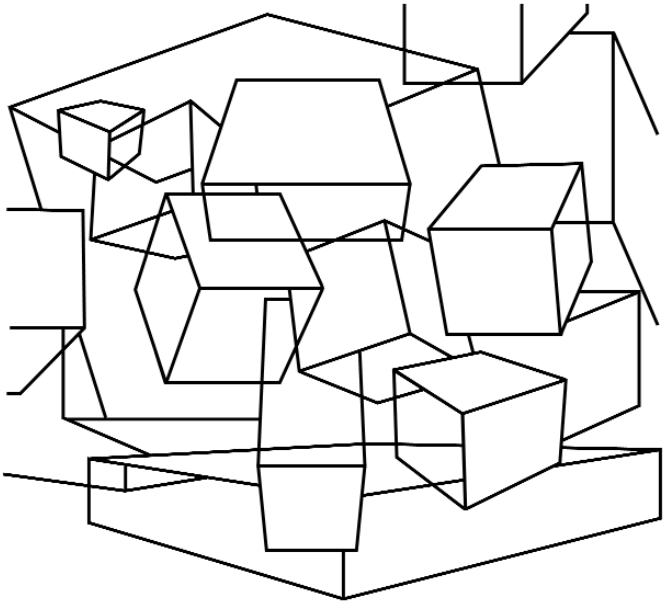
Teatro y teoría crítica contemporánea

[M.ª Ángeles Grande Rosales]
Universidad de Granada



«El texto de teatro es una especie de bisturí que nos permite abrirnos a nosotros mismos.» J. Grotowski

Desde la renacentista edad moderna hasta las corrientes interpretativas de nuestros días, el fundamento original y esencial de la teoría de la literatura reside en los antiguos tratados teóricos sobre teatro.

Sin duda, la reflexión teórica sobre el terreno literario ha alcanzado una vitalidad sin precedentes en las últimas décadas: el juicio estético de la crítica tradicional, denostado por su subjetividad, ha dejado paso a nuevos métodos de indagación de los sentidos del texto, proporcionando a su vez una visión renovada de los problemas de la literatura y del arte. Con el cambio de dígito, por tanto, hemos superado el final de medio siglo de intensa actividad en el ámbito de la teoría, preconizada desde el formalismo temprano y su búsqueda de los rasgos distintivos de lo literario, reducción esencialista que marcó también una época incipiente de los estudios teatrales en la definición de la «teatralidad». Y es que, en efecto, fue sobre todo a partir de los años sesenta cuando la teoría llegó a ser una fuerza ubicua y dominante en los cenáculos académicos e intelectuales, sobre todo desde la llegada de las teorías estructuralistas y semióticas, que luego fueron ampliando corrientes posteriores como la Desconstrucción, la Pragmática, la Neorretórica, la Crítica Psicoanalítica, la Estética de la Recepción, los nuevos desarrollos sociológicos, la Teoría Empírica de la literatura, la Crítica de Género, Postcolonial, o las aproximaciones sincréticas. Como el latín en la Edad Media, este nuevo discurso ha llegado a ser la *lingua franca* que permitía que intelectuales de diferentes naciones e incluso continentes se entendiesen en campos como la literatura, el arte o la historia, estableciendo así un campo y un vocabulario afín para sus discusiones.

Así pues, como no podía ser menos, el teatro constituye un área en la que la teoría ha tenido una poderosa influencia. Monografías especializadas y múltiples investigaciones en la actualidad aplican metodologías teóricas tales como la semiótica, la hermenéutica o la desconstrucción para el análisis de obras particulares, e incluso para descifrar la propia naturaleza del género teatral. Ahora bien, establecer la posible relevancia de la teoría para el tea-

tro resulta una cuestión, cuando menos, compleja, teniendo en cuenta que para conocer ese extraño objeto que denominamos así, «teatro», hay que elucidar ante todo de qué modo lo miramos, desde qué perspectiva lo abordamos y según qué ángulo. Aunque la mirada, ciertamente, no crea el hecho teatral, sí que crea, en cambio, el discurso que formulamos sobre él. Inevitablemente, esta mirada está impregnada por una metodología previa que condiciona el análisis posterior. Uno de los efectos explicativos derivados de la teoría postmoderna radica en el desarrollo del perspectivismo en la ciencia que cuestiona la posibilidad de generar modos de observación que no afecten o distorsionen la naturaleza de los resultados obtenidos.

No siempre fueron las cosas así. Desde la renacentista edad moderna hasta las corrientes interpretativas de nuestros días, el fundamento original y esencial de la teoría de la literatura reside en los antiguos tratados teóricos sobre teatro. De hecho, las reflexiones canónicas de Aristóteles sobre la tragedia constituyen los cimientos de toda la teoría literaria ulterior. Las poéticas y retóricas tradicionales sirven de base a la moderna teoría literaria que busca en los textos una serie de constantes (afinidades estructurales, tipológicas, etc.), si bien lo que antes era terreno de una crítica normativa hoy merece una actitud puramente descriptiva. Por lo tanto, la atención al género dramático en su modalidad mimética determinó los estudios literarios hasta finales del siglo XIX, y la restricción del teatro a la literatura dramática hasta cierto punto se mostraba deudora de la óptica aristotélica que privilegiaba la trama, la acción, sobre la tramoya escénica. Dicha óptica, desde parámetros prescriptivos, llega hasta el historicismo del XIX, donde los estudios sobre teatro constituyen una parte ancilar y subsidiaria de la historia literaria, de manera que la historia del género acaba constituyendo una relación de obras y autores integrados en el devenir histórico.

En este sentido, el advenimiento de la teoría en el siglo XX supuso la quiebra definitiva del positivismo y la formulación de los postulados de una nueva ciencia cuya ambición era la de conseguir un estatuto científico propio. La literatura se concebiría así como un orden simultáneo que dejaría de lado el estudio de obras concretas para atender a categorías, criterios y principios del sistema literario desde un punto de vista general. Desde entonces, el devenir de la teoría ha seguido innumerables avatares, transformaciones, cambios de intereses, pero se fue afianzando progresivamente en estrecha relación con el desarrollo especializado de los diferentes saberes humanísticos del momento: lingüística, sociología, psicoanálisis, semiótica, etc., y la diferente interacción de estas disciplinas ha marcado en gran medida sus diferentes orientaciones. En lo que a teatro se refiere, la teoría desborda la dramaturgia y las poéticas tradicionales para tomar en consideración la textualidad escénica en todos sus aspectos. Al igual que la teoría literaria había circunscrito su objeto de estudio en la literariedad, la teoría teatral se atribuye la teatralidad como instrumento preciso de especulación teórica, que en un primer momento se resuelve como potencialidad visual y auditiva inscrita en el texto o virtualidad escénica, o bien se define desde criterios pragmáticos en la dialéctica específica escenario/sala.

La observación, aún somera, de las diferentes corrientes críticas nos permitirá observar inflexiones de interés en sus planteamientos que en último término remiten a una cuestión de índole pragmática: no es que existan muchas teorías acerca de un único objeto, el teatro, sino que la concreción histórica del discurso teatral impone una determinada consideración del mismo. Es imposible establecer una teoría universal del teatro porque la misma noción de teatro cambia. A continuación, se reseñarán algunas de las más influyentes.

1. Semiótica

La obra de los lingüistas de Praga en los años treinta proporcionará los fundamentos para una semiología del teatro, pero sus investigaciones fueron olvidadas durante algunas décadas y su reconocimiento fue relativamente tardío. Una de sus principales aportaciones estriba en la distinción fundamental entre texto y espectáculo, lo que permitirá que la teoría teatral posterior confronte la complejidad del hecho escénico y su naturaleza dúplice. El rasgo esencial del teatro se define como transformación (Bogatirev), y la especificidad del

La obra de los lingüistas de Praga en los años treinta proporcionará los fundamentos para una semiología del teatro, pero sus investigaciones fueron olvidadas durante algunas décadas y su reconocimiento fue relativamente tardío.

El interés por escapar al dominio de la lingüística, habida cuenta de que la formulación de una gramática y una sintaxis del lenguaje teatral estaba irremediablemente abocada al fracaso, tuvo como consecuencia una nueva preferencia por el término «semiótica».

signo teatral se cifra en ese carácter móvil, intercambiable del signo escénico (el signo visual puede convertirse en uno auditivo, un actor puede suplantar la escenografía y viceversa). No obstante, Veltruski, en su célebre monografía de 1942 titulada *El drama como literatura,* matiza esta transformabilidad de los signos teatrales que de forma reduccionista admitía la equivalencia entre los diferentes sistemas de signos verbales y no verbales. Cada tipo de signo se refiere al mismo significado, pero ninguno alude a ese significado de la misma manera. Así, el teatro debería ser considerado un laboratorio de semiótica contrastiva.

En Europa occidental, la semiología practicada a partir de 1945 se caracteriza sobre todo por una atención prioritaria hacia el texto dramático, donde se observa la influencia de los estudios sobre la lógica del relato y la teoría comunicacional del arte. Diálogo, acotaciones, situaciones dramáticas y modelos actanciales son los objetos centrales de interés en lo que al texto escrito se refiere. Por lo demás, la insistencia en la segmentación de las unidades mismas y la taxonomía de los códigos vienen determinadas por la asimilación de características lingüísticas a elementos no lingüísticos (por ejemplo, el personaje se consideraba como signo compuesto de un significante y un significado). En los primeros desarrollos semiológicos se tiende a defender la existencia del teatro como un tipo de comunicación particular, comunicación compleja y multilineal divisible en dos niveles: nivel intraescénico (comunicación interna entre personajes, es decir, escena-escena) y comunicación extraescénica (entre la escena y los espectadores, es decir, escena-sala). Umberto Eco, por su parte, en la plasmación del esquema comunicativo del teatro, lo presenta como una triple comunicación lineal:

Autor (emisor primero) → Director (receptor primero y emisor segundo) → Actor (receptor segundo y emisor tercero) → espectador (receptor tercero).

En relación con esta semiología incipiente, uno de sus desarrollos más prolíficos fue protagonizado por el análisis narratológico (Etienne Souriau en *Les deux cent mille situations dramatiques,* 1950). Se trataba de un portentoso intento de categorizar todas las posibles tramas que influyó la célebre *Sémantique structurale* (1966) del lingüista francés Greimas, cuya intención era la de establecer un sistema universal del relato de mayor explicitud. La aplicación del análisis del relato a la literatura dramática, aún abundante, ha obtenido resultados desiguales y se siguen discutiendo las reglas de transformación que permiten el paso de las estructuras profundas narrativas a las estructuras superficiales discursivas. Sobre estos precedentes, fue desarrollada en Rumanía una aproximación lógico-matemática a las estructuras dramáticas por Solomon Marcus, análisis matemáticos que dio a conocer en su *Mathematische Poetik* (1970).

Una de las contribuciones imprescindibles de la *Nouvelle Critique* al desarrollo de la semiología teatral en los años sesenta es la de Roland Barthes. En concreto, se trató de una indicación somera pero agudamente enfocada, parte de una entrevista, que Barthes consignó posteriormente en «Litteratura et signification» (1963). Definición antológica, Barthes considera el teatro «una especie de máquina cibernética» que, tan pronto como se levanta el telón, envía una multitud de mensajes simultáneos (del decorado, vestuario e iluminación además de las posiciones, palabras y gestos de los actores), algunos de los cuales permanecen (decorado) mientras que otros cambian permanentemente (palabras y gestos). Esta «polifonía informacional», esta «densidad de signos», es una característica fundamental del teatro y lo convierte en uno de los mayores desafíos para el análisis semiótico. Por lo tanto el teatro proyecta significados complejos, el signo teatral es polifónico, múltiple y simultáneo, espesor o multilinealidad que hace trizas el *continuum* concatenado de la lengua.

Como no podía ser menos, el carácter precursor de esta reflexión se observará en los intentos posteriores de delimitación de la unidad mínima teatral, del signo y sus códigos específicos, y así lo reconoce el trabajo quizá más significativo de semiología teatral de todos los tiempos, «El signo en el teatro» (1968), de Tadeusz Kowzan, que marcó de forma definitiva la primera fase de la semiología teatral mediante la codificación preliminar y altamente influyente de trece sistemas de signos en el teatro auditivos, visuales, espaciales y temporales. Por lo tanto, la década de los setenta asiste al crecimiento ingente de toda una serie de

estudios que se debaten en torno al objeto de la semiología teatral, casi una moda intelectual al uso, y de la metodología requerida en torno a ese signo escurridizo, cuya existencia era, como mínimo, cuestionable. Hasta cierto punto, el deseo de aplicar a la emisión teatral el aparato de una semiología de la comunicación les indujo a la asimilación demasiado precipitada entre significantes múltiples equivalentes a un solo significado.

A partir de los años setenta, la semiología del teatro continúa siendo muy problemática, en cuanto que la polisemia del término (texto dramático/representación o texto espectacular) divide a los estudiosos sobre la preeminencia de uno u otro componente del fenómeno teatral, lo que Ruffini en 1974 denomina acertadamente como controversia entre los *«drammaturgisti* y los *spettacolisti»*. El interés por escapar al dominio de la lingüística, habida cuenta de que la formulación de una gramática y una sintaxis del lenguaje teatral estaba irremediablemente abocada al fracaso, tuvo como consecuencia una nueva preferencia por el término «semiótica». De hecho, la ambigüedad terminológica entre «semiología» (de base saussureana) y «semiótica» (de base peirceana) se intentó resolver en 1969 con la decisión adoptada por un comité internacional reunido en París donde surgió la IASS (Internacional Association for Semiotic Studies), acordándose la preferencia por el uso del término «semiótica» para la ciencia de los signos.

Tampoco faltaron posturas conciliadoras, como la de Patrice Pavis, a quien su erudición le permite tender un puente, lograr un entendimiento prolífico entre las escuelas americana y europea. Por lo demás, sus publicaciones de los años ochenta (entre ellas *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de a réception,* de 1985) detectaron sintomáticamente un cambio de orientación en el campo de la semiótica en cuanto que el papel del receptor en el teatro se mostraba un ámbito hasta ahora inexplorado. Sus planteamientos se muestran muy afines a los de Anne Ubersfeld, autora de los emblemáticos *Lire le théâtre* (1977), y *L´école du spectateur* (1981), donde parte del supuesto de que, más que cualquier otra escritura literaria, el texto dramático está «horadado» y sus huecos se cubren mediante otro texto, el texto de la puesta en escena. El papel del espectador, por otra parte, resulta determinante en el proceso de producción de sentido.

En este orden de cosas, el programa actual de la semótica del teatro acusa una inflexión pragmática. Se advierte, por los demás, la proliferación de metodologías eclécticas, alianzas *contra natura* de la década de los ochenta en adelante, de semiótica y fenomenología (De Marinis), semiología y desconstrucción (Helbo) semiótica y sociología —sociocrítica— (Alter) o semiología y hermenéutica (Fisher-Lichte), entre otras, lo que desde otro punto de vista puede considerarse una reacción revitalizante de la disciplina. Qué duda cabe de que a partir de aquí se delimita un horizonte de investigación inédito de alcance insospechado e indudablemente prolífico.

En cuanto al desarrollo de la semiótica teatral en España su historia es en cierto modo asimilable a la transformación de los propios estudios semióticos. La inauguración oficial de la disciplina tuvo lugar con la aparición de la heterogénea *Semiología del teatro* (1975), cuyos artífices fueron José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo. Junto a la contribuciones de autores reputados internacionalmente (Eco, Helbo, Segre, Castagnino, etc), se hallaban las aportaciones de eminentes filólogos españoles atraídos por la nueva corriente y sus posibilidades (Rodríguez Adrados, Díez Borque, García Lorenzo, Pilar Palomo, Cándido Pérez Gállego y Jorge Urrutia). Fue sin embargo Carmen Bobes quien inició la auténtica escuela de semiología teatral en España, con monografías fundamentales como *Semiología de la obra dramática* (1987) y *Estudios de semiología del teatro* (1988), donde se exponía una hipótesis de trabajo (la consideración del texto dramático como constituido por dos aspectos fundamentales, el texto literario, dirigido a la lectura, y el texto espectacular, destinado a la representación), que ha sido desarrollada hasta sus últimas consecuencias en trabajos posteriores y en su análisis de la obra valleinclanesca. En una de sus aportaciones más recientes, *Teoría del teatro* (1997), además de hacer un balance del estado de la cuestión, recopila documentos históricos de gran relevancia que reconocen el carácter pionero de los estudios eslavos en la década de los veinte y los treinta en el desbrozamiento de una semiología aplicada al objeto teatral.

En cuanto al desarrollo de la semiótica teatral en España su historia es en cierto modo asimilable a la transformación de los propios estudios semióticos.

En efecto, la obra literaria existe en cuanto que es leída, y la recepción sucesiva de los textos determina la historia de la literatura.

José Luis García Barrientos, Joaquina Canoa, Manuel Sito Alba, Fabián Gutiérrez Flórez, Virginia Guarinos, Albert Galera, Fernando Cantalapiedra, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, José M.ª Paz Gago, Jesús Maestro o Ángel Abuín son sólo algunos de los críticos interesados en las posibilidades de la semiología como estrategia compleja de análisis de textos dramáticos, en algunos casos considerada complementaria al quehacer filológico. Entre los estudiosos más comprometidos con la realidad escénica se puede citar a investigadores como Antonio Sánchez Trigueros, Antonio Tordera, José Romera Castillo, Patricia Trapero, Carmen Martínez Romero o Francisco Linares Alés.

2. Estética de la recepción

Frente al empirismo y la crítica analítica, la hermenéutica constituye un método de interpretación interesado por los sentidos del texto a partir de la posición de enunciación y de evaluación del intérprete. Uno de sus mayores aciertos en este sentido ha sido el de mostrar la dialéctica entre el presente y el pasado de una obra, mostrando la heterogeneidad de las historicidades y reaccionando así contra el reduccionismo de la descodificación mecánica de los signos. En este sentido, George Steiner en *Presencias reales* (1989) ya apelaba a la complejidad de la interpretación entendida como comprensión activa por parte de un ejecutante. Su legitimidad dramática puede postularse en la medida en que la representación aparece como una serie de interpretaciones en todos los niveles. Se trata, por lo demás, de uno de los procedimientos más prolíficos dentro del arte, donde se observa la influencia de las obras sobre las obras a través de una serie ilimitada de apropiaciones hermenéuticas.

En cuanto al más reciente desarrollo crítico de la hermenéutica, la estética de la recepción, ha adoptado consecuentemente un punto de vista diametralmente opuesto a la óptica tradicional que enfatizaba el punto de vista de la producción literaria prestando su atención al lector no como destinatario pasivo de un sentido formulado sino como agente activo del mismo. En efecto, la obra literaria existe en cuanto que es leída, y la recepción sucesiva de los textos determina la historia de la literatura. El lector se inviste así de una responsabilidad inédita en el proceso de constitución del sentido. Particularmente importante ha sido la insistencia de Jauss en la apertura ilimitada del texto, su atención a la dialéctica incesante entre el «horizonte de expectativas» original de la obra, que nos dice como fue valorada e interpretada una obra en el momento de su aparición, y el horizonte de expectativas de los lectores de épocas sucesivas. Ello nos permite tener en cuenta nuestra propia situación histórica en los procesos de valoración estética.

Por su parte, el modelo de Iser, el otro gran teórico de la escuela de Constanza, considera al lector como coproductor de un texto que «rellena lagunas» creativas del autor, modelo extremadamente cercano al del «texto horadado» de Ubersfeld descrito con anterioridad (huecos o vacíos de la escritura dramática que se completarán por la producción teatral). Cabría preguntarse, sin embargo, si es el texto el que permite diferentes acentuaciones en el proceso de lectura o si es el lector el que proporciona una interpretación abierta o cerrada de cualquier texto. Por otra parte, desde consideraciones sociales y políticas, no hay significados inherentes en la obra de arte excepto aquéllos que permiten o legitiman las comunidades interpretativas de cualquier periodo histórico. De esta forma, el poder determina el significado.

Tales planteamientos han tenido una gran proyección en el ámbito de los estudios teatrales. Como muestra de su extraordinaria acogida podemos mencionar la intervención de Sanchis Sinisterra en el debate. En su artículo «Por una dramaturgia de la recepción» (ADE, 1995, n.º 41-42, pp. 64-69) circunscribe el problema de la dramaturgia y de la puesta en escena a la mutación del espectador real en espectador modelo (destinatario ideal del tejido discursivo de la obra). El texto es así una estructura indeterminada de significado que ha de ser concluida necesariamente por el lector/espectador: «El autor produce un texto; y el lector, en el acto de lectura, convierte ese texto en obra de arte, puesto que es en el acto de lectura (…) donde se produce la experiencia estética» (67).

3. Antropología

La antropología teatral, alternativa al funcionalismo del análisis semiótico, cons-

tituye una disciplina muy acorde con la praxis teatral contemporánea de directores como Richard Schechner, Jerzi Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, defensores de un teatro ceremonial, litúrgico, de participación. Las relaciones entre antropología y teatro se pusieron de manifiesto a partir del último tercio del siglo pasado, cuando desde las teorizaciones nietzscheanas y las tesis de Frazer y los académicos de Cambridge se defendió con vehemencia la teoría del origen ritual del teatro. Dicha tendencia se ha visto favorecida en nuestros días, ya que los antropólogos han considerado lo performativo como ámbito interdisciplinar privilegiado para el estudio de manifestaciones culturales diversas. Por otra parte, la antropología ha indagado en un dominio de búsqueda de carácter ontológico que se esfuerza en explorar la misma esencia antropológica del hecho teatral. El teatro, más allá de determinaciones culturales, sería una especie de lenguaje universal, y el significado de sus formas estaría inscrito en un sustrato humano común, en una especie de inconsciente colectivo que garantiza una base compartida sobre las técnicas de las diferentes tradiciones. No obstante la antropología teatral, hoy por hoy, es más un deseo de conocimiento que una disciplina constituida, aunque se le ha intentado dotar de sistematicidad a través del ISTA (International School of Theatre Anthropology). De hecho, algunas de las publicaciones auspiciadas por esta institución (como por ejemplo Barba y Savarese, *Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral,* 1985) proporcionan un conjunto prioritario de líneas de investigación de esta concepción teórica, en este caso en concreto el elaborado estudio de ese hipotético nivel preexpresivo (lo teatral sin tradición cultural propia) del arte del actor.

4. Sociología

El amplio espectro de teorías marxistas sociológicas que entienden el desarrollo del hecho literario en estricta dependencia con los condicionamientos sociales y económicos, también nos ha proporcionado análisis muy sugestivos sobre el drama. Más allá de la indagación de las leyes que rigen el arte en su modalidad técnica y de consideraciones formales sobre el género, esta aproximación siempre se ha caracterizado por la atención prestada al hecho literario como objeto de conocimiento privilegiado en relación a su sociedad. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que la sociología literaria en sí misma forma una especie de microcosmos de todo el universo teórico, y sus diferentes corrientes internas han evolucionado de manera autónoma, dando lugar a análisis muy diferenciados en sus intereses e incluso diametralmente opuestos sobre el hecho dramático.

Así, desde una simplista concepción temprana defensora del realismo tradicional como programa artístico del escritor (el célebre «realismo socialista») en la Rusia postrevolucionaria, en la que el arte se entendía directamente de forma no problemática como un espejo que refleja la estructura de clases de la sociedad o su base económica, se llegaría a formulaciones decisivamente más sofisticadas. Propuestas más heterodoxas, a partir de una concepción relativamente autónoma de la literatura, prestarían atención a complejos procesos de mediación entre la sociedad y las formas artísticas, lo que nos previene de antemano sobre la posibilidad de reducir la sociología literaria a una nueva defensa del contenidismo artístico. En este sentido Georg Lukács, defensor de un realismo crítico selectivo, observa con sagacidad una fisura entre drama moderno y teatro, diagnosticando que el drama moderno había dejado a un lado su forma clásica (conflicto intersubjetivo) en favor del subjetivismo individualista. En la misma línea de argumentación se desarrolla el estudio de Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (1956), en el que a partir del naturalismo dramático de cinco autores (Ibsen, Chejov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann) diagnostica el final de la fórmula dramática clásica que deja paso a dramaturgias del «yo», interiores. En ellas el diálogo deviene una forma anacrónica, monológica, de carácter narrativo o lírico, que viene a confluir en la imposibilidad de comunicación alguna entre los personajes.

También Lukács influencia los planteamientos del estructuralismo genético formulado por el crítico rumano Lucien Goldmann, quien sostiene que el autor de una obra literaria concreta de forma lúcida y coherente las homologías estructurales en el

Más allá de las teorías defensoras de la literatura o el drama como expresión solidificada y analizable del funcionamiento de la ideología en el sentido de la teorización althusseriana, otras vertientes de la teoría literaria marxista han enfatizado la significación de la forma artística.

Otros enfoques se han desarrollado más en el terreno abstracto y complejo de la sociología de la cultura y la teatralización de la vida social, con resultados desiguales.

orden ideológico de una sociedad. Ello le permite en *Le dieu caché* (1955) analizar las tragedias de Racine en relación con la filosofía de Pascal, un movimiento religioso francés, el jansenismo, y la pérdida progresiva de privilegios por parte de un estamento social aristocrático. Por su parte, el crítico y director de escena Ángel Berenguer, formado con el filósofo francés, ha sido pionero de la difusión teórica y práctica del sociologismo genético, cuyo método dió a conocer en España y reformula de manera personal.

Más allá de las teorías defensoras de la literatura o el drama como expresión solidificada y analizable del funcionamiento de la ideología (visión del mundo falseada que legitima el estado de cosas existente) en el sentido de la teorización althusseriana, otras vertientes de la teoría literaria marxista han enfatizado la significación de la forma artística. En este sentido, la escuela de Frankfurt defiende el carácter revulsivo de la forma experimental, lo que ya Bertolt Brecht había puesto de manifiesto en su dramaturgia antiaristotélica, teatro pretendidamente «épico» y didáctico basado en el distanciamiento, la ruptura con el ilusionismo, la organicidad de la trama y la identificación entre actor y espectador. Walter Benjamin, por su parte, defendió este proyecto dramatúgico en sus *Verauche über Brecht* (1972). En su opinión, el artista revolucionario no sólo debe cambiar los contenidos sino también la misma forma del arte. Celebra así el carácter revolucionario de nuevas técnicas desarrolladas por el teatro político, tales como el uso de nuevas categorías estéticas como el *shock* y el montaje, ruptura fecunda de la causalidad dramática. Brecht ya había advertido que, dado que la realidad cambia, también deberían transformarse las formas de representarla.

Igualmente centrados en la contextualización social y cultural, aunque en un sentido diferente, otras corrientes reseñables con una producción crítica considerable sobre el género teatral son el Materialismo Cultural inglés y el Nuevo Historicismo americano, que centraron sus intereses en una reinterpretación de Shakespeare. En otro orden de cosas, sociologías de carácter empírico han atendido a numerosos materiales sociológicos relativos al teatro que no presentan generalmente excesiva homogeneidad teórica o metodológica, tales como la composición del público, el funcionamiento del mercado, etc. Otros enfoques se han desarrollado más en el terreno abstracto y complejo de la sociología de la cultura y la teatralización de la vida social, con resultados desiguales.

5. Desconstrucción

La desconstrucción ha intentado evitar la tendencia del estructuralismo y la semiótica de establecerse sobre significados estables, auténticos, definitivos. Derrida critica la noción de estructura como última manifestación de la metafísica occidental en cuanto que defensa de una estructura invariable e histórica. Su radicalismo impone una actitud de sospecha radical ante las certezas indudables, sobre cualquier pretendido desciframiento de los textos, sobre la búsqueda de su verdad: los textos literarios son considerados construcciones discursivas que el investigador crítico opta por poner al descubierto y no interpretar. En lo que a teatro se refiere, el trabajo más cuidadoso de carácter reconstructivo ha sido elaborado por el propio Derrida, que dedica a Antonin Artaud dos ensayos en *L'Écriture et la Différence* (1966).

Así por ejemplo, observa cómo la conocidísima metáfora de el teatro y la peste del teórico del teatro de la crueldad, no es una metáfora unívoca sino un tupidísimo entrecruzarse de analogías que surgen de una intuición de base: el teatro, como la peste, destruye la realidad descubriéndonos sus contradicciones y negatividad para introducir en ella un orden diferente, o un desorden como perspectiva de un orden diverso. En consecuencia, para Derrida los escritos de Artaud son más un sistema de críticas que conmueven los cimientos de la tradición occidental que una poética teatral, lo que demuestra por otra parte la impotencia última de Artaud de hacer realidad su teatro delirante. Aún así, Artaud logra encontrar atisbos del teatro que propone en *El sueño* de Strindberg, el teatro balinés, Jean Louis Barrault, etc, por lo que pudiera ser que fuera posible encontrar, aún en pequeña escala, una forma de realizar su proyecto, algo inconcebible desde el nihilismo derrideano.

Por su parte, Jean-François Lyotard, desde premisas filosóficas similares a las de

Derrida, cuestionó la validez de una teoría teatral basada en la semiótica, proponiendo, más que un teatro de signos construido sobre sustituciones representativas, un teatro energético, libidinal, producto de desplazamientos fortuitos y lúdicos. Otros teóricos de la desconstrucción han abogado a favor de un teatro de la ausencia, de intensidades (Gerald Rabkin, Elinor Fuchs, Josette Féral o Peggy Phelan; desde otra perspectiva también Herbert Blau y su escena diseminada). Los últimos manifiestos teatrales invaden así el terreno de la teoría y se convierten en situaciones límite o puros experimentos conceptuales.

6. Psicoanálisis

El psicoanálisis es otra importante hermenéutica moderna. Su impacto sobre los estudios literarios ha sido extraordinario tanto en su carácter de método interpretativo como en su naturaleza de teoría sobre el lenguaje, la identidad o el sujeto. En lo que se refiere al psicoanálisis clásico, Freud es bien conocido por su uso de personajes trágicos, especialmente Edipo, para ilustrar condiciones psiconeuróticas, o por la crítica psicológica de escenas dramáticas determinadas, como la escena de los tres cofres en *El mercader de Venecia* o de Rebecca West en el *Rosmersholm* de Ibsen. Consecuentemente, los estudios psicoanalíticos posteriores o bien han examinado personajes dramáticos particulares como ejemplo de mecanismos psíquicos, o bien han considerado el drama como proceso de simbolización privilegiado, a la manera de un sueño o un *lapsus linguae.* El principal objeto de interés consiste así en el sentido que inconscientemente nos ha transmitido el autor en su obra, y conceptos tales como «contenido latente» «contenido manifiesto» o síntoma, se han convertido en lugares comunes de esta aproximación.

Más allá de este psicoanálisis temprano que observa la obra literaria como expresión de determinados conflictos psíquicos, existen otras tendencias que, inspiradas en las teorías de Jung y Bachelard, intentarán buscar sentidos universales y míticos en los símbolos y motivos recurrentes de las obras literarias (especie de estructuras antropológicas de lo imaginario). Resulta imprescindible mencionar así mismo el más importante desarrollo de la teoría psicoanalítica freudiana, llevado a acabo por Jacques Lacan. Así, las nociones aristotélicas de catarsis y mímesis, el papel de la empatía, etc., pueden considerarse a su parecer aspectos íntimamente relacionados con el estadio del espejo, etapa en la que el niño se identifica con un «yo» ideal, culturalmente constituido. La teoría lacaniana ha estado muy presente en el horizonte postestructuralista francés, y ha posibilitado, entre otras, la teorización de la búlgara Julia Kristeva: frente al orden racional esgrime el potencial liberador de las prácticas literarias vanguardistas, entre ellas el teatro de la crueldad de Artaud, que perturban el orden existente y corresponden a la marginalidad de lo imaginario, orden entendido en sentido lacaniano que concierne a los impulsos, los deseos heterogéneos y lo femenino. La producción artística como subversión de la lógica simbólica posee en consecuencia una negatividad que enmascara el instinto de muerte.

7. Últimas tendencias

Existen, por lo demás, una suerte de metodologías sincréticas (feminismo, crítica postcolonial, estudios culturales en general) en los que la atención al teatro se centra en su papel de reproducción del poder social. Esta nueva crítica política deja a un lado la mirada tradicionalmente neutra u objetiva de la teoría y se dirige explícitamente hacia una intervención en los debates políticos corrientes, más bien que hacia una distante y futura transformación social. Así, el estudio de las formas culturales se entiende como parte de un proyecto político más amplio, proporcionando un significado social a lo que en otras corrientes se atribuye un significado únicamente literario.

En último término, se advierte cómo el devenir de la teoría teatral deja a un lado la especificidad en aras de la complejidad interdisciplinar, y el esencialismo metafísico en favor del pragmatismo social. Ello explica cómo, en un curioso proceso de inversión, en el recién estrenado nuevo milenio parece que asistimos al momento de restauración del texto y del empirismo antiteórico, momento en el que para resistir el imperialismo escenocéntrico se vuelve la mirada hacia la escritura dramática postulando su irreductibilidad escénica.■

La teoría lacaniana ha estado muy presente en el horizonte postestructuralista francés, y ha posibilitado, entre otras, la teorización de la búlgara Julia Kristeva.