

Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura

Vanguard / post-vanguard in the history of theater: relation by procedural fields and modes of reading

Dr. Jorge Dubatti¹
jorgeadubatti@hotmail.com

Resumen

Este artículo reflexiona sobre vanguardia histórica y post-vanguardia en tanto conceptos aplicados a la historia del teatro desde la teoría y la metodología del Teatro Comparado. Se realiza una revisión metacrítica de autores que han teorizado sobre la vanguardia. Se avala con críticas la tesis de Peter Bürger. Se define a la vanguardia histórica como el conjunto de concepciones y prácticas teatrales en torno de un doble fundamento de valor (fusión de arte-vida y lucha contra la institución-arte), surgido a fines del siglo XIX y consolidado en las primeras décadas del siglo XX. Se afirma que después del “big bang” de la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no pueden ser los mismos. Se define a la post-vanguardia como otro conjunto de prácticas y concepciones que, desde fundamentos de valor diferentes a los de la vanguardia histórica, se apropia como legado de las concepciones y las prácticas de ésta. Se sostiene que una amplia zona del teatro del siglo XX y del siglo XXI es resultado de la productividad de la vanguardia en la post-vanguardia. Se caracterizan tres campos procedimentales de la vanguardia histórica, reelaborados en la post-vanguardia, de los que se desprenden tres modos de lectura de la poética.

Palabras clave: vanguardia histórica - post-vanguardia - historia teatral - campos procedimentales - Teatro Comparado

Abstract

This article reflects on historical vanguard and post-vanguard as concepts applied to the History of Theatre from the theory and methodology of Comparative Theatre. In first place a metacritical review of authors who have theorized about vanguard is carried out. The thesis proposed by Peter Bürger is endorsed with criticism. Historical vanguard is defined as the set of theatrical conceptions and practices around a double value foundation (fusion of art-life and struggle against art institution), emerged at the end of the Nineteenth

1 Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Century and consolidated in the first decades of Twentieth Century. It is claimed that after the “big bang” of historical vanguard, art and theatre can no longer be the same. The post-vanguard is defined as another set of practices and conceptions that appropriates the legacy of historical vanguard from different value foundations. It is argued that a large area of Twentieth and Twenty-Fist Centuries theatre is the result of the productivity of the vanguard in the post-vanguard. Three procedural fields of the historical vanguard, reworked in the post-vanguard, are characterized, from which three modes of reading the poetics are distinguished.

Keywords: historical vanguard - post-vanguard – History of Theatre – procedural fields– Comparative Theatre

Recibido: 6-01-17. Aceptado: 29-03-17.

En el marco de la Cátedra Historia del Teatro Universal² y del Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”³, venimos trabajando sobre los aportes de la vanguardia histórica y la post-vanguardia a la historia del teatro mundial. Si bien en las historias del teatro se le otorga a la vanguardia un espacio menor y de relativa relevancia, ésta ha significado una contribución incalculable a la dramaturgia y la escena del siglo XX y su legado sigue vivo hasta el presente. Entre los objetivos de nuestra investigación de marco se cuentan definir esa contribución y dimensionar su productividad en los siglos XX y XXI. Trabajamos desde la teoría y la metodología del Teatro Comparado, la Poética Comparada (en particular los conceptos de poética abstracta, macropoética y micropoética) y la Historia Comparada del Teatro, que aportan un nuevo abordaje a la historiografía teatral (Dubatti, 2009 y 2010).

En el presente artículo, como respuesta a una previa revisión metacrítica de la bibliografía sobre el tema y tras la constatación de que no hay acuerdo en el uso del término vanguardia entre los especialistas, proponemos sintéticamente redefinir el concepto de vanguardia histórica en la esfera de las artes. Luego caracterizaremos los principales campos procedimentales de la vanguardia histórica en el teatro. Por último, su proyección en la post-vanguardia teatral, que definimos como consecuente legado de la experiencia de la vanguardia histórica.

Revisión metacrítica del concepto de vanguardia

A través de la revisión metacrítica de un amplio conjunto de autores que han teorizado y/o historiado la vanguardia a través de los años⁴, concluimos que no hay consenso respecto del uso de este término. Hay quienes lo utilizan para un período histórico preciso (Poggioli, Bürger), otros lo emplean como tendencia transhistórica o constante a través de las décadas, incluso siglos (Paz, Huyssen, Foster); otros distinguen diversos tipos de vanguardia (*avant-garde* / *vanguard*, Buck-Morss), o emplean vanguardia como equivalente o variante de modernización (Sánchez).⁵ Lehmann afirma: “Vanguardia es un concepto que se originó en el pensamiento de la Modernidad y que necesita una revisión urgente” (2013: 48). Incluso se desconfía de la carga semántica que el término arrastra. Pavis escribe: “*Avant-garde* est un terme plus journalistique et publicitaire que conceptuel” (2007: 155). Esta diversidad obliga a tomar posición. ¿De qué hablamos cuando hablamos de vanguardia? ¿A qué estamos dispuestos a llamar como tal?

2 Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

3 En dicho Proyecto dirigimos a un equipo integrado por María Eugenia Berenc, Facundo Beret, María Eugenia Chaia, Laura Cilento, Mariana Gardey, Celeste Gómez Foschi, Ignacio González, Natacha Koss, Belén Landini, Federico Picasso, Andrea Picovsky, Laura Rauch, Santiago Sánchez y Eugenio Schcolnicov.

4 Aguirre (1983), Béhar (1967), Buck-Morss (2004), Bürger (1997), Calinescu (1985), De Maria (1986), De Micheli (2000), De Torre (1974), Díaz (2010), Eco (1988), Foster (2001), García (1997), Giunta (2001), Gómez (2008), Huyssen (2002), Innes (1981, 1993), Lehmann (2013), Longoni (2014), Longoni y Davis (2009), Nadeau (1993), Pavis (2007), Paz (1974), Poggioli (1964), Salaris (1999), Sánchez (1999), Sarti (2006, comp.) Schechner (2012), Tinianov (1968), Wellwarth (1966), Williams (1989), entre otros.

5 Por razones de espacio no nos detendremos en esta cuestión, estudiada con detalle en el Primer Informe de nuestro Proyecto UBACyT (Dubatti, 2015a).

Resultado de la revisión bibliográfica, y más allá de las críticas que pueden hacerse a su libro en diversos aspectos (su primera edición es de 1974),⁶ coincidimos en lo basal con la tesis de Peter Bürger: define la vanguardia como un momento histórico único e irrepetible en la cultura y el arte. Llamamos vanguardia histórica a un conjunto de concepciones y prácticas artísticas, y específicamente teatrales, en torno de un nuevo fundamento de valor, surgido a fines del siglo XIX y consolidado en las primeras décadas del siglo XX, aproximadamente entre 1896 y 1939.⁷ Dichas concepciones y prácticas corresponden, en su expresión más ortodoxa, al futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. Después del “big bang” que produce la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no pueden ser los mismos. Surge en consecuencia la necesidad de hablar de una post-vanguardia (y no neo-vanguardia): otro conjunto de prácticas y concepciones artísticas/teatrales que, desde fundamentos de valor diferentes a los de la vanguardia histórica, se apropia como legado de las concepciones y las prácticas de ésta, incluso en parte del mismo período que cubre la vanguardia histórica. En este sentido, el prefijo “post” puede significar eventual, no necesariamente, “lo que viene después”, pero principalmente significa “lo que es consecuencia de”, lo que asume el legado de la vanguardia. La post-vanguardia ya no se funda en los valores de la fusión del arte con la vida ni en la lucha contra la institución-arte: manifiesta una multiplicidad de nuevos fundamentos de valor intra-institucionales (como se observa, por ejemplo, en la producción de Eugene Ionesco, Samuel Beckett o Tadeusz Kantor). Nuestra hipótesis es que la vanguardia histórica abre los procesos del teatro contemporáneo, que una porción relevante del teatro del siglo XX y del siglo XXI es resultado de la productividad y los desarrollos históricos de la vanguardia en la post-vanguardia.

Doble fundamento de valor de la vanguardia histórica

El fundamento de valor de la vanguardia histórica, como ha señalado con acierto Bürger, se centra en la combinación de la fusión de arte-vida con la lucha contra la institución-arte. Son aspectos complementarios, inseparables, uno lleva al otro, como en una cinta de Moebius. Fusionar el arte con la vida implica producir un arte que tenga significación en la existencia (un arte vital) y vivir una vida atravesada por los saberes y las estrategias del arte (una vida artística o “artistizada”, constituida por el arte). No requiere que una esfera sea absorbida por la otra sino que ambas se determinen mutuamente. Destruir la institución-arte pretende acabar con las dinámicas del artista, el espectador y las instituciones mediadoras entre artistas y espectadores (crítica, Universidad, empresarios, salas, premios, etc.) tal como se han impuesto en Occidente en los procesos de la Modernidad: el artista “genio”, el espectador “consumidor” o “pasivo”, las reglas de legitimación y consagración de arte, las formas de regulación estética, política, económica, moral, religiosa, etc. Esta doble inflexión del fundamento de valor otorga a la vanguardia una historicidad que la diferencia de otras expresiones de lo nuevo y el cambio en los procesos de modernización anteriores (pulsos de renovación intra-institucionales). La vanguardia ya no lucha sólo contra un estado del arte inmediato anterior, o sólo contra sus contemporáneos dominantes, sino también

6 Entre otros aspectos relevantes del libro de Bürger que deben revisarse: su forma de pensar las relaciones entre arte y burguesía; su noción de autonomía artística; la tesis de que la vanguardia surge en oposición al esteticismo; su concepto de “neo-vanguardia”. Véase al respecto nuestras observaciones en Dubatti 2015a.

7 Este corte de periodización es convencional, abarca el proceso entre el estreno de *Ubú Rey* de Alfred Jarry en 1896 y el cierre de la etapa de “autonomía del surrealismo” según Maurice Nadeau (1993: 143-185). Debe observarse que futurismo y dadaísmo poseen una historia interna diversa a la del surrealismo y sus versiones ortodoxas culminan antes de 1939. De allí que pueda hablarse de post-vanguardia antes de 1939, cuando aún los procesos de la vanguardia surrealista no han terminado.

contra los procesos de producción-circulación-recepción del arte tal como se han ido imponiendo durante al menos cinco siglos de historia, en la constitución de la Modernidad y el arte moderno. La vanguardia no pretende ser un nuevo pulso de modernización sino algo más: una ruptura histórica, la quiebra de un proceso de siglos. Pero la vanguardia realiza un trayecto histórico único, irreplicable en su radicalidad, en tanto paradójicamente “fracasa porque triunfa” y “triunfa porque fracasa”. Como observan Poggioli y Bürger, la vanguardia se auto-institucionaliza, va armando “su propio museo”, se convierte en referente de sí misma y por lo tanto, termina armando una institucionalidad paralela o acaba integrándose a aquello que ataca: la institución-arte. Cuanto más avanza, más ratifica su pertenencia a la institución-arte. La vanguardia histórica termina constituyéndose en el período (único e irreplicable) de la historia del arte en el que la institución-arte se cuestionó a sí misma. Finalmente la vanguardia se suma a la institución-arte como un nuevo capítulo de su historia.

Por otra parte, la vanguardia es un momento histórico único e irreplicable, en tanto la experiencia demuestra que es imposible trabajar fuera de la institución-arte: tarde o temprano, o casi inmediatamente, sobrevienen los mecanismos de (auto)institucionalización. Por este carácter de singularidad histórica, que hace que la vanguardia no pueda regresar en la historia como tal, preferimos el concepto de post-vanguardia al de “neo-vanguardia” (como lo emplea Bürger).

Es importante señalar que, paralelamente a su acontecer orgánico u ortodoxo, la vanguardia va generando resonancias de modernización intra-institucional, formas heterodoxas de tensión de lo nuevo entre ruptura y modernización, por lo que es muy común observar en el arco de producción de un determinado artista una zona de vanguardia y otra de modernización (como es el caso de Alfred Jarry dentro del ciclo dedicado a *Ubú* o en el resto de su producción teatral, que incluye piezas como *Pieter de Delft* y *Le Bon Roi Dagobert*, plenas de modernización pero distantes de la radicalidad de la vanguardia; véase Dubatti, 2015c).

Es necesario aclarar que, a diferencia de lo expuesto por Bürger (que piensa el origen de la vanguardia en una reacción contra el esteticismo), la fusión del arte con la vida y de la vida con el arte es resultado de una profundización de la herencia simbolista, uno de los devenires del esteticismo en la segunda mitad del siglo XIX (Dubatti, 2009, Segunda Parte, Cap. I). Sin simbolismo no hay vanguardia histórica, en tanto la vanguardia no niega sino que radicaliza el valor de la autonomía. Nuestra tesis es contraria a lo sostenido por Bürger, para quien autonomía es separación y aislamiento de la vida. Por el contrario, en el simbolismo la autonomía configura una nueva instrumentalidad del arte, un paradójico neoutilitarismo específico del arte. La autonomía del simbolismo no consiste en alejamiento de la vida, sino en no-ancilaridad: el arte se vuelve autónomo cuando decide no ponerse al servicio del Estado, la política, la moral, la educación, la ciencia, las clases sociales o la iglesia, y de esa manera, paradójicamente, genera una nueva instrumentalidad que le es propia, comienza a prestar un servicio singular. Cuando el arte se “sirve” a sí mismo, comienza a prestar un servicio específico. La vanguardia retoma y ahonda esa nueva instrumentalidad del arte desarrollada por el simbolismo y que sin duda –como querían Rimbaud o Maeterlinck o Mallarmé– incide en la vida, la transforma. Como hemos estudiado en otras oportunidades (Dubatti, 2009), muchos componentes de la vanguardia histórica (transmitidos como campo procedimental a la post-vanguardia) provienen de su relación con el simbolismo. Un caso relevante para el estudio de esta articulación es *Ubu Rey* (1896) de Alfred Jarry (Dubatti, 2013).

Campos procedimentales de la vanguardia histórica

Este fundamento de valor genera tres campos procedimentales fuertemente productivos en la historia del teatro vanguardista y posterior:

1. violencia o “torpedeo”, conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas del teatro anterior, por ejemplo, contra el drama moderno objetivista, racionalista, de tesis y las poéticas del “teatro burgués”.

2. recuperación de procedimientos del teatro pre-moderno (entendiendo como tales el teatro anteriores a la Modernidad o fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, América) y anti-moderno (que coexisten a la Modernidad, enfrentándola en sus fundamentos, en conexión con lo pre-moderno).

3. la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores:

a) liminalidad: la fusión y tensión entre arte y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y otras disciplinas y profesiones (ciencia, técnica, automovilismo, aviación, vestimenta, etc.).⁸

b) redefinición de la teatralidad, que ya no aparece necesariamente asimilada a la ficción dramática y a la representación de un texto dramático previo, sino al acontecimiento o acto en sí mismo o a la producción de *poïesis* abstracta, no ficcional, puramente formal, en las tensiones entre dramático y no-dramático.⁹

c) irracionalismo: el trabajo sobre estructuras antirracionalistas, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, la apelación a la pura imaginación desligada del control racional, en sus diversas manifestaciones, el “azar producido”, la escritura automática y la asociación libre.

d) conceptualismo: explicitación poética, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro, a través, por ejemplo, de metateatro, manifiestos, metatextos, e incluso personajes-delegados que explicitan fragmentariamente el sentido de la ruptura, etc. La vanguardia abunda en dispositivos conceptuales que crean condiciones de comprensión racional de lo que se va construyendo.

El teatro de la vanguardia histórica cambia la poética del drama y la escena: nunca antes en la historia del arte universal se había experimentado tanta liberación en la composición por la vía de estos tres campos procedimentales. Entre otros textos dramáticos, acontecimientos y espectáculos teatrales, metatextos, incluimos en el corpus de la vanguardia teatral histórica, con sus diferencias y no siempre en la totalidad de su producción, las creaciones teatrales de Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, Yvan Goll, Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Roger Vitrac, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Georges Schéhadé y muchos otros.

Estos tres campos procedimentales (“torpedeo”, *rattrapage* de lo pre-moderno y lo anti-moderno desdeñado u olvidado por la Modernidad y la nueva proposicionalidad poética) generan a su vez sendos modos de lectura de la poética de la vanguardia histórica

8 Para el concepto de teatro liminal y la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, véanse Dubatti, 2015b, 2016a: 7-28 (con especial referencia a la vanguardia, 18-19), 2016b y 2016c.

9 Para la distinción entre lo dramático y lo no-dramático, Dubatti 2016a: 7-28 y 2017.

(Dubatti, 2013). Resulta pertinente indagar la poética de los dramas y espectáculos de la vanguardia histórica, por ejemplo, la micropoética de *Víctor o los niños al poder* de Roger Vitrac, desde los tres modos de lectura articulados en los siguientes interrogantes: qué violencia destructiva ejerce sobre poéticas precedentes, qué retoma de los procedimientos pre-modernos y anti-modernos, cómo se relaciona con las nuevas propuestas poéticas de la liminalidad, la teatralidad no-dramática, el irracionalismo y el conceptualismo (Dubatti, 2013-2014).

En la historia del teatro occidental, es la vanguardia histórica –fundamentalmente futurismo, dadaísmo, surrealismo– la que introduce en el teatro una auténtica revolución en todos los niveles (poético, político, histórico, conceptual, etc.). Por otra parte, por la potencia de su gesto revolucionario, la vanguardia histórica es una “bisagra” hacia adelante y hacia atrás en la historia teatral: a) hacia adelante, a manera de un descomunal “big bang”, la vanguardia genera la postvanguardia –con manifestaciones hasta hoy–; b) hacia atrás, por su reconsideración de lo pre-moderno, la vanguardia invita a recuperar la historia teatral despreciada por la Modernidad. Su propuesta sobre el valor de la liminalidad es relevante, tanto en las prácticas como en las teorías. Si en la vanguardia se busca la fusión del arte con la vida, en la post-vanguardia –como reelaboración del “fracaso” y del “triumfo” de la vanguardia– se trabaja con la tensión del arte con la vida. La vanguardia y la post-vanguardia invitan a proyectar la experimentación sobre la liminalidad en el futuro, pero también a redescubrir la liminalidad en el pasado. La concepción futurista, dadaísta y surrealista de un teatro liminal propone implícitamente reconocer formas de teatro liminal en el pasado. La potencia artística e histórica de la vanguardia histórica construye al mismo tiempo su presente, sus antecedentes en el pasado y su posteridad.

La post-vanguardia: legado procedimental en el canon de multiplicidad

Después de la “aventura” y el “riesgo” (Michaud, 1994: 297-328) de la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no son, ni pueden ser los mismos.¹⁰ Un escritor contemporáneo no puede ignorar ese legado, que resuena en él de muchas maneras, aunque sea para emprender una política de la diferencia en dirección contraria. Hay algo del surrealismo “heterodoxo” (siguiendo los términos de Cirlot, 1953: 10), de cuyos procedimientos los artistas se apropian consciente o inconscientemente para integrarlos a una poética diversa, propia. Coincidimos con el análisis que realiza Carlos Marcial de Onís sobre la presencia del surrealismo en España, en que tras la “desintegración” del surrealismo durante y después de la Guerra Civil, “quedan, sin embargo, operantes o en disponibilidad, ciertas adquisiciones permanentes” (1974: 85). Nuestra hipótesis es que el legado de la vanguardia, ya disuelto su fundamento de valor original, se proyecta en la potencia de sus campos procedimentales, que son absorbidos, transformados y devenidos en otros procedimientos y desde nuevos fundamentos de valor por la post-vanguardia. Esta implica el reconocimiento de esa “adquisición permanente”. La post-vanguardia es el testimonio de la productividad del legado de la vanguardia tras la desaparición de su fundamento de valor. La post-vanguardia porta una memoria de la vanguardia y estimula la evocación de los tiempos del gran “crack” (Gadamer, 1996).

¹⁰ Recordemos que en su caracterización de la poesía “moderna”, Michaud destaca los procesos generados por los “movimientos” del romanticismo, el simbolismo, el modernismo, el expresionismo, el futurismo, el imaginismo, el dadaísmo y el surrealismo (Michaud, 1994: 302-305).

En su “Discurso acerca de la vanguardia” (1960, 1962, 1965), Eugène Ionesco reflexiona con agudeza sobre la relación entre lo que entendemos en este artículo por vanguardia y post-vanguardia (aunque no usa estrictamente el segundo término). Se trata de su discurso de inauguración de los *Encuentros de Helsinki sobre el Teatro de Vanguardia*, organizados por el Instituto Internacional del Teatro (ITI) en junio de 1959. Citamos *in extenso* el pasaje porque lo creemos revelador en muchos sentidos, que enseguida explicitaremos¹¹:

Hubo a principios de este siglo, más exactamente hacia los años 1920, un vasto movimiento de vanguardia universal en todos los órdenes del espíritu y de la actividad humana. Una transformación de nuestros hábitos mentales. La pintura moderna de Klee a Picasso, de Matisse a Mondrian, del cubismo a la abstracción, expresa esa transformación, esa revolución. Se manifestó en la música, en el cine, conquistó la arquitectura. La filosofía, la psicología, fueron transformadas. Las ciencias (pero no soy competente para hablar de ello) nos dieron una nueva visión del mundo. Se creó o continúa creándose un estilo nuevo. Una época se caracteriza por la unidad de su estilo –síntesis de diversidades-, que hace que existan correspondencias evidentes entre la arquitectura y la poesía, las matemáticas y la música. Una unidad esencial existe entre el castillo de Versailles y el pensamiento cartesiano, por ejemplo. La literatura y el teatro de André Breton a Maiakovsky, de Marinetti a Tristan Tzara o Apollinaire, del teatro expresionista al surrealismo, hasta las novelas más recientes de Faulkner y Dos Passos, y más recientemente las de Nathalie Sarraute y Michel Butor, participan de esa renovación. Pero no toda la literatura siguió al movimiento y, en cuanto al teatro, me parece que se detuvo en 1930. El teatro es el que está más rezagado. La vanguardia, si no en la literatura, se detuvo en el teatro. Las guerras, las revoluciones, el nazismo y las otras formas de tiranía, el dogmatismo, también el anquilosamiento burgués en otros países, han impedido, por el momento, que se desarrollara. Eso debe reanudarse. Por mi parte, espero ser uno de los modestos artesanos que trataron de reanudar el movimiento. En efecto, esa vanguardia abandonada no fue superada sino enterrada por el retorno reaccionario a viejas formas teatrales que pretenden, a veces, ser nuevas” (1965: 42).

En 1959 Ionesco es consciente de la existencia de la vanguardia y de la relevancia de su dimensión cultural e histórica. La define como una “revolución”, tal es la radicalidad que atribuye a esta “transformación de nuestros hábitos mentales”. Reconoce que marca un cambio de época para la humanidad. Atribuye a la vanguardia carácter de “movimiento”, en tanto tomó todas las artes e incluso todas las esferas de la actividad humana, sobresalió por su vastedad y universalidad (e internacionalidad, precisamos en términos de Teatro Comparado, es decir, tanto en el eje supranacional como en el internacional). La ubica temporalmente “a principios de este siglo, más exactamente hacia los años 1920”, pero al mismo tiempo propone la hipótesis de que, a diferencia de otras áreas en las que la vanguardia continúa, en el caso del teatro se interrumpió hacia 1930 para dar paso al “retorno reaccionario a viejas formas teatrales que pretenden, a veces, ser nuevas”. ¿Cómo relaciona ese movimiento con el presente? Por un lado afirma la continuidad y desarrollo en diferentes áreas (“se creó o continúa creándose un estilo nuevo”); por otro, observa que se produjo una interrupción (“La vanguardia, si no en la literatura, se detuvo en el teatro”) y que en consecuencia expone un programa: “eso debe reanudarse”. Propone diversas razones de la interrupción de la vanguardia teatral: “Las guerras, las revoluciones, el nazismo y las otras formas de tiranía, el dogmatismo, también el anquilosamiento burgués en otros países”. Afirma que la vanguardia fue “abandonada” y “enterrada” y que su propio teatro quiere

11 Citamos por la traducción de Eduardo Paz Leston (Ionesco, 1965).

retomarla: se autodefine como “uno de los modestos artesanos que trataron de reanudar el movimiento”. Auto-adscribe su teatro a la continuidad o a la reapropiación de la vanguardia de principios de siglo en la Posguerra. Esto es lo que más nos interesa de su reflexión, al servicio de nuestra hipótesis: la vanguardia no es un mero antecedente o precursor de las expresiones de Posguerra, un pretexto, un esbozo o una simple estimulación del arte hacia 1959, sino que las nuevas expresiones de los años cuarenta y cincuenta continúan o reanudan su experiencia. Hay que pensar entonces en la figura de un *continuum* con variaciones en desarrollo (imagen emparentada a la del “big bang”, un movimiento en permanente expansión, ampliación y crecimiento), o en el despliegue de algo que está contenido *in nuce* y puede/debe ser desplegado, o en un legado que debe ser apropiado por su relevancia en tanto cifra del tiempo contemporáneo. Ionesco sugiere un paralelo de su teatro con otras poéticas de la continuidad o el reanudamiento, como las de Faulkner, Dos Passos, Sarraute y Butor en la novela. Ya se reconozca o no la idea de interrupción histórica, Ionesco avalaría nuestra hipótesis sobre la relación entre vanguardia y post-vanguardia como continuidad de un legado. La diferencia radica en que para Ionesco, en el reanudamiento del movimiento, para nosotros se trata de una nueva concepción teatral vinculada a la vanguardia por la absorción y transformación de su legado.

Los fenómenos de la post-vanguardia operan como la constatación, a la par, del “triumfo” de la vanguardia y del “fracaso” de su concepción. En la actividad escénica, por ejemplo, reconocemos expresiones de la post-vanguardia (en tanto reelaboraciones del legado de la vanguardia histórica) en el “nuevo teatro” entre 1940 y 1970 (Marco de Marinis, 1988), en el teatro del absurdo, el happening y la performance, en el teatro pánico, el teatro ambiental y el rásico, en el “teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor, las instalaciones, en el teatro “posmoderno” y el teatro de la destotalización, en el teatro posdramático (recordemos que Lehmann dedica todo un capítulo al análisis de las relaciones entre vanguardia teatral y teatro posdramático), el biodrama y el vasto espectro de poéticas de la liminalidad, entre otros. Diversos investigadores especialistas en futurismo (Goldberg, 2002; Gómez, 2008; Bazán de Huerta, 2001) consideran *le serate* una primera avanzada de las poéticas que desarrollará la post-vanguardia a partir de la Posguerra: performance, happening, instalaciones, conferencias performativas, etc. Creemos que el impacto de la vanguardia histórica ha sido tan grande en la historia del teatro universal que la post-vanguardia sigue aconteciendo en diversos ámbitos hasta hoy, en una suerte de ampliación permanente o “big bang” de su productividad.

Suele suceder en la bibliografía sobre el teatro de Posguerra que se considera la vanguardia histórica como simple “antecedente” de las manifestaciones en la segunda mitad del siglo: en realidad debemos pensar vanguardia histórica y post-vanguardia como un mismo proceso, en el que muta el fundamento de valor pero los campos procedimentales, *mutatis mutandis*, con novedades y cambios, pueden ser verificados en su conexión y transformación. Vale preguntar a los fenómenos dramáticos y escénicos de la post-vanguardia por los tres modos de lectura surgidos de la vanguardia: qué violencia destructiva ejercen sobre poéticas precedentes, qué retoman de los procedimientos pre-modernos y anti-modernos, cómo se relacionan con las nuevas propuestas poéticas de la liminalidad, la teatralidad no-dramática, el irracionalismo y el conceptualismo. Pero se instala una radical novedad: se trata de indagar en el nuevo fundamento de valor, en la nueva concepción, no necesariamente vinculados a la vanguardia histórica, en tanto la post-vanguardia es fatalmente intra-institucional. La post-vanguardia se manifiesta en el creciente canon de multiplicidad o destotalización, molecularización de los fundamentos de valor. Hemos estudiado desde el concepto de post-vanguardia, para demostrar su productividad, en los dramas de Samuel

Beckett, Eugène Ionesco, y los argentinos Eduardo Pavlovsky y Alejandro Finzi.¹²

La dramaturgia de Pavlovsky y Finzi participa de la post-vanguardia doblemente: asume el legado tanto de las estructuras compositivas del drama vanguardista (sin los fundamentos de valor de la vanguardia histórica), como de las de los principales post-vanguardistas (Beckett, Ionesco, Adamov, Tardieu, etc.). De esta manera religan con la vanguardia histórica al menos de dos maneras: una directa (a través de la lectura y de la investigación de los exponentes del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo) y otra indirecta (a través de su contacto con las expresiones post-vanguardistas desde los años cuarenta hasta hoy), ya imposibles de separar. No hay que hablar de epigonismo, sino de una post-vanguardia que se reproduce en sí misma o disemina sus procedimientos de formas heterodoxas. De una forma u otra, la obra de Pavlovsky y Finzi prolonga la productividad de la post-vanguardia en la historia del teatro hasta hoy. En algunos dramas se produce una condensación mayor de la poética post-vanguardista; en otras los procedimientos están más dispersos, absorbidos y jerarquizados por otras convenciones, pero también se hacen presentes. En todos los casos la presencia de la poética de la post-vanguardia genera en la dramaturgia de Pavlovsky y Finzi la percepción de una gran liberación de la imaginación, liberación -por la vía del teatro- de las sujeciones del realismo y el racionalismo, liberación que les permite echar mano de procedimientos constructivos diversos, aunque sea para ponerlos al servicio de una tesis o predicación sobre la realidad.

Referencias Bibliográficas

- Aguirre, Raúl Gustavo (1983). *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Bazán de Huerta, Moisés (2001). "Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea", en AAVV., *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 137-147.
- Béhar, Henri (1967). *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*. Paris: Gallimard. (Hay traducción castellana: *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona, Barral Editores, 1971.)
- Buck-Morss, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La Balsa de Medusa.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Calinescu, Matei (1985). *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid: Taurus.
- Cirlot, Juan Eduardo (1953). *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente.
- De Maria, Luciano (1986). *La nascita dell'avanguardia*. Venezia: Marsilio.
- De Marinis, Marco (1988). *El nuevo teatro 1940-1970*. Barcelona: Paidós.
- De Micheli, Mario (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- De Onís, Carlos Marcial (1974). *El surrealismo y cuatro poetas de la Generación del 27*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas S. A.
- De Torre, Guillermo (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 3 tomos.
- Díaz, Silvina (2010). "La vanguardia teatral", en su *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor, 25-47.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, Jorge (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*.

- Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2013). "Alfred Jarry, articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica: observaciones sobre el actor de *Ubú Rey* (1896)", en *El actor. Arte e historia*, Jorge Dubatti dir. y comp. México: Libros de Godot, 115-156.
- Dubatti, Jorge (2013-2014). "Roger Vitrac, *Víctor o los niños al poder* y la poética teatral de la vanguardia histórica". *AdVersuS. Revista de Semiótica*. X, 25 (diciembre 2013/abril 2014), 92-102.
- Dubatti, Jorge (dir.) (2015a), *Primer Informe Proyecto UBACyT 2014-2017 "Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)"*. Inédito.
- Dubatti, Jorge (2015b). "Liminalidad teatral, teatro liminal. El 'poema simultáneo' y el 'poema fonético abstracto' dadaístas en el Cabaret Voltaire como formas de teatro liminal", en *XXI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado "Poéticas de la liminalidad en el teatro"*. Universidad de Buenos Aires, en prensa.
- Dubatti, Jorge (2015c). "Alfred Jarry y el ciclo teatral de *Ubú Rey*, entre la modernización del teatro europeo y la vanguardia histórica", en *Actas VII Jornadas Nacionales y II Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, AINCRIT (en prensa).
- Dubatti, Jorge (2015d). "Proyecciones de la poética de la vanguardia teatral histórica (1896-1939) y de la post-vanguardia en la dramaturgia de Alejandro Finzi", en Margarita Garrido (dir.), *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO Editorial Universitaria, 29-42.
- Dubatti, Jorge (2016a). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge (2016b). "Las experiencias convivenciales del futurismo, *le serate*, como teatro liminal" en *Actas VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, AINCRIT (en prensa).
- Dubatti, Jorge (2016c). "Ionesco y Pavlovsky: parodia del drama moderno en los años sesenta", en *Jornada de Estudios sobre Eduardo Pavlovsky* en el marco del *Encuentro Pavlovsky. Homenaje*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación y Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (en prensa).
- Dubatti, Jorge (2016d). "Vanguardia histórica y Post.vanguardia: campos procedimentales en *Esperando a Godot*" e "Ibsen, Beckett: *Esperando a Godot* frente a las estructuras del drama moderno", en *X Festival Internacional Beckett Buenos Aires – Jornadas Académicas*. Buenos Aires (en prensa).
- Dubatti, Jorge (comp.) (2017). *Dramático y no-dramático. Poéticas de liminalidad en el teatro*. México: Paso de Gato (en prensa).
- Eco, Umberto (1988). "El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia", en su *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen, 99-111.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Gadamer, Hans-Georg (1996). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós.
- García, Silvana (1997). *As trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas*. Sao Paulo: Editora HUCITEC.
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Goldberg, Roselee (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino.
- Gómez, Llanos (2008). *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la Modernidad*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Innes, Christopher (1981). *Holy Theatre. Ritual and the Avant-Garde*. Cambridge University Press.
- Innes, Christopher (1993). *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London: Routledge.
- Ionesco, Eugène (1960). "The Avant-Garde Theatre". *The Tulane Drama Review*. V, 2 (December), 44-53.
- Ionesco, Eugène (1962). *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard.

- Ionesco, Eugène (1965). *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*. Buenos Aires: Losada.
- Jarry, Alfred (2001). *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.
- Jarry, Alfred (1987). *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard.
- Jarry, Alfred (1988). *Oeuvres complètes III*. Paris: Gallimard.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. México-Murcia: Paso de Gato/ CENDEAC.
- Longoni, Ana (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Longoni, Ana, y Davis, Fernando (coords.) (2009), "Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate". Revista *Katatay*. V, 7 (septiembre), 6-36.
- Michaud, Stéphane (1994). "La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna (siglos XIX y XX)", en Pierre Brunel e Yves Chevrel, dirs. *Compendio de Literatura Comparada*. México: Siglo XXI, 297-328.
- Nadeau, Maurice (1993). *Historia del surrealismo*. Montevideo: Altamira y Nordan-Comunidad, Col. Caronte Ensayos.
- Pavis, Patrice (2007). "Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie", en su *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Presses Universitaires du Septentrion, 155-168.
- Paz, Octavio (1974). "La tradición de la ruptura", en su *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 13-35.
- Poggioli, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Salaris, Claudia (1999). *La Roma delle avanguardie. Dal futurismo all'underground*. Roma: Editori Riuniti.
- Sánchez, José A. (ed.) (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Sarti, Graciela C. (comp.) (2006). *Vanguardias revisitadas. Nuevos enfoques sobre las vanguardias artísticas*. Buenos Aires: Van Riel. Incluye trabajos de María Cristina Ares, María Elena Babino, Virginia Funes, Adriana Lauría, María Laura Rosa, Javier Sanguinetti y Graciela C. Sarti.
- Schechner, Richard (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tinianov, Juri (1968). *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo.
- Wellwarth, George E. (1966). *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Barcelona: Lumen, 17-33.
- Williams, Raymond (1989). *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. Londres-New York: Verso, caps. 3 y 4. (Hay traducción castellana: "La política de la vanguardia" y "El lenguaje y la vanguardia", en su *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, 71-87 y 89-107.)