

TEATRO POSTMODERNO

Javier Vidal.

Profesor de las Cátedras de "Radio" y "Televisión" de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB. Director de teatro. Columnista de crítica teatral en el diario El Universal

Resumen

La descripción de las etapas históricas esenciales del teatro desde los años 50 permite al autor explicitar las características postmodernistas fuertemente ancladas en la práctica teatral, que no en su teoría ni en la crítica. Después de un repaso de los "clásicos universales" del teatro contemporáneo, el texto se detiene sobre el teatro venezolano y analiza los componentes postmodernistas de algunas propuestas.

1.- INTRODUCCIÓN: NUEVO HUMANISMO.

Desde el momento que tratamos esas ideas que están asociados concretamente con el término "postmoderno", y la aplicamos específicamente a las artes de representación, se presentan varias interrogantes. Lo postmoderno es una paradoja que abarca 40 años de historia cultural donde las artes escénicas han cambiado más que otras artes. Mientras los mayores califican a Samuel Beckett de "postmoderno" sus nietos lo consideran neo-romántico. Durante el período postmoderno se han objetivizado los mitos y usualmente son tratados de manera ecléctica, la simultaneidad ha sido característica de comunicaciones y las formas han sido más interpretativas con sus materias. Muchos temas han dejado de ser presentados con lógica (emocional o racional) y son presentados intuitivamente como alusiones. La narrativa ha perdido su primacía y se ha convertido en simple escenario o ha desaparecido, a excepción de servir como ornamento.

En la primera parte del período postmo tenemos las obras que comienzan esta evolución -aquellas de Beckett y Genet (anticipada por "la historia geográfica de América" de Gertrudis Stein o "Finnegans Wake" de James Joyce o los textos de Arno Schmidt en Alemania), las del teatro del absurdo, las del expresionismo abstracto y la pintura tachonista. Los primeros trabajos de "The Living Theatre" y de Claus Bremer podrían ser ejemplos de estos principios aplicados al teatro.

Pero en 1958 un mayor giro comenzó a cristalizarse denominado post-cognositivismo. Aquí el mensaje sigue el camino de la narrativa de convertirse en mero ornamento, el artista deja de crear su propio mito y las áreas de experiencia sensitiva o disciplina son más discretas.

Estos tuvieron la tendencia a fusionarse en la "intermedia" -poesía, concreta, por ejemplo, que fusiona el texto y la música conceptualmente y no los mezcla simplemente; o el "happening", que es una intermedia tridimensional de texto-drama, arte visual y música, el "event" que es el análogo minimalista del "happening" -como en las obras "fluxus"-. Todas las artes fueron afectadas por este giro. La novela, por ejemplo, rompió su código diacrónico de su ancestro inmediato. Los elementos visuales y la prosa no- sintáctica se hizo común en los trabajos de Federman en U.S.A., Kutter en Suiza, Roche en Francia. Los principios de las estructuras aleatorias o el azar cesaron de ser propiedad de una sola escuela y se hicieron mercancía de cambio para poetas y muchos grupos, para compositores como George Brecht de Fluxus. El fermento que produjo toda fusión hizo del año 1960 más innovadora que el año 1920. Es más fue la década más innovadora de nuestra historia.

Los críticos quedaron rezagados. Vieron cada fusión de sensibilidad no como un proceso sino como un movimiento o tendencia separada y definitiva, creando así la ilusión de un movimiento de poesía concreta, un movimiento de POP ART, un movimiento del Happening, un movimiento de fluxus, etc.

La confusión conceptual resultante llevó a muchos de ellos hacia un marxismo formalista, que en su propia definición, explicaba mucho, pero manejaba de forma inadecuada y oblicua las publicaciones surgidas de estas fusiones artísticas.

Por ejemplo, había poca o ninguna conexión entre el marxismo formal del grupo de críticos de Arte y Lenguaje, y el marxismo intuitivo de muchos artistas cuyos ímpetus en hacer estas nuevas artes provenía del intento de hacer una obra que fuera más apropiada a las verdaderas necesidades de la gente y a los verdaderos acontecimientos de la era.

En muchos casos los críticos se refugiaron en la teoría, que en la práctica tenía poca relevancia para el arte presente. Para el arte contemporáneo hecho carne en la sociedad civil, el estructuralismo estaba centrado en la Academia y en París, que para muchos en ese momento era la ciudad más conservadora -(las innovaciones artísticas para ese entonces venían de Bordeaux, Limoges o Niza)-. La teoría del estructuralismo y el post-estructuralismo era muy interesante, pero sus implicaciones en las innovaciones artísticas eran en su mayor parte ignoradas. De modo similar permanecía la hermenéutica, que era del dominio de profesores o filósofos profesionales. Su aplicabilidad a los problemas de anotación gráfica en la música, por ejemplo, nunca fue explotada y no ha sido hasta ahora a pesar de la relevancia que tiene la música de John Cage, Philip Glass, Carter, etc.

En los últimos treinta años los Estados Unidos ha experimentado una época muy productiva en las artes creativas, al contrario de la crítica y teoría que ha sido retrógrada, atrapada por los fantasmas de la Nueva Crítica y el mito de la originalidad americana. Este último mito, inicialmente cultivado como defensa de una creciente independencia de Europa -por parte nuestra y en extremo por USA-, vino a ser como una especie de ideología de avestruz: "no queremos ver cuán bueno es vuestro arte, y no lo haremos".

2.- BASES Y FUNDAMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN POSTMO

En lo postmoderno hay un rechazo de la narración lineal, de la historia contada. La experiencia postmo es una construcción de la conciencia, lo que se suele englobar en el binomio ilusión-juego.

En lo postmo se buscan maneras de organizar los fragmentos de

información para que existan como experiencia. La representación postmo abandona la narrativa como base. Narrativa= experiencia-acción. La experiencia ilusión-juego no es apta para la acción.

Lo caótico, anárquico, no planificado están organizados en un sólo concepto: "lo indeterminado".

Hay otras tres formas de representación postmo:

- 1.- la organización de acuerdo a objetos-espacio-tiempo.
- 2.- la organización de acuerdo al "individuo".
- 3.- la organización de acuerdo a la colectividad.

Los fundamentos de lo postmoderno:

- 1.- Indetermanencia
- 2.- Cosa-espacio o material cronológico
- 3.- Narcisismo
- 4.- Colectivismo

Estas cuatro bases pueden ser visualizadas en dos grupos

- A) Formal (1-2)
- B) Humano: El "yo" + colectivo

Estas bases pertenecen a la re-trivalización que a la vez está unida, o tienen que ver, con la ritualización de la escenificación.

(Cuadro 1)

MODERNO	POST-MODERNO
Técnicas	
<ul style="list-style-type: none"> - Lógica de acción - Construcción del escenario - Personaje - Familia v.s Estado 	<ul style="list-style-type: none"> - Indetermanencia - Cosas en el espacio-tiempo - Narcisismo - Colectivo v.s La Tribu
Fuerza Organizativa	
<ul style="list-style-type: none"> - Narrativa 	<ul style="list-style-type: none"> - Ritual
Visión del mundo	
<ul style="list-style-type: none"> - Competencia de Estado-Nación. 	<ul style="list-style-type: none"> - Corpo. multinacionales encolaboración bajo la máscara de la incompetencia
Poder	
<ul style="list-style-type: none"> - Líderes nacionales visibles - Políticas-economías 	<ul style="list-style-type: none"> - Directores corporativos - Economías-religión
Norma	
<ul style="list-style-type: none"> - Cambio - Pragmatismo - La verdad es verificable 	<ul style="list-style-type: none"> - Estabilidad - Ideología - Maya-lila
Límites	
<ul style="list-style-type: none"> - No hay límites 	<ul style="list-style-type: none"> - Limitado, enmarcado
Bases	
<ul style="list-style-type: none"> - Experiencia, acciones significativas 	<ul style="list-style-type: none"> - Pedazos de información detrás de la experiencia.
Modo	
<ul style="list-style-type: none"> - Activo, indicativo 	<ul style="list-style-type: none"> - Pasivo, subjuntivo

Este cuadro es un análisis del mundo que se refleja en el escenario.

Ya no es un cuestionamiento sobre la política y teatro a lo Bertold Brecht sino el hecho de que debemos descubrir si la historia ha entrado en un nuevo ciclo. Si las sociedades humanas han entrado en una nueva fase o es una simple ilusión. Esta es una interrogante imposible de responder, porque si realmente hemos entrado en una nueva fase de por sí ya es una ilusión. Y si hay una certeza de que hemos entrado en una nueva fase, esta certeza en sí, no es más que una prueba de que nada ha cambiado.

Podría, de todas formas, aventurarme y señalar por mi propio riesgo que estamos en un nuevo tiempo y hemos cruzado una frontera. La unión entre lo micro-macro debe ser identificado. Durante este período-cúspide el teatro ha sido modelo y laboratorio: un lugar donde se puede jugar, probar y entender las nuevas costumbres y su relación con los viejos patrones.

Cuando digo que la ritual sustituye a la narrativa me refiero a la ritual en su sentido etnológico de la repetición, exageración (agrandar, disminuir, acelerar, relentar y congelar) el uso de máscaras y trajes que significativamente cambian la silueta de lo humano.

Cuando digo que una técnica postmo es narcisista no me refiero al ego-centrismo. Ver el yo como el centro del Universo es un sentimiento Moderno. Ahora, identificar el "ser" y ver-se a sí mismo como si fuera "otro" e involucrarse con esa imagen es una experiencia postmo. Ser-estar consciente de este desdoblamiento y colocar un tercer "yo" consciente de la mutualidad de estos dos. Este reflejo de la "otredad" es postmo.

Cuando digo que el poder cambia de lo visible a lo invisible y de la política a la religión, no me refiero necesariamente a las religiones del "status", me refiero a la creación de "misterio" o "sanctums" de acceso limitado a cierta clase de gente que están en conocimiento del lenguaje de la verdad. Estas emisiones pueden ser computadoras o seres artificiales y sus oráculos los que organizan una casta sacerdotal.

Cuando digo que el Modo es presente y subjuntivo y lo conecto a la idea de que la base de la realidad está al margen de la experiencia me

refiero a que el hombre es tan mutable como manipulable en su entorno como en la sociedad donde cohabita y se puede re-estructurar su información.

Ahora, sobre el teatro en particular tenemos que la representación no puede ser documentada por su multiplicidad de signos. Ya que los signos múltiples no pueden ser traducidos a códigos simples como la escritura. Esto pone al teatro en un dilema.

Lo postmoderno está obsesionado en retener información. El teatro postmo es múltiple y por lo tanto es irretenible. La única esperanza es que habrá teatros y entonces se reducirá la necesidad de retener los clásicos. Pero los clásicos resistirán la incesante retención porque intrínsecamente en ellos coexiste su propia caducidad moderna. Es decir, lo clásico se torna postmoderno porque lo clásico eterniza la multiplicidad de signos. El signo clásico no es un signo anquilosado. Es un signo dialéctico como en sí es el signo en su ontología etimológica. Cuanto más arcaico sea más cercano estaremos al futuro.

El axioma geológico cobra aquí, también, dimensiones postmodernas. El teatro griego del siglo V a. de C. tiene sus fuentes en la Ilíada y está a su vez en siglos anteriores. Siglos donde los hombres tocaron el cielo con sus manos. Hombres que no tuvieron otros padres que los dioses por falta de pasado.

El teatro moderno no presenta estos problemas. La narrativa usualmente provea un texto y los mejores comentarios sobre el teatro moderno se centran en el texto escrito (drama). Y porque el drama contenía la narrativa, los comentarios eran siempre razonablemente precisos.

Lo esencial del teatro postmo es la emisión de signos múltiples. La multiplicidad de signos en el teatro postmo difiere a lo que puede suceder en el teatro moderno. Claro que lo moderno y postmoderno coexisten en una delicada ambigüedad.

3.- UNIDAD DE FRAGMENTOS

En el teatro postmo no hay necesidad de unificar. La unidad está inherente en los fragmentos de información que se encuentran en la

experiencia. La unidad puede ser indeterminante. Neologismo que nace de los morfemas "indeterminado" e inmanente": indeterminancia, indeterminante. Los signos pueden ser emitidos a través de varios canales simultáneamente. Se puede cambiar de un canal de emisión a otro de una manera fácil. El impulso se transforma del movimiento a la palabra, del medio al espacio, del tiempo al silencio, etc. Cada uno de los canales puede ser individualmente controlados. Los artistas juegan a cambiar canales.

Una de las estrategias de la representación postmoderna es la utilización de proyecciones sobre pantallas, el video-información o video-clip en monitores de diferente formato o pulgadas. Y el resultado de ajuste de canales individuales son las acciones previamente generadas por intuición -acciones que vienen de las interacciones entre actores y sus sentimientos- manejados en forma abstracta o como elementos formales.

Esta materialización de conceptos abstractos a objetos reales ("reificación") le da un carácter ritual a la representación. También es un "link" entre la representación postmoderna y los teatros tradicionales de Asia. Estos han tenido una influencia objetual en artistas como A. Artaud, B. Brecht, Grotowky, J. Cage, P. Glass, B. Wilson, Breuer, P. Brook y H. Muller.

¿Y qué es el sistema mudra de kathakali sino una transmaterialización de gestual faccial y kinesis manual? A través de un código bien desarrollado las manos del actor pueden decir una cosa y su cara otra. La decoración facial (maquillaje) es denotativa. A veces durante una representación el actor mira sus propias manos y reacciona a lo que estas dicen, o mira a un espejo que es parte de su vestuario, y reacciona a lo que ve.

El actor ve el personaje y juega con él. En forma similar el atuendo y máscara del actor Noh, no sólo lo separa de su vida cotidiana, sino que le da una oportunidad de representar su rol, no como una extensión de sí mismo sino como un otro distinto.

El Hana (o flor) del artista Noh maduro es la capacidad del actor de representar lo que no es: es fácil para un joven representar una mujer joven, pero el verdadero arte para ellos es que un viejo represente a una

mujer joven. La distancia que hay entre actor y personaje se mantiene intacta a través de máscaras, trajes, tradiciones (ritos preparatorios, el contemplar el vestuario y la máscara en el espejo antes de salir a escena, escenografía, tradición familiar, etc.)

La transmateralización no hace más estática la representación o menos impactante para el público. B. Brecht utilizó la transmateralización como elemento anti- emotivo incluido en el "efecto V", porque el teatro occidental estaba cargado de naturalismo mimético y sentimentalismo. Pero el sentimentalismo no está atado a cualquier estilo: el teatro Kabuki con toda su estilización es exquisitamente sentimental, pero la transmateralización cambia el enfoque de la "historia contada" a "la manera como se cuenta la historia".

Los signos ya no están al servicio de la narrativa. La diferencia entre teatro asiático y postmodernidad es que en el teatro asiático los canales son controlados por la tradición. La tradición -grupo de reglas y convenciones colectivas pero no siempre conscientes- funciona como narrativa del teatro moderno. En el teatro Noh hasta la más mínima variación del gesto es considerada novedosa. Pero al mismo tiempo la tradición incita al actor Noh a escoger un traje para cada rol (papel-personaje), para que sus estados de ánimo se adapten a un rango determinado. Pero este rango también se adapta de acuerdo a la estación del año y a la ocasión cuando se representa.

Los artistas de la postmodernidad han aprendido a manejar los canales, independiente a los principios de la narrativa y la tradición.

Esta situación es temporal porque es volátil. También porque evita involucrarse con valores políticos, personales y programas culturales. La "indetermanenciá" está bien para un mundo perfecto donde en la verdad cada experiencia es igual a todas las demás. Pero en un mundo lleno de conflictos, ciertos sistemas, metas y valores prevalecen sobre otros. Esta competencia es fuente de problemas. Así como se definiría cada vez más las pautas del orden mundial, la fase del arte no tradicional postmoderno pasará. Se generan reglas para seleccionar el uso de canales. Estas reglas no serán narrativas. Provenirán de procesos de información. Vendrá -si no es que ya llegó en algunas partes- un arte

tradicional postmoderno. Es más creo que algunas ocasiones ya existe una nostalgia postmoderna como es el caso de mi montaje de "La hora del lobo" donde se recurre a códigos tradicionales de una postmodernidad de signo convencional.

El "link" entre representación postmoderna y el ritual no es "retribalización". Los rituales en las culturas orales están organizados por los recuerdos de los ancianos y shamanes a través del mito. Las representaciones en las culturas orales se asemejan a las representaciones tradicionales. La diferencia está en que las representaciones tradicionales están organizadas alrededor de los textos escritos y maneras de puesta en escena. El texto escrito le facilita al actor tradicional reubicarse fuera de su tiempo y espacio de origen.

Históricamente esta reubicación marcó la diseminación de los valores pertenecientes a la representación: las artes Hindú y el hinduismo se diseminaron por el suroeste de Asia. Las artes budistas y el budismo fueron de China a Japón. Hoy en día hay un gran apetito por el entretenimiento cultural y religioso desprendido de los sistemas de valores, ideologías y religiones.

El Noh no es solamente drama ritual sino un entretenimiento para el público moderno, incluyendo turistas. Se representa no sólo en Japón por actores japoneses, sino también en los E.E.U.U. por estudiantes de Kansas. Los aborígenes australianos representaron sus danzas y dibujos sobre la arena de las playas de New London, patrocinados por la Fundación Eugene O' Neill Theater Center. Los bailarines de Sufi han estado en los escenarios de Europa y América. Los monjes budistas y sacerdotes Shinto han compartido con expertos en las artes marciales en un espectáculo del actor japonés Yoshi (amigo personal de Peter Brook).

Estas manifestaciones ya no son exóticas curiosidades. Hay una amalgama de representaciones tradicionales y orales. La performance o representación internacional es la esperanza de supervivencia para muchas formas de expresión mientras que las culturas netamente orales están a punto de extinción. Pero esta clase de representación del uso de formas orales y tradicionales son parte de los espectáculos postmodernos. La multiplicidad de signos tiene su significado en el cruce de culturas. Es

como una especie de entretenimiento pre-moderno-post-moderno: el circo.

Hay otra clase de teatro oral que se representa en las ciudades, iglesias evangélicas, vudú, curanderos, mimos, magos; en el teatro de los tiempos difíciles que existe en los márgenes y pliegues de la sociedad. Representaciones para los creyentes transplantados de todas partes de la ciudad; representaciones hechas para entretener y ganarse algunos centavos. Estos teatros de la ciudad están sustituyendo al teatro moderno en cuanto a crítica del orden social.

Luego hay cuatro formas de representación:

1.- ORAL

2.- TRADICIONAL

3.- MODERNO

4.- POSTMODERNO

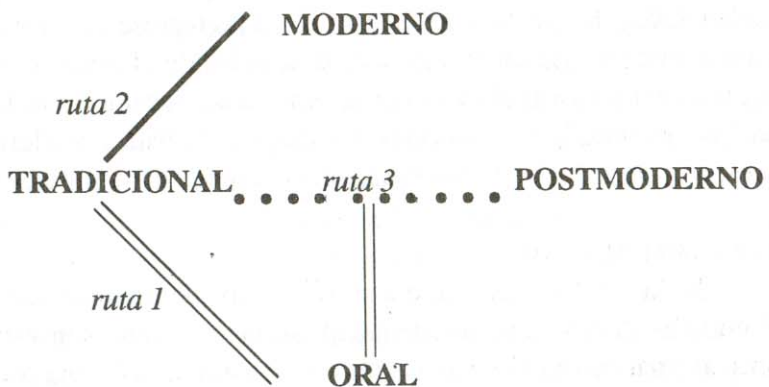
MODERNO	POSTMODERNO
Rol y actor separados Unidos por ensayo	Rol y actor separados. Separados en la representación
Originalidad premiada	Originalidad premiada
Narrativa	Pedazos de información
Ensayos para elaborar detalles de la representación, pero no del texto.	No hay patrón establecido. A veces el texto se compone durante ensayos.
Los actores jóvenes se entrenan fuera de ensayos aprendiendo técnicas aplicables a cualquier representación.	El entrenamiento varía de mucho a ninguno.
Los artistas son individuos que se reúnen para hacer una obra a la vez obra a la vez. Cada uno tiene su carrera.	A menudo se organiza colectivamente en grupos.
Los trabajos a menudo son críticas del orden social, político y económico.	Los trabajos por lo general no son políticos ni ideológicos.
TRADICIONAL	ORAL
Rol y actor separados	Rol y actor separados
Se mantiene la separación. Uso de maquillaje que se asemeja a la máscara o ésta en sí.	A menudo hay una identifica- ción a través de trance.
Se premia mantener una calificación. Reglas para improvisación.	No hay un patrón establecido A veces calificación estricta, otras no.
Poco o ningún ensayo	Idem
Se entrenan para un rol específico, a través de la imitación o la manipulación del cuerpo.	Se entrenan para un rol especí- fico o no se entrenan, sino que se basan en la observación

Los roles son heredados o están en la familia.

Los artistas pertenecen a grupos: castas, familias.

Los trabajos apoyan el orden religioso-ideológico.

Hay obvios contrastes y armonías. Antes del período moderno existió el oral y luego siguió una ruta hacia lo tradicional. Así es como se desarrolló el teatro Noh, de formas folklóricas, danza y religión. Las obras del ciclo medioeval europeo emergieron del ritual eclesiástico y del entretenimiento popular. Y así se desarrolló el teatro moderno en Europa, de lo tradicional. Se civilizó lo tradicional. Se desacralizó, se secularizó. Claro que esta clase de teatro era parte del movimiento renacentista y cedió diacrónicamente al humanismo, positivismo, etc... Lo que parece estar sucediendo ahora es que vamos en una nueva ruta, influenciada por las formas tradicionales y orales de hacer teatro más que de las formas modernas.



Otra forma es la de la representación "restaurada". Cosas como las obras morales del Medioevo, melodramas americanos del siglo XIX, tragedias griegas como en los tiempos de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Estos existen para aquellos estudiosos de libros o a través de la recreación-restauración. Las restauraciones han aumentado. Esto se debe a que los films no traen experiencias genuinas de tiempos pasados en forma más encarnada y genuina que los testimonios escritos o arqueológicos. La combinación de lo exótico con la facilidad de transportación y la técnica postmoderna de ensamblar la experiencia proveniente de fragmentos intercambiables de información, resultan, en las representaciones de este espacio-tiempo, ubicables fuera del contexto de ese espacio-tiempo. La restauración histórica es una versión de lo postmoderno. Se presume que los espectadores, restauradores, pueden cambiar canales temporales.

De esta manera tenemos que lo oral, tradicional e histórico se convierten en lo postmoderno. Lo moderno permanece separado. Lo moderno propone lo analítico, lo crítico, lo narrativo, lo escéptico, el contenido -lo que se llamaba lo racional, intelectual y humanístico-. Lo postmoderno es lo religioso, lo sintético, ritualizado, uniforme. Esta fase de lo postmoderno donde los mensajes son enviados por canales separados o independientes está sometiéndose a una nueva estética que podemos encontrar en Disneylandia. La multiplicidad se resolverá en una clase de estabilidad encontrada en las representaciones orales y tradicionales. La estabilidad encontrada en las representaciones orales y tradicionales. La estabilidad está descendiendo al mundo. Es una estabilidad necesaria, el sanar del entorno, la aceptación de los límites, un "pax atómica". Pero así como me despedí de Fausto y Mefístoles, comparto con ellos su eterna furia contra el fin de la omnipotencia.

4.- POSMO-NACIONAL.

Sería petulante asignarle a un sólo grupo de personas el escudo, himno y bandera de la postmodernidad. Sin embargo también sería poco serio afirmar que en Venezuela todos los artistas de la escena conviven en una era postmoderna. Como se aprecia el código de la modernidad no ha sido derrotado por un código nuevo. Sino que de una manera compleja la postmodernidad convive marginal a este código que aún ostenta el poder de la convencionalidad.

Por lo tanto el artista de la escena venezolana oscila entre uno y otro código. Pocos han asumido la pureza de sus signos, en parte por falta de información y por una reacción de crítica, público y medios de producción. Unos pocos lo han asumido por investigación y búsqueda y otros tantos de una manera intuitiva.

En la actualidad, es decir, pisando ya con pie firme la última década del siglo XX y del segundo milenio se nos hace un poco cuesta arriba escribir y hablar de la postmodernidad contiene ya unas características políticas y filosóficas que en el campo del Arte y de las comunicaciones sociales no tienen más aportación que la simple descripción de lo que estamos viviendo. Una conjugación del "ser" que es más estar y tener que esencialmente "ser". Ahora, claro está, esta descripción no está exenta de crítica.

Juan Nuño en su ensayo "Crítica del Postmodernismo" habla sobre "las paradojas del postmodernismo". En este artículo Nuño se refiere a la peligrosidad de las teorías llevadas en la actualidad con una ramplona praxis del consumismo. La postmodernidad lo consume todo, incluso las teorías de la nueva era.

Con el axioma de que todo es cultura y no hay diferencia entre una bota y Shakespeare, el teatro, en nuestro caso, sufrió una involución pragmática en la referencia específica que conlleva la performance, máxima expresión del teatro postmoderno. Cualquier cosa era arte. Cualquier podía ser artista. Cualquier manifestación burda y balurda podría ser calificada y etiquetada como "fluxus", Happening, performance... El teatro visual acabó con la hegemonía de la palabra y parecía encontrarse en un "cul de sac" semejante a los cómicos italianos del siglo XIV y XV con las mismas características consumistas pero con más pretensión.

Nuño con razón afirma que "a la larga, todo el mundo será un inmenso Disneyworld, como toda la comida será una sola hamburguesa prefabricada, ya que hasta la más compleja, la más artística y barroca de las religiones, el catolicismo, está jugando el juego postmodernista del "todo vale lo mismo": lo mismo vale una misa en San Pedro que en Zimbabwe" (1).

Cuando AUTOTEATRO (2) y el THEJA (3) unieron sus esfuerzos para comprender y asimilar el mundo escénico que vivíamos, caímos - me incluyo por razones obvias- en las trampas de las teorías. El teatro visual fue la primera manifestación escénica que irrumpió en el teatro venezolano con la pieza de Marco Antonio Etedgui "Gritos" a partir del guión cinematográfico de Bergman: "Gritos y susurros". Luego aparecieron las performances de Etedgui, Julie Restifo, quien suscribe y la obra de José Simón Escalona: "Calígula" que partió de un esquema para teatro visual del propio Etedgui pero que evolucionó a un intramorfismo como denominaría Nuño.

Otras manifestaciones escénicas fueron la revisión del espíritu DADA, "Venus Venereus" de José Manuel Pozo a partir de "Muerte en Venecia"; "Trece Insomnios", una dramaturgia colectiva que tuvo más características de pot-pourri que collage y el final de todas estas manifestaciones radicales del teatro postmo como fueron "Salomé, otra pasión sin futuro" y "Marilyn, la última pasión". El eclecticismo tenía su aquiescencia en el radicalismo de una homofilia perversa como base significativa. Hoy en día recurrir a los clásicos como ya lo he advertido en párrafos anteriores es la más clara manifestación de la huida del poliformismo ecléctico y asumir un maridaje "moderno" con las concepciones del tiempo y en especial del "futuro como una vuelta a vivir lo ya recorrido". Este sentimiento reaccionario del tiempo futuro de los griegos se asume con mayor facilidad en los quicios del apocalipsis del siglo XXI, La geología nos enseña que para conocer nuestro futuro tenemos que recurrir a los arcanos de la primera exhalación del Brama. Del Big Bang que llaman los cuánticos.

Como se aprecia y lo reitero la posmodernidad escénica no rompió con su código anterior alterando la fragilidad histórica de la Historia de las vanguardias que no es más que la historia del Arte. La postmodernidad vive bajo el mismo techo de la modernidad. En última instancia la posmodernidad ha sabido devorarse hasta su propio padre. Este parricidio no es más que una muestra más de la fuerza del consumismo cultural que vivimos con el Arte y el Turismo organizado. Son los tiempos de la posmodernidad.

NOTAS

1 NUÑO, Juan.:

1991. Fin de Siglo. Tierra firme. Fondo de Cultura Económica. México.

2 Grupo fundado en 1979 por Javier Vidal, Marco Antonio Etedgui y Julie Restifo en la UCAB que desaparece en 1984. Realizó varias producciones con José Simón Escalona y el grupo THEJA.

3 Grupo fundado por José Simón Escalona en diciembre de 1973 en el liceo José Avalos., J. Vidal lo cohabita desde sus inicios y se integra a la Junta Directiva en 1985.



Jeremiah O'Sullivan R. (Compilador):
ALTERNATIVAS COMUNICACIONALES EN VENEZUELA

Publicación de la
Universidad Católica Andrés Bello
Escuela de Comunicación Social
Caracas - Venezuela 1989