero (páginas blancas/Desdémona y páginas negras/Otelo) en donde las fichas (acotaciones esculturales) son cupidos que "amenazan con flechas mortales el amor trágico de Otelo y Desdémona".

Figura 5. *Arco Iris o Post-Galileo*



Los escenogramas comportan una nueva concepción del teatro y de lo teatral. En la obra de Joseph-Angel *Arco Iris o Post-Galileo* (teatro para los extraterrestres) las páginas están troqueladas por un círculo que funciona como telescopio a la vez que como chivato. El lector, a través del círculo vacío, debe leer la escritura de las constelaciones y, además, comunicarse con el público intergaláctico.

Figura 6. *Post-amor*.



Finalmente Joseph-Angel, y después de crear dos obras post-teatrales con destino a los allegados de la especie humana, orangutanes y extraterrestres, se refugia en un misticismo teatral y declara, como verdad revelada por Dios, que "el teatro no es un arte sino una religión". A partir de este momento prohíbe, "bajo la pena de excomuni6n" hacer cualquier cosa que no sea cumplir con el 6nico mandamiento de su teologí: amar el teatro sobre todas las cosas. "En verdad, en verdad, os digo que el teatro s6lo sirve para hacer el amor".