

TEATRO POSDRAMÁTICO: PROBLEMAS DE TEORÍA Y CRÍTICA

Beatriz Trastoy

Universidad de Buenos Aires

Una parte importante del teatro argentino de las últimas décadas —nos referimos al sector que la crítica especializada y el público adepto consideran más prestigioso e innovador, en tanto le atribuyen un mayor grado de voluntad de experimentación y de apuesta estética que el que creen encontrar en los escenarios oficiales y en el circuito comercial— propone una profunda reflexión no sólo sobre la teoría y la práctica teatrales y sobre la conflictiva relación que vincula a ambas; sino también —y análogamente— sobre la no menos conflictiva relación entre teatro y sociedad, relación que, en muchos casos, no elude problemáticas de índole política.

Dicha tendencia escénica —que suele denominarse *posorgánica*, *posrepresentacional*, *posantropocéntrica* o, más generalizadamente, *posdramática*, de acuerdo con Hans-Thies Lehmann (2002), a quien aquí seguimos en lo esencial— se expresa a través de variadas formas de la escritura dramática y escénica autorreferencial, las cuales constituyen no sólo su principio constructivo, su principal artificio, sino también la matriz semántica que modula un aspecto fundamental de su programa interpretativo. Asimismo, a través de su producción ensayística y, fundamentalmente, a través de su propia práctica escénica y de los textos que pretenden explicarla (programas de mano, gacetillas enviadas a la prensa, declaraciones en reportajes o en mesas redondas), los realizadores se hacen cargo de la

cuestión crítica y teórica en un evidente esfuerzo por autocanonizarse, por fijar una cierta lectura de sí mismos, hasta poner en crisis la idea misma del ejercicio crítico profesional.

La crítica académica y periodística que intenta abordar tales expresiones escénicas muestra cierta incomodidad hermenéutica. El juicio evaluativo y el desarrollo explicativo-argumentativo, tareas específicas del discurso crítico, suelen ser reemplazados por reportajes y testimonios de los realizadores o bien por descripciones escénicas en las que se intenta imitar el tono del texto dramático o del espectáculo comentados. El vano intento de iluminarlos se resuelve muchas veces en el módico señalamiento de los distintos grados de *lo real* que se ofrecen al espectador. Aunque atinado y pertinente, este reconocimiento de *lo real* tiende a funcionar, entonces, como un límite interpretativo, en la medida en que parece provocar la suspensión de las habituales estrategias argumentativas y del consiguiente juicio evaluativo, que sustentan la especificidad discursiva de la crítica teatral.

A través de la praxis escénica y de las autoteorizaciones de sus propios realizadores, la escena posdramática crea el (a veces irritante) efecto de hablar —de manera más o menos directa— sólo de sí misma; es decir, del teatro, de sus valores, de sus funciones, de su estatuto ficcional, de su capacidad de significar y de comunicar. Si esto es así, ¿qué sentido, qué utilidad puede tener, entonces, el ejercicio crítico acerca de un teatro que, aparentemente, se autocritica al reflexionar sobre su propia problemática? ¿Qué más puede decirse, por lo tanto, de un teatro que sólo parece pensarse y hablar de sí mismo? Para intentar salir de la inmovilidad que suponen tales cuestionamientos frente al teatro contemporáneo (y al arte en general) deberíamos empezar por preguntarnos si es cierto que este teatro *sólo* habla de teatro y, si no es así, de qué habla entonces y cómo analizar ese discurso.

El teatro tradicional, que podemos llamar *dramático*, fundado en la noción aristotélica de mimesis de acciones humanas, crea imágenes, modelos ideológicos, pero sobre todo, narra historias generalmente centradas en los momentos culminantes o excepcionales del comportamiento de los individuos, en sus crisis, en sus pasiones. Exposición, tensión, peripecia, desenlace son algunos de los procedimientos de la diégesis escénica, así como el diálogo y el monólogo y sus respectivas variantes (esticomitías, largas tiradas, en un caso, y soliloquio, aparte, en el otro), son los recursos fundamentales del intercambio verbal entre los personajes, verdaderos agentes de la acción dramática. Así, al contar una historia —que, más allá de las variaciones que las diferentes tramas puedan plantear, siempre tendrá principio, medio y fin—, el teatro dramático introduce la tranquilizadora ilusión del control del tiempo, de la vida misma en su permanente fluir. Dicho de otro modo, las unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción, basadas en leyes que responden a la racionalidad, al entendimiento, a la memoria, instauran un orden en el caos de la existencia humana.

El teatro posdramático, en cambio, ha experimentado durante las últimas décadas con las interferencias entre distintas modalidades discursivas, produciendo textos que reescriben los clásicos desde múltiples puntos de vista; fábulas ambiguas cuyo borramiento se opera en la fragmentación, en la disolución de la noción tradicional de personaje; discursos dramáticos basados en palabras sin origen ni dirección en los cuales la alternancia de diálogos y monólogos depende más de los ritmos fónicos, de los implícitos, de las instancias extrateatrales que de los campos semánticos que eventualmente despliegan. La sucesión de discursos deja resquicios que delimitan las piezas de un *puzzle* que el espectador armará según su propia e ineludible historia personal, como propuesta de nuevos pactos de lectura que ponen en crisis ciertas categorías estéticas y ontológicas fundacionales de nuestra cultura. En

la mayoría de los textos y de las puestas en escena contemporáneos, la convergencia de prácticas narrativas y teatrales parece centrarse en la ahora evanescente figura del actor o, al menos, en la de aquél a quien el público tiende a reconocer como tal. Las modalidades que la relación actor/personaje/narrador pueden asumir en el campo teatral posdramático oscilan entre el personaje que deviene narrador o el actor-narrador que representa a uno o varios personajes, quienes narran y se narran a sí mismos, atravesados por otros muchos personajes de características difusas, cercanos tal vez a las alegorías o a los arquetipos, hasta volverse, así, plurales e inexistentes. La narración, que no desaparece del todo, implica ahora la reconsideración del orden temporal y espacial; la manipulación retrospectiva y prospectiva por medio de índices anafóricos y catafóricos que favorecen la economía y la cohesión semántica; las suspensiones y las elipsis; la ruptura de las unidades de tiempo, espacio y acción; la fragmentación de la historia que, paradójicamente, adquiere unidad por su propia presencia escénica; el dislocamiento de la relación deíctica habitual entre yo/tú, aquí/ahora. En algunos casos, la presencia escénica del actor/narrador que glosa, explica, parafrasea, dirige a los otros personajes, implica una oposición a las formas más tradicionales del realismo —elaborado estéticamente a partir de la noción de *cuarta pared*— ya que, por un lado, plantea una serie de ambigüedades en torno del origen del discurso (¿quién habla?, ¿el personaje, el autor, un *otro* que busca imponer su propia focalización de lo enunciado?) y, por otro, quiebra la ilusión dramática al presentarla como autónoma, como ofrecida sin la mediación autoral.

El teatro dramático se plantea como un doble de la realidad, como dependiente de otra cosa externa a sí mismo (la vida que llamamos *real*, los vínculos sociales, el comportamiento humano) y, de este modo, estructura la organización y la percepción que la sociedad tiene de sí y, por consiguiente, del teatro. Por lo tanto, en la medida en

que la escena dramática imita, duplica, crea la realidad, genera o (directamente) impone las leyes que ordenan los modelos —confrontativos entre realidad y ficción—, da su propia lectura interpretativa. Ciertamente, esta voluntad más o menos implícita de generar (e imponer) sus modos de lectura no es privativa del teatro dramático, ya que, como ya señalamos, al poner en crisis las nociones sobre las que se construye la idea de doble, de representación, el posdramático hace de la reflexión y la autorreflexión su centro de interés, imponiendo un cierto modelo interpretativo que la crítica, sin embargo, no acierta a delinear. Si nos limitamos a un ejemplo local, resulta evidente que el teatro argentino enrolable en la tendencia posdramática —que se remonta a las experimentaciones neovanguardistas de los años 60, pero que se desarrolla y profundiza a partir de la reinstauración del sistema democrático— recibió denominaciones diferentes, que responden a parámetros asimismo disímiles (teatro *joven*, *nuevo* teatro, teatro *posmoderno*, de cuestionamiento y parodia, de la desintegración). Esta falta de acuerdo, lejos de ser casual o caprichosa, supone dificultades en la aplicación del discurso crítico convencional que, desde luego, opera con categorías dramáticas también convencionales, tales como desarrollo lógico de la historia, espacio, tiempo, personaje, entre otras. Poco sirve ya la lectura centrípeta de una semiótica que —tras haberlos homologado en la categoría de signo— organizaba los múltiples elementos de diferentes materialidades que intervienen en el espectáculo en sistemas significantes, para analizar luego sus eventuales codificaciones, sus mecanismos convencionales y sus modos de significación. Una semiótica, en fin, que recurría a principios de coherencia y cohesión interna inscribiendo el espectáculo en su contexto de enunciación y de recepción en torno de la noción estructuradora de *puesta en escena*.

La teoría teatral parece carecer de puntos de referencia, de una episteme capaz de iluminar los nuevos modelos perceptivos propuestos, pero su desconcierto no

puede dejar de entenderse en el marco de la generalizada impugnación de la cultura de masas hacia la crítica y a las teorías. En efecto, como señala Josette Féral (2000, 2004), tras el auge de los sistemas teóricos (estructuralismo, semiología) durante los sesenta y setenta, en la década siguiente se le niega a la teoría capacidad omnicomprendiva para dar cuenta de la representación teatral, para responder a todos los interrogantes, para erigir modelos únicos. Desde perspectivas pluri- e interdisciplinarias, se comienza, entonces, a confrontar aspectos de la obra con saberes diversos, no estrictamente teatrales e, inclusive, directamente azarosos. Cada espectáculo genera así su propia evidencia, su propia historia y su propia mirada teórica y, a veces, su propio cuestionamiento de la teoría misma, ya que los realizadores, haciendo de cada puesta en escena un análisis crítico de sí y del teatro, se preguntan si las teorías facilitan la interpretación y la apreciación del espectáculo y, fundamentalmente, si les sirven para ulteriores creaciones.

Críticos y teatristas parecen adherir a la desestabilizadora pregunta acerca de qué teorías sirven para qué puestas, que Pavis (2000) formuló en 1996 y a la que intentó responder proponiendo una mirada libidinal sobre el objeto estético que, alejada del signo y del sentido, derivaría en una crítica energética centrada en la semitiozación del deseo. La fórmula, por cierto retóricamente seductora, presenta el complejo problema de su verbalización, para lo cual Pavis proponía recurrir a ciertas disciplinas que exceden lo estrictamente escénico: la teoría de la producción-recepción, la socio-semiótica, la semiótica intercultural, la fenomenología (gestáltica), la teoría de los vectores.

En un trabajo posterior, Pavis (2007) retoma la hipótesis vertebradora de toda su producción teórica, referida a la noción de *puesta en escena*, a la cual no considera ni transhistórica ni transcultural, en tanto herramienta eficaz para analizar y evaluar estéticamente un espectáculo, y señala que los análisis se vuelven

inoperantes ante el cambio de paradigma de la práctica teatral, pues ahora importa más el proceso que el efecto producido. Frente a una puesta en escena convertida en *performance*, es decir, en acción pura, en constante devenir, la crítica pierde su cuerpo (tradicional) en beneficio del cuerpo del espectador. En otras palabras, Pavis sostiene que en lugar de seguir comparando el texto dramático y su concretización escénica, tal como se hizo durante décadas, en el marco del nuevo paradigma resulta más conveniente revelar la lógica del cuerpo en movimiento, en el espacio/tiempo en el que se inscribe, aunque esto no exima al crítico de la enorme dificultad —aunque no imposibilidad— de leer y de descifrar los nuevos espectáculos en su lógica interna y en su referencia a nuestro mundo. A partir de este diagnóstico, el teórico francés enumera las *nuevas* tareas de la crítica dramática, a la que sigue considerando indispensable, frente a la renovación de la puesta en escena: asumir y explicitar los juicios de valor; admitir el esfuerzo de legitimación que supone todo discurso (ya sea positivo o negativo) sobre un artista, sobre una obra, una escuela o un movimiento; ser consciente de la relatividad de ese juicio y aceptar su eventual discusión por parte del receptor; tomar y hacer tomar conciencia de la identidad cultural; analizar aún lo ajeno deslocalizando la crítica; despreocuparse de todo fundamentalismo cultural, de todo criterio de autenticidad; reafirmar la importancia de la puesta en escena y de su realizador como mediador entre la obra y el público. Si bien difícilmente objetables, estas tareas no parecen tan *nuevas* ni, menos aún, privativas del nuevo paradigma teatral. Queda sin resolver así no sólo la espinosa cuestión escritural (¿cómo expresar lingüísticamente ese devenir procesual de los nuevos espectáculos? ¿Qué estrategias verbales son las más aptas, las más reveladoras para permitir al lector confrontar la energía libidinal de su cuerpo con la del cuerpo del *performer*?, ¿cómo verbalizar las emociones que provoca la obra de arte?, entre otras preguntas similares), sino también la aún más inquietante cuestión de qué sentido (social, gnoseológico, estético) puede tener el discurso

crítico de un espectáculo individual que es ahora programáticamente proceso y ya no resultado; que es radicalmente efímero; que busca exceder lo tradicionalmente ficcional y representativo, lo meramente escénico, lo puramente artístico e, inclusive, lo puramente humano, para confundirse y co-fundarse en el vértigo de las nuevas tecnologías.

Si pretendemos avanzar sobre la aún poco resuelta cuestión de qué teorías son más aptas para el análisis de las manifestaciones teatrales más recientes, deberíamos detenernos a examinar qué caracteriza a la mencionada autorreferencialidad; es decir, cómo se instrumenta en escena y si existen tendencias internas diferenciadas en cuanto a sus tematizaciones, a sus modalidades procedimentales. El estudio de ciertos casos emblemáticos puede ofrecer un punto de partida estimulante para pergeñar algunas líneas de trabajo acerca de la cuestión que nos ocupa, ya que permite demostrar que esta autorreferencialidad escénica encubre o, más retóricamente, metaforiza discursos sumamente complejos que plantean nuevas miradas sobre distintas instancias de la vida social, política y cultural contemporánea. En este sentido, resulta de suma utilidad la antes comentada aplicación de lecturas encuadradas en disciplinas muchas veces alejadas de lo escénico en sentido amplio, e, inclusive, de lo artístico. No obstante, cabe preguntarse si la elección de esas otras disciplinas es una decisión arbitraria del crítico o ya están inscriptas de algún modo en el texto dramático y/o en la puesta escena, en tanto estrategia discursiva, a la manera del *lector implícito* o el *lector modelo* teorizado por la estética de la recepción.

Si bien obviamos aquí el análisis de ejemplos representativos de los nuevos modelos posdramáticos (tarea que, aunque imprescindible, excede los límites del presente trabajo), podríamos señalar, en primer lugar, que al menos en nuestro medio el discurso crítico referido a las artes escénicas suele mostrarse estabilizado frente a expresiones

estéticas intergéricas como la instalación, la performance o, inclusive, las intervenciones urbanas, pero inseguro —o, directamente, autosilenciado— frente puestas en escena que no se ajustan a los cánones de interpretación basados en las convenciones de género o aquellos que tensionan al extremo las definiciones y las convenciones teatrales al uso.

En segundo lugar, observamos que así como el actor occidental busca superar los dualismos originarios constitutivos de su práctica artística (cuerpo/mente, autoría/jerarquía, interioridad/exterioridad, ficción/realidad, corporalidad/espiritualidad, persona/personaje, subjetividad/objetividad) y, para ello, pone sus expectativas en la síntesis que le promete la antropología teatral fundada por Barba, quien para algunos teóricos (De Toro, 1999) cerraría el paradigma moderno que iniciara Stanislavski a fines del siglo XIX, los teatristas y los críticos intentan superar en sus respectivas producciones la dicotomía teoría/práctica.

Desde esta perspectiva, la antes señalada tendencia de la crítica a reemplazar el trabajo hipotético-interpretativo-evaluativo por descripciones en las que se intenta imitar el tono del texto dramático o del espectáculo, puede ser entendida no sólo como desconcierto hermenéutico, sino también como un intento de revisar y superar la dicotomía escritura académica/escritura ensayística, ante la crisis de las categorías usadas hasta el momento para abordar las artes escénicas.

Volver al Barthes de los *Ensayos críticos* (1964) parece permitir vislumbrar algunas soluciones aproximativas a estos intentos. En sus textos, Barthes opone la impronta analógica por él atribuida al discurso académico de su época —el cual relacionaba la obra con otra cosa, con algo distinto de sí (obra precedente, circunstancia biográfica, etc.)— a la correspondencia homológica, que sería característica de la crítica de interpretación o ideológica, para la cual la obra es su propio modelo y, por lo tanto, busca hacer significar, con

referencia a un sistema ideológico determinado. Si compartimos la idea barthesiana de la crítica como actividad intelectual, como sucesión de actos inmersos en la historia y en la subjetividad del que los asume y pensamos, como él, que el lenguaje que cada crítico elige —que es siempre uno de los diversos lenguajes que le propone su época— se relaciona con una cierta organización existencial, en tanto incluye sus elecciones, sus placeres, sus observaciones y sus resistencias, podríamos concluir afirmando que la crítica sólo será capaz de interpretar las nuevas modalidades escénicas proyectando la autorreferencialidad hacia el mundo, y viceversa, en la medida en que logre reformular ambas perspectivas discursivas (analogización y homologación) para conciliarlas y, seguramente, superarlas.

Bibliografía

Barthes, Roland (1964). *Essais critiques*, Paris, Éditions Du Seuil.

De Toro, Fernando (1999). “Desde Stanislavsky a Barba: Modernidad y posmodernidad o la epistemología del trabajo del actor en el siglo XX”. *Intersecciones. Ensayos sobre teatro*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.

Féral, Josette (2000). “Para un estudio genético de la puesta en escena”. *Teatro XXI* 10: 8-14.

— (2004). “¿Qué puede (o quiere) la teoría del teatro? La teoría como traducción”. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna: 35-54.

Lehmann, Hans-Thies (2002). *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós.

— (2007). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin.