

El Postmoderno: ¿continuación o fin del Moderno?*

Erika Fischer-Lichte

El debate en torno al Postmoderno, que actualmente se está decidiendo en diferentes campos y en diferentes niveles con encarnizado apasionamiento, culmina en la pregunta, planteada una y otra vez, de si el Postmoderno ha efectuado una ruptura total con las tradiciones del Moderno o si, por el contrario, ha radicalizado y continuado consecuentemente tendencias que el Moderno fue el primero en formular de manera enfática. Ambos puntos de vista son defendidos con gran vehemencia. Esto sorprende sobre todo porque todavía ni siquiera está delimitado el terreno en que se debe decidir el debate: ¿Comienza el Moderno aquí discutido con la «Querelle des anciens et des modernes» o con la Ilustración? ¿Con la industrialización de Europa occidental o con Nietzsche? ¿Se han de considerar los movimientos históricos de vanguardia como un componente integral del Moderno (lo que afirma la mayoría de los críticos europeos) o se define lo Moderno excluyéndolos (a lo que se inclinan muchos críticos norteamericanos)? Si es preciso dilucidar la cuestión de si el «verdadero» umbral de la época se ha de establecer con el Moderno o con el Postmoderno, hay que llegar previamente, claro está, a una conformidad de pareceres sobre estas otras cuestiones.

* «Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne? Literatur zwischen Kulturkrise und kulturellem Wandel», en *Neohelicon*, Budapest-Amsterdam, Akadémiai Kiadó—John Benjamin B.V., vol. XVI, núm. 1, 1989, pp. 11-27.

2 Erika Fischer-Lichte

Los más importantes argumentos que se han intercambiado hasta ahora en esta controversia, fueron recopilados no hace mucho por Hans Bertens en su exposición sumamente informativa de los resultados de una investigación sobre «The Postmodern Weltanschauung and its relation with Modernism», que se publicó por vez primera en 1986, en las *Utrecht Publications in General and Comparative Literature*, y se reimprimió en 1987, en alemán, en *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne* (ed. por Kamper y van Reijen). No voy a repetir esos argumentos, que ya son bastante conocidos, sino que, como punto de partida para mis reflexiones, voy a hacer un intento de sistematizar desde el punto de vista semiótico aquellos que se refieren al Postmoderno literario.

Tenemos un gran número de argumentos que conciernen a procedimientos literarios. En ellos se formulan rasgos distintivos cuyos respectivos contrarios son, según se afirma, característicos del Moderno: indeterminación, fragmentación, montaje, collage, intertextualidad, hibridación, carnavalización (en el sentido de Bajtín), construccionismo, aleatoriedad, apertura de las formas e inconsecuencia, etc, etc. Este catálogo, que concierne al nivel sintáctico de la obra, todavía se podría continuar.

En el nivel semántico se mencionan ante todo, de manera particularmente frecuente, la representación de mundos posibles, la redefinición de la relación entre espacio y tiempo, así como la disolución del yo y de sus fronteras. El nivel pragmático la argumentación lo toca sorprendentemente poco. En éste sólo se aduce que el foco se ha trasladado de la obra misma al lector, de modo que de obra en sentido estricto sólo se puede hablar todavía en la interacción entre lector y texto.

Además, se aduce una serie de argumentos metasemióticos como el desplazamiento de una problemática predominantemente epistemológica a una predominantemente ontológica, del monismo al pluralismo, de la representación a la performance, de la referencialidad a la a-referencialidad, y, también, la siempre evocada autorreflexividad de los textos literarios y de su producción.

Permanecen en gran parte oscuros el status de los distintos argumentos y la conexión de los mismos entre sí: ¿tienen que estar dadas todas las características mencionadas para que se pueda hablar de una obra postmoderna o ya basta para ello la presencia de determinados factores —y si es así, cuáles—? ¿Forman unas con otras una estructura en el interior de la cual cada una tiene que cumplir una función, o se trata de una alineación puramente aditiva que puede ser continuada *ad libitum*?

¿Cómo son relacionadas unas con otras las características, o los factores, que han de ser situadas en los diferentes niveles semióticos? ¿Tiene sentido limitarse a poner en una lista determinados procedimientos literarios sin haber analizado y precisado su relación con los niveles semántico y pragmático, así como con el metasemiótico?

Al lado de esas interrogantes más bien sistemáticas se colocan las que resultan de las maneras de obrar concretas. Así, para confirmar que, en efecto, los rasgos mencionados son los que diferencian a las obras postmodernas de las del Moderno, se conforman *corpora* literarios que, a pesar de todas las diferencias en los detalles, coinciden en dos puntos esenciales: toman sus ejemplos sobre todo de géneros narrativos (relatos, novelas) y excluyen en gran parte, cuando no hasta por completo, los textos de los movimientos de vanguardia históricos. Por eso, quisiera dilucidar la problemática sistemática del deslinde de las obras postmodernas de las modernas recurriendo a un corpus que en su mayor parte está formado con textos de la literatura dramática e incluye los de los movimientos históricos de vanguardia. Textos como *La esfinge y el muñeco de paja* (Kokoschka), *Les mamelles de Tirésias* (Apollinaire), *Le coeur à gaz* (Tzara), *Methusalem* (Yvan Goll) o *Le serin muet* (G. Ribemont-Dessaignes), así como los textos de Hugo Ball para sus *soirées* Dadá, serán, pues, empleados también como ejemplos del Moderno literario. Puesto que existió Dadá, tenemos que tomar en consideración también a Dadá. Lo mismo vale, naturalmente, también para dramas como *Mysterium buffo* (Maiakovski) o *El triunfo sobre el Sol* (Kruchionyj), así como para los textos de las performances futuristas y constructivistas.

Como punto de partida escojo un problema que está asentado en el nivel semántico, para a partir de él poder establecer, sin mayores dificultades, en todo momento, relaciones con los niveles sintáctico y pragmático, así como con el metasemiótico: es preciso investigar la representación del individuo, o del yo, en el drama del Moderno y del Postmoderno.

A manera de introducción citaremos un pasaje algo extenso del informe de Bertens:

...para Gerald Graff, la variante celebratoria del postmodernismo se caracteriza por una «disolución de los límites del yo»; para Daniel Bell, «los diversos tipos de postmodernismo (...) consisten simplemente en la descomposición del yo en el esfuerzo por borrar el ego individual» (...), e Ihab Hassan apunta que «el yo es, en realidad, un 'lugar' vacío en el que muchos yos se unen y se

4 Erika Fischer-Lichte

separan» (...). Para Hoffmann, este movimiento en dirección a una identidad menos definida, menos sólida, representa incluso un desplazamiento con dimensiones epistémicas: «Los signos perceptibles de una tendencia a la desaparición de la subjetividad en la literatura moderna se convierten en un hecho en las obras postmodernas. Así, una ruptura radical entre las literaturas moderna y postmoderna se refleja en la oposición entre dos epistemas: subjetividad *versus* a-subjetividad» (...) El yo postmoderno ya no es una entidad coherente que tiene el poder de imponerle a su entorno un orden (a ciencia cierta subjetivo). Para repetir la frase de Holland, el yo postmoderno ha sido descentrado. La indeterminación radical del postmodernismo ha penetrado en el ego y ha afectado de modo drástico su anterior (supuesta) estabilidad. La identidad se ha vuelto algo tan incierto como todo lo demás. (p. 93 y s.)

Haciendo abstracción de que las fronteras del yo individual son disueltas ya en la primera pieza onírica de Strindberg, *Hacia Damasco* (1898), se puede sostener con cierta razón la tesis de que el drama moderno a principios del siglo XX se formó en la negación del ego individual. Por ejemplo, el drama de Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, escrito y estrenado en 1921, ha de ser entendido francamente como una «pieza sobre la imposibilidad del drama» (Szondi), porque en él se reflexiona sobre las posibilidades de un drama en el que los personajes dramáticos ya no tuvieran un ego individual describable y deslindable. El «padre» sintetiza la problemática de la manera siguiente:

Para mí, el drama consiste en esto, señor director: estoy consciente de que cada uno de nosotros se cree «uno», pero eso no es cierto. Cada uno es «muchos», señor director, «muchos» en correspondencia con las posibilidades del ser que están en nosotros. «Uno» con éste, «uno» con aquél —¡y con todos diferentes! Y nos figuramos que para todos somos siempre «uno», y precisamente siempre ese «uno» que creemos ser en cada una de nuestras acciones. ¡Pero eso no es cierto! ¡No es verdad! (pp. 49-50)

Aquí tenemos ante nosotros, de manera del todo inequívoca, la autorreflexión, así como un desplazamiento del predominio de una problemática epistemológica a una ontológica: puesto que el ser del individuo no puede ser conocido y definido, ¿se plantea la cuestión de cómo puede ser representado en el drama?

Pirandello recurre al topos barroco de la interpretación de papeles y a la problemática del ser y la apariencia que es inherente al mismo, los cuales él transforma de una manera específica: cada individuo no sólo actúa, sino que *es* los diferentes papeles, sin que pueda ser fijado a uno de ellos, ni tampoco definido como una persona más allá de los papeles. Su ser es la «vida que se mueve y cambia incesantemente» (p. 10) y, por eso, no conoce fronteras. Su apariencia la constituyen los diferentes papeles que, respectivamente, actúan como «forma» que él procura «mantener invariable» (p. 10).

Los procedimientos literarios que Pirandello emplea para representar dramáticamente su concepto del yo, son, aquí, entre otros, la intertextualidad, la ironía y la hibridización. Tampoco en otro así llamado clásico del drama moderno, en Eugene O'Neill, hay ya ningún ego individual deslindable. En *Mourning Becomes Electra* (1929-31), los personajes, como si fueran duplicados de duplicados, son introducidos en una serie en principio interminable. No hay más individualidad. Esta característica es valedera desde los puntos de vista psíquico, físico y de la acción.

Todos los hombres de la familia Mannon, Abe, David, Ezra, Adam y Orin tienen las mismas facciones: «una nariz aquilina, cejas espesas, tez morena, una espesa y lacia cabellera negra, ojos claros de color de avellana»* (*Homecoming*, primer acto; *The Hunted*, segundo acto); las mujeres que están emparentadas con esta familia por la vía del matrimonio, como Marie Brantôme y Christine, o que descienden de ella, como Lavina, comparten también una serie de características corporales: todas tienen una «espesa cabellera rizada, en parte parda cobriza, en parte dorada bronceada, cada matiz nítido y, sin embargo, mezclado con el otro»; «ojos hundidos, de un azul violeta oscuro», «cejas negras, que se encuentran en una pronunciada línea recta por encima de su nariz recia», «un mentón grueso» y «una boca grande y sensual»** (*Homecoming*, primer acto). Además, a los miembros masculinos y femeninos de la familia Mannon los une el hecho de que su rostro en reposo produce la impresión de una «máscara que parece viva»***. Al lado de esta semejanza física coloca O'Neill una semejanza psíquica: todos los miembros de la familia son impulsados por apetitos incestuosos. Todos los hombres sufren de un complejo de Edipo, y las mujeres, de un complejo de Electra o de Yocasta.

* N. del T.: En inglés en el original.

** N. del T.: En inglés en el original.

*** N. del T.: En inglés en el original.

6 Erika Fischer-Lichte

O'Neill emplea el sistema de semejanzas y correspondencias físicas y psíquicas para despojar a los personajes de toda individualidad: cada uno no hace más que repetir a otro, que, a su vez, también es el doble de otro. No hay ningún «original» y, por ende, ningún ego individual. Cada uno repite a otro que repite a otro que repite a otro, y así sucesivamente *ad infinitum*. Ninguno aparece, pues, como un yo individual, sino en sustitución de otro ausente —muy parecido a como lo experimentó Orin en la guerra:

Antes de regresar, yo tenía que matar a otro de la misma manera. Era como asesinar al mismo hombre dos veces. Yo tenía la rara sensación de que la guerra significaba asesinar al mismo hombre una y otra vez, ¡y de que al fin y al cabo yo descubriría que el hombre era yo mismo! Sus rostros siguen regresando en sueños... y asumen el rostro de Papá... o el mío.* (*The Hunted*, tercer acto, p. 304 y s.)

En consecuencia, los personajes actúan también impulsados por «otro» o repitiendo una acción que en el pasado otro ha cometido. Así, se emprenden repeticiones exactas de la acción de otro, como, por ejemplo, los pequeños gestos con que Ezra, Adam y Orin en más de una ocasión tratan de tocar el pelo de Marie, Christine y Lavinia; o se repiten secuencias enteras de acciones, como la de Orin y Lavinia en la tercera parte de la trilogía:

ORIN: Así que lo besaste, ¿no? ¿Y eso fue todo?

LAVINIA: (*con un repetino arrebatado de mofa deliberadamente malvada que recuerda a su madre en el último acto de Homecoming cuando estaba enfureciendo a Ezra Mannon inmediatamente antes de su asesinato*) ¿Y qué si no fue todo? ¡No soy de tu propiedad! ¡Tengo derecho a amar!

ORIN: (*reaccionando como lo hizo su padre —su rostro ha empalidecido—, con un ronco grito de furia la agarra por la garganta*) ¡Tú, tú, puta! ¡Te mataré! (*Entonces de repente tiene un colapso nervioso y se vuelve débil y lastimero*) (...) (*con una tranquila y loca insistencia*) ¿No puedes darte cuenta de que ahora yo estoy en el lugar de Papá y tú eres Mamá? ¡Ese es el maligno destino surgido del pasado que yo no me he atrevido a predecir! ¡Soy el Mannon al que estás encadenada! Sencillo, ¿no es así?

LAVINIA: (tapándose los oídos) Por Dios, ¿no te callarás? (*Entonces de repente su horror se vuelve una violenta rabia —repetiendo inconscientemente la misma amenaza que ella había incitado a su madre a hacerle a ella en el Tercer Acto de Homecoming*) Ten cuidado, Orin! ¡Tú serás responsable si—¡ (*Se detiene abruptamente, aterrorizada por sus propias palabras*)

ORIN: (burlándose diabólicamente) ¿Si qué? ¿Si yo muriera misteriosamente de un ataque cardíaco? (*The Hunted*, segundo acto, pp. 355 y s.)

En su físico, su codicia, sus palabras y hechos, los personajes repiten a otros que existieron antes que ellos; no son idénticos ni a sí mismos, ni a los otros: no tienen ningún yo individual, ninguna identidad deslindable. El yo es, en efecto, un «lugar vacío en el que muchos yos se unen y se separan».

El más importante procedimiento literario que emplea O'Neill, consiste en poner permanentemente el texto en relación con el intertexto (la *Orestíada* de Esquilo) y construir así un sistema de diferencias productor de significado.

La tendencia claramente sobresaliente en Pirandello y O'Neill a representar el yo como lugar «vacío» en el que pueden encontrarse los más diferentes «papeles» (Pirandello) u «otros» (O'Neill), es radicalizada por Dadá. Mientras que Pirandello y O'Neill, en parte —ante todo desde los puntos de vista del lenguaje y de la dramaturgia— se sirven de procedimientos literarios todavía enteramente «tradicionales», en los dadaístas toda pieza se convierte en anti-pieza, toda representación teatral en anti-teatro: todos los procedimientos tradicionales son parodiados, negados, echados por la borda.

En *Le coeur à gaz* de Tristan Tzara, que fue estrenada en 1921, en el marco del «Salón Dadá», se presentan los personajes dramáticos Oreja, Boca, Ojo, Cuello, Nariz, Ceja y un bailarín, así como otros personajes que «entran y salen *ad libitum*». ** Mientras que Strindberg ponía en tela de juicio la unidad física de los personajes mediante dobles y O'Neill mediante semejanzas corporales, Tzara fragmenta el cuerpo humano y a las distintas partes del cuerpo las declara personajes actuantes. El yo se convierte aquí, literalmente, en el «espacio vacío» entre los personajes actuantes. El diálogo entre ellos transcurre así:

* N. del T. En inglés en el original.

** N. del T. En inglés en el original.

8 Erika Fischer-Lichte

OREJA: Es la primavera, la primavera.

NARIZ: Le digo a usted que tiene 2 metros.

CUELLO: Le digo a usted que tiene 3 metros.

NARIZ: Le digo a usted que tiene 4 metros.

CUELLO: Le digo a usted que tiene 5 metros.

NARIZ: Le digo a usted que tiene 6 metros.*(I, 69)

y así sucesivamente hasta llegar a 16 metros.

O se colocan mutuamente ante sentencias y mundologías cuya sucesión no da por resultado ningún sentido:

OREJA: ...Los hombres simples se manifiestan con una casa, los hombres importantes con un monumento. (p. 155)

BOCA: No, no quiero decir nada. Hace mucho tiempo que puse en la sombrerera lo que tenía que decir. (p. 173)

CEJA: «dónde», «cuánto», «por qué» son monumentos. Por ejemplo, la Justicia. Qué bello funcionamiento regular, casi un tic nervioso o una religión. (p. 159)

CUELLO: Mandarina y blanco de España, me mato, Madeleine, Madeleine. (p. 158)*

Los procedimientos literarios que aquí se aplican, pueden ser descritos como indeterminación, incoherencia, casualidad, inconsecuencia, fragmentación, montaje, carnavalización, hibridación; en fin, todo el arsenal de «características» postmodernas en el nivel sintáctico se halla realizado aquí. En el nivel metasemiótico debemos hacer constar un resultado investigativo parecido. En efecto, en este nivel estamos más bien ante una inclinación al pluralismo —hasta llegar al «*anything goes*». También la tendencia a la a-referencialidad está claramente presente. En *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine*, de Tzara, hallamos, por ejemplo, el siguiente diálogo:

LA MUJER ENCINTA: Toundi-a-voua Soco Bgai Affahou.MR. BLEUBLEU:
Farafamgama Soco Bgai Affahou.

* N. del T. En francés en el original.

PIPI: amartura sin iglesia vamos vamos carbón camello sintetiza amartura sobre la iglesia esiaesiaesia las cortinas tinastinastinas.

MR. ANTYPYRINE: Soco Bgai Affahou zoubai, zoubai, zoubai, zoum.

MR. CRICRI: no existe la humanidad: existen los faroles y los perros dzinaha dzin aha bobobo Tyaco oahiii hii hii héboum iéha iého.

MR. BLEUBLEU: indiscutiblemente.* (p. 77 y s.)

Aquí también la tendencia a la performance prevalece de manera del todo inequívoca sobre la tendencia a la representación. Esto es válido, desde luego, en especial medida para las *soirées* y actividades dadá que transcurren como happenings. Sobre ellas informa, entre otros, Hausmann:

El domingo, 17 de noviembre de 1918, fue Baader al oficio divino de la mañana en la catedral de Berlín. Cuando el capellán real Dryander quiso comenzar su prédica, Baader gritó con fuerza: «¡Un momento! Yo les pregunto: ¿qué les importa a ustedes Jesucristo? A ustedes les importa un pito...»,* no llegó más lejos, hubo un terrible tumulto, Baader fue arrestado y se presentó una querrela contra él por blasfemia. Pero no pudieron hacerle nada, porque llevaba consigo el texto completo de su discurso, en el que decía «porque ustedes se desentienden de sus mandamientos, etc». Naturalmente, todos los periódicos estaban llenos de escritos sobre ese incidente. (en: Huelsenbeck 1984: 226)

En relación con el carácter performativo de las representaciones y *soirées* dadá, también la relación con el público es planeada como un componente integral de la performance. El cronista de Dadá Walter Mehring, que participó él mismo en la sexta presentación de la *soirée* dadá en noviembre de 1919, describe cómo se provocaba la sublevación del público que Dadá se proponía. Mehring recitó de una manera dadá el poema «Canción de asalto del caminante» de Goethe.

...hasta que, a una señal convenida, la horda de los dadaístas se abalanzó sobre el podio y aulló «Basta». «Basta de tonterías»

* N. del T. En francés en el original.

* N. del T. El fraseologismo alemán es más irreverente que su homólogo español; su traducción literal sería: [Jesucristo] «es para ustedes un salchichón».

10 Erika Fischer-Lichte

aullaban, y Böff, con un monóculo encajado, gruñía «¡Walt!», «¡Walt, eh, no le arrojarás perlas, eh, a esta banda de puercos!» Y el coro dadá aullaba «Basta» simultáneamente: «¡Fuera de aquí! —Damas y caballeros, se les ruega cortésmente que se vayan al diablo... ¡Si quieren divertirse, vayan a las salas de Amor! — ¡o (Hülsenbeck) a un recital de Monas Thann! y bajaron del podio, tomados del brazo en una cadena, al ataque contra la platea enfurecida... (p. 52)

De ahí a *Insulto al público* de Handke no parece ser muy largo el trecho.

Los procedimientos literarios que constituyen el nivel sintáctico, así como las tendencias realizadas en los niveles semántico y metasemiótico, se hallan en una clara relación con el nivel pragmático, que determina y establece la respectiva función de los mismos: el efecto que se tiene la intención de producir sobre el lector/espectador se manifiesta como el elemento estructurador fundamental. Todas las actividades de los dadaístas estaban orientadas al público. Desde la fundación del «Cabaret Voltaire» en el año 1916, en Zürich, éstos emplearon anuncios de periódicos y hojas volantes como importantes instrumentos de autopropaganda, para llamar la atención del público sobre sí. Mientras que inicialmente sólo se proponían como objetivo *épater le bourgeois*, fueron conformando esas experiencias cada vez más en forma de un ataque organizado al público, de una «estrategia del disturbio». Los procedimientos antes mencionados eran empleados intencionadamente para poner en tela de juicio y revisar los hábitos de recepción y las actitudes de expectativa del espectador que hasta entonces percibía de una manera puramente pasiva. Con esto se emprendía un intento de superar la discrepancia entre arte y sociedad por el espacio de tiempo de la performance. De manera consciente se desairaban, o se destruían, hábitos visuales y convenciones teatrales. Al fin y al cabo, se dejaba a la discreción de cada espectador cómo iba a reaccionar a las actividades y happenings dadaístas y cómo podía llegar a una nueva comprensión del «arte» y desarrollar un nuevo comportamiento de recepción: la «obra» de la performance dadaísta sólo se formaba en la reacción —la mayoría de las veces agresiva— de los espectadores: era producto y resultado de un proceso de interacción entre los que actuaban y los que miraban.

Los procedimientos de los dadaístas, sin embargo, tenían que cumplir una función no sólo con respecto a la dimensión pragmática del efecto

perseguido, sino también con respecto a la dimensión semántica. En ellos llegó a expresarse una idea del mundo que lo presentaba como algo desordenado, como un caos.

La realidad aparecía como impredecible y, por eso, no representable. Cuando se le reconocía un principio ordenador que servía de base, se consideraba que éste se substraía, por principio, al conocimiento humano. La vida era entendida como un «caos vitalista», y el hombre, como una figura payasesca que está enredada en él sin esperanzas. Sólo una obra que sea casual, incoherente, híbrida, resultado de un collage, indefinida e inconsecuente, puede actuar como una reacción adecuada a ese estado del mundo, o como el único modo posible de representarlo. En lo que a eso respecta, las acciones dadaístas y las técnicas y procedimientos en ellas empleados sólo son comprensibles en conexión con la así llamada crisis de la cultura que a principios de siglo, sobre todo en la época posterior a la Primera Guerra Mundial, estremeció a la cultura burguesa en Europa. Al tiempo que la mayoría de los espectadores que participaban en las *soirées* poseían, como miembros de la burguesía ilustrada, ideas todavía del todo firmes sobre la obra de arte y el mundo como totalidades ordenadas, los dadaístas trataban de «recondicionarlos», induciéndolos con sus acciones a determinadas reacciones y procurando imponerles así nuevos modos de comportamiento.

La conciencia de una profunda crisis de la cultura occidental que constituía la base de esas acciones, también es característica de los «clásicos» del teatro moderno como Pirandello u O'Neill, así como de los representantes del teatro de vanguardia, antes y después de la Primera Guerra Mundial, como Craig, Meyerhold o Artaud. Así escribe Artaud en su tercera carta sobre el lenguaje (del 9 de noviembre de 1932):

Vivimos en una época probablemente única de la historia mundial en la que el muy probado mundo ve desplomarse en él sus valores generales. La vida esclerosada se desintegra desde abajo. Desde el punto de vista moral o social, esto se manifiesta en un monstruoso desencadenamiento de los apetitos, en una liberación de los más bajos instintos, un crepitar y chisporrotear de vidas incineradas, que se exponen prematuramente a las llamas. (1979: 122)

Las exposiciones y reflexiones que hasta ahora hemos realizado han producido, en lo esencial, tres resultados:

1) La presencia de los factores que se denominan rasgos distintivos de una obra literaria postmoderna, puede ser demostrada en obras de principios del siglo XX —tanto la de parte de ellos (por ejemplo, Pirandello, O'Neill) como la de todos ellos (Dadá).

2) Esos factores que han de ser adscritos a diferentes dimensiones semióticas, no están desvinculados unos al lado de los otros, sino que más bien se ligán entre sí mediante relaciones tales, que juntos forman una estructura.

3) Esa estructura, por su parte, está relacionada con la situación de crisis de la cultura, ante todo con la conciencia inherente a ella de estar en el umbral de una época que conducirá o al nacimiento de un hombre nuevo y un mundo nuevo, o a la catástrofe.

Así pues, si no se puede distinguir suficientemente el Postmoderno del Moderno mediante el criterio de la presencia/ausencia de determinadas características, se deben buscar otros criterios. Los resultados de nuestras reflexiones dejan abiertas por lo menos dos posibilidades. El Postmoderno se puede distinguir del Moderno:

a) sobre la base de las relaciones por las que se ligán entre sí las características situables en diferentes niveles semióticos y, por ello, sobre la base de la estructura que forman unas con otras;

b) sobre la base de la situación histórica, social, espiritual, de la época con la que está relacionada la estructura de relaciones.

Así pues, los postreros dramas de Beckett (como *Juego, No-yo, En aquel entonces, Fragmentos*), los dramas de Heiner Müller desde *Germania Tod in Berlin*, los dramas de Peter Handke y Thomas Bernhard, en efecto, se caracterizan por el rasgo distintivo (que se menciona con respecto a la literatura postmoderna en general) de que están abiertos al lector/espectador: por ejemplo, la disolución de los personajes dramáticos en el nivel semántico, o la incoherencia, la casualidad, la fragmentación y la hibridación en el nivel sintáctico remiten al lector/espectador, quien queda en libertad de decidir cómo proceder con las partes sueltas ofrecidas. Al igual que en las *soirées-dadá*, la obra sólo puede formarse en la interacción entre texto y espectador.

Pero esta comunidad, que está vigente para la presencia de ciertas características, así como para la adscripción general de factores del nivel pragmático a factores de los niveles semántico y sintáctico, resulta ser un mero fenómeno de superficie cuando se pregunta por la función.

Porque en Dadá esa interacción estaba prevista para hacer que un público perteneciente en su mayoría a la burguesía ilustrada, que estaba acostum-

brado a hallar en las obras de arte ciertos significados, si no eternos, al menos establecidos, se volviera inseguro en esa actitud de expectativa y en el modo de recepción correspondiente a ella: al público había que escandalizarlo, conmocionarlo, y había que volverlo, a su vez, agresivo, para poder ponerlo realmente en actividad. Resulta interesante que en un público compuesto en su mayoría de trabajadores, que no traía consigo esas actitudes de expectativa, las performances dadá tampoco tuvieron el correspondiente efecto, por lo cual pronto también se abandonaron tales tentativas.

El público al que se dirige el drama/teatro postmoderno, por el contrario, desde hace mucho tiempo ha tomado distancia de las actitudes de expectativa y modos de recepción acuñados por la burguesía ilustrada. Es —como público de las metrópolis— más difícil de escandalizar o de volver agresivo. Por ende, aquí la interacción entre texto y espectador debe realizarse de una manera completamente distinta: el espectador les da a los distintos elementos y a la sucesión incoherente de éstos significados que proceden de su experiencia histórico-social y autobiográfica-privada, y sabe, en este caso, que los significados no son ningunas magnitudes fijas, intersubjetivamente válidas y transmisibles, sino que sólo surgen como producto de su propia actividad imaginativa y asociativa; o se niega en general a constituir significados, y percibe los cuerpos, objetos, palabras, iluminaciones, etc. presentados en su carácter concreto como cuerpos, objetos, palabras, iluminaciones, sin aprehenderlos como signos de alguna otra cosa y, por ende, también sin la necesidad de tener que atribuirles significados: halla su satisfacción en el carácter concreto de los objetos ofrecidos.

Sobre la base de esta actitud de recepción del espectador radicalmente transformada —en comparación con Dadá—, también las características situadas en los niveles sintáctico, semántico y metasemiótico asumen otra función. La fragmentación y la unión en collage, por ejemplo, no tienen que evidenciarle al espectador de una manera escandalizante que en el mundo en que él presupone conexiones y causalidad, sólo dominan la incoherencia y la casualidad, sino que esos procedimientos le hacen más fácil al espectador orientado al principio del azar poder, sin tener en cuenta eventuales incorporaciones a conexiones, sea cubrir con sus propios significados el objeto individual presentado casualmente, sea percibirlo simplemente como objeto en sus datos concretos.

La disolución de las fronteras del yo en el nivel semántico no debe demostrarle de manera escandalizante a un espectador que se considera a sí mismo una personalidad individual, que la idea de la personalidad indivi-

dual es una ficción burguesa, sino abrirle a un espectador con un yo conscientemente inestable diferentes posibilidades de proyección.

El desplazamiento de la problemática predominantemente epistemológica a una predominantemente ontológica no persigue el objetivo de sensibilizar a un espectador que argumenta de manera preponderantemente racional a la desproporcionalidad entre ser y conocer, sino que confirma a un espectador que desde hace mucho tiempo relativiza el conocimiento racional en su percepción dirigida más bien a lo concreto. Así pues, aunque podemos demostrar la presencia de las mismas características en el drama/teatro moderno de principios del siglo XX y en el drama/teatro postmoderno, aunque en ambos casos las características de los niveles sintáctico, semántico y metasemiótico sólo adquieren su función de su relación con la dimensión pragmática, estamos tratando, no obstante, con fenómenos claramente distintos.

La «situación espiritual de la época», a la que ellos remiten, es fundamentalmente distinta.

Pero si estas diferencias dan derecho o no a establecer otro umbral de época en la transición al Postmoderno, es algo que todavía debe ser discutido. Yo misma parto de que las transformaciones fundamentales sobre las que el Postmoderno edificó, se han efectuado a fines del siglo XIX y principios del siglo XX: la nueva percepción del tiempo y del espacio, la disolución de las fronteras del ego individual y la relativización del pensamiento racional, lógico-causal, que en su conjunto han de ser consideradas como *conditio sine qua non* de la escritura postmoderna, pueden ser evidenciadas, todas, en la transición al siglo XX y, por ello, en el comienzo del Moderno.

La diferencia esencial entre Moderno/vanguardia y Postmoderno parece consistir más bien en que los postulados formulados a principios de siglo como expresión y consecuencia de una profunda crisis de la cultura, ya hace mucho tiempo se han vuelto realidad: desde los años 60 se ha efectuado *de facto* un cambio cultural. Por eso, yo abogarí, por una parte, por establecer el umbral de la época con el estallido de la crisis de la cultura, pero también, por otra parte, por no nivelar la agravante diferencia entre Moderno y Postmoderno con la referencia a sus comunidades efectivamente aplastantes, sino, en consideración al cambio cultural efectuado hace mucho tiempo, por ponerla de relieve mediante profundas investigaciones de la función de manera mucho más precisa de lo que se ha hecho hasta ahora.

Referencias bibliográficas

- ARTAUD, Antonin (1964): *Das Theater und sein Double*, Frankfurt, 1979.
- CALINESCU, Matei (1977): *Five Faces of Modernity*, Durban, 1987.
- , FOKKEMA, Douwe (eds.) (1987): *Exploring Postmodernism*, Amsterdam.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1986): «Jenseits der Interpretation. Anmerkungen zum Text von Bob Wilsons/Heiner Müllers, 'the CIVIL warS'», en: *Kontroversen, alte und neue, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen, 1985*, Tübinga, vol. 11, pp. 191-201.
- (1987): «Postmoderne Performance: Rückkehr zum Rituellen Theater?», en: *Arcadia*, vol. 22, núm. 1, pp. 191-201.
- (1988): «Das eigene und das fremde Theater. Interkulturelle Tendenzen auf dem Theater der Gegenwart», en: Floeck, Wilfried (ed.), *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübinga, pp. 227-240.
- (1988): «Intercultural Aspects in Postmodern Theatre», en: Scolnicov, Hanna, Holland, Peter (eds.), *The Play out of Context*, Cambridge, pp. 173-185.
- (1988): «Die semiotische Differenz. Theater zwischen Avantgarde und Postmoderne», en: Schmid, Herta, Striedter, Jurij (eds.), *Dramatische und Theatralische Kommunikation. Text - Konkretisation - Situation*, Tübinga.
- FOKKEMA, Douwe, BERTENS, Hans (eds.) (1986): *Approaching Postmodernism*, Utrecht Publications in General and Comparative Literature, vol. 21, Amsterdam.
- HUELSENBECK, Richard (ed.) (1984): *Dada — eine literarische Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg.
- HUYSSSEN, Andreas, SCHERPE, Klaus R. (ed.) (1986): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg.
- KAMPER, Dietmar, van REIJEN, Willem (eds.) (1987): *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt am Main.
- MEHRING, Walter (1959): *Berlin Dada. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten*, Zürich.
- O'NEILL, Eugene (1931): «Mourning Becomes Electra», en: *Three Plays of Eugene O'Neill*, Nueva York, 1959, pp. 227-376.
- PIRANDELLO, Luigi (1921): *Sechs Personen suchen einen Autor*, Stuttgart, 1967.
- TZARA, Tristan (1975-82): *Oeuvres Complètes*, tomos I-V, establecimiento de textos, presentación y anotaciones por Henri Behar, París.