

## Poética del teatro post: estética de la desobediencia *post-lopista*

*Amon Paul N'DRI*  
Universidad Alassane Ouattara, Bouaké  
Costa de Marfil

### Introducción

El *Arte nuevo de hacer el amor. Poética del teatro post y demás demonios eróticos* no es un género literario, aunque trata de literatura, cuyo objeto es la ficcionalidad. Así, la poética “nace de la mano de textos literarios; es una especie de textos meta-poético o meta-literario” (Spang 208). Por su forma, su contenido y su destinatario se sale de los paradigmas de la esfera oficial para situarse lejos de los arcanos canónicos. Su idiosincrasia es la que obedece a tratados o preceptivas dramáticas, es decir, textos elaborados con el propósito de sentar las bases estéticas de una determinada forma o estilo.

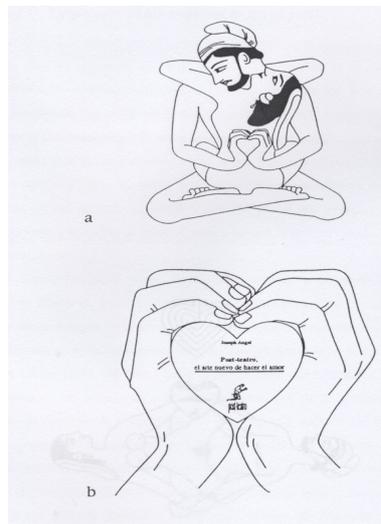
En la historia de arte y de la literatura son numerosas las referencias como *L'art de la mise en scène: essai d'esthétique théâtrale* de Louis Becq de Fouquière; *Esthétique théâtrale: textes de Platon à Brecht* de Borie Monique y otros escritos de la historia del teatro como la *Poética* de Aristóteles; el *Natya-Shastra* hindú de Baratha; *El Arte poética* de Horacio; el *Espejo de la flor* del japonés Zeami; el *Naturalismo en el Teatro* de Emile Zola; la *Obra de arte viviente* de Appia y las disertaciones sobre el *Teatro épico* de Brecht; etc.

José Ángel ha querido, formalmente, mantenerse en la tradición del articulado, y presenta sus preceptos numerados, imitando tantas y variopintas preceptivas del renacimiento, del barroco o del neoclasicismo, como la *Idea de la comedia de Castilla* (1635) de José Pellicer de Tovar. Los *divinos amantes* (véase figura 2) son los destinatarios de la *Poética post*, cuya idea programática se resume en la imaginaria de un *tanka* erótico de nueve *mandalas*. “El *tanka* está organizado, espacialmente, como un camino simbólico”, cuyo “recorrido finaliza en el pináculo del laberinto, con la imagen erótica *mula bandha* o exaltación del teatro feliz” (Gómez, *Arte nuevo* 338).

La *Poética post* es el primer tratado de los nueve de que consta la *Edición Glamour* (a los que hay que sumar un décimo libro titulado *Post-teatro, el arte del diablo*, considerado secreto o de uso exclusivo para los iniciados), en la que José Ángel

plasma, de manera sistemática, su concepción sobre la estética *post*. Los nueve libros recorren, temáticamente, múltiples aspectos de dramaturgia, arquitectura, tramoya, mitología *post*, etc. Los nueve tienen forma acorazonada (véase figura 1) de manera que dispuestos de tres en tres dan lugar a la figura de *Tres tréboles* que da nombre a la compañía *post* o elenco que tiene por cometido representar las obras *post*-teatrales.

La especificidad de la propuesta joseangeliana radica en una articulación radical que apela a nuevos resortes operativos de práctica teatral. Lo que le confiere la capacidad crítica de un planteamiento preceptivo, cuya referencia histórica se encuentra, precisamente, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, que se revela contra el principio de autoridad.



### Figura 1. Los actores del amor y el mudra corazón

El libro *Post-teatro, Arte nuevo de hacer el Amor* encaja en la concavidad acorazonada o espacio circundado por dos manos cuando éstas engendran el mudra “corazón”, gesto manual que cumple la función de saludo en el protocolo de la *República del Post-teatro*.

- a. Actor del amor ejecutando el mudra “corazón”.
- b. *Post-teatro, Arte nuevo de hacer el Amor* en la concavidad del mudra.



Figura 2. *Tanka del teatro post y demás demonios eróticos*

La pareja de actores *post* se despojan de sus prejuicios y utilizan el laberinto erótico del tanka de nueve yantras-mandala como escenario para la representación de su propio *Teatro del Amor*. Y es, solamente, así, en total libertad, que “satisfacen plenamente su deseo amoroso según las reglas del teatro.”

### I- Poética de la insumisión ontológica

No en balde la obra preceptiva de José Ángel Gómez lleva como título el *Arte nuevo de hacer el amor. Poética del teatro post y demás demonios eróticos*. Según él, trae a colación y complementa aquella más ilustre del Siglo de Oro, fruto de la pluma de Lope de Vega, que es el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

La rebelión contra el principio de autoridad y la desobediencia ontológica son un rasgo constitutivo del ADN del comediógrafo *post*. En efecto, José Ángel revisa la

poética barroca de Lope de Vega, de donde extrae el tema de la insumisión que incorpora en el bagaje temático de su poética *post*.

Con este epígrafe queremos establecer una conexión entre el *Arte nuevo de hacer el amor* y el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega. Tanto en la pirámide tetraédrica como en el *Corazón de Hamlet* en papiroflexia del *Manifiesto del post-teatro* de José Ángel Gómez, figura como subtítulo el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. No se trata para nosotros de hacer un estudio exhaustivo sobre la obra de Lope de Vega. Sólo nos interesa extraer elementos de razonamiento comparativo capaces de contrastar la validez de la propuesta preceptiva joseangeliana

Tanto la obra de Lope como la de José Ángel constituyen una nueva ideología caracterizada por el anti-conformismo del yo. Ambas dan un carpetazo a la doctrina dramática y crean, de hecho, una tensión entre norma general y libertad que preside a cualquier creación artística y literaria. Los dos títulos muestran una dinámica de tres fuerzas o elementos que se entrecruzan: el paratexto, los conceptos de libertad y el público como receptor de las funciones. Estos tres pilares no se estudiarán de manera aislada, ni lineal, sino dentro del sistema totalizador de la obra.

En lo tocante al paratexto, notemos, de antemano, que las dos obras tienen, en común, el afán innovador. En efecto, el vocablo “nuevo” es una unidad lingüística que se relaciona con el deseo de abrogación de un arte sedicente pretérito. El término “nuevo” crea con viejo un pareado para introducir una voz binaria de corte antónimo. En este sentido la pareja nuevo/viejo es una manifestación intrínseca de una riqueza fenomenológica que, a juicio de los formalistas, motiva los fines de la obra. El apelativo “nuevo” se afirma oponiéndose al epíteto viejo para poder legitimar su propia existencia espacio-temporal.

Históricamente, cabe señalar que los primeros treinta años del S.XX fueron tiempos de cambio y revolución en las artes. Nacieron los movimientos artísticos rompedores, innovadores y experimentales. Fue el momento de las vanguardias y sus consabidos cubismo, futurismo, constructivismo y dadaísmo, etc. El teatro del S.XIX, marcado por las normas establecidas, se vio influido, también, por esta corriente renovadora. Por lo que, los artistas soñaron con cumplir dos objetivos en el teatro: integrar varias artes en la representación y conseguir la obra de “arte total.” Todo ello

con la finalidad de lograr el despertar de la conciencia pluridimensional que sustancie la esencia ontológica de una nueva forma de hacer teatro. Así, los ballets rusos, el teatro de vanguardia alemán o compañías itinerantes, como “La Barraca” en España, contaron con la colaboración de pintores, como Juan Gris y Pablo Picasso Benjamín. Con arreglo a estas coordenadas, el término “nuevo” parece tener una ascendencia manifiesta sobre viejo que tiende a encogerse en su propia desventaja.

Escrito en versos, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega se perfila como un desafío a la norma clásica, vigente en aquel entonces. Es la manifestación del distanciamiento del artista que quiere emprender un camino solitario lleno de libertad. Lope coincide con la intención y propósitos de alejarse de las normas y disfrutar de su libertad de creación sin seguir otra ley que no sea la suya. Este elemento medular que comparte José Ángel merece un enjuiciamiento y una valoración de acuerdo con los propios elementos del texto poético.

Significativamente, la libertad de elección de los temas, ha necesitado 159 versos sobre 389 de que consta la obra de Lope de Vega. El primer precepto de Lope se refiere a la temática del nuevo teatro. En este encuadre, Lope ha sido tajante:

Verdad es que yo he escrito algunas veces  
siguiendo el arte que conocen pocos;  
mas luego que salir por otra parte  
veo los monstruos de apariencias llenos  
adonde acude el vulgo y las mujeres  
que este triste ejercicio canonizan,  
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;  
y cuando he de escribir una comedia,  
encierro los preceptos con seis llaves,  
saco a Terencio y Plauto de mi estudio  
para que no me den voces, que suele  
dar gritos la verdad en libros mudos,  
y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron  
porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto. (Vega Carpio 33–48)

En este sentido la libertad personal es inalienable y no debe ser sujeta a compromisiones. Lope de Vega satiriza los viejos preceptos clásicos. Este rechazo

frontal lo convierte en un tráfuga. Para José Ángel es un acto de irresistible seducción. Tanto uno como otro coinciden en que la escritura anti-arte es un pecado contra el arte.

El anti-teatro *post* tiene como finalidad agradar al público. Es lo mismo que, años atrás, defendería Racine como la primera ley del teatro. Si agradar es la ley suprema de las actuaciones, entonces el público es, sin lugar a dudas, el destinatario privilegiado de cualquier re-presentación. Siendo la comedia un “espejo de la vida humana” (Cervantes Saavedra 500) nada de teorías abstractas deben alejar al público del disfrute colectivo. Por eso, los temas elegidos han de entroncar con su entorno cultural.

Efectivamente, la reiteración del pareado “justo”/“gusto” constituye la afirmación según la cual él escribe teatro para el pueblo. El “gusto” popular es lo que manda lo “justo” o ley suprema. Ciertamente, Lope defiende el derecho del ‘vulgo’, mayoritario en los corrales. No sólo en el fondo supone una actitud, en buena parte, violentamente, anti-aristotélica, sino también, radicalmente, anti-normativa.

En el fondo, es una actitud coherente, ya que el dictamen desinhibido del pueblo es el que determina el éxito o fracaso de la comedia. Ya Menéndez Pidal se percató de ello cuando afirma que:

Los espectadores de los corrales de comedias son todavía en gran parte un vulgacho de escuderos, oficiales, muchachos y mujeres [...]; pero además entre ellos hay ‘ociosos marquesotes’, hidalgos ricos [...] bastante leídos para escribir sonetos y ‘hablar por alambique’; hay barbudos licenciados [...]; hay también hasta algún sabio cuyo aplauso es lo que más codicia el poeta (114).

En el fondo, Lope opta por un lenguaje escénico “puro”, “natural”, y “nada afectado” para adaptarse a la capacidad receptiva del “vulgo”. En otros términos, es una apuesta por la recuperación de los mitos populares con un nivel muy elevado de aceptabilidad social:

Porque, considerando que la cólera  
de un español sentado no se temple  
si no le representan en dos horas  
hasta el final jüicio desde el Génesis,  
yo hallo que si allí se ha de dar gusto  
con lo que se consigue es lo más justo (Vega Carpio 205–20).

Al enfatizar tanto sobre este tema, Lope tiende a rescatar la cultura popular amenazada por la incipiente emergencia capitalista (Gilbert-Santamaría 2005) de convertirse en una “mercancía vendible” (Cervantes Saavedra 501). El *Arte nuevo* se produce, así, en contacto con lo teatral y en relación con las ceremonias de la vivencia popular. Lo que se adecúa, perfectamente, a los fundamentos preceptivos del *Post-teatro*.

Es un reconocimiento explícito de la influencia del gusto del público veleidoso, envidioso, irracional y amigo de novedades (Díez Borque 46–49). En efecto, el papel de este ‘vulgo’ es trascendental. Lo resalta también Federico Sánchez Escribano cuando dice que “el pueblo español era el juez” (Vega Carpio 20). El interés y la principal novedad revolucionaria del *Arte Nuevo* residen en la institución en “norma literaria” del “gusto popular” (204) y los patrones culturales (Froldi 175). En la opinión de Romera-Navarro:

lo que la Academia le ha pedido y lo que él se propone tratar es un arte de comedias que sea del gusto del vulgo: no un arte conforme a los principios de los preceptistas antiguos, sino conforme al gusto y exigencias del público español según dicta su experiencia de dramaturgo (Romera-Navarro 16).

Una vez sentadas las bases de un teatro popular, Lope de Vega crea las condiciones de un no-arte o un arte anti-conformista al alcance del pueblo. Por eso, quiebra las reglas de las unidades aristotélicas, la propaganda del sistema político triunfante y sale del sistema político de la monarquía teocéntrica.

La sustancia medular de la obra del Fénix defiende a capa y espada la importancia del oyente que es un elemento no menos trascendente en la función teatral. Este acercamiento que se encuentra, también, en el *Post-teatro* constituye el caballo de batalla de sendas teorías. El público como punto de interés de investigación teatral es parte muy activa de las funciones teatrales.

Ahí está la conexión entre el *Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos* y la *Poética post*. Al juzgar por su carácter anti-conformista y novedoso, Fray Lope Félix de Vega da por sentado que el pueblo impone al artista los temas que cree oportunos.

Vemos cómo el teatro se justifica por un público compacto que lo alienta. Podemos vislumbrar el interés de Lope por las costumbres y las culturas en que se ambientan los temas de sus comedias. Ocurre lo mismo con la expresión “vil quimera.” Lope nos remite, terminantemente, al origen popular de las comedias nacidas en el “vulgo” y para el “vulgo.”

Todo cuanto acabamos de decir viene respaldando la argumentación según la cual las circunstancias psicomotoras de un pueblo determinan, en un momento histórico dado, la creación de cierto teatro. Con lo cual, si Lope recomienda, y además apuesta por la línea vulgar de la representación del inconsciente colectivo, no puede ocultar los mitos, que, de hecho, constituyen un exponente enriquecedor de la experiencia grupal. Conviene, desde esta perspectiva, barajar los motivos del interés por los ritos y folclores del *Post-teatro*.

Como prueba de ello “las seis llaves” de que dispone Lope para enjaular, definitivamente, el arte aristotélico. “Seis”, desde el enfoque cósmico indica el sentido de un cambio después de un ciclo consumado y de una renovación positiva. El número “seis”, por sus virtudes escondidas, mantiene todas las cosas en el ser, dispensa vida y movimiento. La perfección del ritmo senario en el “seis” resulta familiar al símbolo de la totalidad en movimiento. La cifra “seis”, por la transformación que inaugura, de por sí, es un número esotérico que implica el paso de lo conocido a lo desconocido.

José Ángel recupera la imagen de las “seis llaves” lopescas con el propósito de que el lector de su *Poética post* pueda abrir y conocer los misterios del teatro antropológico. La *Poética post* presenta la historia del teatro como un guarda sorpresas de posibilidades estéticas y las “llaves” como una herramienta para ir abriendo los distintos compartimentos. El dramaturgo *post* asume la tradición teatral, metafóricamente, expresada por la imagen de las “seis llaves” barrocas, pero enriquece el legado, aportando su estilo *post*. De ahí que suma una “séptima llave” con la que el lector puede desentrañar, en el último tercio del siglo XX la inédita estética *post*. José Ángel nos invita a descifrar, como un cerrajero de jeroglíficos, los secretos y sorpresas que encierra su *Arte nuevo*.

El predicado “nuevo” alegado por Lope de Vega y José Ángel simboliza el acabamiento de un tiempo, de una era, de una fase y la plenitud de las gracias dadas por

los mitos que conforman la tipología cultural de cualquier país. Si hemos de dar crédito a las consideraciones judeo-cristianas, dios tomó un día para descansar después de “seis” días de trabajo, es decir que el número “seis” es fausto, símbolo de una transición hacia una nueva aproximación del arte con la particularidad del retorno del arte al pueblo. Este número representa las coordenadas cósmicas del hombre que encuentra en los valores antropológicos como una realidad literaria, como una estructura vital artística y luego como una fuente de conocimiento dramático. Esta postura ideológica sitúa el arte en el eje mismo de la vida -plano de la inmanencia-.

En líneas generales el distanciamiento del *Arte nuevo* con respecto al arte normativo es un dualismo contrario a la unicidad. Por eso, Lope de Vega proclama la libertad absoluta que debe gozar el dramaturgo en la elección de sus temas. Así, para Lope la verdadera libertad consiste en poder poner en escena cuantas comedias quisiera, protagonizadas por reyes o Dioses.

## II- Estética de la libertad desnuda

La *Poética post* es un subtítulo que completa el título principal que es *El arte nuevo de hacer el amor*. Tanto el título principal como el secundario forman una sinfonía de signos o simplemente “une véritable polyphonie informationnelle...une épaisseur de signes” (Barthes 267), cuyo estudio debe hacerse en su totalidad no dando una parte por el todo, sino también el todo por la parte.

El *Arte nuevo de hacer el amor* da cabida a los principios fundamentales de la estética *post*. Además de expresar toda la trascendencia que proporciona la pareja “arte nuevo/amor”, José Ángel ha ido introduciendo una relación jerarquizada, de desigualdad poética dentro del mismo título. Lo hace, apuestamente, para recabar la atención del lector sobre la importancia del binomio *nuevo arte/amor*. Toda la riqueza de su *Poética post* está incrustada en la infraestructura paratextual.

El paratexto es, ciertamente, uno de esos tipos particulares de escritura literaria ante los que estamos un poco más seguros de que el “yo” del autor no sea el de otro. Como primera manifestación simbólica es, también, una invitación inicial a la lectura de la *Poética post* no como simples objetos o elementos estéticos destinados a configurar

una existencia peregrina, sino como un sistema de lectura que pone, directamente, en juego las fuerzas vivas de la obra y su sentido. La *Poética post* es un texto oculto que posee un doble destinatario: el primero es el actor y el segundo es el lector/público. Son los auténticos convidados a compartir el “placer conyugal” (Gómez, *Arte nuevo* 320), de la celebración teatral.

No es nada inocente el predominio de las vocales “o” -9 en total- que aluden a la “o” de “ser o no ser” del *Mini-Hamlet* (Gómez, *Mini-Hamlet* 38-47). Esta vocal “o” es un medio por el cual el amante del teatro escudriña una salida de emergencia que da acceso a “un nuevo arte de hacer el amor” con el *Post-teatro*. Asimismo, las vocales “a” -6 en total- se refieren a los seis preceptos órficos de que consta la *Poética post* -el séptimo precepto tiene una función recopiladora o de síntesis de los precedentes-. Cual “seis llaves”, los preceptos permiten cerrar el teatro tradicional en una jaula. La interacción de esas vocales crea un juego de palabras que implica una especie de musicalidad vocálica pasando de decrescendo a crescendo. Es decir, pasamos de una impresión de ahogo a un sentimiento de desahogo y de liberación.

En efecto, la combinatoria rítmica de las vocales “o” y “a” marca una preeminencia aliterada de las vocales sobre las consonantes. Con lo cual, tenemos la impresión de que contribuye a imprimir al título una expresividad retórica. Como figura retórica, la aliteración que de ello se deriva crea, justamente, una especie de espiral que recuerda el largo recorrido sinuoso de siglos de dogmatismo escénico. Si el *Manifiesto post* anuncia la muerte del teatro, la *Poética post*, a su vez, proclama su resurrección. Entonces, esta obra participa del arte de la frustración que describe Kantor de la siguiente manera:

Je me tiens devant un bâtiment d’inutilité publique, accroché à la réalité vivante comme un ballon gonflé. Avant mon arrivée il est vide et muet. Après mon arrivée, il simule avec difficulté son utilité. C’est pourquoi je me sens toujours mal à l’aise dans un fauteuil de théâtre (31).

Lo que describe Kantor tiene una resonancia positiva en la *Poética post*. La existencia del *arte nuevo de hacer el amor* obliga a pensar en un antes y un después del teatro. El sema visible “nuevo” es compatible con el sema invisible muerte para

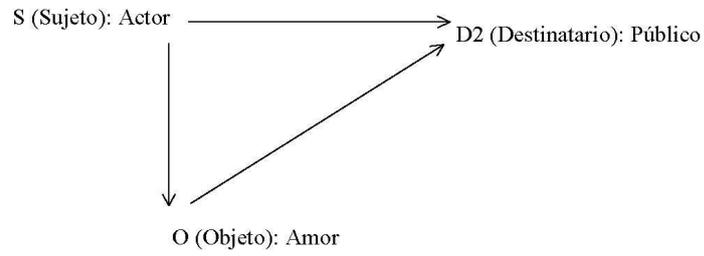
establecer, de este modo, una conexión semántica entre “nuevo” y viejo. Entonces, la dialéctica entre la muerte y la vida -“nuevo”- conduce a la transmutación de la muerte en la vida, que según los términos de Bachelard es “la dialéctica material de la vida y de la muerte, la muerte que sale de la vida y la vida que sale de la muerte” (Gheerbrant y Chevalier 927).

El predicado “nuevo” es una metáfora que hace tabla rasa de una estética considerada anticuada. En consecuencia, el artista da una nueva orientación a la práctica escénica que tiene como fundamento el “amor.” Así se constituye un curioso lenguaje cristalino en que cada palabra y cada sema incorporan su propio contraste que se opone a todos los demás. Dentro de este encuadramiento, todo contraste conlleva una oposición, toda oposición engendra una simetría y, en definitiva, toda simetría entraña una identidad. Un nuevo teatro acaba de nacer para “la conciliación del arte con la vocación, del dogma con la inspiración” (Oliva 33).

Por lo que, el *Post*-teatro constituye un suspiro de alivio y una oportunidad para la producción de un espectáculo vital sobre el escenario. Es, precisamente, un espectáculo construido desde el interior del yo, y según los compases de esta interioridad (Berenguer 1-17). Son rasgos caracterizadores de las realidades ontológicas que encuentran en la muerte el aliento de la vida.

Según el mito de Laocoonte, él y sus dos hijos fueron estrangulados por dos enormes serpientes marinas que mandó Apolo. El castigo del dios griego de la belleza masculina está motivado por la negativa de Laocoonte a dedicarse, exclusivamente, a su dios. Es lo que sucede, precisamente, con José Ángel quien, según los presupuestos del *Manifiesto post*, desafía al dios. Realmente, no suscribe a la idea según la cual el arte es un sucedáneo del reino de los dioses. Si “el teatro ha muerto” (Gómez, *Manifiesto* 1) entonces, los preceptos que han ido supeditando la creación artística se desvanecen para sublimar la alegría y el alivio recobrados. Dentro de la producción *post*-teatral es equiparable a la desnudez erótica de dos seres que se entregan a la felicidad en el lecho amoroso. Por eso, la “o” final es la metonimia del triunfo y de la insumisión de Laocoonte. Es la estética de la libertad desnuda, es decir sin mediación ajena.

### III-El modelo actancial y la función fáctica de la *Poética post*



### III-El modelo actancial y la función fática de la *Poética post*

El análisis del triángulo supone el examen de las diferentes mediaciones por las que se produce el paso de la acción de un sujeto a las consecuencias que ésta tiene para la práctica del arte escénico. Sirve para darse cuenta de los principios fundamentales del *Post-teatro*, los cuales están hechos con vistas a un beneficiario colectivo. Al mismo tiempo, este triángulo explica el sentido del drama *post-teatral*. Podemos descubrir en el interior del modelo actancial la existencia de una especie de diacronía, es decir un antes y un después. Este esquema actancial saca a relucir la relación entre el sujeto -actor- y el destinatario -lector/público-, entre la acción individual o colectiva de los actores a través de un canal o soporte de índole “sexual.”

A la vista del triángulo no cabe duda de que toda la atención está centrada en el destinatario. Lo que tiene como efecto poético la focalización, que en término saussureano determina la función “fática” en tanto que orientación del mensaje hacia el público. En efecto, el actor como sucedáneo de Dios” es el agente transformador de una obra en un objeto estético en provecho del público. Pues, queremos decir, con Grotowski, que para que se dé la actuación es necesario y suficiente la concurrencia de dos figuras: el actor y el público. Podemos definir, de una manera general, que el público como el conjunto de consumidores o receptores son necesarios para la producción de una obra artística. En virtud de esa característica no se encuentra fuera de lugar el acercamiento de Brook quien habla del público como un componente imprescindible para cualquier función. Es decir “Lo único que tienen de común todas las formas de teatro es la necesidad de un público. Dicha necesidad, prosigue, es más que un axioma: en el teatro, el público completa los pasos de la creación” (Brook 181).

Paralelamente, las actuaciones *post-teatrales* se caracterizan por su índole colectiva desde un doble sentido. En primer lugar, porque carecen de autor, de alguien a quien atribuir el espectáculo y en segundo lugar la producción de este tipo de espectáculo exige la concurrencia de los actores y el público. Según reza el esquema actancial, el actor y el objeto de la actuación tienen como destinatario el público, por cuanto “hay una exigencia que radica en la escena misma del teatro, porque si el público

no está presente las criaturas de la escena pierden su existencia, la metamorfosis del actor cae, por así decir, en el vacío: no tiene ya ningún significado” (Gouthier 16).

No es fortuito si José Ángel hace referencia, en su *Poética post*, aquel singular evento que narra un escrito eclesiástico de condena a la práctica escénica por considerarla como una tentación diabólica contra la carne virtuosa, habida cuenta que, según el referido escrito, en la escena habita “un espíritu mágico, dueño de una extraña fuerza, que posee el alma de los espectadores, que así se ven sumidos en un maleficio amoroso con el que el demonio produce en algunos un deseo tan insoportable que llega a convertirse en furor” (Gómez, *Poética post* 326).

Para José Ángel, el hecho teatral no parece estar desligable de las paradas nupciales que tienen al público su aliado. Por eso, el actor está considerado por la Iglesia como “un demonio” que al igual que Laocoonte desobedece a los dioses preceptivos para situar su arte más allá de los límites previstos. El significado que conlleva la comparación -sin el elemento comparativo- del actor al dios es la recuperación poética del mito adámico. La recepción del mito adámico conecta con la esencia pecaminosa del hombre que asume la responsabilidad del mal y el siguiente sufrimiento como castigo. Los rasgos etiológicos del mito adámico acentúan las libertades del hombre y responsabilidad humana que representan Adán y Eva. La figura de la “Serpiente de oro” que forma el conjunto de las “seis llaves de oro” simboliza la dimensión de libertad del hombre. Es, también para el hombre una forma de deshacerse del control de dios. Cada desobediencia del hombre es un desafío y cada desafío es una afirmación de su propia existencia. La tentación de Adán y Eva se debe al deseo de ser como Dios y afirmar, con contundencia, su inalienable libertad.

En el sur de Camerún -África-, en su lenguaje de caza, los pigmeos representan la serpiente con un trazo sobre el suelo. La línea no tiene ni comienzo ni fin. Es una hierofanía que simboliza, efectivamente, la idea misma de la vida que no tiene ni comienzo ni fin. El hombre situado en el paraíso es el ser con absoluta libertad. Puede gozar de la naturaleza con total independencia. La prohibición de comer el fruto que da acceso al conocimiento como fruto de la masturbación estética sirve de incentivo a los que emprenden un viaje iniciático rumbo a los confines de la *República del Post-teatro*.

Efectivamente, la *República del Post-teatro* es un exilio que se sitúa al margen de la sociedad para proferir encantaciones mágicas contra “las convenciones dramáticas”. Si a José Ángel le apetece sustituir dios por el actor es porque, al igual que Charles Darwin, no consiente que sólo a dios le compete conocer el origen del bien y del mal para acabar definiendo en qué consiste. El hombre tiene en su poder la posibilidad de identificarse a dios, y el actor *post* ha de conseguirlo, es decir autodivizarse. Al fin y al cabo el conocimiento autosuficiente es “la forma humana de apropiarse de la creación” (Basset 83).

Sin embargo, a diferencia de dios, el actor rinde cuenta al pueblo soberano ante el cual se celebra el teatro. Aquí todo apunta a que es el público el que tiene los atributos de dios. Como afirma la escuela de Tartu, el sentido de una obra mantiene una entropía, es decir una densidad de sentidos o una ambigüedad semántica, que según los *New-critics*, le es consustancial. Ya vemos que, en palabras de Grotowski, el teatro es una lucha contra el ángel. Esa perspectiva concuerda con el planteamiento joseangeliano según el cual los actores están inspirados por los demonios. Realmente si “se hacen pasar por dioses” (Gómez, *Poética post* 319), deducimos que usurpan las prerrogativas de dios. En esta disyuntiva consiguen burlarse de dios, invirtiendo todos los sentidos. No son dioses, o si quieren el auténtico dios es el público que manda. Por eso, la dimensión colectiva en las ceremonias *post-teatrales* cobra una relevancia no menos importante. Está claro que para ser pletórico, el amor “incestuoso” (Gómez, *Poética post* 333) o natural, homosexual o heterosexual necesita la entrega total de dos personas. Con lo cual el teatro se convierte en un juego, cuya dimensión colectiva parece innegable.

## **Conclusión**

Al término de esta reflexión podemos decir, conclusivamente, que el *Arte nuevo* es una obra capital no sólo en la literatura, sino también en la cultura española. Todo parece apuntar a que la clave de su importancia histórica y doctrinal propone y defiende, con total claridad, la insaciable apetencia artística de “un español sentado” en el corral de comedias que vivía el teatro hasta el punto de identificarse a los actores. Por eso,

Lope de Vega, concienzudo de que escribía teatro de un pueblo y para este mismo, aconseja satisfacer su gusto:

Porque, considerando que la cólera  
de un español sentado no se templa  
si no le representan en dos horas  
hasta el final jüicio desde el Génesis,  
yo hallo que si allí se ha de dar gusto  
con lo que se consigue es lo más justo. (Vega Carpio 205–20)

Inscrito dentro del concepto barroco, el *Arte Nuevo* propone la sustitución de lo absoluto por lo relativo, lo más estricto por lo más libre y la preferencia por la forma abierta: todo lo firme y estable pierde su valor. A este carácter movedido corresponden, también, las inquietudes dentro de una cultura artística en continuo despliegue de lo sencillo a lo complicado, de lo claro a lo menos claro y de lo manifiesto a lo oculto. Junto al estímulo de lo nuevo se expresa aquí también “el afán de despertar, en el contemplador, el sentimiento de inagotabilidad, infinitud, incomprendibilidad de la representación, tendencia que domina en todo el arte barroco” (Orosco 96).

La nueva visión del mundo partió del descubrimiento de Cópernico que afirmó que la tierra gira alrededor del sol en lugar de considerar que el sol gira alrededor de la tierra. Esto cambió, definitivamente, la tradicional postura oficial y el estado de las cosas. Como incidencia de la teoría de las dudas, el hombre se convierte en un factor pequeño e insignificante en el nuevo mundo desencantado. Ante esta nueva situación, adquirió un sentimiento, nuevo, de confianza en sí mismo. La angustia de Pascal ante el “silence éternel de ces espaces infinis” (Pascal 206) recuerda la correlación entre las transformaciones socio-políticas y el arte. Todos esos factores constituyen unos elementos de referencia para el *Post-teatro*.

De nuevo la rebeldía del arte se repite y, en el corazón mismo de la postmodernidad, José Ángel levanta el acta de fallecimiento de las reglas lopescas: “el teatro ha muerto y deja su testamento en blanco” (Gómez, *Manifiesto* 1). Hemos agotado la sorpresa y el placer que procuraba al vulgo la estética del teatro convencional y ha llegado el momento de sorprender, de nuevo, al respetable. La *Poética post* facilitará a sus lectores las claves que les permitirá adentrarse en el santuario de sus cuerpos enamorados, en el juego *sagrado* del *Post-teatro*.



© Amon Paul N'DRI

## Bibliografía

Basset, Lytta. *Le pardon originel: de l'abîme du mal au pouvoir de pardonner*. Genève: Labor et Fides, 1994.

Berenguer, Ángel. "Teatro y subteatro en Federico García Lorca". *AA. VV., Federico García Lorca. Perfiles críticos*. Kassel: Reichenberger, 1992.

Blaise, Pascal. *Pensées*. París: Flammarion, 1670.

Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: ediciones de Bolsillo, 1973.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El Ingeniero Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1993.

Díez Borque, José María. *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Barcelona: Oro viejo, 1996.

Froldi, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Trad. Franco Gabriele. Salamanca: Anaya, 1968.

Gheerbrant, Alain y Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.

Gilbert-Santamaría, Donald. *Writers on the Market. Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

Gómez, Joseph Ángel. "Arte nuevo de hacer el amor. Poética del teatro *post* y demás demonios eróticos". *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)* 13 y 14 (1998 y 2001): 317-339.

Gómez, Joseph Ángel. *Manifiesto del Post-teatro. Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá y Post-theater, 1994.

Gómez, Joseph Ángel. *Mini-Hamlet*. Barcelona: Post-theater e Institut Català d'Investigació Teatral, 1996.

Gouthier, Henri. *Théâtre et collectivité*. París: Flammarion, 1953.

Kantor, Tadeusz. *Le théâtre de la Mort*. Lausanne: l'Âge d'homme, 1990.

Menéndez Pidal, Ramón. “Lope de Vega, el Arte nuevo y la nueva biografía”. *Lope de Vega. El teatro I*. Ed. Antonio Sánchez Romerazo. Madrid: Taurus, 1978. 89–144.

Oliva, César y Tordera, Antoni. “Los escenarios del *Arte Nuevo* de Lope de Vega”. *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Gérman Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Olmedo: Secretario de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid. Ayuntamiento de Olmedo, 2010.

Orosco Díaz, Emilio. *¿Qué es el “arte nuevo” de Lope de Vega?* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.

Pellicer de Tovar, José. “Idea de la comedia de Castilla (1635)”. *Preceptiva dramática española de Renacimiento y del barroco*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1971. 263 - 272.

Romera-Navarro, Miguel. *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fenix*. Madrid: Marsiega, 1935.

Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*. Madrid: Gredos, 1972.

Spang, Kurt. “La poética como género”. *El arte Nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello. Cuenca: Universidad de Castilla-La-Mancha, 2010.

Vega Carpio, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.