

Utopocracia post Escatología y realidad utópica de la *República* del *Post-teatro*

Amon Paul N'DRI

Universidad Alassane Ouattara, Bouaké
Costa de Marfil

Introducción

Hablar de la República *post* es hablar, *ipso facto*, del *Post-teatro* de José Ángel. En efecto, teoría post-vanguardista, el *Post-teatro* propugna un giro desde el cual es posible un nuevo enfoque que constituye un hito fundamental en la historia del drama contemporáneo. Se inscribe en el seno de un teatro total, cuyos principales ritmos revelan referencias extraídas del espectáculo popular, en donde tiene lugar el juego mágico liberado de cualquier atadura.

El *Post-teatro* posee la elocuencia formal del arte europeo o norteamericano, por ejemplo, pero en su espíritu antropológico conecta con el drama folklórico africano o asiático. Es lo que Urbain Amoia llama la “littérature culturelle” (Amoia, 2002a: 11). La índole ecléctica del *Post-teatro* lo convierte en una gran cátedra universal donde el juego mítico de la “Griotique”¹ (Porquet citado en Amoia, 2002b: 18), la “Drummologie”² (Niangoran-Bouah, citado en Amoia, 2002c:18), la “dramapoesía” (Pacéré citado en Amoia, 2002d) y la “Béndrologie” (Pacéré citado en Amoia, 2002e) se funden dialécticamente:

“Se trata de una integración de todas las artes. En la unidad de la obra de arte total todas las artes quedan superadas de tal forma que, según el convencimiento de Wagner, cada una de ellas llega a su desarrollo originariamente propio” (Pöltner, 173).

La *Obra Completa* de José Ángel se sitúa en el cardinal sincrético, donde confluyen el arte dramático de Occidente y el de Oriente, es decir, donde convergen la imaginaria teogónica, la utopía estética y un estilo depurado y minimalista. Si el Renacimiento europeo buscó su inspiración teatral en el arte de la Antigüedad, el *Post-teatro* nace del espíritu del drama dionisiaco, del drama teocrático o del auto sacramental, entre otros.



José Ángel va más allá y concibe una *República*, siguiendo la tradición utópica de la *República* de Platón o de la *Utopía* de Thomas Moro. El demiurgo *post* no se amedrenta y dota a su *República* - el país destinado a *los cómicos de la legua* - de los signos distintivos propios de cualquier estado constitucional que se precie de serlo: imprime filatelia, acuña numismática e, incluso, expide pasaportes diplomáticos. Para tener una existencia teatral, para “vivir con el teatro”, como quien convive con su propia sombra, José Ángel funda la *República del Post-teatro*. Este *Post-teatro* supone una aportación innovadora a la *post-vanguardia* occidental de finales del siglo XX y comienzos del XXI, aunque, por incorporar formas dramáticas de culturas diversas, trasciende aquel ámbito y está destinado a convertirse en una aportación universal.

Las páginas que siguen tienen como objeto principal la explicación y la descripción teórica del edificio llamado a convertirse en el nuevo templo de presentación de las obras post-teatrales.

I-El Edificio *post* y la realidad escatológica



Fig.1. *Edificio post*

Edificio *post*-teatral, de inspiración paradisíaca, para la recepción de los placeres en la era de las diosas y de la fertilidad de la tierra. Esta estupa afrodisíaca, en forma enroscada de *Árbol de la vida* ornado con los frutos prohibidos, está predestinada a la función germinal de los actores y al misterio contemplativo del teatro. (referencia: personajes lúdicos y desnudos extrapolados de la *Edad de Oro* de Lucas Cranach)

Desde el punto de vista distributivo el *Edificio post* consta de tres plantas, sostenidas, en su base, por el coro de un grupo de actores en trance mimético. Este juego, sincronizado a modo de fagocitación erótica, coloca el *Post*-teatro al frente del anticonformismo teatral. Por eso, la *República post*³ exhibe una continuidad fundamental, que resulta de haberse concentrado en los procesos culturales en los que se relacionan el orden y el desorden – escatología -, más propiamente sintomática en su relación con procesos socioculturales de tipo mitológico. Es dentro de este encuadramiento donde cabría situar el *Edificio post*, cuya índole paradisíaca y *post*-moderna concita, en un mismo seno, las aferencias conceptuales que trascienden la “escatología y realidad utópica de la *República del Post-teatro*”.

De hecho, los tres niveles que conforman el *Edificio post* consiguen perfilar artísticamente el caparazón de un caracol, cuya entropía mitológica trae a colación los enredos eróticos de los amantes entregados el uno al otro en un acto extremadamente espontáneo, en el cual se funda la existencia que engendra un nuevo ser autónomo con respecto a Dios y a los hombres. En efecto, inspirado en la *Edad de Oro*, de Lucas Cranach⁴, esta estupa afrodisíaca está predestinada a la función germinal de los actores *post* y al misterio creativo del *Post-teatro*.

Morfológicamente, el *Edificio post*, con su estructura arquitectónica innovadora y rupturista, es un ciprés que marca un hito no menos relevante en la historia de las *post*-modernas delineaciones edificatorias. Es un edificio tradicionalista, futurista y realmente teatral, con forma de árbol ornado con los frutos prohibidos. Por ello marca una diacronía que nos remite, ineluctablemente, a la muerte del teatro - escatología - y la resurrección del mismo - realidad utópica -

Para puntualizar las cuestiones que estamos tratando de enfocar, conviene decir que la *República post* pretende ser la cuna del sincretismo cultural, cuyo modelo de propuesta recoge el repudio de las formas culturales anteriores, es decir, el afán constante de superación - más allá - de lo existente. La refutación de la inmediatez absoluta y la proyección integradora convierten la *República post* en la heredera de lo mítico y lo ritual. Porque toda rebelión sigue siendo metafísica en el sentido en que está fundada en transgresiones valorizadas, es decir, en la realidad de las prohibiciones. Si la “escatología” se define como la vacuidad y la nada o simplemente la negación, entonces la “realidad utópica” es un proyecto de renovación y purificación. Es algo muy parecido a lo que se encuentra en “el teatro y la peste”, en la medida en que “el teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en muerte o en curación. Y la peste es una enfermedad superior porque es una crisis total, después de la cual no queda nada, salvo la muerte o una purificación extrema” (Artaud, 36).

Consecuentemente, “la escatología” se representa como una racionalización de la desesperación kierkegaardiana. Ello hace de la *República post* una expresión estética o ingenua y, como tal, más reveladora de esa misma desesperación. En este mismo marco, la “escatología” aparece como el agente purificador o simplemente como una purga catártica⁵. Es, en otros términos, la muerte de todas las víctimas de la “peste” o de unas pocas o, a veces, de una sola víctima elegida, que parece asumir la plaga en su totalidad y cuya muerte o expulsión cura a la sociedad.

En su concreción ritualista, los sacrificios y los llamados ritos de la víctima propiciatoria se prescriben cuando una comunidad se ve castigada por “la peste” u otros flagelos. En el *Éxodo*, por ejemplo, encontramos las “diez plagas” de Egipto y también el episodio de Moisés atacado de lepra y curado por el mismo Yahvé. Las “diez plagas” representan un agravamiento de los trastornos sociales que también se manifiesta en la forma de una destructiva rivalidad entre Moisés y los magos de Egipto.

Es la razón por la que el teatro trinitario condensa toda la esencia utópica y teogónica de la expresión artística del teatro. La muerte del teatro propugna un giro según el cual el parricidio representa la quintaesencia de toda la crisis. El caos original de los griegos, el *tohu wa bohu* del Génesis, el diluvio de Noé, las diez plagas de Egipto y los compañeros de Ulises convertidos en cerdos por Circe, son unos cuantos ejemplos

que se corresponden con la fase final de un ciclo cultural que se halla próximo a la desintegración absoluta.

Si durante mucho tiempo Aristóteles ha sido considerado, según la expresión de Dante, como “el maestro de quienes saben” (Aubenque, 29) o de quienes aspiran a un saber organizado y totalizador, entonces la postura inherente a la *escatología y la realidad utópica de la República post* tiene la ventaja de proporcionarnos el cañamazo ideológico del *Post-teatro* en tanto que ítem teleológico del saber auténticamente totalizante.

He aquí la razón por la que, desde 1990, comprometiéndose con su ideal de defensa de la libertad creativa, José Ángel evidencia la necesidad imperiosa de un mundo alternativo, que él llama, concretamente, la *República del Post-teatro*⁶. Es una República con una serie de discursos teóricos que giran alrededor de aquel lugar en donde deben representarse las obras *post-teatrales*, que comparten con lo sagrado su poder invocador. Es un *utopos* desalineado y empíricamente ontológico porque, precisamente, tiene como mayor preocupación desandar el proceso de alienación cultural y espiritual. Se trata, en definitiva, de un conjunto de pensamientos coherentes donde convergen la imaginaria teogónica y la realidad utópica.

Al filo de esta argumentación, hemos de decir que el distanciamiento paulatino, progresivo y definitivo de la conciencia díscola del príncipe *post* consigue gestar una articulación psicomotora, mediadora de libertad de pensamiento. Asimismo, esta *República post* inaugura, de manera quizá inconsciente, un conflicto de gran envergadura entre el orden establecido y “la visión del mundo tradicionalista” (Ndri, 2002a: 24), que sirve de vía de acceso a la contra-cultura. Por lo tanto, el *Edificio post* se encuentra ubicado en el *Post-Elsinor*, porque, en la obra de Shakespeare, Hamlet vivía en el castillo de Elsinor en Dinamarca.

La arquitectura en helicoide del *Teatro del Amor*, inspirada en la anatomía del caracol, culmina con un estandarte, cuyo blasón es la “O” del monólogo hamletiano. La figura de la “O” de madera es concebida, expresamente, para la puesta en escena de los dramas *post* y, en segundo lugar, la espiral ascendente conecta con el orgasmo extático. La rotación de la espiral y el blasón rememoran el *Teatro del Globo*, isabelino en el que ondulaba la bandera con la figura del globo terráqueo.

Realmente, la *República post* es una especie de alcázar, en forma de museo, que brinda la oportunidad al viajero *post* de hacer un peregrinaje, entrando en el laberinto donde se practica el ritual del *Post Amor*. Tiene un fuerte componente ritual, que prepara la eclosión de un nuevo mundo. Este dedal tumultuoso es un torbellino, en donde todos los elementos encuentran una especie de paraíso perdido.

Como incidencia de lo mismo, el *Edificio post*, con forma de caracol, obliga a plantear la gran obra *post* en su inmanencia mito-antropológica, pues viene a constituir un gozne que deja girar a su alrededor la inmersión bautismal - espiral descendente y muerte - y la sumersión santificadora y nacimiento - espiral ascendente -. De hecho, morfológicamente el caracol se asemeja a una espiral ascendente que comparte con la espiral descendente su poder evocador.

Connotativamente, la espiral descendente se manifiesta como un descenso al infierno, es decir, como una prueba necesaria por la que hay que pasar para llegar a la revelación final. Por eso, el movimiento descendente termina por transformarse en un movimiento ascendente sin retroceso alguno. Esta visión ambivalente evoca la evolución de una fuerza y de un estado que hacen que la espiral sea una línea que se enrolla sobre sí misma. Simboliza el devenir y conecta con la emanación, la extensión, el desarrollo e inclusive la continuidad cíclica, pero en progreso y rotación creacional.

La trascendencia conceptual de la espiral como signo de identificación del caracol, se relaciona con el simbolismo erótico de la vulva y el simbolismo de la fertilidad. Se emparenta con la evolución a partir del centro, o involución en el sentido que marca el retorno al centro. Este movimiento giratorio simultanea la muerte y el nacimiento en un ser transformado. La función idílica de las cargas simbólicas del caracol convierte la *República post* en una morada que refrenda y homologa todos los centros de vida. Ello propicia las condiciones necesarias para cierta unidad de orden o, inversamente, para cierta unidad del ser bajo su movilidad.

Ello refuerza la idea de equilibrio en el desequilibrio; la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio; el orden del ser en el seno del cambio. Entre los indios del pueblo de *Zuni* y para numerosos pueblos del África negra, la dinámica de la vida, el movimiento de las almas, son reveladores de la matriz original o simplemente la semilla de la divinidad.

A tenor de lo expuesto, no viene mal decir que el *Edificio post* prolonga los valores antropomorfistas y retoma la alegoría alquímica que describe acertadamente Mircea Eliade de la siguiente manera:

En cierto sentido, hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales; esa repetición, que actualiza el momento mítico en que el gesto arquetípico fue revelado, mantiene sin cesar al mundo en el mismo instante auroral de los comienzos (Eliade, 86).

Ésta es la razón por la cual el caracol hace extensivas las fases de la luna y el desarrollo del cuerno. De acuerdo con Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, el caracol desempeña un papel cíclico, por cuanto muestra y esconde sus cuernos. Asume, por lo tanto, la función de muerte y resurrección. En definitiva, “el caracol es el lugar donde ocurre la teofanía lunar, como lo prueba la antigua religión mejicana, en la que el dios de la luna, Tecsiztecatl, se representa encerrado en una concha de caracol (Chevalier y Gheerbrant, 250).

Al igual que los moluscos, el caracol presenta un simbolismo sexual. Por eso, el *Post-teatro* reivindica el desnudo como una categoría estética. La analogía del caracol con la vulva, la materia, el movimiento y la baba convierten a la *República post* en un suntuoso jardín del amor. Además, con su humedad permanente, el caracol conecta con el esperma de la fecundidad, cuya alfombra rosada conduce a los personajes eróticos por el jardín *post* del amor literalmente marcado por la felicidad edénica. El mecanismo unificador del amor funda la paz en la forma más exacta posible. De este modo, el *Post-teatro* puede vanagloriarse de ser el baluarte de la celebración ritual del acto total, cuya catarsis consiste en una consagración erótica.

II-El Edificio *post* y la realidad utópica

En estrecha vinculación con los fines erotógenos que le son consustanciales al sistema que propone y promulga, José Ángel, lejos de conmover la fe en el individualismo, considera la pasión romántica como la realización utópica (Tapias, 06-04)⁷ de una categoría estética. Ello se debe a que el *Edificio post*, que preconiza el

príncipe *post*⁸, es una morada que se ubica en el corazón mismo de la *República post*. Da relieve a la trinitaria concepción del teatro que funde, en un mismo *topos*, la sacrosanta concepción judeocristiana del “Dios, el Hijo y el Espíritu santo”. La conjunción de estos tres niveles posibilita la integración de las partes en un conjunto totalizador con arreglo a los procesos de articulación mítica.

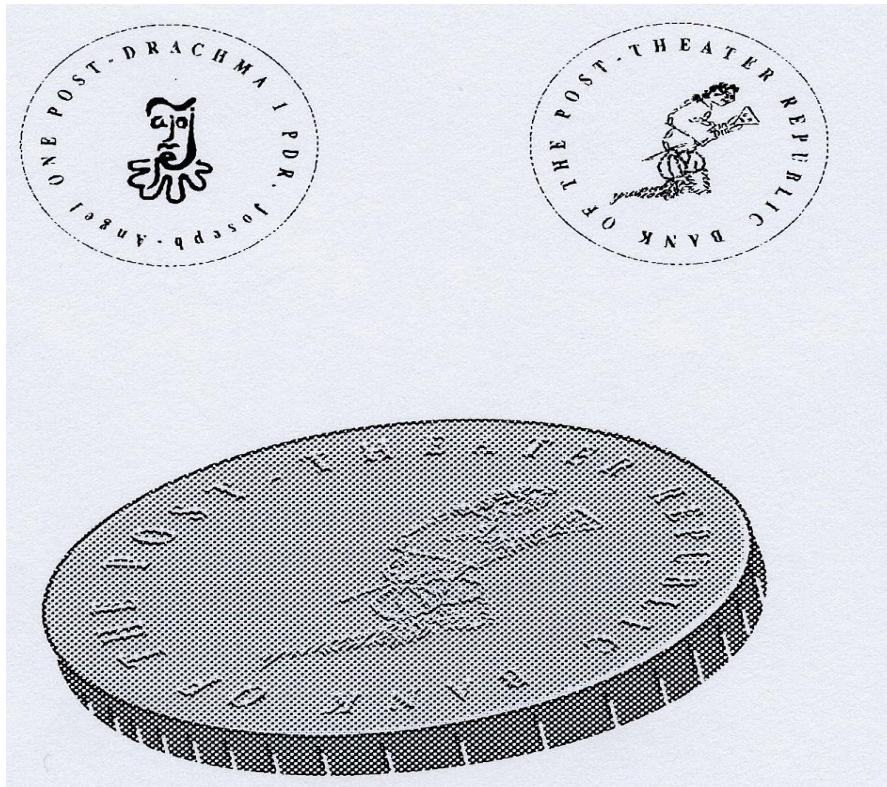


Fig. 2. Numismática de la República del Post-teatro

La numismática circular, que lleva en su cara la imagen de *Hamlet informático* y en el envés el retrato anagramático del *Príncipe Post*, se denomina *post-Drachma* en alusión a la moneda que servía de entrada en el antiguo teatro griego. La moneda de la

República Post es un signo de pleitesía que utiliza *el viajero post* como muestra de agradecimiento a quienes le ofrecen una representación escénica en su recorrido por los teatros del mundo.

En efecto, el rito es, él mismo, mimesis que no apunta al deseo del otro con consecuencias disolventes y destructivas, sino que apunta, más bien, al amor unificador. El rito erótico, combinado con la totalidad de lo religioso, constituye un fermento preventivo contra el estrés perturbador de las sociedades postmodernas.

A la luz de las anteriores observaciones, el *Post-teatro* puede revelarnos hasta qué punto puede ser verdaderamente mimético el rito erótico, no en la ausencia del objeto ni en la capacidad de alcanzarlo, sino en el constante apego a la servil imitación de las virtudes que infunde, y que se hace tanto más invencible cuanto más se intenta escapar de ella. La *Republica post* es un exilio que se presta a un enredo erótico de sumisión del vencido al vencedor, en un intento de alcanzar el punto en que ya no es posible el retorno y en que ese punto llega a ser en realidad el punto de todos los retornos y de todos los nuevos comienzos.

En virtud de la coherencia interna del hilo del pensamiento que vamos siguiendo, resulta importante adelantar que, entre los aztecas, el caracol simboliza la concepción, la preñez y el parto. Incluso, en los confines del África profunda, en el *Dahomey*, se le considera receptáculo del esperma. Todo este pensamiento, que Lucien Lévy-Bruhl, a comienzos del siglo xx, interpretaba, con cierto subjetivismo, como la existencia de una “mentalidad primitiva” (Lévy-Bruhl, 11), nos hace pensar que la religión, lejos de ser meramente parásita, como hemos creído desde Voltaire, es, en realidad, la fuerza generadora que alienta detrás de la cultura humana.

El *Edificio post* implica no sólo la eminencia y la elevación, sino el poder evocador de los cuernos del morueco. La asociación de los cuernos y el *Edificio post* llega a simbolizar la majestad y los beneficios del poder real. Se halla entre los *dogon* el mito del morueco celeste, que lleva entre sus cuernos una calabaza que no es sino la matriz solar. Sus cuernos sirven para mantener esta calabaza, que él fecunda por medio de un pene erigido sobre su frente, mientras que orina las lluvias y las nieblas que descienden a fecundar la tierra.

Por tanto, la dimensión epistemológica de lo que Derrida llama “la metafísica de la presencia” (Derrida citado en Vélez, 86) convierte el rito en un modelo y guía de toda conducta. Por lo general, es la razón por la cual esta imitación ritual lleva consigo elementos que tienen un carácter objetivo de transgresión, pero que constituyen una imitación religiosa del proceso que combate la prohibición hasta conseguir la victoria.

Esto no es muy diferente de los sueños de José Ángel, quien se da cuenta de que su combate heterodoxo se dirige contra el entorno ortodoxo indiferente al tipo de desafío que representa. Tanto para Nietzsche como para el Príncipe *post*, el máximo mal es la indiferencia de la sociedad. Nada tiene ello que ver con la adversidad; belicosa; aquí se busca la adversidad creada por uno mismo. En idénticas circunstancias la locura de Don Quijote se hace patente.

La locura es, pues, duda, puesto que significaría la resolución de esa duda. Pero detrás de estos líricos, está escondido y al acecho el fin de la duda, que es un grado menor que la locura. El maravilloso vértigo de la esquizofrenia y el fuego fatuo de la locura aparecen como algo positivo, en definitiva, una conquista. Por eso, el triunfo de la locura conmemora más directamente el triunfo del amor en el teatro. Con todo ello decimos que José Ángel está loco.

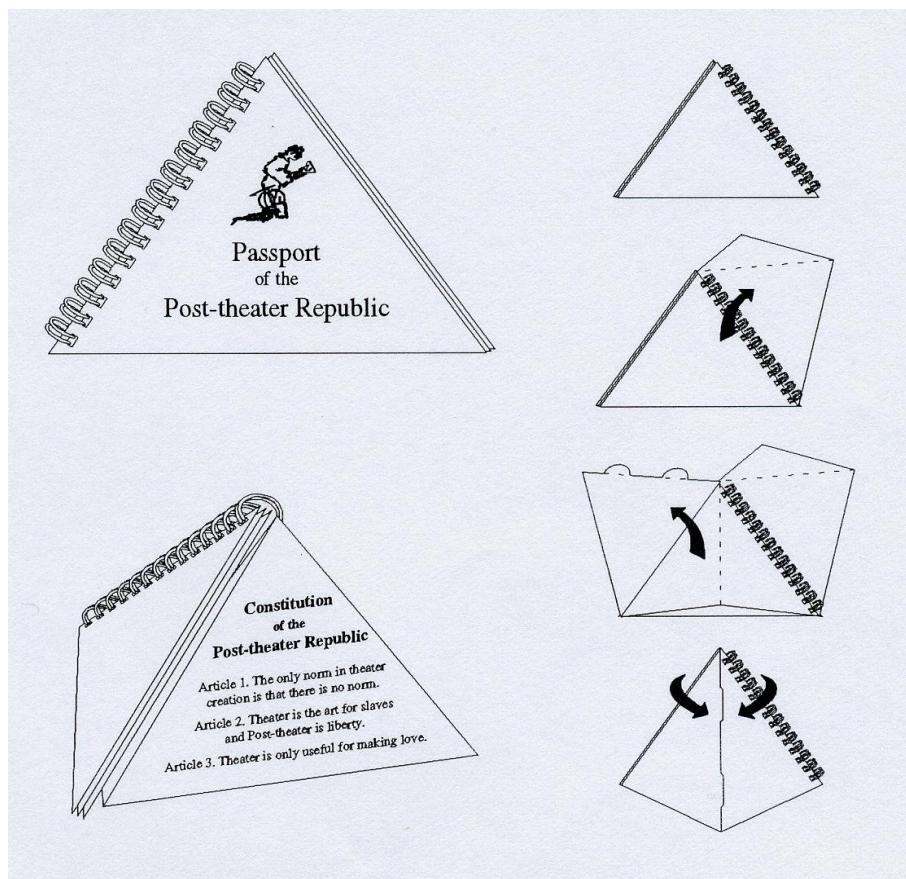


Fig. 03. Diplomacia de la República del Post-Teatro

Ser *ciudadano* de la *República post* supone, en última instancia, tener en su posesión el distintivo diplomático que le acredita como tal, a saber, el *pasaporte post* en que se reflejan los tres únicos artículos de la *constitución de la República del Post-Teatro*.

Situándonos en esta perspectiva, conviene observar que, en realidad, la matriz de la psicología motriz de José Ángel se articula como una suerte de exilio interior, que

huye del principio de realidad. Este exilio es una morada de plenitud que parece constituir un bálsamo, cuyos principios activos tienden a aliviar los dolores generados por la insatisfacción permanente del malestar de la cultura.

Al preconizar una nueva *República*, José Ángel parece insinuar una alternativa, que culmina con un nuevo sentimiento de vida; y un nuevo contrato social, que impele el sentimiento de un nuevo gusto en el teatro. El arte *post* guarda, con el proceso social, una complicidad de relación de acción y reacción recíprocas. La utopía *post* establece una visión de lo que ha de ser una sociedad a la medida del hombre, teniendo su clave de bóveda, como propuesta global, en el individuo y en el hombre concreto.

Por ende, la *República post* tiene la ventaja de situarse en el cardinal sincrético que suma la corrección, el rechazo y el intento de superación de la *post*-modernidad ilustrada. En esta tesitura, cobra una dimensión estética que refrenda la convicción según la cual al arte no le gusta permanecer en los escombros del caos cósmico. Como elemento integrador de la visión del mundo tradicionalista, “la *República post* supone una aportación innovadora a la *post*-vanguardia occidental de finales del siglo XX y comienzos del XXI, aunque, por incorporar formas dramáticas de culturas diversas, trasciende aquel ámbito y está destinada a convertirse en una aportación universal” (Ndri, 2002b: 15).

Rigurosamente, hablar de la *República post* es resaltar, *sui generis*, la sinergia no ecuánime de la idiosincrasia teocrática, que viene constituyendo el núcleo medular de la ideología escatológica, que propicia la emergencia de un nuevo orden de cuño eminentemente utópico.

La *República post* es utópica, entre otras cosas, porque rompe con el pasado que parece presentarse como dogma. Y, es en este punto, donde guarda relación con los mitos del pasado, considerados en su función positiva. Otorga protagonismo a los mitos escatológicos del judeocristianismo, a los mitos griegos de la Edad de Oro y de la ciudad ideal, a los mitos africanos, orientales, etc. El legado de esos mitos se integra en una nueva perspectiva, que se coloca al frente y no detrás, como lo nuevo y no como lo viejo, como lo primero y no como lo último. En definitiva, se trata de rescatar el legado de los mitos de la nostalgia del pasado, para insertarlo en la tensión presente-futuro.

La *República post* constituye “el árbol de la vida” (Coomaraswamy, 125) teniendo sus ramas, conformadas por los grandes santuarios de nuestro planeta. De hecho, en ciertas creencias mitológicas africanas, el árbol es el símbolo de la vida auténtica, que infunde fertilidad espiritual y sabiduría cósmica. En consideración a su índole metafísica, el árbol remite al carácter cíclico de la evolución cósmica en su doble aserción muerte y regeneración. Con lo cual, el árbol cósmico es la esencia particularizante de la sabiduría que conecta con el zafrán y el color de la vestimenta de los monjes budistas. Como planteamiento antropológico el árbol de vida conforma la entropía semiótica de la verticalidad y no de la oblicuidad.

No es baladí si una de las primeras medidas administrativas que el *Príncipe post* toma al fundar su *República post* es nacionalizar todos los teatros del mundo y declararlos patrimonio de sus ciudadanos y de la *República de cómicos*. De ahí, el concepto de la cosmogonía *post-teatral*, que, en definitiva, se reduce a una aventura *post-teatral*, cuyo recorrido instructivo lleva directamente a la soledad del exilio, donde el teatro alcanza su plenitud en tanto que arte para la libertad.

Por eso, los viajes itinerantes que José Ángel ha venido realizando por el interior mismo de los nidos culturales de Europa, África y Asia tienen como finalidad lograr la apertura del ser hacia otros pensamientos, para una integración y comunicación culturales. Es el viaje del más allá, o sea un rumbo a lo desconocido. Con ello, el viajero *post* puede emprender su camino iniciático y viajar hacia ciertas culturas del *Katakaly* en India, del *Nö* en Japón, del *Poró* en Costa de Marfil. Sucede, en realidad, que tales viajes significan la penetración en el ámbito esotérico para la depuración ideológica, que propugna la paz interior, capaz de trascender el egocentrismo. He aquí el motivo por el que la *República post* tiene sus propios emblemas.

Efectivamente, la filatelia sirve para la correspondencia entre los amantes del teatro. Los sellos triangulares de la *República post* llevan impresos *Hamlet informático*, la *Calavera de Yorick*, la *Anunciación del Post-Teatro* y el retrato anagramático de su *Alteza real Joseph-Angel*, o sea, el *Príncipe post*. Asimismo, la numismática circular que lleva en su cara la imagen de *Hamlet informático* y en el envés el retrato anagramático del *Príncipe post*, se denomina *post-Drachma*, en alusión a la moneda que servía de entrada en el antiguo teatro griego. Ser ciudadano *post* supone tener en su

posesión el instintivo diplomático que lo acredita como tal, a saber, el pasaporte-*post* en el que se reflejan los tres únicos artículos de la *Constitución de la República del Post-Teatro*:

*Artículo 1º: La única norma en la creación teatral
es que no hay ninguna norma.*

*Artículo 2º: El teatro es un arte para los esclavos
y el Post-Teatro la libertad.*

Artículo 3º: El teatro sirve para hacer el amor. (Gómez, 1997: 417-421)

Cualquiera que emprende este viaje iniciático, como el efectuado por Fausto, descubre el orgasmo placentero y la libertad provechosa. Un signo de esta tendencia es el conocimiento práctico de los santuarios que se integran en la *República post*, que propicia el saber en la medida en que es extraído de la experiencia empírica. Es un proceso para avanzar en el conocimiento, profundizando en el contacto primordial con la realidad, ya que, a partir de muchas contemplaciones, pueden conseguirse virtudes noéticas universales. La experiencia es el conocimiento de las cosas, pues lo que distingue al más sabio no es la habilidad práctica, sino la posesión de la teoría y el conocimiento de las causas. En el orden gnoseológico, las virtudes tienden a impulsar un deseo o una tendencia conducentes a la verdad.

Esta apertura sobre la infinitud del ser tiene la ventaja de preparar el camino hacia una auténtica filosofía de la vida. Es decir, se reconoce al hombre un cierto tipo peculiar de unidad capaz de respaldar una ontología como ciencia de las significaciones, en la que el problema central consiste en buscar la unidad del ser para dar cuenta de la dispersión de sus significados y determinar adecuadamente la oscura referencia. Es la búsqueda constante de equilibrio más que de altura, *optimum* más que *maximum*. Según Mircea Eliade, es el modelo ejemplar, no sólo porque el cosmos es el arquetipo ideal de toda situación creadora, sino, también, porque es una obra divina. La *República post* es, tal vez, el más visible retorno de lo reprimido.



Fig. 4. Filatelia de la República del Post-Teatro

La filatelia sirve para la correspondencia entre los amantes del teatro. Los sellos triangulares de la *República post* llevan impresos *Hamlet informático*, la *Calavera de Yorick*, la *Anunciación del post-teatro* y el retrato anagramático de su “*Alteza real Joseph-Angel I*”, o sea, el *Príncipe post*.

Ya en la filosofía presocrática, el conocimiento científico y la sabiduría son superiores por cuanto captan la verdad, es decir la dimensión unificante del ser y de la realidad. La *República post* tiene su raíz en la búsqueda del saber, en el impulso por alcanzar la verdad; el nivel supremo de dicho impulso es la sabiduría. En ella se realiza la aspiración al máximo de saber, pero siempre en búsqueda, como el Eros platónico, que siempre tiende a más, sin que llegue nunca para el hombre su posesión completa. Es un saber universal, de totalidad y fundamental, en el que se expresa la suprema posibilidad del conocimiento humano.

Por consiguiente, la *República post* permite huir de la ignorancia de los nuevos analfabetos de los tiempos *post-modernos*, porque busca el saber. Está movida por la voluntad de superar la ignorancia; es, por tanto, voluntad de saber y de verdad. De ahí que, a juicio de José Ángel, la estructura peculiar del saber expresa la estructura de la libertad, ya que no depende de otra cosa. Tal vez, la *República post* sugiera que no es digno del hombre renunciar a la búsqueda de aquel saber que le perfecciona en su ser más propio. Es una cuestión de calidad, que impulsa a salir del conformismo para acceder a la superación dialéctica de la duda existencialista (“ser o no ser”) de Hamlet. Dicho de otro modo, el amor a la sabiduría produce una rebeldía, que se proyecta en la incontinente búsqueda de la más radical y verdadera realidad.

Este libre albedrío, parece conducir a la vida buena y feliz. En su raíz, pueden encontrarse las tendencias naturales, a saber, convivir mediante el *logos*. El saber y el vivir, la reflexión y la acción brotan como exigencias antropológicas específicas e impulsan a que los hombres busquen y realicen la suprema forma de saber y la mejor forma de vida. Por su voluntad de saber y de vivir bien, aspiran los hombres a la sabiduría y a la felicidad hedonista, que vienen constituyendo el resorte básico del bien supremo e inalienable del hombre auténtico. Si admitimos que la felicidad es el bien supremo, no podemos hacer consistir la felicidad en la posesión material de riquezas (Aubenque, 108).

La estética joseangeliana es, pues, antropológica, tanto en su raíz y finalidad, como en los ámbitos de aplicación que coinciden con las dimensiones del ser humano: conocer y estar en éxtasis. Este enfoque proyecta un nuevo marco desde donde habrá de desarrollarse la metafísica en todas sus dimensiones (ontológica, teológica y gnoseológica). Teología y ontología conviven en la trayectoria filosófica de José Ángel y responden a dos intereses filosóficos diferentes, que se compatibilizan en la búsqueda de los primeros principios del ser en movimiento.

Conclusión

En última instancia, conviene decir que, como repliegue estético, la *República post* es un panteísmo en cuyo seno se gesta *el juego* erótico. Es, en definitiva, una especie de divinidad popular que consagra el amor universal como una categoría estética. De este modo José Ángel celebra las exequias de la civilización occidental al

vislumbrar el advenimiento de un futuro instaurado por los nuevos moldes del arte escénico:

La religion d’hier est devenue le théâtre d’aujourd’hui et le théâtre d’aujourd’hui est acculé à devenir la religion de demain. Le Post-théâtre réinterprète le théâtre et lui donne un sens transcendantal (...) L’icône constitutive de ma religion post évoque le Hamlet informatique, agenouillé, rivalisant avec l’Annonciation. Ce post-Hamlet, qui symbolise la transfiguration du théâtre post-médiéval en religion post-moderne, préconise l’avènement de la mort du théâtre et de sa résurrection. Dans sa croisade, ce Hamlet rédempteur fustige avec ses dogmes les idoles usurpatrices, les conventions vieillotées, et prêche la conversion des spectateurs en paroissiens, des scènes en autels et de l’odéon en cathédrale. A chaque temps correspond un type d’idolâtrie (Gómez, 1998: 136).

Este enfoque reviste una pretensión que conduce, a la postre, al agotamiento de un ciclo de la concepción artística que se sitúa en el ocaso de su fase terminal. La inclusión, en el seno mismo de la realidad utópica, de diversas tradiciones y experiencias culturales desahuciadas y su vinculación a las esferas lúdicas como categoría estética, constituyen el florón de una irrenunciable marcha hacia adelante. Realmente, la *República post* recurre al juego ceremonial de índole esquizofrénica y, en su desenfadada locura, trae a colación un arte integrado y liberado de la tiranía del cogito.

Como razón ontológica de una sociología del conocimiento, la *República post* implica el mundo de los mitos, ritos y saber. Entonces, la utopía *post* aparece como la promesa de felicidad hedonista para los amantes del juego erótico. El principio del placer aparece como el mejor antídoto contra la sociedad. En su seno hay siempre un honrado testimonio de la vida, que refrenda el retorno a la infancia inocente, y un deseo de contribuir a mejorar nuestro ser y existir. Es simplemente una utopía de desalienación cultural e ideológica. Ello tiene como *sustratum* la defensa de la excepción cultural en una época en que mucho se habla de la mundialización, donde todas las culturas pretenden confundirse, como en la Torre de Babel. Es “La lucha con el ángel” (Ndri, 2004:199)



A la vista de lo que antecede, podemos decir conclusivamente que los presupuestos culturales hacen pensar que la *República post* es la expresión *utopocrática* de un arte democrático, popular y auténtico que se dirige a cada uno de nosotros. ¡Qué bonito es el desorden, qué poder de fascinación!

© **Amon Paul N'DRI**

Notas

1 Conceptualizada por Dieudonné Séraphin Niangoran Porquet, “la Griotique” es una vertiente de la antropología teatral. Como estética teatral, es un sector de mentalidad que conecta con la necesidad imperiosa de crear un teatro auténticamente africano, donde el trovador, con su “arte total”, presenta la tradición oral que participa de la visión del mundo tradicionalista.

2 La estructura lingüística que se deriva de la “drummologie” es binaria, por cuanto asocia, por un lado, la voz inglesa “drum” -tambor- y, por otro lado, “logos” que, en griego, significa la ciencia. La conjunción de los términos radica en que la “drummologie” es la ciencia que estudia la estructura del lenguaje de los tambores.

3 *La República del Post-Teatro* es uno de los tratados de la teoría estética que componen la Edición Glamour.

4 Lucas Cranach es un pintor renacentista y artista gráfico alemán que destacó por sus desnudos femeninos y por sus retratos.

5 La palabra “catarsis” originalmente designaba el efecto purificador de un determinado sacrificio.

6 *La República del Post-Teatro* es uno de los tratados de la teoría estética que componen la Edición Glamour.

7 El juego *post* está relacionado con el concepto de utopía, que es la visualización de un ideal. Como imagen de plenitud, señala algo que no es del todo posible. Sin embargo, lo imposible que entraña es necesario, incluso condición de posibilidad para la realización de lo que es en cada momento posible. La utopía abre la realidad y desde lo imposible muestra sus posibilidades. Desde la visión explícita, el concepto de la utopía es el referente de lo que debería existir. Asimismo, permite juzgar la situación existente como contraria a lo que serían unas condiciones de vida conformes con la dignidad del hombre. La utopía es entonces la visión de una forma de vida justa y digna de la sociedad y del individuo.

8 José Ángel se identifica con “el príncipe del amor” que es Titus, pero, también, con el “príncipe del teatro” que es Hamlet.

Bibliografía

- Alexandrescu, Liliana. "Mise en scène imaginaire du post-théâtre". *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)* 1 (1991): 249-270.
- Amoa, Urbain. *Poétique de la poésie des tambours*. París: L'Harmattan, 2002.
- Aubenque, Pierre. *Aristóteles: sabiduría y felicidad*. Madrid: Cincel, 1988.
- Berenguer, Ángel. *Teoría y crítica del teatro*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1991.
- Boa, Niangoran Georges. *Introduction à la drumologie*, Abidjan: GNB, 1981.
- Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Coomaraswamy, Ananda. "El árbol de la vida, el loto de la tierra y la rueda de la palabra". *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Ed. Chantal Maillard. Barcelona: Kairós, 2001. 125-157.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Trad. Ricardo Anaya. Buenos Aires: Emecé Editores, 1968.
- Gómez, José Ángel. "La hérésie Post-théâtrale: de la tradition du trope à la post-modernité". *De la représentation du Mystère de Valenciennes de 1547 à la post-modernité*, ed. Fergombé Amos, Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 1998.
- . "Post-theater passport. The Journey Beyond". *Slovenské Divadlo, Bratislava* (1997): 417-421.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *La mentalité primitive*. París: P.U.F., 1960.
- Ndri, Amon Paul. "La lucha con el Ángel en el Post-Teatro". *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)* 20 (2004): 199-215.
- . *El juego y lo sagrado en el Post-Teatro de José Ángel Gómez*. Tesis Doctoral. Alcalá de Henares: Departamento de Filología. Universidad de Alcalá, 2002.
- Pérez Tapias, José Antonio. "Mito, ideología y utopía. Posibilidad y necesidad de una utopía no mitificada". *Gazeta de Antropología*, 06 (1988): texto 06-04.
- Vélez Espinosa, Cristian Camilo. "Derrida: conciencia de unidad y metafísica de la presencia", *Saga*, 17 (2008): 83-100.