

La crisis de sentido del teatro dramático

Luis Merita Blat
Universidad de Valencia
luisme@alumni.uv.es

Palabras clave:

Deseo. Drama. Crisis de sentido. Posdrama.

Resumen:

El artículo gira en torno a la pregunta del deseo del teatro posdramático. Presuponiendo el conocimiento de lo que es el teatro posdramático, busca en la desarticulación que este lleva a cabo del drama, las ideas para rearticular un nuevo orden a partir de las ruinas dejadas por el teatro aristotélico. Interpreto, en primer lugar, el comentario de Ricoeur a la *Poética* de Aristóteles y, en segundo lugar, reflexiono sobre el espacio de posibilidades emergentes y alternativas a efectos teatrales y políticos abierto por la experiencia del posdrama, debido a la crisis del sentido acontecida en términos históricos durante las vanguardias.

The crisis of sense of the dramatic theatre

Key Words:

Desire. Drama. Crisis of sense. Post-drama.

Abstract:

The article revolves around the question of the desire of post-dramatic theatre. Assuming the knowledge of what is the postdramatic theatre, looking at the disarticulation that this takes place in the drama, the ideas to rearticulate a new order from the ruins left by the Aristotelian theatre. I interpret, first, the commentary of Ricoeur to the Poetics of Aristotle and, second, I reflect on the space of emerging and alternative possibilities for theatrical and political effects opened by the experience of post-drama, due to the crisis of the meaning that occurred in historical terms during the avant-garde.

Introducción

El deseo es el sujeto del inconsciente [Lacan, 1999: 273]. En este artículo pregunto por el deseo inconsciente del postdrama, por los umbrales del teatro postdramático. Al deseo le es consustancial desconocer su origen, al respecto de lo cual se asemeja a la modernidad –esta nuestra modernidad, tan sin raíces–, e ignora el sentido de la repetición en actos manifiestos en apariencia absurdos. Quizás describan la silueta de series de sentidos, constelaciones interpretativas,¹ a partir de cuyas paradojas podamos ver las lógicas del teatro postdramático. Entre lo cultural y lo naturaleza, mensajero del cuerpo, el deseo se yergue como manifestación de la voluntad, es decir, por debajo de la voluntad se sitúa el deseo: potencias desde las que la acción, la emoción y el pensar son posibles; energías dinámicas disfrazadas teatralmente en el escenario de nuestra conciencia, persuadiéndonos que somos multiplicidad y diferencia en esta aparente, desde fuera –quizás violenta–, unidad llamada sujeto o persona según criterios discursivos. Potencia que es el deseo, actualizándose en las representaciones de la conciencia, que en último término serán el material con que la imaginación contará narraciones, esto es, mitos: relatos u obras de teatro. Freud situó, en función de las dos tópicas –convergentes aunque en ocasiones, contrapuestas–² en torno a las cuales estructuró el discurrir al deseo, de acuerdo con la primera tópica: en el sistema inconsciente en el moverse propio del deseo hacia lo preconscious para afirmarse a través de alguna vía en la conciencia y poder salir a la superficie del mundo; o conforme a la segunda tópica: según la cual, desde el ello y desde el superyó, surgen las pulsiones que se comunican con el yo a través del cuerpo o de la sociedad representada *adentro* por el superyó. La primera tópica permite en mayor medida hablar de deseo en términos de proceso natural que emerge a la superficie de la conciencia,

¹ Adorno [2004: 205], hace referencia a la crisis del sentido y agrupa los conceptos de nexo de sentido, unidad estética en tanto que unidad de sentido coherente y articulado, el montaje, y donde es tratada la paradoja del sentido, en la medida en que es recogido el sentido de la ausencia de sentido, de su relativa discusión.

² La dialéctica entre una tópica y otra tópica no va a ser tratada en este artículo. Véase Freud, 2007: p. 251.



aunque en la segunda tópica ofrece una perspectiva más dinámica, en la que el deseo procede de, o bien el cuerpo natural, la máquina deseante [Deleuze y Guattari, 1972-1973: cap. 1], o bien la sociedad, el superyó, la máquina social que atraviesa la piel alcanzando un nexo de unión llamado sujeto. Una máquina sobre otra máquina, una potencia que somete de manera paranoica a otra potencia en cuya sumisión el sujeto se yergue autónomo y responsable, quizás capaz de crear obras de teatro posdramáticas.

El deseo es deseo de lo heterogéneo, de lo diferente; deseo del deseo de la alteridad [Deleuze, 2004: 29]. El deseo es deseo de heterogeneidad. Es ascendente o descendente en función del sentido del gusto, en función de la actualización de las potencias, capacidades, de las facultades puestas en marcha; es dinamismo, potencia actualizándose en permanencia, lo cual conduce a una afirmación del devenir, de aquello que podemos llegar a ser, en la aceptación de que todo cambia, aconteciendo en nosotros la sabiduría trágica antigua, con la que quiere combatir el postdrama al drama, mediante una afirmación del devenir, de lo que ha sedimentado la tradición inaugurada por *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche [2005] hasta la performance, pasando por las innovaciones de los teatros de vanguardia [Sánchez, 1999], contando entre ellas con las de Artaud [1978].

1. La arquitectura del drama

La narración es, en Aristóteles, la epopeya, el drama y la historia, que se opone al relato, y este se contrapone por su linealidad al drama, compuesto por oposiciones en su estructura, siendo la *mímesis* lo propio de la epopeya, el drama y el relato, con lo cual la historiografía es narración sin *mímesis*. La *mímesis* es, por lo tanto, el elemento creativo. La narración es la forma temporal. El campo narrativo abarca todos estos fenómenos y conceptos [Ricoeur, 1983: 67].

Imitación y representación pueden entenderse en sentido dinámico, en el sentido de puesta en escena, de representar una acción; es un trasladar el contenido de una forma a otra forma; o a la inversa, se puede interpretar como



el *transubstancializar* una forma en *otra* forma manteniendo el contenido.³ Estas pueden ser las dos lógicas de la interpretación crítica de una obra de teatro, de una adaptación de un texto clásico a los lenguajes contemporáneos teatrales,⁴ o de una traducción; incluso, la creación en tanto que proceso interpretativo puede ser comprendida desde ambos planos. La mimesis parece emplazarse en la adaptación, *la interpretación*: el pasar de un código a otro una forma determinada, siendo el elemento creativo, ya sea desde la experiencia hasta la partitura o texto escénico –labor de escritura del compositor musical o dramaturgo–, o desde la partitura o el texto escénico hasta la escena –obra del director de orquesta o de escena–, o desde la escena en su conjunto hasta la acción concreta del personaje –obra del músico o del actor–.

Mimetizar, en el sentido en que lo emplea Aristóteles, a saber, en el sentido del arte de componer, tiene mucha similitud con el narrar y el contar. Se trata del dinamismo de lo poético. La representación exige entender e imaginar, lo cual da lugar a la interpretación de la realidad que mimetiza el dramaturgo en el texto escénico o poético. Es la *Odisea* de la mimesis la *Poética* de Aristóteles, su concepto englobante, su *leit-motiv*. Lo que no puede ser pensado por ignorancia factual de sus orígenes y, por lo tanto, carencia de material para la interpretación, dice Aristóteles, es la máscara, cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos [Aristóteles, 2002: 43]. Si convenimos en que mimetizar es construir una intriga desde la imaginación comprendiendo la realidad desde una perspectiva, lo que realiza Aristóteles es una diferenciación del concepto de mito en la *Poética*, donde intriga sería sinónimo de trama. Sin embargo, en qué sentido y por qué la narración se incluye dentro de un género o especie de narración específico es la clave de la obra aristotélica. En la medida en que la mimesis es elemento creativo de la composición narrativa, la mimesis constituye el elemento diferenciador de

³ Para desarrollos posteriores al respecto, véase White, 1992.

⁴ Me refiero al *Hamletmachine* de H. Müller, a partir del cual Lehmann dice que «hace imposible la realidad», véase *Das politischen Schreiben*, p. 13.



la historiografía y de la *story*, en el sentido del relato sin mimesis, de la narración sin creación, esto es: científica, en el sentido de ser una interpretación fundamentada en los fenómenos ocurridos según unos criterios democráticamente reproducibles, cognoscitivamente evaluables por una colectividad según un eje, un espacio, un segmento histórico, o un dispositivo cuya genealogía se pone críticamente de manifiesto.

Según Ricoeur [1983: 64], la intriga es la discordia en la concordancia por ser una actividad verbal que trata de concordar sobre lo discorde; es decir, una forma de explicación del tiempo vivido en una unidad dramática que es la intriga. ¿Qué es la discordancia? ¿Qué elementos concordantes puede poner en marcha la tragedia a fin de resolver la diferencia en la unidad dramática? Mimesis está estrechamente relacionado con la intriga, en el sentido en que es la imitación creadora de la experiencia temporal viva por el desvío de la intriga. En Aristóteles, la integración implicada por la intriga tiende a volverse indiscernible de la actividad mimética, aunque Ricoeur distingue la intriga de la mimesis, en el sentido en que discierne entre la experiencia temporal y la actividad poética creativa. En Aristóteles, la historia juega el rol de oposición al relato. La narración es la forma temporal. Se pregunta Ricoeur cómo es posible que el término relato se haya convertido en la palabra genérica, procediendo de una especie. Todo esto sería el campo narrativo.

La pareja *mimesis* y *mythos* señala el término del análisis del arte poético [Ricoeur, 1983: 69]. La acción es el alma de la tragedia. Sin embargo, es la intriga la que es la representación de la acción. Entonces, la acción representa la intriga y, en la medida en que esta es representante, es delegada, en cierta medida, podemos decir, secundaria de aquello que representa, es decir, de lo representado, que somos nosotros, es decir, los concretos; por lo tanto, la intriga es el alma de la tragedia. La correlación entre mito y mimesis se configura, de modo que la acción es la construcción en lo que concierne a la actividad mimética. El qué de la mimesis –su esencia– es construir el mito, el agenciarse de hechos; dicho por Ricoeur [1983, 73]. La mimesis se



convierte en praxis, al transformarse el crear en un hacer, ya que la creación construye la acción del mito. El mito es lo que otorga a la mimesis la dimensión de la práctica. En la medida en que la creación es un hacer, la mimesis es articulada a través del mito en tanto que praxis.

Los caracteres son los que en Aristóteles piensan la comedia distinguiéndola de la epopeya y de la tragedia, de manera que la acción es subordinada a los personajes, que constituyen la diferencia específica de la comedia frente a los dos géneros restantes. Con Aristóteles, la *mimesis* deviene la categoría englobante de la composición dramática, puesto que la categoría de relato es atribuida a la epopeya de manera específica frente a la comedia y a la tragedia. Drama y epopeya se oponen, son confrontadas en el sentido en que la mimesis es lo propio del drama, mientras que el relato es lo propio de la epopeya. Lo que separa a la epopeya del drama es la mimesis, donde la acción, aunque subordinada a los personajes, es fundamental, mientras que en la epopeya lo esencial es el relato. La epopeya es una especie de narración dentro de los relatos posibles, siendo el drama un relato específico, compuesto de la comedia y de la tragedia, más concretamente que, como hemos visto con anterioridad, la comedia, constituida por los personajes. El género del relato, a su vez, está esencialmente constituido por la narración. Esto es común a la epopeya, la tragedia y la comedia, lo cual, desde el punto de vista de Aristóteles, es la representación. Como habíamos visto, la equivalencia entre *mimesis* y *mythos* corresponde al, dicho en términos ricoeurianos, orden de la intriga.⁵ «Lo esencial es que el poeta – narrador o dramaturgo– sea ‘compositor de intrigas’»⁶. La división de la

⁵ ¿Cuál podría ser la relación entre el orden de la intriga y *El orden del discurso*? La unidad de lo diferente en la intriga, que sintetiza la discordancia, y el discurso, que aglutina las prácticas sociales. Intriga y discurso estructuran el orden de la realidad discordante y de las prácticas heterogéneas de la sociedad respectivamente.

⁶ Véase Ricoeur, 1983: 75. ¿Qué es ser compositor de intrigas? Entregar un orden, un sentido, a lo que se presenta abigarrado, heteróclito, manifiestamente plural, sensiblemente heterogéneo y unificarlo en una raíz o esencia común, al menos una trayectoria, pues el pensar, de cualquier forma, no puede sino presentarse mediante la sucesión, con lo cual al final, el *cronos* de la obra de arte en las artes temporales como el teatro, puede ser el último fundamento del sentido: la sucesión de lo contado, un *orden cualquiera*...



epopeya, y de la comedia y la tragedia procede del estilo indirecto a través del narrador o del estilo directo a través de los personajes en la tragedia o en la comedia; en último término, todo reside en cómo contar.

La tragedia es representación, dice Aristóteles, no tanto de hombres cuanto de acción, es decir, podría haber teatro sin personajes, pero nunca teatro sin acción [Aristóteles, 2005: 1450a]. La acción es la esencia del drama. La semiótica ha encontrado un camino, que en la lógica narrativa consiste en desentrañar por segmentos abstractos de acción, es decir, funciones, lo que en una lógica menos estructuralista y más hermenéutica procede mediante personajes. Éstos pasan, así, a denominarse funciones, no totalmente coincidentes en el análisis estructuralista con los personajes, dentro del dinamismo de segmentos abstractos de acción, como lleva a cabo Propp [2001]. Si el sujeto precede a la acción, hemos de tomar partido por la hermenéutica, que sigue sosteniendo la categoría de personajes dentro de la interpretación literaria, mientras que si creemos que la acción es más fundamental que el sujeto, en la línea de concepciones donde el sujeto ha sido despojado del dogmatismo cartesiano imperante en la modernidad, hemos de pensar en términos de funciones, signos abstractos descriptores de segmentos de acciones. El estatuto del sujeto de una epistemología condiciona las categorías estéticas y, por lo tanto, de análisis de los textos dramático y épicos. Es interesante ver cómo en el sistema aristotélico son pensados de manera armoniosa la ética y la poética, de suerte que si el sujeto precede a la acción en la ética a Nicómaco [Aristóteles, 2014: 1105, 30 *sq*], el carácter del personaje precede a la acción ética, mientras que en la poética, en cuya composición la acción rige la cualidad ética de los caracteres; lo cual significa que en la composición teatral y poética la composición estética domina la cualidad ética de los caracteres.⁷

Aristóteles pone en práctica en la interpretación de lo estético, en su *Poética*, el juego de la discordancia dentro de la concordancia, a diferencia

⁷ Es decir, lo estético prevalece sobre lo ético en favor de cualidades más allá de las éticas, lo cual abre el espacio a lo metapolítico.



del arte postdramático, que pone el acento en la discordancia en la discordancia. El heraclitismo del postdrama es indiscutible. Sin embargo, la definición aristotélica de mito en tanto que concordancia funciona a partir de tres rasgos: la compleción, la totalidad y la extensión apropiada [Ricoeur, 1983: 80]. La noción del todo, es esencial para el análisis de Aristóteles. Una totalidad de sentido es para Aristóteles lo que tiene un comienzo, un desarrollo y un fin [Aristóteles, 2005: 1450b]. Ricoeur diverge de Aristóteles en que este se atiene al orden lógico del agenciarse de hechos en el análisis del todo que es la obra de arte, su unidad estética, y su exigencia de orden, mientras que aquel se atiene también al orden temporal del relato. Solo el desarrollo es analizado desde la sucesión, puesto que el inicio y el fin son contemplados desde la lógica de la necesidad y de la probabilidad. Sin embargo, en el modelo de la tragedia la lógica es la del *renversement* (*métabolé*, *metaballein*, *metabasis*, [Aristóteles, 2005: 1451-1452] de la fortuna al infortunio, como cuando Edipo conoce su destino y se arranca los ojos: la anagnórisis que produce el cambio, significado del prefijo griego «*meta*», la agnición del sentido del destino del personaje en una acción relatada, dramáticamente contada a través de oposiciones, fuerzas que entran en colisión. El azar, categoría que será subrayada por la vanguardia surrealista, es señalado por Aristóteles como característica ausente del relato y del mito. La compleción y el todo, como se puede comprobar, van de la mano en la definición aristotélica de mito. Ahora nos concierne la extensión. La forma del drama es la intriga, que da forma a la acción, a través de la cual son articulados los personajes. La extensión es la forma de la intriga, sus límites.

La concordancia discordante se articula asimismo mediante el efecto sorpresa, que Aristóteles categoriza desde la figura retórica del anacoluto, pues lo sorprendente es cumbre de lo discordante, de lo disonante,⁸ con lo cual atisbamos lo que en apariencia es un camino sin salida en que nos

⁸ Tal vez, también, del deseo, de donde este emerge.



persigue el azar. Pero lo que Aristóteles llama *metabolé*, o lo que Ricoeur llama *renversement*, o nosotros, en español: *cambio* desde la ignorancia al conocimiento consistente en la *anagnórisis*, que modifica sustancialmente la intriga para darle la forma de los acontecimientos en devenir, en la tragedia, opera desde la fortuna hasta el infortunio, como en el caso ejemplar de Edipo. Dice Ricoeur [1983: 88] que este cambio «toma tiempo y regula la extensión de la obra», y añade: «El arte de componer consiste en hacer parecer concordante esta discordancia.»

Los giros posibles en la intriga teatral son bien conocidos: la «peripecia», consistente en el cambio de los acontecimientos en sentido contrario en función de la verosimilitud, la «anagnórisis», a saber, el cambio desde la ignorancia hasta el conocimiento, y el «lance patético» el efecto violento basado en la pasión; por lo cual la agnición de la esencia de uno mismo –*Las bacantes* de Eurípides–, la resolución del enigma en que se base la intriga –*Enrique IV* de Pirandello– o la explosión pasional de la trama –*Macbeth* de Shakespeare– es una de las modificaciones experimentables por la intriga, para que esta logre la discordancia dentro de la concordancia. Peripecia, anagnórisis y lance patético constituyen las posibilidades de la tragedia para armarse en su intriga y configurar las emociones propiamente trágicas, temor y piedad, las cuales se encuentran en el *Edipo rey* de Sófocles, llevando al más alto grado la tensión de lo paradójico y su encadenamiento de la sorpresa y la necesidad. Lo piadoso y atemorizante son cualidades estrechamente ligadas a los cambios de fortuna más inesperados hacia la desventura. Son estos incidentes los que la intriga torna verosímiles y necesarios, en donde se juega la calidad artística de la obra de teatro. Desde esa exigencia compositiva, la tragedia puede expurgarlos o purificar dichas emociones; ahí donde lo discordante es incluido en lo concordante se vuelve a través de la intriga lo conmovedor dentro del espacio de lo inteligible.

Hay un caso de extrema discordancia en lo concerniente a las emociones experimentables por la composición de la intriga de la tragedia consistente en la peculiaridad del caso en que un hombre que, sin llegar a la



excelencia en el orden de la virtud y de la justicia, debe no al vicio ni a la maldad, sino a cierta falta o error el caer en la desgracia [Ricoeur, 1983: 91]; lo cual alcanza un grado de investigación inusitado en la obra trágica, en el sentido en que problematiza sobre el infortunio inmerecido.⁹ ¿Cómo resolver la intriga en este punto de máxima diferencia en la unidad dramática? ¿Cómo reconciliar dramáticamente en una totalidad de sentido la forma, sin necesidad de recurrir a elementos extraños a la intriga? Sea como fuere, Ricoeur prosigue diciendo que la piedad del público es infinita frente a un acontecimiento que reclama comprensión empática del infortunio inmerecido debido a la expansión compasiva de quien experimenta la obra de teatro.¹⁰

En realidad, es el dogma de la representación el que mantiene en pie la creencia de que la expurgación de las pasiones tendrá lugar aunque la máxima discordancia, como es el caso de la peculiar *hamartia*, acontezca en un mar de injusticia y la intriga no pueda hacerse cargo verdaderamente de la peripecia en la que un hombre bueno cae en la desgracia. Edipo, al encarnar un destino en principio común y ser un hombre, lo que podríamos decir, normal, padece un infortunio, de manera que parece inconcebible que seamos tú, o yo, o él, es decir, que acontezca en medio de la estructura del sujeto civilizado como un relato fundacional. A partir de dicho relato originario, se han producido una multiplicidad de relatos, dramas, comedias, épicas basadas en esta estructura dinámica, en este nudo de paradojas en que nadar a cielo *aufgeklärt* en la producción de sentido, que por sí misma pone en marcha la potencia del esqueleto de la narración referida por la tragedia de Edipo. Las preguntas que surgen de la narración del mito de Edipo brotan de la discordancia máxima por el infortunio debido a un error, a una falta, y nos conmueve porque señala nuestra humanidad, en el sentido de que cualquier podríamos errar.¹¹ En Edipo, el error es el que funda el sentido de la historia. Cómo resolver esta discordancia remite al ingenio del dramaturgo, que ha de

⁹ Aristóteles dice aquí *hamartia*, que López Eire traduce por ‘fallo’, pero también se puede entender como ‘error’; véase, *Poética*, capt. XIII, 1453a.

¹⁰ Aristóteles menciona a Edipo y a Tiestes

¹¹ Séneca decía que «errar es un humano, pero perseverar en el error: diabólico».



resolver desde dentro, desde la inmanencia del relato, la intriga que en términos semánticos parece revolverse contra sí misma en una torsión de sentido imposible de conjurar por los propios materiales que presenta la narración. Sobre Edipo se levanta el dogma de la representación, y sobre la representación se yergue el drama, es decir el teatro dramático y los modos teatrales posibles ofrecidos por la representación dramática, cuya fundación se lanza afirmativamente en expansión desde las posibilidades esgrimidas por el relato edípico. Por consiguiente, el drama hace referencia a Edipo y recoge su sentido por las vías de su interpretación dramática a través de la unidad de eso discordante que es la estructura edípica, desplegándola en el tiempo contado, relatado, mimetizado. De esta manera, la expurgación tienen lugar no tanto por la intriga, sino por el encontrar mediante la comprensión estética la relación sugerida entre el error trágico y el reconocimiento ofrecido por el público, por los espectadores de la tragedia, que de alguna manera vienen a reunirse como juzgado popular de lo acontecido en escena. La catarsis, dice Ricoeur, «es el proceso entero regido por la estructura y culminante en el reconocimiento»¹². Se trata de una estructura de sentido en la que están enlazados sujeto y objeto, en donde la narración constituye la dinámica lógica a través de la cual el espectador y la obra en escena entran en relación.

En vez de interpretar la lógica de la obra de teatro a partir de la peripecia o la anagnórisis, ensayamos una interpretación con las categorías de *desis* y *lúsis*, consistente en el nudo y el desenlace, cuya lógica no ha envejecido tan bien como los conceptos antes mencionados, y Ricoeur dice que parece ser un apunte de Aristóteles posterior a sus consideraciones sobre la peripecia y la agnición trágicas. Desde este punto de vista, no es tanto el juego entre la ignorancia y el saber, es decir, la agnición trágica, sino el acontecimiento, es decir, el sentido del efecto por el cambio en sí mismo, que implica lo auténticamente importante, a saber, el y que se sitúa entre el nudo y el desenlace; es decir, el cambio o como dice Aristóteles: «nudo es lo que

¹² Ricoeur, 1983: 92. La traducción es mía y lo es en este artículo si no se dice lo contrario.



va desde el comienzo hasta esa parte que es extrema y a partir de la cual se abre paso el cambio a la felicidad o la desdicha». La transición, el ser A y convertirse en B... eso que ningún lenguaje sabe decir sin cometer un delito en las plácidas regiones del ser; el *post-*, *meta-*, el estar más allá, el devenir de una cosa, *das Geworden*.¹³ Pues a Ricoeur no le interesaba sino el acoplarse del tiempo en la narración, el cómo se incrusta el tiempo en el relato, cómo se fusionan y dan lugar al contar mitos o relatos, novelas u obras de teatro. Aristóteles tampoco dedicó mucho interés a la cuestión. Parece sacado de los entresijos de la *Poética* de Aristóteles una lógica que piensa el cambio, la diferencia en su sentido enfático, el llegar a ser, *le devenir*; es decir, las condiciones para que el proceso sea proceso, o sea para que el cambio sea.

Más que pensarlo con una categoría, anagnórisis o peripecia o lance trágico, como si un concepto pudiera captar la esencia de la obra de teatro, de manera que esta quedara a merced de un principio de identidad, quizás, lo interesante sea ver todas las tragedias y comedias a través de dos categorías, *nudo y desenlace*, en las que ambas ponen de manifiesto, en su moverse dinámico, narrativo, el contar historias en su devenir, evolución *histórica* (en el sentido de *story* en inglés, que puede valer en español por narrativo o mimético, si se acepta mimesis dentro del vocabulario de la lengua española). Pues desenlace *-lūsis-* «es lo que va desde el comienzo de la mudanza hasta el final» [Aristóteles, 2005: 77]; siendo aquí mudanza, quizás, en un sentido de trasladar algo de un sitio a otro, llevando tanto lo material como lo simbólico, lo que emana de lo material pero no es material, que viene a ser el

¹³ Véase *Ästhetische theorie*, p. 11 y 12, donde Adorno sostiene que en caso de tratar de definir el arte por su origen conduce a la teoría a «nichts in Händen behielte als die freilich relevante Einsicht, dass die Künste in keiner bruchlosen Identität der Kunst sich einordnen lassen». De manera que argumenta su posición: «Die Definition dessen, was Kunst sei, ist allemal von dem vorgezeichnet, was sie einmal war, legitimiert sic haber nur an dem, wozu sie geworden ist, offen zu dem, was sie werden will und vielleicht werden kann». El arte es por tanto un fue, un ser, y, sobre todo, un llegar a ser con el horizonte de un querer ser; de manera que el arte, y el teatro en particular, solo es comprensible, no por una serie de invariante, sino por su *Bewegungsgesetz*. Justamente, que el arte sea un *Gewordensein* consiste en que su concepto abarca lo que queda fuera de su definición condicionada en el tiempo social.



tiempo y lo que infundimos al espacio en que estamos durante un tiempo; es decir, el mudar o mudarse, el ir de un sitio a otro, el irse.

La configuración de un nudo presenta una multiplicidad de lógicas en el entrelazar los cabos para acabar constituyendo una urdimbre, un entramado de conflictos entre pares –o dispares– opuestos, entre los que destaca uno que termina por ser el principal y adviene el y, la conjunción o cópula, el *es* en la lógica aristotélica, lo que conecta o une, con la felicidad o la desdicha; que presenta entonces el desenlace, que parece una fruslería, pero decide el conjunto de la obra en su totalidad de sentido, puesto que en función de hasta dónde contemos, puede ser un drama, una tragedia o una comedia. En función de hasta dónde cuente el dramaturgo, puede ser una obra de teatro, en el sentido de ser, o bien un drama: una oposición de (intereses) contrarios en escena; o bien una tragedia: puede ser una consecución trágicamente devenida por la agnición, es decir, el cambio de ignorancia a sabiduría al respecto de un acontecimiento inefable; o ya sea por el lance trágico que provoca sin discusión el lamento, la queja, el sufrir de los circunstantes; o bien el finalizarse de manera feliz, en armonía con el *cosmos*, con el mundo en su amplitud, que suele contarse en general por causa del amor o de la beatitud, de alguna situación elevada, no menos ascendente que la acción trágica. Pero quizás nuestra atención no deba dirigirse tanto a la acción, cuanto al proceso.

Porque Aristóteles no era dramaturgo; está haciendo una teoría sin conocer la creación en su experiencia vital; lo que le parece trivial es fundamental para un dramaturgo: construida la narración, sabiendo lo que queremos contar, contamos hasta donde a uno se le impone la obra, vislumbramos la exigencia estética, experimentamos la necesidad de lo auténtico en una dialéctica que entrelaza sujeto y objeto en que se instaura el valor poético que conferimos a lo que estamos contando. El desenlace es esencial para la narración.¹⁴ El nudo –los *porqués* del acontecimiento– del proceso en que tiene lugar el entramado de posibilidades, que es hilvanado en

¹⁴ Shakespeare quizás lo intuyó al titular una de sus comedias *All's well that ends well*, siguiendo el dicho de la época helenística en tiempos de la antigua Roma.



torno a un lugar, cuyo *topos* sea estructurado a partir de la confluencia entre el amor y la muerte, o el no saber y el saber, el vivir de acuerdo con ciertas normas, o el aprender explorando la vida o la experiencia en lo que concierne al mundo social y a sus posibilidades tanto laborales como relacionales, en el sentido de amistad, amor, y sus matizadas variaciones: las formas múltiples del contar en función de géneros o, mejor dicho, los géneros en función de lo que uno quiere contar o de lo que uno cree que su entorno o la sociedad necesita, según se adecúe sus intereses o compromisos respecto de alguna dirección política, ideológica o social, ante cuya urdimbre se encuentra el dramaturgo, al respecto de cuya posición disertó Sartre felizmente en *Qué es literatura* [Sartre, 1978].

En último término, estamos discutiendo sobre los criterios de la verdad que Platón no quiso reconocer válidos en la mimesis y por ello desterró a Homero de su república. En un escenario en que estarían Platón el dialéctico, Gorgias el retórico, y Homero el poeta, el pensar de Platón no solo se dirige a la fundación de un discurso nuevo, constituyéndose así la filosofía, sino que destierra al padre del teatro, que es Homero, de su república; y a la mimesis la expulsa de su libertad, es decir, de la posibilidad de decir su verdad, en la medida en que la instrumentaliza, lo subordina a finalidades políticas. La autonomía del arte es liquidada por Platón. En la medida en que Aristóteles no deja de ser el mejor discípulo de Platón, si bien materialista o empirista, siendo el maestro el idealista, la forma dramática que ordena Aristóteles es solidaria a efectos de la subordinación del arte a fines favorables para el buen funcionamiento de la ciudad comprendida como sistema social; de ahí que las cualidades determinadas por la tragedia sean la compasión y el temor. Si son miradas con sospecha, se verá en seguida un ordenamiento dirigido a domesticar, amansar, pacificar, neutralizar resistencias: la catarsis aristotélica está dirigida a la armonización del individuo con su sociedad, de manera que hasta el fin de la época aristotélica, hasta la aparición de la escena moderna, no veremos un teatro en disarmonía con la sociedad, resistente a efectos materiales y formales; es decir,



verdaderos carros de combate literarios capaces de enarbolar proyectos políticos alternativos.

2. El deseo del teatro posdramático

El deseo del teatro posdramático es *l'Événement* [Deleuze, 1969: 18,47, 68], cuya esencia es la presencia de significado paradójico en el tejido narrativo, que hemos estado explicando en la primera parte; con lo cual el deseo del teatro postdramático no puede ser más que paradójico [Deleuze, 1969: 72, 92], enredado en un significado único, pero múltiple, cuyos límites son los propios de la siempre transgredida [Kant, 2014], con criterios modernos, frontera entre lo que es arte y lo que no es arte.

La dimensión estética, paradójica como ningún otro ámbito del saber, es el deseo del teatro posdramático, acontecimental en el sentido en que su significación procede de los efectos de su ser símbolo, máquina productora de significado [Deleuze, 1969: 22].

El deseo, en realidad, podemos interpretarlo por el sentido del teatro postdramático; a consecuencia de lo cual la crisis del sentido del teatro postdramático es la crisis de su deseo. Los umbrales de la libertad del teatro postdramático están aquí en juego. En la medida en que en las obras de Beckett se discute el sentido, estas son postdramáticas, ya que dan cuenta del sinsentido que habitamos, lugar de encuentro del teatro postdramático: es decir, la libertad en la desorientación que busca orientarse, estableciendo los marcos de sentido en cada ocasión en que se desarrolla el acontecimiento escénico. El arte auténtico, vanguardista o postvanguardista, es el que se esfuerza por poetizar el sinsentido, y así, ofrecer caminos, multiplicidad de interpretaciones de este sinsentido habitado por los modernos. Todo el juego está, por lo tanto, en hacer coherente lo incoherente, en articular lo caótico: en encontrar lógicas a lo que ha dejado de ser contemplado de manera armónica.¹⁵ En vez de la unidad, todo descansa en la articulación, porque el

¹⁵ ¿Acaso tuvo sentido alguna vez el mundo?



Sinnzusammenhang es contradispuerto, dispuesto de manera problemática, generando un espacio de discusión, de expresión, de encuentro entre perspectivas diferentes. Se trata de articular el sentido a través de la *kritische Selbstreflexion des Sinns* [Adorno, 2003: 229]. No es la ausencia de sentido, sino la *Verhandlung*, la «discusión» en torno al sentido lo que las dota de sentido. Despliegan el trabajo histórico del sentido en su desterritorializarse como potencia en permanente actualización, la discontinuidad para adecuarse a la lógica de la búsqueda de sentido, del deseo de unidad, en la explicación imposible en términos teatrales de la multiplicidad con que se nos presentan las realidades que habitamos. En la desorientación, nos orientamos. «Las obras de arte que niegan el sentido tiene que estar desordenadas también en su unidad» [Adorno, 2004: 208/ Adorno, 2003: 229], con lo cual hemos de tratar con el sentido del sinsentido, eventos escénicos que generan una crisis en el seno de la obra de arte, yendo más allá de lo que es arte y no es arte, puesto que enfrentan a los espectadores a situaciones en que lo estético con lo ético y lo político se difuminan.¹⁶ La negación de sentido es, en realidad, en Adorno, una autocrítica del sentido, conscientes de la carencia de intención de las realidades, buscamos interpretaciones que puedan guarecernos; destellos, relámpagos, resplandores: retazos de luz. La negación es reflexión sobre lo negado.¹⁷ En el medio del sinsentido, las obras de arte, hasta las más unitarias, se convierten, aun involuntariamente, en artefactos interpretados a la luz de la oscuridad de la búsqueda del sentido en el mundo desencantado.

La crisis del sentido consiste en la problematización de los códigos artísticos en sí y para sí mismos. Los umbrales son puestos en tela de juicio, de suerte que el deseo de los lenguajes artísticos, específicos aunque relacionados entre sí, son conmovidos por esta crisis de sentido. Las potencias de la mimesis y de la técnica –la racionalidad involucrada en todo lenguaje artístico– se rebelan contra las dicotomías tradicionales. «Todo depende de si

¹⁶ Fischer-Lichte, E., 2011: 24, con la transcripción relatada *Lips of Thomas*, y con los problemas teóricos involucrados, véase p. 37.

¹⁷ Quizás, la negatividad no sea sino el efecto de la reflexión que suele producir dolor.



el sentido es inherente a la negación del sentido en la obra de arte o si la negación del sentido se adapta al fenómeno» [Adorno, 2004: 207/ Adorno, 2003: 231]. La cuestión es cómo es reflejada la crisis de sentido. El juego de la epanortosis de Beckett es ejemplar de la violencia de la lógica del arte en su radical síntesis de lo absurdo: «Uno de los enigmas del arte y testimonio de la fuerza de su logicidad es que toda consecuencia radical (también la ‘absurda’) concluye en lo similar al sentido» [Adorno, 2004: 208/ Adorno, 2003: 231]. El montaje es la sustitución de la articulación por la unidad estética en la constitución de sentido de la obra de arte, donde la yuxtaposición discontinua de secuencias, «quiere servir a intenciones sin vulnerar la carencia de intenciones de la mera existencia, que es de lo que se trata en el cine» [Adorno, 2004: 208]. El montaje asimila, en tanto que última lógica de la finalidad interna, lo que carece de finalidad, es decir capitula en términos intraestéticos ante lo que es heterogénea a él, carece de sentido [Adorno, 2004: 209]. Esta es la paradoja del montaje, ya que «la totalidad impone el nexo ausente de las partes y se convierte de nuevo en apariencia de sentido» [Adorno, 2004: 209]. El montaje es el último bastión del sentido en el medio del sinsentido.

El deseo pregunta por el sentido, y el sentido cuestiona el tiempo, y el tiempo se muestra en el teatro postdramático en multiplicidad de formas, bajo diferentes expresiones; proteico es el deseo postdramático. *Esperando a Godot* podría ser interpretada como una autocrítica del tiempo, en tanto que la espera de alguien que nunca llega articula el aburrirse de los personajes, mientras los espectadores disfrutan de la negra ironía de dos vagabundos a la espera, como si estuvieran en una cárcel y no pudieran salir del túnel de la espera, en que se ha convertido el tiempo narrativo.¹⁸ La obra de Beckett puede ser contemplada como un canto a la *Eleutheria*, en cuyo grito su arte se yergue poderoso en la tentativa de detener el tiempo: afán de posesión del recuerdo, de su presencia y perfume, como en *Oh! Les beaux jours*. La partida

¹⁸ Ver Beckett, S., *En attendant Godot*, Minuit, Paris, p. 47: «Le temps s’est arrêté».



termina antes de empezar en el teatro postdramático, porque la modernidad (est-ética) está anunciando su fin en permanencia: lógica de las ideologías propias de la producción semiótica de lo falso a raíz de la cosificación detectada por Marx en la mercancía [Marx, 2012: 101 y sgs.]; partida en la que la derrota es anunciada desde el principio, jugada por una modernidad preñada de contradicciones sin resolución a la vista.

La espera deviene la forma temporal por excelencia, en la que es contemplada como vacío, en una comprensión realizada en la búsqueda. El hacer es anudado a la espera en su articulación a través de la verdad, ya que la praxis en disposición de espera es la paradójica salida que Beckett de forma irónica presenta en *Esperando a Godot*. Es tiempo de verdad, en el sentido en que la parálisis procede de lo imposible de lograr resolver los antagonismos sociales. La parálisis es la epanortosis constitutiva del teatro de Beckett, en especial del fin de dicha obra de teatro, en la que el «vamos» ha perdido su sentido.¹⁹ La escisión entre acción y perlocución es cómica y a la vez sublime, porque se abisma sobre el sinsentido dotándolo de sentido, en un estar más allá del drama, por cuanto no existe unidad en este habitar las sombras del claroscuro de un mundo eclipsado por nuestro propio sol. La escisión es la duda de Hamlet y la división de la razón de Kant, así como las paradojas de Newton en busca de una física sistemática. Acción y lenguaje se divorcian en la contradictoria modernidad, y el teatro de Beckett lo transforma en alimento para quienes buscan en vano el sentido.

Lo que manifiesta el postdrama es la desarticulación de la exigencia de orden del drama, configurada a partir de la teoría poética de Aristóteles. La exigencia de orden constituye la historia del drama en su conjunto, como la exigencia de armonía entre las partes dotadas de un sentido coherente, en cuya articulación se encuentra la forma: unidad estética reflejo de un mundo, un cosmos. El postdrama es reflejo de la negatividad del sentido. Es propio de un lenguaje que se ha encontrado sin ser la medida de todas las cosas. No

¹⁹ Véase *En attendant Godot*, p. 124.



hay correspondencia y, por lo tanto, el humanismo ha de reinventarse, si es que cabe hablar, tras la muerte del hombre, de humanismo.²⁰

Ante la posición expuesta por Szondi [1994], según la cual la crisis del drama moderno daría lugar a la epización del teatro con la propuesta del teatro épico de Brecht, Lehman [2013: 55] sostiene que el teatro de Brecht, al estar basado en la fábula, culmina la forma dramática, a la que se subsumen los elementos épicos. A continuación, el teatro posbrechtiano fue capaz de eliminar el dogmatismo de la dramaturgia, anclada en una concepción marxista-dialéctica, así como abandonando el énfasis sobre lo racional [Lehmann, 2013: 59]. En esta línea poética se enmarca el trabajo artístico de Heiner Müller y de las corrientes posbrechtianas, entre las cuales destaca poderosamente Beckett. Las palabras devienen *faroles sin sentido*, como dijo Ionesco. El teatro documental problematiza el sentido, al señalar la controvertida referencia del discurso teatral a las realidades. «La problematización de la realidad como realidad de los signos teatrales deviene metáfora de la pérdida y la circularidad que se da en el interior de la figuras de la lengua más comunes» [Lehmann, 2013: 98]. La multivocidad, el fantasma de la unidad de la explicación del mundo, la puesta en duda de la condición de toda explicación posible, es en las formas abiertas de las obras de arte teatrales [Eco, 1984].

Gracias al simbolismo de Maeterlinck y a las propuestas de Artaud surgió el importante concepto para el teatro posdramático de poesía escénica: no solo se sacaba a relucir la poesía del texto, sino la fuerza poética de las imágenes en escena; la posibilidad de sugerencia de la luz, los gestos de los actores, sus movimientos en el espacio, las formas de la escenografía, etcétera. El teatro de Maeterlinck quizás era más osado frente a Aristóteles que el de Brecht, pese a que este se entendía a sí mismo como un revolucionario de la tradición en términos dramáticos; lo cual se debe al teatro

²⁰ Descombes, 1979: 131. En donde Foucault es traído a colación para la desmistificación que en *Las palabras y las cosas* es llevada a cabo de la historia –después del crepúsculo del ídolo de Hegel–, último refugio de la metafísica.



basado en símbolos, que rompía el principio de la peripecia en el que se centraba la poética aristotélica.

La transición del concepto de obra al de acontecimiento fue favorecido por las vanguardias que privilegiaron el sinsentido, la procesualidad y la imprevisibilidad en sus realizaciones escénicas. El expresionismo trató de hallar modos de representación del inconsciente y de la fantasía mediante los modelos no causalistas de acción. Todo ello conduce a la percatación de que la lógica del drama y sucesión de acciones puede entorpecer la articulación de las estructuras inconscientes del deseo; lo cual brinda el contexto para la futura *Ausdrucksanz*. En esta misma línea, el surrealismo tuvo influencias en el teatro para la supresión de la distancia entre la sala y la escena. Ambas corrientes mostraron que la comunicación artística no se realiza mediante el entendimiento, sino mediante impulsos de la creatividad del receptor [Lehmann, 2013: 117].

En fin, ante la crisis del teatro dramático los artistas reaccionaron bien proponiendo formas de reparación, o bien proponiendo formas alternativas alejadas del marco dramático. Espoleada por el surgimiento de nuevos medios más dotados para la forma dramática, la autonomización del teatro revalorizó los elementos específicamente teatrales, al tiempo que surgían los conceptos de presencia y poema escénico. El hecho escénico no es ya una representación en general, sino una realización escénica siempre concreta cuyos límites son difusos, están abiertos. El teatro posdramático rompe con la relación entre representación y lo representado, puesto que lo representado ha dejado de ser una totalidad de sentido, un cosmos. El teatro no es imitación de la realidad en tanto que copia, sino mimesis de la vida: una ventana que abre nuevos mundos sin una correspondencia definida con la realidad.

El teatro es un asunto político ya como oficio y como actividad profesional. Es político el teatro en tanto que práctica: no como tesis, sino como entrelazamiento de elementos heterogéneos que simbolizan la utopía de *otra vida*; una vida en la que se concilian el trabajo mental, artístico y corporal, así como las actividades individuales y colectivas. Así, el teatro



debe ser concebido como una fisura en el orden logocéntrico en el que predomina la identificación, en favor de una práctica que rompa la correspondencia entre el objeto y el sujeto, entre significante y significado, suspenda el mundo tautológicamente concebido por la industria cultural y abra el campo de lo posible.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W., *Teoría estética*, Jorge Navarro Pérez (trad.), Akal, Madrid, 2004.
- _____, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Gredos, Madrid, 2014
- _____, Antonio López Eire (introducción, traducción, notas y comentario), James J. Murphy (epílogo), *Poética*, Gredos, Madrid, 2005.
- ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Francisco Abelenda y Enrique Alonso (trad.), Barcelona, Edhasa, 1978.
- BECKETT, S., *En attendant Godot*, Minuit, Paris.
- DELEUZE, G., *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969.
- _____, GUATTARI, F., *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie. I*, Minuit, Paris, 1972-1973.
- DESCOMBRES, V., *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Minuit, Paris, 1979.
- ECO, U., *Obra abierta*, Roser Berdagué (trad.), Ariel, Barcelona, 1984.
- FISCHER-LICHTE, E., *Estética de lo performativo*, Diana González Martín y David Martínez Perucha (trad.), Abada, Madrid, 2011.
- FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- FREUD, S., *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Fischer, Frankfurt am Main, 2007.
- KANT, I., *Crítica del juicio*, Manuel García Morente (trad.), Austral, Barcelona, 2014.
- LACAN, J., *Écrits. II*, Editions du Seuil, Paris, 1999.



- LEHMANN, H. T., *Teatro posdramático*, Diana González (trad.), Cendeac, Madrid, 2013.
- MARX, K., *EL capital. Crítica de la economía política. Libro I – Tomo I*, Akal, Madrid, 2012.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia. Grecia y el pesimismo*, Andrés Sánchez Pascual (trad.) Alianza, Madrid, 2005.
- PROPP, V., *Morfología del cuento*, F. Díez del Corral (trad.), Akal, Madrid, 2001.
- RICOEUR, P., *Temps et récit. Tome I. L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- SÁNCHEZ, J. A., *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Akal, 1999.
- SARTRE, J. P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1978.
- SZONDI, P., *Tentativa sobre el drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Javier Orduña (trad.), Destino, Barcelona, 1994.
- WHITE, H., *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Jorge Vigil Rubio (trad.), Ediciones Paidós, Barcelona, 1992.

