

Del teatro posdramático al drama postteatral. Un camino de investigación por hacerse

José Ramón Alcántara Mejía

Resumen

Tomando como punto de partida el concepto de teatro posdramático, se propone una revisión de los conceptos de drama y teatro a la luz de un acercamiento interdisciplinar para explorar la posibilidad de construir una línea de investigación que podría llamarse “drama postteatral”, que exploraría la incorporación de las propuestas teatrales vanguardistas hasta el teatro posdramático en la forma contemporánea de la dramaturgia, entendida ésta como la fusión entre la textualidad y la teatralidad, o ‘textralidad’.

Palabras clave: Drama, teatro posdramático, ‘textralidad’, acontecimiento (*événement*).

Abstract

From Post-dramatic Theatre to Post-theatrical Drama.

A Proposed Research Path

This article launches ‘post-theatrical drama’ as a new research field to address contemporary forms of ‘text-theatrical’ drama, from the Avant-Garde to post-dramatic theatre forms that fuse textuality and theatricality. In so doing, the concepts of drama and theatre are subjected to scrutiny from an interdisciplinary perspective, building up from the notion of ‘post-dramatic theatre’.

Key words: Drama, Theatre, Postdramatic, ‘Text-theatricality’, event (*événement*).

Desde el siglo pasado, los términos “drama” y “teatro” han sido cuestionados como realmente adecuados para describir la progresiva transformación que sufrieron diferentes expresiones del arte escénico. “Drama” había adquirido paulatinamente el significado de “texto escrito”, mientras que “teatro” se relacionaba con el espectáculo escénico vivo, hasta cierto punto ya independiente del texto dramático del que emergió y, por consiguiente, creando sus propias reglas, las que, sin embargo, no habían sido del todo conceptualizadas; cuando menos no con la profusión crítica que había merecido el drama por su proximidad con la literatura y la poesía. Ciertamente se han propuesto otras nomenclaturas para singularizar o incluso separar acciones escénicas del concepto de teatro: *happening*, *performance*, instalación, etcétera, y se ha debatido la relación de éstos con el teatro y el drama, sin que se haya logrado un consenso teórico. La separación de ambos conceptos, y su subsiguiente bifurcación en otras nomenclaturas, ha servido, sin embargo, para entender toda la complejidad involucrada en la vida de eso que, por falta de un mejor término, continuamos llamando teatro. Tal vez por ello, el último bastión de la crítica teatral vanguardista del siglo xx, el llamado “teatro posdramático”, no pudo, sin embargo, desvincularse de los conceptos mismos de teatro y drama.

Precisamente por ello vale la pena hacer un repaso conceptual de lo que los términos “teatro” y “drama” significan hoy en día, no como “formas” de escritura escénica, como texto escrito la una que busca su realización en la escena, y como textualidad escénica la otra que puede incluir o no el lenguaje escrito como parte de su articulación signíca. Más bien me refiero al teatro en su sentido etimológico, esto es, como aquello que se contempla, como el espectáculo que revela ante nuestra mirada un ‘acontecimiento’, en el sentido que le da Alain Badiou (Badiou 2008), que nos conduce a pensar con el cuerpo y con el intelecto, que nos conmueve y, por lo tanto, nos lleva a reaccionar, a actuar en nuestro contexto social bajo la influencia de la *anagnórisis* teatral: una experiencia que nos permite ver la realidad de otra manera y descubrir dimensiones insospechadas de ésta y de nosotros mismos. Este teatro, pues, ya no puede ser simplemente un espectáculo, un arte escénico, formal o experimental, sea el nombre que le demos, algo que al concluir pudiéramos abandonar una vez que hemos dejado el espacio de su representación.

Badiou nos ayuda a diferenciar entre dos concepciones de teatro: como simple espectáculo y como lo que él llama un acontecimiento; el primero se escribiría con “t” minúscula, y el segundo con “T” mayúscula.

Su perspectiva es, por supuesto, particular, pues implica un juicio de valor personal, pero ciertamente informado y pensado. El Teatro, para él, es un acontecimiento que genera en el espectador un proceso de verdad:

es posible que arribemos al proceso de la verdad, de una elucidación en la que el espectáculo sería el acontecimiento [...]. Pues bajo tales condiciones el teatro nos hace saber que no podemos inocentemente mantenernos en nuestro lugar. Y una consecuencia capital de ello es que la virtud principal de un actor no es técnica sino ética. [...] Es solamente en el espacio escénico donde la virtualidad ética de una obra se realiza, que un actor o una actriz pueden superarse a sí mismos. Pero el evento escénico demanda la conjunción de dos artistas, el escritor teatral y el director escénico. Un actor o una actriz, al final, son el enlace ético entre dos propuestas artísticas (220).¹

Producir el “acontecimiento” —y aquí es importante ser consciente del significado particular del concepto en la filosofía de Badiou—, es la tarea fundamental de los creadores teatrales, sin importar mucho la denominación que se le dé al espectáculo. Así pues, una primera tarea es conceptualizar qué es lo que tal acontecimiento significa, lo cual abordaremos más adelante. Lo teatral (con minúscula), continúa Badiou, es la forma, y con mayúscula es la experiencia del acontecimiento que puede o no producir el teatro en función del compromiso de los creadores con el público. Si el trabajo teatral no pretende llevar a la experiencia del Teatro, entonces no es sino simplemente “teatro”. La creación teatral demanda, entonces, un compromiso ético, o como lo he llamado en otra parte, un compromiso ‘est/ético’ que, en el sentido más clásico de la palabra, despierta en el espectador un proceso catártico, curativo, el despertar igualmente est/ético del espectador que lo impulsa al cuidado del ser en el mundo, una cura que según Martin Heidegger distingue entre la autenticidad y la inautenticidad del mismo ser.² Se trata, pues, del primer teatro, el teatro en su función primigenia y original, aquella que ya recuperaba Nietzsche en su *Origen de la tragedia* y que Badiou trata de diferenciar del mero espectáculo teatral:

¹ A menos que se especifique lo contrario, todas las traducciones de citas textuales son del autor (N. del E.).

² Acuño el término ‘est/ético’ para subrayar el hecho de que toda estética conlleva necesariamente una ética (Alcántara 2002). Ver también *El ser y el tiempo* (Heidegger 1971, 84-85).

Existe un teatro que es “satisfactorio”, un “teatro” de sentidos establecidos, un “teatro” al cual no le falta nada y el cual, aboliendo el azar, induce una satisfacción convivial en aquellos que desprecian la verdad. Este “teatro”, que es la inversión del Teatro, puede ser reconocido en el hecho de que aquellos que vienen a exhibir en él su lascivia o gozo irrestricto, pueden ser reconocidos por un signo de identidad, constituida por clase u opinión. El verdadero público del verdadero Teatro, en contraste, es genérico, con lo que quiero decir que es una indiscernible y atípica substracción de lo que Mallarmé llama “La Masa”. Solamente la Masa puede hacer un Espectador [...] en el sentido de uno que se expone, en la distancia de una representación, al tormento de la verdad. Por lo tanto diremos lo siguiente: en la complicidad con ciertas representaciones, ciertos públicos manifiestan su repugnancia por el Teatro en el fervor con que asisten al “teatro” (197).

La distinción que hace Badiou permite ampliar el sentido del Teatro bajo la mirada de Heidegger, pues lo que pretende el acontecimiento teatral es mostrar la complejidad de la naturaleza humana, del Ser en el mundo, para que éste efectivamente pueda accionar en el mundo. Como bien sabemos, la primera nomenclatura que recibió el espectáculo teatral fue la de “drama”, “acción”, precisamente para enfatizar las acciones humanas que despliegan la intervención del Ser en el mundo (Heidegger 1971). Así, creo yo, lo han concebido todos los grandes creadores dramáticos y la mayoría de los teóricos, desde la primera teorización de Aristóteles, pasando por los grandes creadores que han reflexionado desde su obra dramática o escénica, o desde la contemplación participativa: Shakespeare, Lope de Vega, Lessing, Víctor Hugo, Antonin Artaud, Peter Brook, Richard Schechner, entre muchos otros, en una lista que se alarga cada día, hasta llegar, a finales del siglo xx, a la obra de Hans-Thies Lehmann y su “teatro posdramático”, término propuesto en 1999 cuya influencia ha sido significativa en los nuevos discursos críticos teatrales, y cuya propuesta estimula reflexiones para el teatro del siglo xxi, como la que aquí exponemos. Esto es, dejar por el momento a un lado lo que la vanguardia teatral del siglo xx ha aportado, y retomar eso que aquella simplemente desechó porque ya no le era útil: los conceptos de drama y teatro en la riqueza que la investigación desde otras disciplinas han aportado a ello. Esto nos servirá para proponer la posibilidad de un “drama postteatral”, un concepto de drama que asimila el desarrollo del teatro en el último

siglo hasta el presente, pero que se mantiene fiel a su objetivo último: representar (o presentar, según se quiera) acciones humanas, cuyo sentido evidentemente también ha sido profusamente investigado por diferentes disciplinas desde la segunda mitad del siglo xx.

En efecto, a lo largo del tiempo, el teatro ha cambiado y se ha bifurcado en multitud de formas, que, como he señalado arriba, han llevado a cuestionar la pertinencia del término “teatro”, que en el siglo xx pretendió desligarse del término “drama”, tratando de definir su propia identidad. Sería ocioso repetir la polémica que se dio en la segunda parte del siglo xx en torno al concepto de teatro y teatralidad, de teatro y performance, ya que la discusión está asentada en una amplia bibliografía que posiblemente concluye al final del mismo siglo con la mencionada obra de Hans-Thies Lehmann, en la que el autor afirma:

el nuevo ‘texto’ de teatro, que reflexiona sin cesar sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo un texto de teatro que *dejó de ser dramático*. Si aludimos al género literario que es el drama, el título *teatro posdramático* indica la interdependencia continua entre teatro y texto, aún cuando aquí el discurso del ‘teatro’ ocupa una posición central y que, por este hecho, es cuestión del texto sólo como elemento, esfera y ‘material’ de la disposición escénica, y no como elemento dominante (Lehmann 2006, 17).

Lo “posdramático” del teatro al que se refiere Lehmann, no es, por supuesto, la desaparición de lo que antaño se llamaba “texto dramático”, ni del tipo de teatro que continúa existiendo a partir de aquél. Se trata más bien de un teatro que crea sus propias reglas en el proceso mismo de su escenificación, y es en ese sentido que, para el crítico alemán, el teatro recupera su preeminencia sobre el drama —entendido siempre como texto, como lo hace evidente la cita anterior—, ya que, efectivamente, como él señala y es ampliamente conocido, el teatro como espectáculo visual y convivial antecede históricamente al drama entendido como una forma ya estructurada del teatro que ultimadamente deviene en escritura.

A final de cuentas, sugiero que uno de los resultados del proceso histórico ha sido la pérdida de la precisión en el uso de los términos “drama” y “teatro”, lo cual comienza a darse a partir del surgimiento de las vanguardias en el siglo xxi, y ha impulsado la búsqueda de nuevas nomenclaturas para designar lo que se percibe como un nuevo tipo de

“teatro”, u otro tipo de acciones escénicas que incluso han renunciado al mismo término “teatro” para construir sus propias identidades. Tal búsqueda ha producido reflexiones profundas sobre el estatuto de las artes escénicas, no sólo como tales, sino en su relación con las otras artes, y en su relación con las estructuras sociales, políticas, y con otras epistemologías, como aquellas de las ciencias sociales y las ciencias duras.

En este proceso, sin embargo, el principio epistemológico del teatro que hemos retomado de Badiou, pero que insistimos ha estado implícito siempre en el acto creativo, quizá ha pasado a un segundo plano. En efecto, lo que de alguna manera era evidente en la textualidad dramática del teatro anterior al siglo xx (esto es, que la función del Teatro era hacer algo que afectara la concepción del mundo del espectador y le llevara a una toma de posición ante él, a actuar en él) en el siglo xx tal objetivo fue desplazado a la creación escénica en sí misma, dejando que en el proceso emergieran otros lenguajes para decir lo que el Teatro pretende decir sin una dependencia textual absoluta. Este principio subyacente en las vanguardias teatrales no suprimió el papel constitutivo del texto, sino que lo hizo parte de algo más amplio para lo cual los términos “drama” y “teatro” le empezaban a quedar chicos.

La dramaturgia textual, por otra parte, no pasó a segundo plano, sino todo lo contrario, pues basta observar cómo la creación teatral adquiere nuevas formas también en la escritura dramática: Pirandello, Beckett, Ionesco, Pinter, entre otros muchos, quienes por supuesto, comenzaron a involucrarse profundamente en los procesos escénicos, porque gracias a la vanguardia adquieren una nueva perspectiva de su trabajo. Evidentemente, ambos procesos, la escritura dramática y la creación escénica, como las dos caras de un mismo fenómeno, en la práctica comenzaron a alimentarse mutuamente. Ya en la segunda mitad del siglo xx es difícil concebir una escritura dramática sin la influencia determinante de la actividad escénica, como ocurre con el teatro del absurdo, y especialmente en la obra de Beckett.

Si bien el texto escrito, como bien señala Lehmann, es sólo uno de los constituyentes del acontecimiento teatral del que bien se podría prescindir, no ha dejado de ser una parte fundamental de cierto tipo de teatro que quizá no podría ser llamado “posdramático”, pero que de ninguna manera ha ignorado los cambios paradigmáticos en el fenómeno teatral del siglo xx y lo que va del XXI. Este tipo de drama es “posteatral”, en el sentido que implica un giro epistemológico que reto-

ma el concepto fundamental del drama y del teatro como dos términos que se refieren a un mismo fenómeno: acción en el mundo. En algún momento me permití diferenciar el fenómeno hablando de “hecho teatral” como la parte concreta de la acción, y “acontecimiento dramático” como la parte que lleva al espectador a “participar” efectiva y afectivamente en el “acontecimiento”:

En esa fusión entre el “hecho teatral” y el “acontecimiento dramático”, nos encontramos entonces ante la realización plena del rito, de la participación completa de la comunidad en la experiencia primigenia que nos revela, mucho más profundamente que las palabras o las ideas podrían hacerlo, la verdadera naturaleza humana en ese actuar que llamamos Vida (Alcántara 2002, 41).³

Hoy añadiría también que se trata entonces de la constitución de lo que Badiou llama “una verdad”, algo que implica necesariamente un accionar nuevo en el mundo. Por supuesto, hoy habría que profundizar aún más en el significado del término “acción”, ya no sólo en el sentido “teatral” o posdramático, que ha incorporado otro tipo de acciones multimediáticas a la vez que le dan a la acción un sentido por sí misma, sin que medie necesariamente una narrativa. Más bien se trataría de recurrir a teorías que, a partir de la segunda mitad del siglo xx, han ampliado conceptualmente el alcance del término, no solamente en relación al fenómeno teatral, sino en su configuración de los procesos culturales y sociales.

Empecemos con el aporte seminal del filósofo norteamericano Kenneth Burke, quien en su libro *Language as Symbolic Action* (1966), propone una definición del ser humano que él llamó “dramatista”. Para él, el ser humano se define como un “animal hacedor de símbolos”, un animal cuyos movimientos dejan de ser simplemente movimientos y se convierten en acciones simbólicas hasta que, después de un elaborado proceso cultural, esa acción toma la forma de lenguaje, el cual, natural-

³ Eli Rozik (2002) cuestiona con erudición, desde una concepción semiótica del teatro, las teorías que ven el origen del teatro en el rito. En mi opinión, su argumento es válido dentro de los confines que impone a ambos términos (y a otros más desde la semiótica teatral), pero desde luego, fuera del marco que él impone, su argumentación es igualmente discutible.

mente, transforma radicalmente a la cultura.⁴

Lo anterior quiere decir que no hay acción humana que no sea simbólica, o que no hay acción simbólica que no sea humana, incluyendo el lenguaje y su escritura. Por supuesto, dice Burke, hay una dimensión animal en el ser humano, que influye a veces poderosamente en tales acciones, pero cuando esta dimensión se hace presente, no puede estar “presente” sino como acción simbólica. En otras palabras, lo que define al ser humano es precisamente la naturaleza particular de transformar el movimiento en articulaciones simbólicas introyectadas en uno mismo y proyectadas hacia los demás. Vale la pena puntualizar la distinción entre “movimiento” y “acción”. Los animales y los objetos simplemente se mueven, aún si esto ocurre en un espacio escénico, se trata sólo de un desplazamiento biológico o mecánico. La intervención del ser humano atribuye automáticamente a tal movimiento un sentido simbólico, y lo transforman en acción; una acción que necesariamente tiene implicaciones que pueden ser elaboradas por el lenguaje y el pensamiento. Burke amplía entonces su definición:

El ser humano es un animal usador de símbolos (hacedor de símbolos, mal-usador de símbolos), inventor de lo negativo (o moralizado por lo negativo), separado de su condición natural por instrumentos de su propia manufactura, acicateado por el espíritu de la jerarquía (o acicateado por un sentido de orden) y corrompido por la perfección (Burke, 16).

Burke añade que, como resultado del actuar simbólico, el ser humano se ve compelido a contrastar y, por consiguiente, crea la negatividad, ya que naturalmente no existe; de esta acción se desprende la moral y, consecuentemente, la Ley. Los objetos, por otra parte, son transformados en artefactos, cuya función no es sólo instrumental, sino también simbólica. Las dos acciones permiten ordenar y jerarquizar, lo que implica un sentido de perfección que irrumpe en la arbitrariedad de la vida natural. Este proceso, aparentemente, lo separa de su condición

⁴ Éste es un tema que ha llamado la atención de otro tipo de críticos culturales, como Leonard Shlain, quien en su seminal libro *The Alphabet Versus The Goddess*, discute la creación de una cultura distinta (patriarcal) por influencia del descubrimiento y proliferación de la escritura, en oposición a la imagen y la tradición oral. Por supuesto, no se trata de la descalificación de la escritura, sino de la necesidad de que ésta sea complementada por otros tipos de comunicación, ya que ambas son necesarias para estimular los lóbulos cerebrales.

natural, es decir, animal, pero en realidad no es sino una forma particular de la evolución.⁵ La animalidad del hombre permanece sepultada bajo la maraña simbólica, y aparece en formas “sublimadas” por efecto de la Ley y la cultura, que en virtud de la creación de la negatividad, es vista en oposición a la natural. De ahí surgen el Estado y la Ley que pretenden controlar la forma más perniciosa de la animalidad, esto es, la violencia, como lo ha señalado Walter Benjamin (1921).⁶ En otras palabras, la violencia misma es “simbolizada” y, consecuentemente, junto con todas las acciones simbólicas, éstas son apropiadas por un grupo dominante para ejercer, a través de ellas, el poder.

Lo importante de esta definición es que precisamente resume la naturaleza dramática del ser humano, ya que el arsenal simbólico que ha creado es constantemente proyectado en sus acciones, de las cuales el lenguaje es sólo una de ellas, pero, por supuesto, nada desdeñable.

Naturalmente, la acción (entendida desde ahora como necesariamente simbólica) precede al lenguaje. El lenguaje no es sino la articulación verbal (en el caso del lenguaje verbal, pues hay otros lenguajes) de una acción que le precede, ya sea real, mental o virtual. Las acciones, señala Burke en otro texto, *A Grammar of Motives* (1962), son resultado de motivaciones, por lo que el autor inicia una exploración de la acción mediante un método que él llama “dramatismo”, pues el término “Invita a considerar el asunto de los motivos desde una perspectiva que, siendo desarrollada desde el análisis del drama, trata al lenguaje y al pensamiento primariamente como modos de acción” (xxii).

Lo que nos interesa aquí es resaltar que el término “drama”, más allá del círculo de la crítica y la historia teatral, sigue manteniendo el sentido de “acción” en el pensamiento filosófico y social de la segunda mitad del siglo xx. Sobre el tema se han desarrollado estudios que podrían ayudar a aclarar lo que, con frecuencia, son propuestas de una nueva nomenclatura que ignora el trabajo desarrollado desde otras disciplinas, y que formulan neologismos que suelen ser poco útiles en su aplicación teórica o, en el peor de los casos, desvían la atención de lo que es un problema más complejo sobre la función del teatro en la constitución del ser humano.

⁵ El papel de la evolución en el desarrollo de la cultura ha sido objeto de varios estudios en lo que hoy se llama “biohumanidades”. Un texto fundamental es el de Edward O. Wilson: *Consilience. The Unity of Knowledge*.

⁶ Sobre la articulación dramática de la violencia y el proceso mimético al que nos referiremos más adelante, ver el trabajo de João Cezar de Castro Rocha sobre René Girard: *¿Culturas shakespearianas? Teoría mimética y América Latina*.

El método “dramatista” de Burke ha sido utilizado ampliamente en las ciencias sociales, en lo que Clifford Geertz ha llamado el giro metafórico hacia el drama como paradigma interpretativo (Geertz 1983). Esto ha producido interesantes propuestas de las cuales aquí quiero resaltar especialmente las aportaciones de Víctor Turner, por lo que tienen de importante para los estudios del performance realizados por Richard Schechner (2003). Turner, siguiendo los pasos de Burke, sugiere también que el desarrollo de las sociedades ocurre por medio de conflictos y sus respectivas resoluciones (como ya lo había sugerido Hegel y reafirmado Marx). A este fenómeno Turner le llama “drama social”, el cual define como: “unidades de procesos no armónicos o inarmónicos que emergen en situaciones de conflicto. Típicamente muestra cuatro fases principales de acción pública, accesibles a la observación” (Turner 1974, 37-38). Estas fases son: ruptura, crisis, acción redirectora y reintegración.

El proceso del drama social consiste, entonces, en un movimiento en las relaciones sociales que transita por cada una de las cuatro fases. De la ruptura se pasa a la crisis, que, de no contenerse, se expande hasta alcanzar otras estructuras sociales. La acción redirectora busca limitar, informal o institucionalmente, la expansión de la crisis, y la reintegración puede consistir en la integración del grupo cismático, o el reconocimiento social y la legitimación del cisma irreparable entre los grupos.

Turner elaboró este modelo observando el comportamiento tribal africano, pero también observó otros acontecimientos históricos y sociales del mundo occidental. Evidentemente, Turner encontró semejanzas notables entre los procesos observados y el modelo clásico de la acción dramática descrito por Aristóteles en su *Poética*, y de ahí el nombre que aplica a su descripción de fenómenos sociales específicos. Con ello, Turner reafirma lo señalado por Burke, indicando que toda acción, incluyendo la social, es esencialmente simbólica y, por lo tanto, dramática.

Así pues, tanto Burke como Turner encuentran en la metáfora dramática el material que les permite, filosóficamente al primero y antropológicamente al segundo, abordar las diferentes dimensiones de la acción humana, ya que éstas son siempre desarrolladas en el espacio y en el tiempo siguiendo una ‘simbolicidad’ dramática que Paul Ricoeur ha descrito, también siguiendo la *Poética* de Aristóteles, como el fenómeno que permite al hombre configurar su conciencia del tiempo y, consecuentemente, de la narración histórica (Ricoeur 1995).

No sorprende entonces, como hoy sabemos, que la aparición de

los diferentes géneros dramáticos esté condicionada a procesos culturales específicos, pues se trata no de meras taxonomías, sino de formas particulares de acciones simbólicas en momentos históricos específicos. Cada género presenta rasgos particulares moldeados por el desarrollo cultural del momento, y de ahí que puedan decir algo sobre el contexto social en que se han producido y en el que se van modificando. Y esto, por supuesto, es cierto del teatro como artefacto simbólico de la cultura: sus transformaciones no son sólo el producto de una búsqueda de nuevos paradigmas, sino responden a las transformaciones más amplias de la cultura y al enriquecimiento de la simbolización humana. Lo que hoy se llama “cultura del espectáculo”, en la que se perfila el énfasis de la imagen sobre la palabra, como lo propone el llamado teatro posdramático, no es sino la ampliación de acciones simbólicas que en su momento eran dominadas por el lenguaje, para dar cabida a otras formas de concebir el mundo y actuar en él.

Así pues, el modelo dramático ha permitido observar y comprender desde diferentes disciplinas procesos sociales específicos, y éstos, a su vez, han producido formas específicas de estructuras simbólicas de naturaleza estética. Por consiguiente, no debe sorprender que el arte en general se desarrolle bajo condiciones sociales y culturales particulares, y que a la vez el arte diga algo sobre tales condiciones, con frecuencia incluso antes de que aquéllas puedan ser conceptualizadas. Esto lo han demostrado cabalmente Gunter Gebauer y Christopher Wulf en su estudio histórico sobre el desarrollo del concepto de mimesis (Gebauer y Wulf 1992). En cierto sentido, me parece que esto es lo que Lehmann trata de establecer al vincular el desarrollo de las diferentes formas que ha adquirido el teatro en relación a su contexto social, hasta llegar al teatro posdramático, que él definitivamente vincula con la sociedad de los medios, es decir, con la posmodernidad, a pesar de su resistencia a utilizar el término “teatro posmoderno”.

Los estudios sobre la mimesis, como el de Gebauer y Wolf, pero también aquellos realizados desde las ciencias sociales y naturales (en el fondo, la mimesis es un fenómeno de naturaleza biológica), sugieren que el proceso mimético no tiene que ver tanto con imitar como con reconfigurar, una y otra vez, el universo simbólico del ser humano, en un procedimiento que ha sido llamado “autopoiético” a partir de las propuestas de Maturana y Varela (1998), por una parte, y Luhmann por la otra (2005). La reconfiguración de las estructuras simbólicas, como el arte, es parte de

un fenómeno inherente al ser humano y su naturaleza biológica.

La función social de los artefactos estéticos como el teatro es, entonces, “procesar” las acciones simbólicas de una sociedad dada en un momento y espacio determinados, pero no en forma independiente (porque es imposible) de los procesos sociales en tanto acciones simbólicas, sino como un mecanismo que es parte integral de dichos procesos. La acción simbólica del teatro continúa siendo “mimetizar” las acciones humanas que ocurren en otros ámbitos, para mostrarlas de “otra forma” que permita percibir la “realidad” (por supuesto, en tanto construcción simbólica, como diría Lacan), en una dimensión que las otras disciplinas no están estructuradas para hacerlo por sí solas (de ahí que la interdisciplina y la transdisciplina se hayan convertido en una práctica necesaria para comprender la complejidad de los fenómenos humanos y naturales, algo que Domingo Adame (2009) ha explorado y ha llamado “transteatralidad”). El teatro, como todo arte, construye una forma de conocimiento que dialoga con otras disciplinas, pero su utilidad para ellas, como la de ellas para el arte, es precisamente la diferenciación epistemológica de sus propuestas, la perspectiva particular que ofrecen al conocimiento, más amplia que aquella que proporciona la metodología científica.

Pero además, como he señalado, la estética del drama es particularmente est/ética, esto es, indisolublemente ética. Tiene que ver con una forma particular de conocimiento; aquella que es percibida por la experiencia corporal, tanto de los ejecutantes como de los espectadores, lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari han llamado “*perceptos*”, como el equivalente estético de los “conceptos” (Alcántara 2010; Deleuze y Guattari 1993). Los *perceptos* pueden muy bien ser los componentes de procesos cognitivos que amplían el significado de los modos de actuar en el mundo. Por ello, toda estructura simbólica, pero principalmente el drama, es formadora de carácter por medio de la experiencia del acontecimiento que produce, es decir, formadora de un ‘*ethos*’, un sujeto ético cuya ética se expresa en sus acciones más que en valores, declarados o no.

Los dramas, en plural, son siempre expresiones del Drama, en el sentido que le da Badiou al Teatro; cada uno de ellos con su propio mecanismo, o como se le ha dado en llamar, su propia poética articulada con los materiales que le da su propia época. Y por ello, en la historia del teatro, las estructuras dramáticas responden a problemáticas específicas de cada época, y así, el teatro posdramático sólo puede ser la expresión de una época particular del Drama. Su carácter específico obedece a otro

tipo de acciones simbólicas que ocurren en el cuerpo social, su tecnología, sus estructuras económicas, sus sistemas de comunicación, sobre el cual produce en encuadre estético; eso que Burke ha llamado “*terministic screens*”, o ‘encuadres determinantes’, a los que recientemente Judith Butler ha llamado “marcos epistemológicos”, para subrayar su dimensión política (Burke 1966; Butler 2010). El Teatro y el Drama son invariablemente encuadres epistemológicos con evidentes dimensiones políticas, complemento indispensable de otros encuadres, desde otras disciplinas, para que el ser humano adquiriera una visión más integrada de su realidad. Naturalmente, el teatro con minúscula también cumple una función en este proceso: el de producir un sustituto del Teatro cuyo propósito es el anestesiar al espectador ante su mundo y esto, por supuesto, también se lleva a cabo con las formas posdramáticas.

Este apretado diálogo con el término “posdramático” tiene pues, como propósito, hablar del fenómeno de acontecimiento del espectáculo del teatro, sólo para distinguir lo que, en la práctica, es indistinguible: la relación inquebrantable entre el drama y el teatro, aun cuando el primero haya sido atrapado por la textualidad de la escritura.

Y ya que el teatro posdramático separa el texto dramático de la acción teatral, conviene reexaminar el concepto mismo de texto. Texto, como todos sabemos, no es la escritura, sino aquello que la sostiene, es el tejido formado por muchos hilos, una trama constituida por acciones simbólicas y materiales de hechura humana. Por ello es que me he permitido acuñar el concepto de ‘*textro*’ para referirme a la relación simbiótica entre dos tejidos diferentes, uno verbal y otro espectacular, aunque sin duda uno puede “in-corporar” otros tejidos, es decir, el *textro* se teje con otros tantos textos de diferente naturaleza, para crear un artefacto simbólico significativo (Alcántara 2012).

Así, en un *textro* están inevitablemente tejidos el pasado, el presente y una proyección hacia el futuro; una variedad de signos culturales, incluyendo la proliferación de medios y tecnologías contemporáneas que se tejen entre las culturas actuales en cuanto éstas se tocan, y con la cultura primigenia, sea ésta como la entendamos. Ésta es, pues, la naturaleza de lo que he llamado la ‘*textralidad*’, el carácter particular de los *textros* “dramáticos” o “teatrales” como artefactos estéticos.

Sin embargo, sea cual fuere el proceso, el artefacto estético resultante tiene como función primordial, a partir de su est/ética, producir un acontecimiento, a través del cual el Teatro entra en relación con otros *tex-*

tros que forman parte del acervo cultural de la humanidad. Este acervo se encuentra, desde luego, también en la consciencia y el cuerpo del espectador, en su memoria, en sus artefactos y en sus afectos, y definitivamente en su relación simbólica y simbiótica con aquello que llamamos cultura. Es en este sentido que el teatro es y ha sido siempre terapéutico, sanador, tanto para el que lo ejecuta —en escritura o en acción, o en ambas— como para el que lo contempla, en la lectura o en la acción, es decir, en convivio, como diría Jorge Dubatti recordando a Platón (2007).

Pero también en un viaje imaginativo personal en el que el lector se convierte en actor múltiple, director, escenógrafo, dramaturgo de su propio montaje. Terapia es cuidado del alma, y lo terapéutico del teatro está en el efecto catártico de su *poiesis*, de su construcción poética que se despliega sanadoramente ante la mirada de quien lo contempla con todo su cuerpo, y en el espíritu y cuerpo de quien lo ejecuta. Esto es, pues, cierto del teatro posdramático a pesar del nombre que pretende diferenciarlo, pues, a final de cuentas, como señala Óscar Cornago, este tipo de teatro:

no pierde, sin embargo, su carácter de artificio y escritura, es decir, un fenómeno que implica una minuciosa medición de una serie de factores, como son el movimiento, la declamación y el tono de voz, la gestualidad, la interrelación con los sonidos o las imágenes y un largo etcétera de variables. La *escritura del teatro* remite, no obstante, a una contradicción más entre dos términos que apuntan en sentidos distintos: la escritura apela a una textualidad, un ejercicio de fijación y conservación, y el teatro a algo efímero que sólo existe mientras se está haciendo (2014).

No obstante, como hemos señalado, tampoco se puede ignorar que el teatro al que se refiere Lehmann, y al que se han referido otros investigadores de la escena contemporánea utilizando otras nomenclaturas, ha influido poderosamente en la manera en que se realiza la escritura dramática actual. Y porque hace falta urgentemente una reflexión sobre este tipo de estructuras, el concepto de Drama con mayúscula (porque, sin duda hay un tipo de drama con minúscula al que se podría dar los mismos calificativos que le da Badiou al teatro), tal vez necesita ser revisitado, ya no como “texto”, sino como ‘*textro*’, e identificar esa nueva dramaturgia que, antes o después de llegar a ser, ha sido poderosamente influida por las nuevas formas escénicas, sin que por ello haya perdido su vínculo con las formas históricas, incluyendo las acciones rituales primigenias. Son

textros escritos que requieren de una sensibilidad y una percepción distintas de lo escénico, pero que a la vez no dejan de mantener una vinculación orgánica con otros lenguajes, incluyendo el escrito, al igual que los visuales y auditivos, ni con los objetos cuya materialidad es tan esencial como artefactos protésicos de la simbolización de las acciones humanas.⁷ A tal acercamiento crítico tal vez se podría llamar “drama postteatral” equivalente, pero igualmente transitorio, al “teatro posdramático”. Esta es, pues, una tarea pendiente en la investigación teatral.

Bibliografía

- Adame, Domingo. 2009. *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana/Facultad de Teatro.
- Alcántara Mejía, José Ramón. 2002. *Teatralidad y cultura. Hacia una est/ética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana.
- _____. 2010. *Textralidad. Textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Aristóteles. 1989. *Poética*. Versión de Juan David García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Badiou, Alain. 2008. “Rhapsody for the Theatre: A Short Philosophical Treatise”. *Theatre Survey* [en línea]. 49 (2) (noviembre) 187-238. Recuperado diciembre 10, 2014 de: <http://www.people.fas.harvard.edu/~puchner/badiourhapsody>.
- Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [en línea]. www.philosophia.cl. 18 pp. Recuperado diciembre de 2014.
- Burke, Kenneth. 1966. *Language as Symbolic Action*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 1962. *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press.

⁷ En México uno puede fácilmente identificar esta dramaturgia postteatral en autores como Luis Mario Moncada, Hugo Salcedo, Enrique Mijares, Edgar Chías, Alberto Villareal, entre otros, así como en aquellos que han abrazado los términos “*narraturgia*” o “*dramativa*” para definir el tipo de escritura de algunos de sus textos que rescatan la estructura narrativa de los mismos (ver *Paso de gato* 2006, número especial dedicado a la *narraturgia*).

- Butler, Judith. 2010. *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Cornago, Óscar. “Teatro postdramático: Las resistencias de la representación”. *Artea. Investigación y creación escénica* [en línea, sin paginación]. Recuperado noviembre 15, 2014 de: www.arte-a.org.
- Castro Rocha, João Cezar de. 2014. *¿Culturas shakespereanas? Teoría mimética y América Latina*. México: ITESO.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 1993. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Díaz Cruz, Rodrigo. 2014. *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Gebauer, Gunter y Christoph Wulf. 1995. *Mimesis. Culture. Art. Society*. California: University of California Press.
- Geertz, Clifford. 1983. “Blurred Genres: The Reconfiguration of Social Thought”, en *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*. Nueva York: Basic Books, pp. 19-35.
- Heidegger, Martin. 1971. *El ser y el tiempo*. México: FCE.
- Luhmann, Niklas. 2005. *El arte de la sociedad*. México: Herder/Universidad Iberoamericana.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Nueva York: Routledge (1995).
- Maturana Romesin, Humberto y Francisco J. Varela. 1998. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitaria [en línea]: <http://interregno.org/sites/default/files/maquinas-y-seres-vivos.pdf>. Recuperado septiembre 11, 2014.
- Paso de gato. 2006. 26 (julio-septiembre 2006): 12-46.
- Ricoeur, Paul. 1995. *Tiempo y narrativa*. 3 Vols. México: Siglo XXI.

- Rozik, Eli. 2002. *The Roots of Theatre. Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. Iowa: University of Iowa Press.
- Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. Londres y Nueva York: Routledge Classics.
- Shlain, Leonard. 1998. *The Alphabet Versus The Goddess. The Conflict Between Word and Image*. Nueva York: Viking.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Wilson, Edward O. 1999. *Consilience. The Unity of Knowledge*. Nueva York: Vintage.

Fecha de recepción del artículo: 1 de septiembre de 2014
Fecha de recepción de versión revisada: 15 de marzo de 2015