

LA HERENCIA CLÁSICA DEL TEATRO POSTMODERNO*

PATRICE PAVIS
Universidad de París VIII

Juguemos con las palabras: quien dice **postmoderno** dice **moderno** y quien dice **moderno** dice **clásico**, de manera que el teatro postmoderno remite necesariamente a un pasado y es tributario de toda una tradición teatral que sólo puede sobrepasar asimilándola. De este modo, éste se caracteriza por un rechazo a romper completamente con un movimiento o con una vanguardia, para integrar de forma más adecuada los materiales que recupera de donde mejor le parece¹. Resulta útil también examinar la herencia y la norma clásica de este teatro en evolución, lo que al mismo tiempo nos agudiza la mirada sobre los cambios que hace sufrir a todas estas tradiciones teatrales.



como en una conversación cotidiana. El fenómeno no es nuevo: marca, como lo ha mostrado admirablemente Peter Szondi², los comienzos del *drama moderno* hacia 1880 y hasta alrededor de 1950. Este momento se caracteriza por una ruptura de la comunicación y del intercambio dialógico, por la aparición de una crisis del drama e intentos de conservación (naturalismo, obras de conversación o en un acto, existencialismo), o de solución (expresionismo, teatro épico, montaje, pirandellismo, etc.). Incluso el teatro del absurdo pertenece al modernismo (y al postmodernismo), puesto que el no-sentido resulta todavía sentido y llama a una interpretación y a una concepción del mundo. Como escribe Adorno:

1. El imposible espacio unitario

El texto dramático clásico parece no poder ya ser utilizado por los autores contemporáneos tal cual. Se ha vuelto impensable para los autores de hoy proponer obras con diálogos intercambiados entre personajes

Incluso la pretendida literatura absurda toma partido, en sus representantes más elevados, por la dialéctica, por el hecho de que expresa, en tanto que coherencia de sentido, teleológicamente organizada en sí, que no existe

*Tomado de *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Fall 1988, p. 217-232. Traducción al español: Gloria María Martínez.

ningún sentido. Ella conserva, por eso mismo, en la negación determinada, la categoría del sentido: esto es lo que hace posible y exige su interpretación.³

Después de la literatura del absurdo, prosigue Adorno –en particular, podríamos añadir, con el post-modernismo– ya no es el sentido lo que se niega como principio organizador, o el no-sentido como filosofía.

Incluso en el arte que obedece sin restricción mental a la idea deshilvanada, se encuentra en juego, aunque sea transformado hasta ser irreconocible, el principio de armonía, porque las ideas deshilvanadas, para tener validez, deben sostenerse en la manera de hablar de los artistas.⁴

En el arte postmoderno, sin embargo –y a diferencia del arte absurdo– hay que tener en cuenta una nueva totalidad, no la de los enunciados, sino la de su enunciación, de su organización en el discurso de los artistas. Fenómeno de retotalización del fragmento que Adorno atribuye a las obras que practican una negación consecuente del sentido: “La obra que niega rigurosamente el sentido es considerada, por esta lógica, con la misma coherencia y con la misma unidad que las que debían, en otro tiempo, evocar el sentido”.⁵

A partir de los años 60, después del llamado período *absurdo*, el problema ya no es el de la discusión entre dialogismo y monologismo, comunicación o cacofonía, sentido o no-sentido. Los autores (entre otros ejemplos: Peter Handke, Michel Vinaver, Samuel Beckett, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès) no buscan ya crear en sus textos la imitación de locutores tratando de comunicar o de sucumbir ante una palabra indescifrable. Presentan un texto que –incluso si toma aún la forma de palabras alternadas emitidas por diversos locutores– no es verdaderamente intercambiable, resumible, resoluble, presto a desembocar en la acción. La propia palabra

(re) deviene acción. Se dirige en bloque al público, como un poema *lanzado* a la cara: corresponde al auditorio tomarlo o dejarlo, como la búsqueda de un imposible espacio unitario. El texto querría retomar a la época anterior al diálogo, como en “las más antiguas formas escénicas”.

El teatro es el arte de jugar con la división, la que introduce en el espacio a través del diálogo. La noción de diálogo es tardía. En las más antiguas formas escénicas, cada palabra habla solitariamente, dirigida solamente hacia los hombres que se han reunido religiosamente para escucharla; no hay comunicación lateral; el que habla se dirige al público, con una plenitud que excluye toda respuesta, palabra desde lo alto, en una relación sin reciprocidad.⁶

Pero este público religiosamente reunido en un lugar protegido, este llamado global a una asistencia unitaria, este sphynx capaz de reunir los fragmentos dispersos, ya no existe; incluso si autores como Handke, Duras o Koltès intentan reanudar el contacto con un grupo unido por el deseo de revivir en bloque, pero no necesariamente de manera catártica, su situación en un espacio que no esté ya dividido por los cortes escénico, familiar, social o individual. Esta búsqueda de un espacio estético y social común, lejos de las grandes contradicciones o de los conflictos de la historia, implica, como se verá, un lazo estrecho con la tradición y con la herencia, no solamente con la **herencia cultural** (los grandes autores, los grandes textos clásicos, los mitos fundadores de la vida simbólica y social) sino también con la herencia de las **prácticas gestuales, vocales, entonativas** que son de la competencia del teatro, es decir, del actor, del escenógrafo, del director. Se trata de encontrar la relación del cuerpo con el gesto de toda una tradición teatral y social:

La escena, observa Antoine Vitez, es el laboratorio de la lengua y de los

gestos de la nación. La sociedad sabe, con mayor o menor claridad, que en esos edificios llamados teatros, hay gentes que trabajan durante horas para engrandecer, refinar, transformar los gestos y las entonaciones de la vida corriente. Para encasillarla, para ponerla en crisis(...) Si el teatro es el laboratorio de los gestos y de las palabras de la sociedad, es a la vez el conservador de las antiguas normas de la expresión y el adversario de las tradiciones.⁷

El espacio unitario y unificante oculta el origen de la palabra o relativiza su alcance. En *L'ordinaire*, "obra en siete pedazos" de Michel Vinaver, ninguno de los personajes de la multinacional *Housies* dialoga con sus compañeros de infortunio, sino que aporta, sin saberlo, su piedra al edificio y al mito de la multinacional que se devora soñando en la sobre-vida y en la reconstrucción. En *Quartett*, de Heiner Müller, el hombre al igual que la mujer se desdoblan en una mujer y en un hombre, de modo que resulta difícil, incluso imposible, determinar qué voz toma la palabra y a quién se dirige.⁸

2. Nueva relación con la obra clásica

Lo que cambia, no es tanto la concepción del hombre y de su lugar en el universo, como la concepción que los directores se hacen de las Obras clásicas.

Nadie cree ya (aparte de los teóricos del drama) en la especificidad del texto dramático, en la existencia de reglas y de leyes del diálogo, del personaje, de la estructura dramática, etc. Como prueba, esta búsqueda de textos no escritos inicialmente para la escena y que han permitido las experiencias del teatro-relato (*Catherine*, a partir de *Les cloches de bâtes*, de Aragón, en la puesta en escena de Vitez; *Louve basse*, a partir de Denis Roche, montada por G. Lavaudant; *L'arrivant*, a partir de *Là*, de Hélène Cixous, puesta en espacio por Viviane Théophilidès); se trata de tomar el texto narrativo no como sustrato

para una fábula y personajes, sino de hacer de él una lectura escénica más o menos dramatizada por las improvisaciones de sus diversos lectores. El texto no es ni un conjunto privilegiado de diálogos que *harán teatro*, ni un material de construcción del cual los brechtianos se servirán sin escrúpulos, ni sin dudas, un texto narrativo leído por un lector que imagina los sucesos narrados.

En la nueva escritura dramática, el diálogo conversacional está desterrado de las escenas como la reliquia de una dramaturgia del conflicto y del intercambio; la historia, la intriga o la fábula demasiado bien compuestas resultan, en lo sucesivo, sospechosas. Los autores o los directores buscan desnarrativizar sus producciones, eliminar toda referencia narrativa que permita reconstruir una fábula: imposible en textos recientes como *Les Cépheides*, de J. C. Bailly, *Oeil pour oeil*, de Louis-Jacques Sirjacq o *Faut-il rêver? Faut-il choisir?* de Bruno Bayen, *Rêves de Franz Kafka*, de Enzo Corman y Philippe Adrien, *Bivonac*, de Pierre Guyotat, recontrar las delicias del relato y de la fábula.

El texto, sea moderno o clásico, está como vaciado de su sentido, y de entrada de su sentido mimético inmediato, de un significado que estaría ya ahí, solamente esperando una expresión escénica adecuada. Toda búsqueda de su dimensión socio-histórica, de su inscripción en una historia pasada y presente es desterrada, o al menos retardada tanto tiempo como sea posible: ficcionalice quien pueda. Se trata de obtener su sentido en reserva o de multiplicar sus variantes y potencialidades, de no explicitarlo por lo que se cree saber de inicio desde la lectura *de mesa*, con la invencible armada de los dramaturgos, sociólogos, directores.⁹ El teatro postmoderno no desea limitarse a una lectura ideológica del texto o del mundo. Tiene agotadas, por así decir, la serie de las *soluciones* del texto y del sentido y termina por declararlas equivalentes. No se ofrece ya como un texto o un espectáculo interpretables, sino como una práctica significativa que engloba, entre otros, un texto lingüístico. La función

del análisis dramático es determinar los significados probables y la de las prácticas significantes atender a la pluralidad de las significaciones; abre el texto dramático a la experimentación escénica, cuidando de no separar la lectura del texto, el descubrimiento de su sentido y la traducción escénica que explicaría el sentido pre-existente del texto. El texto se mantiene como el objeto de las preguntas, trabajo de los códigos y no serie de situaciones y de alusiones a un sub-texto que se trataría de hacer sentir al espectador. El texto es recibido como una serie de sentidos que se contradicen, se responden y rechazan anularse en un sentido global final. La práctica significativa rehúsa ilustrar o confirmar lo que el análisis cree descubrir en la primera concretización por el lector. La pluralidad de los significantes se mantiene por la multiplicación, en el trabajo escénico de los enunciadores (actores, música, ritmo de presentación, etc.), por el rechazo a jerarquizar los sistemas escénicos, a dividirlos entre sistemas mayores y menores, a reducirlos en un último significado, y en fin de cuentas, el rechazo a interpretar. Peter Brook se ha convertido en el teórico de este rechazo hermenéutico, al pretender que las formas de los grandes textos, como las formas shakespearianas, son formas abiertas a "interpretaciones hasta el infinito"¹⁰, una "deliberada forma tan vaga como posible para no dar interpretación"¹¹.

Nos parece que este deseo de apertura infinita del texto a la significancia, incluso si invoca a Barthes¹² o a Kristeva,¹³ no es sino un útil cebo para esperar el mayor tiempo posible antes de tomar partido y para confiar esta tarea extrema al lector-espectador. En lo que se distingue el teatro del texto leído, es en que éste puede mostrar u ocultar lo que el texto ya dice. Son posibles dos tácticas: mostrar lo que no está dicho (es lo que a menudo propone la representación historizada) o, como hace Vitez, campeón de la apertura del texto a las significaciones, "no mostrar lo que está dicho", no "desarrollar indiferente e impunemente cualquier punto de vista"¹⁴, sino

"entregarse a variaciones infinitas" que "tendrán un lazo entre ellas".¹⁵ Este tipo de puesta en escena instaura un juego perpetuo entre mostrar/ocultar, texto y escena. El sentido no es accesible al espectador si no se somete a una práctica que descifre tanto los signos escénicos como los significados del texto. Antoine Vitez es hoy el mejor representante de esto: "El placer teatral, para el espectador, radica en la diferencia entre lo que se dice y lo que se muestra (...) de lo contrario, ¿qué interés experimentaría por el teatro? Es esta diferencia lo que resulta interesante."¹⁶ Lo que me parece excitante para el espectador consiste en esta idea: no mostrar lo que está dicho".¹⁷

En esta aproximación, la dialéctica entre texto y escena queda verdaderamente instituida (mientras que hasta ahora, la escena dimanaba siempre de la lectura del texto). La puesta en escena se convierte en la validación de lo que J. L. Rivièrre llama, refiriéndose al trabajo de Vitez sobre Racine, "la pantomima del texto", así pues, "desplazamientos sucesivos, saltos entre estas dos series para hacer del texto, conjunto de palabras, un gesto (movimiento que la dicción detallada de cada alejandrino acentúa) que al igual que el gesto corporal de la acción, su desplazamiento (y en una relación dialéctica/lúdica con él) contribuye a escribir este nuevo texto que es el espectáculo"¹⁸. El texto espectacular ha llegado a ser de tal complejidad e indeducibilidad que su propio receptor debe tratar de orientarse en el laberinto de los significantes sin poder jamás reducir éstos a un significado, a una comunicación. Se revela entonces no la comunicabilidad del sentido, sino "la opacidad irremediable en el seno del lenguaje mismo." (Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel*, p. 84), el desafío lanzado a una ciencia o a una semiología de la comunicación.

3. Insuflar, descentrar, desritmar

Se supone que en lo sucesivo la puesta en escena de la obra clásica, o mejor dicho su puesta en boca sea capaz de insuflarle un

sentido físico y respiratorio que es la consecuencia de su enunciación global. Las investigaciones actuales sobre el ritmo de la dicción y de la versificación clásica, sobre el juego vocal y gestual tienden todas, ya provengan de Brook, Mnouchkine (los *Shakespeare*), Vitez (*Phèdre*, *Britannicus*, *Le soulier de satin*) o de Grüber (*Bérénice*) a desritmar el texto en su primera lectura (evidente o habitual). El teatro y la enunciación escénica se convierten, a través del juego del actor, nuevo sacerdote de la proferación*, en el lugar mítico donde esta desritmización imprime a la obra clásica un nuevo sentido. Ahora bien, todo esto ya ha sido esbozado por Jouvet en su teoría de la lectura del texto, de su respiración y de su *ejecución*. El texto, incluso clásico, es aún y siempre utilizado. Sólo la etiqueta y la receta postmodernas son nuevas. En la perspectiva postmoderna, el texto, sea clásico o moderno, ya no es el depósito del sentido en espera de una puesta en escena que lo exprese, lo interprete, lo transcriba, un sentido sin problema que los hombres de teatro (dramaturgo, director, actor) pueden desprender a fuerza de erudición y de paciencia. Este texto se convierte en una materia significativa, en espera de sentido, un objeto del deseo, la hipótesis de un sentido (entre otros) que no es sensible ni concretado más que en una situación de enunciación dada gracias a los esfuerzos conjugados de la puesta en escena y del público (receptor de la enunciación).

La reevaluación del texto, la experimentación sobre la obra clásica considerada como encrucijada de sentido, van parejas con un cambio en el paradigma dominante de la representación teatral y singularmente de la representación clásica. Ya no son el texto y la fábula los que están en el centro de la representación, ni incluso el espacio y los sistemas escénicos (la escritura escénica) como en la etapa siguiente, la de la época clásica de la puesta en escena; actualmente, son el tiempo, el ritmo y la dicción. El ritmo y la parodia se

convierten en el sistema significativo de la puesta en escena al cual todos los otros tienden a aferrarse.

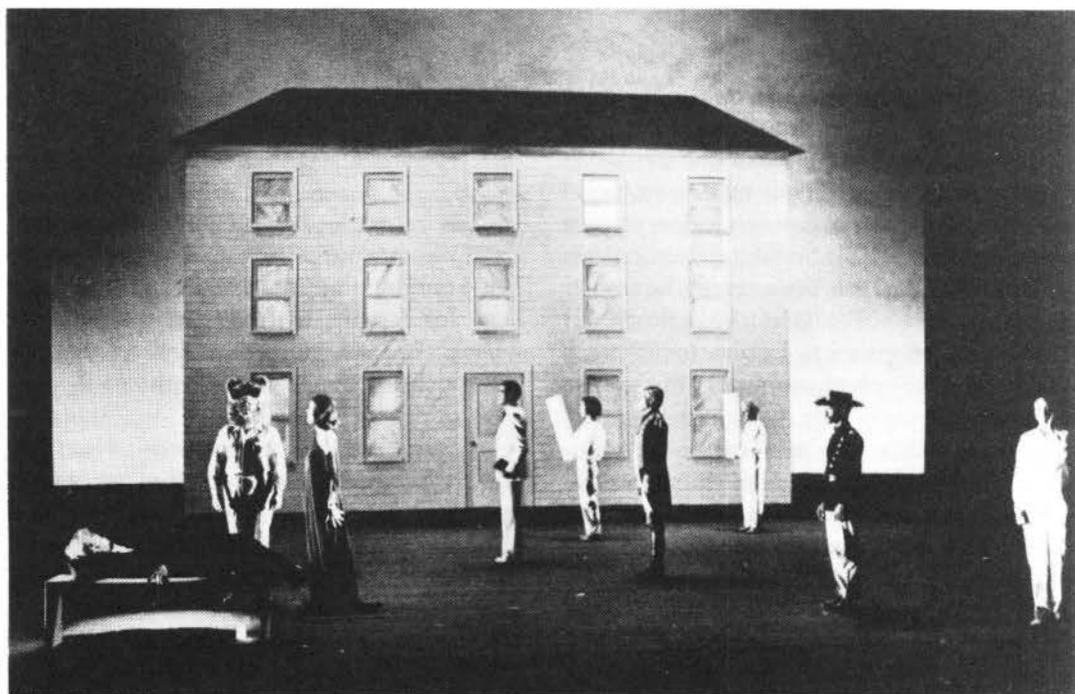
Amo, declara sintomáticamente Antoine Vitez, la prosodia, amo la rima, que me parecen más importantes que los choques de imágenes puras donde quería refugiarse la poesía contemporánea después del surrealismo.¹⁹

Desritmar la lectura expresiva llamada natural para sobrepasar la lectura puramente psicologizante o filológica, para ensayar o imponer diversos esquemas rítmicos *exteriores* al texto, tal es, actualmente, la gran empresa del teatro (ya sea del Théâtre du Soleil o del trabajo de Vitez y de Villéger sobre los clásicos franceses del siglo XVII).

4. La Tradición y las tradiciones

En lo que concierne al teatro, y no solamente al drama, su práctica se inscribe necesariamente en una tradición, aun cuando la institución donde él se desarrolle sea la suma de dificultades materiales, y que ésta esté influida por otros teatros del pasado y del presente. Ciertas instituciones –fue mucho tiempo y es todavía en parte el caso de la Comedia Francesa– tienen por misión conservar un repertorio y un modo de representación de los cuales se estiman herederos, los de los clásicos franceses del siglo XVII en la etapa actual. Pero la polémica está siempre abierta en torno a saber si estas instituciones conservan realmente la tradición de los clásicos que prevalecía en la época de su creación. Toda la renovación de la puesta en escena de los clásicos en Francia, desde Artaud, Copeau o Jouvet, proviene de una crítica de las tradiciones falsificadas de la Comedia Francesa o de las instituciones oficiales. Copeau quería “acercar las obras a la verdadera tradición liberándolas de los aportes con que los actores oficiales las han sobrecargado desde hace

*En francés en el original *proferation*, forma sustantivada de la acción de proferir. (N. del T.)



"Edison", dirección de Robert Wilson, 1979. Siluetas anacrónicas se recortan componiendo una extraña fotografía de pasado y presente.

tres siglos".²⁰ Vilar, en 1955, era ya mucho más escéptico en cuanto a la posibilidad de reconstituir ciertas formas teatrales del pasado, considerando que las tradiciones orales, gestuales del saber teatral han muerto con sus comediantes.²¹

La transmisión oral y gestual, más segura y legítima, en el caso del teatro, que la transcripción por escrito, todavía no garantiza un respeto de la herencia y de la tradición, porque se corre gran riesgo de que sean transmitidos fragmentos de informaciones *trucos* y procedimientos baratos. Jovet (y a continuación de él, Vitez) insiste con razón en la dificultad de heredar el espíritu de la Tradición. El opone las tradiciones, "procedimientos, trucos, (...) manidos, copiados y vueltos a copiar unos de otros: escorias inútiles de las cuales debería desembarazarse el trabajo teatral", a la Tradición, es decir, la historia del teatro, "la continuidad de sus ejercicios, de sus representaciones, de sus obras, de sus comediantes".²² En el mismo espíritu, Vitez desea reinventar la tradición quitándose la marca de ella. "Se trata de rehacer la tradición, pero no de ser engañado. Si se reinventa

la tradición al mismo tiempo se la presenta de manera crítica, se recibe de ella la convención pero no se cree en ella".²³ Con Vitez, nos damos cuenta de la actitud resueltamente (post) modernista de este tipo de puesta en escena. Ya el problema no es conservar la tradición (tarea por los demás imposible, incluso en la Comedia Francesa), ni comprender su esencia (Copeau, Jovet), ni tampoco retorcerla con propósitos realistas socialistas (Brecht); se trata, actualmente, de inscribir el trabajo moderno en la tradición clásica. La actual desconfianza *postbrechtiana* por cualquier puesta en escena sociológica recubierta por un denso comentario económico-político-socio-crítico no tiene otra causa que este tipo de proyecto viteziano, donde la relación con la herencia de la tradición no es ya cuestión de apropiación burguesa o de asimilación socialista, sino de uso "intertextual o irónico de los códigos de representación tradicionales y de las convenciones escénicas".²⁴ Ahora bien, este uso de los códigos, es tanto la puesta en escena de vanguardia quien lo realiza, trabajando con las obras clásicas, como el trabajo postmoderno

de creadores como Robert Wilson, Richard Foreman o Laurie Anderson. Más que intentar apresar una escritura dramática postmoderna resulta más legítimo interrogar a la puesta en escena en cuanto a su actitud frente al sentido: ¿cree ella en él?, ¿lo desea?, ¿busca aprehenderlo?

5. La herencia del teatro postmoderno

Ya se ha señalado la dificultad en comprender tangiblemente la manera de heredar del teatro. Para el teatro dramático, es relativamente fácil observar la relación de la modernidad con la tradición, examinar con Szondi, por ejemplo, cómo una forma dramática es contradicha y reapropiada por el teatro expresionista o épico. Pero, ¿para el arte de la puesta en escena? La huella textual (indicaciones escénicas, *lazzis*, texto de los diálogos, descripción exterior de los sucesos escénicos) no es sino un residuo muy delgado de la representación, y ¿quién quisiera heredar de un residuo? Es pues, sin gran pesar, que la puesta en escena o el teatro postmoderno renuncian a la herencia textual o dramática, como para asimilar mejor la tradición de la representación, en particular, el acontecimiento único y efímero de la teatralización y de la enunciación escénica, lo que Helga Finter llama "las conquistas de la práctica teatral histórica".

Este teatro es post-moderno en la medida en que no destruye, negándolos en nombre de una ciega creencia en el progreso y de un mito de los orígenes, las conquistas de la práctica teatral histórica, como era todavía el caso de la vanguardia histórica, sino en que él dramatiza los constituyentes de la teatralidad en su dimensión de signo. Este proceso de la negatividad no destruye, sino por el contrario, produce, en un movimiento de desconstrucción, su propio metadiscurso (...)

El postmodernismo, concebido como práctica de destrucción, se compor-

ta, frente a la tradición histórica y a su propia actividad, de manera semiótica, es decir, que su práctica genera al mismo tiempo su propio metadiscurso, abriéndose al infinito del signo y haciendo legible las condiciones de su actividad.²⁵

Se ve toda la diferencia entre las vanguardias históricas (el modernismo) y el postmodernismo: este último no experimenta ya la necesidad de negar una dramaturgia o una concepción del mundo (como lo hacía todavía el teatro del absurdo, por ejemplo); él se dedica a efectuar su propia desconstrucción como método para inscribirse, ya no en una tradición temática o formal, sino en la autorreflexividad, en el comentario de su enunciación, y en su funcionamiento mismo, como si todos los contenidos y las formas no tuvieran ya ninguna importancia a los ojos de la conciencia del funcionamiento, de la enunciación, del *orden del discurso* de los artistas ("Die Redeweise der Künstler", como dice Adorno).²⁶

Así, a pesar de la incoherencia temática de los enunciados, la Obra postmoderna conserva una coherencia de su enunciación, a menudo incluso una gran simplicidad, incluso ingenuidad, de su principio organizador, un principio de armonía que organiza la obra "al menos como un punto de huida".²⁷ De aquí la impresión que da más de un texto postmoderno, o más de una puesta en escena, de no ser más que un juego formal de variaciones que no comprometen ya ni el sentido ni la ideología; de aquí este encierro de la modernidad en ella misma que produce la clausura postmoderna y el hecho de que el postmodernismo niegue cualquier idea de cambio y de progreso.²⁸

Este proceso de auto-contemplación narcisista de la obra de arte postmoderna que la aísla orgullosamente de toda influencia o herencia de los contenidos, reduciéndola a la conciencia de su propio mecanismo homeostático²⁹, no es solamente la marca de obras creadas para significar este mecanismo (como en el espectáculo de Robert Wilson, *I was si-*

ting on my patio..., o en su reciente puesta en escena de *Hamlet-Machine* de Heiner Müller); él es frecuentemente retomado en la puesta en escena de obras clásicas. Así, en la *Bérénice* de Vitez, en 1980, en el Théâtre des Amandiers, la escenografía de Claude Lemaire indica la reflexión del teatro sobre sí mismo, colocando sobre la gran escena una segunda escena donde se representan ciertas acciones. Algunas veces, es el actor el que, como en el *Britannicus* de los propios Racine/Vitez se cita a sí mismo, hace guiños, lleva al máximo de la "ironía barroca" (Barthes) el énfasis y lo patético de las situaciones. En todos estos casos, es la enunciación la que está consciente de sí misma, al punto de producir sentido y de parasitar el enunciado de la fábula y el desarrollo de los motivos.

La relación del teatro y de la puesta en escena postmodernas con la herencia clásica no atraviesa, pues, por un retomar o rechazar una temática, sino por la invención de otro tipo de relación que podríamos comparar con la memoria de una computadora. Este teatro postmoderno, en efecto, es, por así decir, capaz de almacenar, de poner en la memoria esas referencias culturales que se reducen a menudo a informaciones banales y repetitivas (lenguaje de la publicidad, de la ideología, de la conversación corriente). Esta puesta en memoria se efectúa por la repetición de *patterns* sintácticos como en *Kaspar*, de Peter Handke o *Goldene Fenster* de Bob Wilson, por la recuperación de frases (Wilson: *I was sitting on my patio...*) o por acciones (puesta en escena de *Hamlet-Machine*, de H. Müller por R. Wilson). Cualquier nueva información es inmediatamente comparable a estas fórmulas rápidamente puestas en memoria y disponibles en todo momento. A este fenómeno de memoria muy rápida pero muy corta, que reemplaza las alusiones culturales de la obra clásica a una herencia muy pasada, se añade aquél del rechazo de la notación con vistas a la conservación o a una repetición de

la representación. Según Adorno, la idea de la duración de las obras testimonia una concepción burguesa de la propiedad; ella es tan efímera como la época burguesa y es totalmente extraña a ciertos períodos y a grandes producciones.

Concluyendo la *Appassionata*, Beethoven habría dicho que esta sonata sería aún interpretada diez años después. La concepción de Stockhausen según la cual obras electrónicas, no transcritas en el sentido tradicional son inmediatamente "realizadas" en su material y son susceptibles de desaparecer con él, es prodigiosa como concepción de un arte de pretensión enfática que sin embargo estaría dispuesto a perderse.³⁰

La música de Stockhausen como el teatro de Wilson no son en efecto ni notables ni respetables. La única memoria que podemos conservar de ellos es la de las percepciones más o menos distraídas del espectador o el sistema más o menos coherente y cerrado de sus repeticiones o alusiones. La obra, una vez *performada**, desaparece para siempre. Paradójicamente, es en la era de la reproducción mecánica casi perfecta de todo fenómeno técnico, cuando se toma conciencia de que el teatro es efímero, que no puede ser reproducido y que sería vano querer anotarlo para repetirlo. No solamente este teatro hereda restos de informaciones vertidas a lo largo del día por los medios de comunicación o la banalidad de los discursos cotidianos, sino que tampoco sabría prestarse a una imitación, a una filiación o a una herencia. Tiene una memoria implacable, aunque muy corta.

Se ha hablado, por el hecho de este corte del cordón umbilical de la obra con una tradición o una herencia, de un fin de la historia, del "fin del humanismo" —como dice Schechner³¹— e incluso del fin del hombre

*Préstamo lingüístico del inglés *performer*. Entiéndase como realizada, representada. (N. del T.).

quien, según la visión de Foucault, "se borraría, como un rostro de arena a la orilla del mar".³² Y es cierto que el hombre que aparece en los textos de Samuel Beckett, Peter Handke, Botho Strauss o Michel Vinaver ha perdido, por así decir, su identidad o al menos sus contornos. El hombre no tiene ya nada de un individuo inscrito en la historia o histórico que regula todos los problemas. No es más un número, una cifra, un ser alienado o un comportamiento absurdo —como en el teatro del mismo nombre—. Se habría más bien convertido en un portador/intercambiador de discurso, una máquina para decir el texto que no está sometido a lo verosímil de una situación dramática.

Este borramiento del personaje, de la herencia, de la memoria, no implica por tanto, como podrían hacerlo creer los slogan *post-estructuralistas* mal comprendidos, el fin del hombre sino cuando más —no se sabe si es mejor casi— una avalancha de discursos que no pretenden ya estar ligados a una acción visible sobre el mundo, una herencia que se manifiesta en los herederos sin que ellos tengan la posibilidad de aceptarla, de rechazarla o de hacer su selección.

6. Tradición, modernidad, postmodernismo

No es fácil —acabamos de verlo— situar temporalmente y/o lógicamente las nociones de tradición/modernidad/postmodernismo. La frontera es tanto más imprecisa cuanto que lo postmoderno parece elaborarse sobre la imposibilidad misma de continuar oponiendo tradición y modernidad, resultando, según Baudrillard, una "cultura de la cotidianidad":

La tradición vivía de continuidad y trascendencia real. Habiendo inaugurado la modernidad, la ruptura y lo discontinuo, se ha encerrado en un nuevo ciclo. Ha perdido el impulso ideológico de la razón y del progreso y se confunde cada vez más con el juego formal de la transformación.³³

1ª Despolitización

Si creemos en Baudrillard, la modernidad degenera, pues, en postmodernismo, por una especie de usura natural. De ahí su imagen de concepción despolitizada, incluso reaccionaria del arte.³⁴ Según Habermas³⁵, el postmodernismo estaría unido a un retorno de los neo-conservadores, a una reacción sensible en los años 70 y 80, a un movimiento de repliegue ideológico y de despolitización, a eso que Michel Vinaver ha llamado el fin de la "tiranía de las ideologías que ha marcado los años de post-guerra".³⁶

No se puede negar este retroceso político, este rechazo a plantear, como en los años 50 y 60, los problemas en términos de condiciones sociales, la dificultad del marxismo, filosofía antiguamente dominante de la intelligentsia, en regenerarse para sobrepasar los slogans de los partidos hermanos del Este, las consignas a corto plazo de los partidos comunistas occidentales, la pérdida de confianza en los intelectuales demasiado tiempo considerados poco confiables y despreciados tanto por la derecha como por la izquierda. De esto ha resultado una *nueva filosofía* mucho más desilusionada y cínica, especializada —un poco como el discurso postmoderno— en el análisis de los mecanismos fríos del poder y del funcionamiento de la sociedad. De ahí la extrema desconfianza frente a todas las herencias, singularmente las del marxismo, y la fascinación por la manipulación textual y por la desconstrucción de cualquier obra, clásica o moderna. El postmodernismo se abstiene de toda radicalidad y de toda negación; saquea los estilos precedentes para extraerles lo que le conviene en el momento; rechaza lo que llama la unilateralidad de una lectura o el discurso monolítico de una puesta en escena; relativiza toda interpretación, propone pistas de sentido que se contradicen o se neutralizan. "Despidiendo lo moderno, el postmoderno decreta la extinción de los problemas".³⁷ Pondera la indiferenciación de los lenguajes o de las producciones culturales.

2º Coherencia y totalidad

La desconfianza frente a la obra de arte como totalidad no data del postmodernismo: la teoría épica brechtiana ya constataba que "no hay nada más difícil que romper con el hábito de considerar un espectáculo artístico como un todo".³⁸ Pero la puesta en práctica de esta fragmentación sólo es realizada cuando se toma el hábito de volver a centrar la obra, de completarla, de crearla sobre la ilusión de totalidad. Sólo obras repetitivas o fragmentarias donde todo es venidero (las diferentes partes de la Opera de Robert Wilson, *Civil wars*, por ejemplo) son lo suficientemente fuertes para resistir a la voluntad de totalización y de reunificación. Nada más, en efecto, parece capaz de integrar la obra en un todo, tan profundo es para el post-modernismo que Lyotard llama "La incredulidad con respecto a los metarrelatos".³⁹ El fin de la totalidad no excluye, sin embargo, la exigencia de coherencia que la reintroduce y la insta en principio.

A la incoherencia aparente del objeto teatral postmoderno, en efecto, se opone una coherencia de su modo de funcionamiento y de su recepción. La coherencia no concierne ya al modo de fabricación o a la génesis de la obra que estarían ligados a un autor individual, sino se sitúa al nivel de la experiencia estética y de la recepción y de su ley formal.⁴⁰ Hacerlo, el proceso de su fabricación después de su recepción sobrepasa siempre a la obra. Mientras que en Brecht —que se detiene en el umbral mismo del postmodernismo— la fabricación y el proceso están aún dados en función de lo fabricado, del sentido a producir, después de él, en Beckett, por ejemplo, el hacer y la enunciación son un significante irreductible a un significado, a una tesis. Y

sobre todo, se trata de partir de la experiencia estética del receptor: "La experiencia específicamente estética, el hecho de perderse en las obras de arte, no se preocupa de su génesis".⁴¹

3º Contaminación de la práctica por la teoría

Para apreciar la obra —a falta de aprehenderla y de explicarla— hay que comprender su funcionamiento. De ahí el carácter sistemático, conceptual y abstracto de muchas de estas obras de arte. La teoría desborda sobre la práctica. Resulta difícil separar o distinguir el dispositivo de producción-recepción del trabajo hermenéutico del espectador. Este arte postmoderno utiliza y reinvierte la teoría y el proceso de producción de sentido en todos los momentos y los lugares de la puesta en escena. El texto y la puesta en escena se convierten en la puesta de una práctica significativa, abriéndose a una serie de pistas que se contradicen, se recortan, se alejan de nuevo, se niegan a una significación central o global. La pluralidad de las lecturas está garantizada por la de los enunciadores (actor, música, ritmo global de la presentación de los sistemas de signos), por la ausencia o la movilidad de la jerarquía entre los sistemas escénicos. Se adivina aquí cuánto la teoría del texto y del ritmo⁴² influyen en la práctica escénica; es la decisión teórica de partir de un esquema rítmico, vocal entonativo, coreográfico, lo que da su sentido práctico al texto dramático y/o a la representación. La teoría no se nutre ya de una práctica, previa e incontestable; genera esta práctica. El teatro postmoderno eleva la teoría al rango de una actividad lúdica, propone como única herencia la facultad de re-jugar (re-play) el pasado, en lugar de pretender asimilarlo recreándolo. •

1 Este texto completa y desarrolla algunos pasajes de nuestro artículo *The Classical heritage of modern drama*, *Modern Drama*, vol. XXIX, number 1, March 1986, p. 1-22

2 Peter Szondi. *Theorie des modernen dramas*. Frankfurt, Suhrkamp, 1956.

3 Theodor W. Adorno. *Asthetische theorie*. Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p.235.

4 *Ibid.*, p. 235-236, tr. fr. p. 210.

5 *Ibid.*, tr. fr. p. 206.

6 Maurice Blanchet, *L'entretien infini*, París, Gallimard, 1969, p. 529.

- 7 Antoine Vitez, *Le devoir de traduire*, Théâtre public, N°44, mars-avril 1982, p. 8.
- 8 Cf. Genia Schulz, *Abschied von Morgen*. Zu den Frauengestalten im werk Heiner Müllers, *Text und Kritik*, N°73, 1982.
- 9 La página siguiente retoma un desarrollo de nuestro artículo *Du texte à la scène: l'histoire traversée*, *Kodikas Kode*, vol7, N°1-2, 1984
- 10 Peter Brook, *Travail théâtre*, N°18, 1975, p. 87.
- 11 *Ibid*, p. 87.
- 12 "Interpretar un texto, no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), es por el contrario apreciar de qué plural está hecho" (S/Z, París, Seuil, 1970, p. 11).
- 13 Kristeva definió la "práctica significativa" como "una escena donde se engendra lo que está entendido como estructura" (Semiotike, París, Seuil, 1969, p. 301).
- 14 *Conversation entre Gildas Bourdet et Antoine Vitez su Britannicus de Racine*. Journal mensuel du Théâtre National de Chaillot, N°1, 1981, p. 4.
- 15 *Ibid*, p. 4.
- 16 *Ne pas montrer ce qui est dit*. Entretien de Antoine Vitez avec Emile Copperman. *Travail Théâtre*, XIV, hiver 1974, p. 50.
- 17 *Ibid*, p. 42.
- 18 Jean-Loup Rivièrre, *La pantomime du texte, L'autre scène*, N°3, 1971.
- 19 Antoine Vitez, *Un plaisir érotique*, Théâtre de l'Europe, N° 1, p. 82.
- 20 Jacques Copeau, *Registres*, II, París Gallimard, p. 73.
- 21 Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, París, Gallimard.
- 22 Louis Jouvet, *Tradition et traditions*. Témoignages sur le théâtre, París, Flammarion, 1951, p. 165.
- 23 Antoine Vitez, *Molière: vers une nouvelle tradition*. L'ècole et la nation, N°287, décembre 1987, p. 51. La oposición entre clásico y tradición es cuestionada por el postmodernismo (cf. nuestros artículos citados en nota 1 y 24). "La oposición de lo moderno y de lo clásico no es cronológica. Lo clásico no es lo antiguo. La modernidad es una manera de pensar. No consiste solamente en una atención particular dirigida más bien al futuro que a la tradición. "Jean-Francois Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, París, Galilée, 1984, p. 71.
- 24 Cf. nuestro estudio a propósito del *Jeu de l'amour et du hasard* puesta en escena por Alfredo Arias, *Une singerie postmoderne en trois bonds*, *Communication al coloquio L'Age du théâtre en France*, Toronto, mai, 1987.
- 25 Helga Finter, *Das Kamerauge des postmodernen theaters*, *Studien zur Asthetik des Gegenwartstheaters*, Ch. W. Thomsen (ed.), Heidelberg, Carl Winter, 1985, p. 47 y 67.
- 26 Adorno, op. cit. p. 236 (tr. fr. p. 210).
- 27 Adorno, op. cit. p. 236 (tr. fr. p. 210).
- 28 El lazo con la problemática Tradición/modernidad está claramente establecido por Baudrillard en su artículo *Modernidad* de la *Encyclopedia Universalis*. Cf. más abajo, la cita, nota 33.
- 29 Cf. en este sentido Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative*. *The metafictional paradox*, Waterloo, Wilfried Laurier University Press, 1980.
- 30 Adorno, op. cit. p. 265 (tr. fr. p. 236).
- 31 Richard Schechner, *The end of humanism*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- 32 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, p. 398.
- 33 Jean Baudrillard, artículo *Modernidad*, *Encyclopedia Universalis*, 1985, vol. 12, p. 426.
- 34 Lyotard en *Le postmodernisme expliqué aux enfants*. (París, Galilée, 1986) pone igualmente en duda la noción de progreso que contiene la palabra *post-moderno*, aun cuando la noción la rechace: "Esta idea de cronología lineal es perfectamente moderna. Pertenece a la vez al cristianismo, al cartesianismo, al jacobismo: puesto que inauguramos algo completamente nuevo, debemos, pues, volver a colocar las agujas del reloj en cero. La idea misma de modernidad está estrechamente correlacionada con el principio de que es posible y necesario romper con la tradición e instaurar una nueva manera de vivir y de pensar absolutamente nueva. Sospechamos hoy, que esta ruptura es más una manera de olvidar o de reprimir el pasado, es decir, de repetirlo, que una manera de sobrepasarlo" (p. 120-121). "El *post del post-moderno* significa un movimiento de *come back*, de *flash back*, de *feed-back*, es decir, de repetición, sino un proceso de "ana-", un proceso de análisis, anamnesis, de anagogia y de anamorfis que elabora un "olvido inicial" (p. 126).
- 35 Jürgen Habermas, *Modernity versus postmodernity*. *New German Critique*, N°22, Winter 1981, p. 13-14.
- 36 Michel Vinaver, *Sur la pathologie de la relation auteur-metteur en scène*, *L'annuel du théâtre*, saison 1981-1982, *L'annuel du théâtre*, 1982.
- 37 Jean Francois Lyotard, *Du bon usage du postmoderne*, *Magazine litteraire*, N°239-240, mars 1987, p. 96.
- 38 B. Brecht, *Effects de distanciation dans l'art dramatique chinois*, *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, p. 591, París, L'Arche, 1972.
- 39 Jean-Francois Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. París, Minuit, 1979, p. 7.
- 40 Adorno, op. cit. p. 267 (tr. fr. p. 238).
- 41 Adorno, op. cit. p. 267 (tr. fr. p. 238).
- 42 Patrice Pavis, artículo *Rythme*, *Dictionnaire du théâtre*, París, Messidor, 1987. (2a. edición).