

Puesta en Escena

y otros problemas de teatro

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

Centro Bibliográfico del Perú

Puesta en escena y otros problemas de teatro / [Patrice Pavis, Jorge Dubatti, Silvana Garcia ... [et al.].-- 1a ed.-- Lima : Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2017 (Lima: Dennis).

388 p. : il., retrs. ; 24 cm.

Ponencias del 2° Congreso Internacional de Estudios Teatrales, realizado en Lima (Perú) del 15 al 19 de noviembre de 2016.

Incluye bibliografías.

D.L. 2017-07750

ISBN 978-612-47160-3-4

1. Vargas Llosa, Mario, 1936- - Crítica e interpretación 2. Teatro - Filosofía - Ensayos, conferencias, etc. 3. Teatro peruano 4. Teatro y sociedad 5. Actuación teatral 6. Performance (Arte) 7. Teatro infantil I. Pavis, Patrice, 1947- II. Dubatti, Jorge, 1963- III. Garcia, Silvana, 1951- IV. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (Lima) V. Congreso Internacional de Estudios Teatrales (2° : 2016 : Lima, Perú)

BNP: 2017-2833

Autoridades ENSAD

Director General: Jorge Sarmiento

Director Académico: Juan Basauri

Director de Investigación: Percy Encinas

Director de Producción: Gilberto Romero

Secretario General: Santos Cadillo

Puesta en Escena y otros problemas de teatro

© De los textos, los autores.

© Del prólogo, Percy Encinas C.

© De esta edición: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"

Av. Abel Bergasse du Petit Thouars N° 195, Lima

Edición a cargo de la Dirección de Investigaciones / Área de Ediciones de ENSAD.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro sin autorización expresa de la Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"

Foto de portada: Imagen de obra Deshuesadero, de Carlos Gonzáles, presentada por la Compañía de Teatro Físico, en función realizada en el FISABES 2016

Crédito de fotografía: Patrice Pavis

Primera edición, octubre de 2017. Tiraje: 1000 ejemplares

Hecho el Depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-07750

ISBN N° 978-612-47160-3-4

Proyecto Editorial N° 31501011701063

Impreso en: Dennis S.A.C.

Av. Bolivia N° 148 of. 3229, Lima, Lima

Octubre de 2017

ÍNDICE

Disidencia y esperanza en el teatro. A modo de prólogo PERCY ENCINAS C.	9
CONFERENCIAS MAGISTRALES	
La puesta en escena contemporánea como sociología PATRICE PAVIS	21
Vanguardia artística y política en los procesos del teatro JORGE DUBATTI	39
Protagonizando la teoría: una experiencia pedagógica en la enseñanza de teoría del teatro SILVANA GARCIA	69
El bifurcado camino de la melancolía: la civilización del espectáculo y el futuro del teatro latinoamericano GUSTAVO GEIROLA	81
PONENCIAS	
Universo teatral de Mario Vargas Llosa	
El teatro de Mario Vargas Llosa o la experiencia de 'imaginar las mil y una aventuras y protagonizar apenas diez' VERÓNICA CHUMACERO-ANCAJIMA	125
De espíritu clásico, fálica o ambivalente: la fémica vargasllosiana del teatro de los años 80 TERESA TUESTA	139
Dos miradas sobre el héroe: la soledad del artista frente al rechazo de la sociedad en el teatro de Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa. <i>Santiago el pajarero</i> y <i>El loco de los balcones</i> GABRIELA LUISA JAVIER CABALLERO	149
La ansiedad y autoridad de las influencias: reflexiones sobre el arte de contar en Mario Vargas Llosa y Eduardo Adrianzén GAIL BULMAN	159
Teatro peruano: Nación, sociedad y público	
Yuyachkani y el ejercicio de la memoria cultural: la reminiscencia como política artística JOSÉ MANUEL LÁZARO	179
La comedia de costumbres como primera ficción fundacional en el Perú JAVIER DE TABOADA	195
Las relaciones interpersonales en <i>Tus amigos nunca te harían daño</i> de Santiago Roncagliolo: la apariencia como adhesión o resistencia a la posmodernidad SONIA M. CHACALIAZA CRUZ	205

<i>El lenguaje de las sirenas: contradicciones de clase en el teatro del Perú neoliberal y posmoderno</i>	217
CARLOS TORRES CABRERA	
Teatro para niños	
Teatro para niños, ¿un género menor o mayor? La experiencia del Grupo Abeja	233
IVÁN VIVANCO	
La crítica de teatro para niños y jóvenes: algunas propuestas	245
NORA LÍA SORMANI	
Performance y teatro peruano	
El cuerpo en los tiempos del cólera	255
REBECA RÁEZ	
Construcción de textualidades en la escena local	269
MILAGROS ESQUIVEL	
La teatralización de la <i>performance</i> : del argumento a la experiencia compartida	279
MIHAELA RADULESCU	
Territorios teatrales	
La presencia del mito en la obra <i>Ensayo sobre la peste</i>	291
PAULINA CÓRDOBA	
Un territorio ambiguo para el nuevo teatro disidente y libertario ejercicio cartográfico de un teatro ¿gay? en el Perú	297
DIEGO LA HOZ	
Personaje, el actor y su espacio	
Espacio teatral y puesta en escena. ¿Marco o soporte de la acción?	309
GILBERTO ROMERO	
El actor como metáfora ante la crisis del personaje	317
MARCOS ACEVEDO	
El vacío y la técnica o, el vaciamiento como condición previa a la adquisición de técnicas	329
JUAN ARCOS	
Problemas de teatro latinoamericano	
<i>Sin título, técnica mixta</i> : de la estructura temporal a la estructura espacial (hacia un nuevo teatro político)	343
LUCÍA LORA	
Genealogías y prácticas escénicas invisibles en América Latina	355
CARLOS DIMEO	
Violencia y resistencias en la dramaturgia peruana	
Reivindicaciones, refugios y resistencias: la dramaturgia femenina peruana del siglo XX	373
ALFREDO BUSHBY	
La violencia del deseo o la figura de <i>La cautiva</i> en la representación teatral sobre la violencia política	383
FERNANDO RIVERA	
Sobre los autores	391

VANGUARDIA ARTÍSTICA Y POLÍTICA EN LOS PROCESOS DEL TEATRO

Jorge Dubatti

Resumen

Este artículo problematiza el concepto y los aportes de la vanguardia en la historia del teatro. Se plantean herramientas para comprender la productividad de la vanguardia en los siglos XX y XXI: su doble fundamento de valor; sus relaciones y diferencias con la modernización y el experimentalismo; el concepto de posvanguardia; la deuda con el simbolismo, la autonomía y la no-ancillaridad; las relaciones entre vanguardia artística (*avant-garde*) y vanguardia política (*vanguard*); los principales campos procedimentales que aporta la vanguardia al teatro, proyectados en la posvanguardia.

Palabras clave: historia del teatro, vanguardia artística, vanguardia política, campos procedimentales

Abstract

This article problematizes the concept and the contributions of the *avant-garde*/vanguard in the history of theater. Tools are proposed to understand the productivity of the *avant-garde*/vanguard in the 20th and 21st centuries: the double basis of value; the relations and differences with modernization and experimentalism; the concept of post-vanguard / post-*avant-garde*; the debt with symbolism, autonomy and non-ancillarity; the relations between *avant-garde* and vanguard; the main procedural fields that the *avant-garde* / vanguard brings to theater, projected in the post-*avant-garde* / post-vanguard.

Keywords: history of theater, *avant-garde*, vanguard, procedural fields

En el marco de la Cátedra Historia del Teatro Universal¹² y del Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”¹³, venimos trabajando sobre los aportes de la vanguardia histórica (en su doble dimensión: artística y política), y de su articulación en la posvanguardia, a los procesos del teatro europeo y mundial.

Si bien en las historias del teatro se le otorga un espacio menor y de relativa relevancia (generalmente se la considera mera “precursora” o “antecedente” del nuevo teatro de Posguerra, es decir, el que sigue al cierre de la Segunda Guerra Mundial), sostendremos que la vanguardia histórica ha significado una contribución incalculable a la dramaturgia y la escena del siglo XX, y que la Posguerra retoma, continúa y desarrolla la cantera artística desplegada por la vanguardia histórica. Es más: podemos afirmar que su legado, sometido a múltiples reelaboraciones, sigue vivo en el siglo XXI hasta el presente.

Expresiones escénicas como *le serate* (veladas) del futurismo, el *poema fonético* y el *poema abstracto* de los dadaístas, los *sketches* surrealistas, así como las creaciones dramáticas, performativas y teóricas de numerosos creadores de la vanguardia¹⁴, cambian las poéticas de la escena mundial en las primeras décadas del siglo XX. Nunca antes en la historia del arte universal se había experimentado tanta liberación en la composición teatral. La vanguardia histórica afecta profundamente los procesos del teatro contemporáneo, en sí misma y en su proyección posvanguardista en la segunda mitad del siglo XX. Concepciones de Posguerra como *performance*, *happening*,

¹² Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

¹³ En dicho proyecto dirigimos a un equipo de la UBA 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. La Dra. Adriana Musitano, de la Universidad Nacional de Córdoba, se ha asociado al proyecto para la realización de su posdoctorado con una investigación sobre el legado de la vanguardia en la producción contemporánea de Romeo Castellucci y Jan Lauwers.

¹⁴ Nombremos a algunos de los artistas vinculados a la vanguardia escénica entre 1896 y 1939: Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, Yvan Goll, Raymond Roussel, Erik Satie, Clement Pansaers, Emile Malespine, Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton, Paul Éluard, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Robert Desnos, Jacques Baron, Georges Neveux, Roger Vitrac, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Georges Schéhadé.

teatro rásico, intervención, instalación, teatro posdramático, teatro liminal, entre otras, ya aparecen desarrolladas y afirmadas en los acontecimientos escénicos de la vanguardia en la primera mitad del siglo. Debemos articular nuevamente los procesos históricos de la escena a través del siglo XX y la contribución de la vanguardia es clave al respecto.

Por otra parte, la Argentina posee una tradición de auténtico interés por la vanguardia teatral: en Buenos Aires se realizaron las primeras ediciones en castellano de *Ubú Rey* de Alfred Jarry (1957), *Las tetas de Tiresias* de Guillaume Apollinaire (1988-1989), *El teatro y su doble* de Antonin Artaud (primero, en 1932, en la revista *Sur*, se publicó el ensayo “El teatro alquímico”, y más tarde, en 1964, en *Sudamericana*, el libro completo), *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1954) y *Notas y contranotas* de Eugene Ionesco (1965), entre otros textos cardinales de la vanguardia histórica y la posvanguardia en el teatro. Nos complace pensar esta investigación inserta en aquella tradición artístico-intelectual.

Trabajamos las siguientes observaciones 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).

Ahora bien: ¿de qué hablamos cuando hablamos de vanguardia?, ¿a qué estamos dispuestos a llamar como tal? Tras su origen en el vocabulario militar y su posterior lexicalización popular, el término vanguardia ha adquirido una dimensión conceptual técnica en los ámbitos de la Poética, la Historia y la Estética. En el presente artículo tomaremos posición al respecto y plantearemos algunas herramientas básicas para comprender la productividad de la vanguardia en los siglos XX y XXI: su doble fundamento de valor; sus relaciones y diferencias con la modernización y el experimentalismo; el concepto de posvanguardia, distinto del de “neovanguardia”, y la imposibilidad de una restauración vanguardista en la historia; la deuda con el simbolismo y la profundización de la nueva instrumentalidad del arte que surge de la autonomía y la no-ancilaridad; las relaciones entre vanguardia artística (*avant-garde*) y vanguardia política (*vanguard*) y los procesos de re-ancilarización política; los principales campos procedimentales que aporta la vanguardia al teatro, proyectados en la posvanguardia.

Revisión metacrítica del concepto de vanguardia

En nuestra investigación emprendimos la revisión metacrítica¹⁵ de un amplio conjunto de autores que han teorizado y/o historiado la vanguardia a través de los años.¹⁶ Esa misma actitud revisionista ha sido asumida por otros estudiosos, como Ana Longoni y Fernando Davis (responsables de un dossier sobre “Vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografía de un debate” en la revista *Katatay*, 2009), los artistas y teóricos reunidos en la Universidad de Buenos Aires (AAVV, 2003), e incluso el mismo Peter Bürger (autor del insoslayable *Teoría de la vanguardia*, cuya primera edición, en alemán, es de 1974), quien se dedica a repensar las objeciones planteadas a su libro clásico en un artículo publicado por *New Literary History* en 2010.

Tras un balance de las diversas lecturas¹⁷, concluimos que no hay consenso entre los especialistas respecto del uso del término vanguardia. Hay quienes lo utilizan para un período histórico preciso (Poggioli, Bürger), otros lo emplean como tendencia transhistórica o constante con variaciones a través de las décadas, incluso siglos (Paz, Huyssen, Foster); otros distinguen diversos tipos de vanguardia (*avant-garde / vanguard*, Buck-Morss), o vanguardia de “experimentalismo” (Eco), o emplean vanguardia explícita o implícitamente como equivalente o variante de modernización (de Torre, Sánchez). No hay acuerdo tampoco sobre qué movimientos incluir en la vanguardia y cuáles no. Por ejemplo, muchos autores incluyen el expresionismo en la vanguardia (García, de Torre, Huyssen, Pavis), mientras que otros lo consideran modernización.

Hans-Thies Lehmann afirma en su *Teatro posdramático* en el cierre del siglo XX: “Vanguardia es un concepto que se originó en el pensamiento de la Modernidad y que

¹⁵ Los integrantes del proyecto hemos analizado metacríticamente amplia bibliografía sobre vanguardia desde los siguientes parámetros unificados: ¿Qué entiende el autor por lo que llamamos “vanguardia histórica”?; ¿Distingue diferentes tipos de vanguardia?; ¿A quiénes retoma y cita de la bibliografía anterior sobre vanguardia?; ¿Qué corpus incluye en la vanguardia?; ¿Qué período traza?; ¿Cómo relaciona la vanguardia con la historia anterior y la posterior?; ¿Otros elementos destacables?

¹⁶ Aguirre (1983), Béhar (1967), Buck-Morss (2004), Bürger (1997, 2010), 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 muchos otros.

¹⁷ Por razones de espacio no nos detendremos en esta cuestión, estudiada con detalle en el primer informe de nuestro Proyecto UBACyT (Dubatti, 2015a).

necesita una revisión urgente” (2013, p. 48). Incluso se desconfía de la carga semántica que el término arrastra, como cuando Patrice Pavis escribe: “Vanguardia es un término más periodístico y publicitario que conceptual” (2007, p. 155).¹⁸ En su más reciente *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, en la entrada “Vanguardia”, Pavis se pregunta si es posible una definición y sintetiza las dificultades que enfrenta el intento de formular una teoría de la vanguardia (2016, pp. 355-359). En el plano del periodismo cultural, la heterodoxia es mayor: la palabra vanguardia es utilizada como equivalente a diversos tipos de renovación (véase, por ejemplo, el artículo de Sergio Kiernan “Cien años de actitud” [2016, pp. 4-7], con motivo del primer centenario del dadaísmo).

Esta falta de consenso no debe sorprender. Sabemos que en las últimas décadas un fenómeno asentado de las humanidades, en general, y de la Teatrológia, en particular, es la multiplicidad en el uso de los términos. Aceptamos que no hay “gurú” internacional a quien seguir, que todo debe ser permanentemente revisado, y que aunque usemos las mismas palabras técnicas —deconstrucción y giro lingüístico mediante— no hablamos una lengua mundial común. Nos apropiamos de los términos en las diversas territorialidades y los usamos de maneras diferentes para pensar problemas y cuestiones diversos desde una cartografía radicante y un pensamiento cartografiado, con la aspiración de un diálogo de cartografías (Dubatti, 2016).

Justamente esta nueva situación internacional exige leer y conocer lo que proviene de las distintas territorialidades, así como obliga a tomar posición. Resultado de la revisión bibliográfica, y más allá de las críticas que pueden hacerse a su libro en diversos aspectos (como señalamos, su primera edición es de 1974)¹⁹, coincidimos en lo basal con la tesis de *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, quien emplea el término para designar un momento histórico único e irrepetible en la cultura y el arte. Siguiendo a Bürger, llamamos vanguardia histórica a un conjunto de concepciones y prácticas artísticas, y específicamente teatrales, en torno de un nuevo (doble) fundamento de valor, surgido a fines del siglo XIX y consolidado en las primeras décadas del siglo XX, desarrollado aproximadamente entre 1896 y 1939. Dichas concepciones y prácticas corresponden, en su expresión más ortodoxa o radicalizada, al futurismo, el dadaísmo

¹⁸ Pavis, P. (2007). “Avant-garde est un terme plus journalistique et publicitaire que conceptuel”. Mi traducción.

¹⁹ 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”. Véanse al respecto nuestras observaciones en Dubatti 2015a.

y el surrealismo. Este corte de periodización es convencional, abarca los procesos desde los ensayos y el estreno de *Ubú Rey* de Alfred Jarry en 1896 y el cierre de la etapa de “autonomía del surrealismo” según Maurice Nadeau (1993, pp. 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, como enseguida lo haremos, de posvanguardia antes de 1939, cuando aún los procesos de la vanguardia surrealista no han terminado.

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 búsqueda de 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), así como vivir una vida atravesada por los saberes y las estrategias del arte (una vida artística o “artistizada”, constituida, afectada por el arte). La vanguardia aspira a generar un arte nuevo y una vida nueva, de conexión simbiótica, opuestos a un arte viejo y una vida vieja. No requiere que una esfera sea absorbida por la otra, sino que ambas se determinen mutuamente en profundidad. El arte no puede desaparecer totalmente fundido e indiferenciado en la vida. Hans Richter ha reflexionado sobre la pervivencia de la dimensión artística incluso en la experiencia sin concesiones del dadaísmo: señala que en los mismos creadores había conciencia de “las profundas razones que impidieron a los literatos dadaístas —pese a sus declaraciones antiarte— detener el desarrollo pro-arte en el corazón mismo del movimiento” (1973: 53). “El rechazo radical del arte propagado por Dadá era en última instancia provechoso para el arte” (55). “[...] a pesar de todas las polémicas de anti-arte, producíamos finalmente obras de arte” (64). El arte, en suma, resulta significativo para la vida y la vida lo es para el arte. “El arte ya no es un estímulo emocional ‘serio e importante’, ni una tragedia sentimental, sino simplemente el resultado de la experiencia vivida y de la alegría de vivir” (Richter, 54). Arte y vida se complementan, como también lo hacen en el dadaísmo otros aparentes opuestos: “Precisamente en la noción de que razón y anti-razón, sentido y no-sentido, planificación y azar, conciencia y subconsciencia se complementan y constituyen los corolarios necesarios de un todo, fue donde Dadá encontró su centro de gravedad” (Richter, p. 70).

Destruir la institución-arte pretende acabar no con el arte sino con las dinámicas de los roles de artista, espectador e instituciones mediadoras entre artistas y espectadores (crítica, universidad, empresarios, salas, premios, museos, 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 y mediación estética, política, económica, moral, religiosa, etc. No se trata de destruir el arte, sino de favorecer su radical liberación de ataduras, límites y prejuicios empobrecedores de sus potencias vitales.

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 posvanguardia (y no neovanguardia): 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 esta, incluso ya en parte del mismo período que cubre la vanguardia histórica. Como la vanguardia tiene diversas ramas y expresiones, con tiempos propios, la posvanguardia se inicia incluso antes de que la vanguardia haya desaparecido en todas sus expresiones. En este sentido, el prefijo “pos” 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.

Modernizaciones o ruptura radical, experimentalismo o vanguardia

Con acierto señala Bürger que esta doble inflexión del fundamento de valor (fusión de arte-vida, lucha contra la institución-arte) otorga a la vanguardia una historicidad única que la diferencia de otras expresiones de lo nuevo y del cambio en los procesos de modernización. Desde el siglo XV, con la fuerza del Renacimiento, lo nuevo se expresa en sucesivos pulsos de modernización, de diferentes grados de calidad y cantidad, a través del cuestionamiento y superación crítica de lo vigente e inmediatamente anterior, pero siempre en el marco de las prácticas estatuidas intrainstitucionales, progresivamente afianzadas, respecto de las formas de producción-circulación-recepción. La vanguardia se diferencia de otros pulsos de renovación intrainstitucionales (internos a la institución-arte), anteriores y coexistentes. La vanguardia ya no lucha solo contra un estado del arte inmediatamente anterior, o solo contra sus contemporáneos dominantes, sino también contra los procesos de producción-circulación-recepción del arte tal como se han ido imponiendo, durante al menos cinco siglos de historia, en la progresiva constitución de la Modernidad y el arte moderno. La vanguardia no pretende ser un nuevo pulso de modernización intrainstitucional, sino mucho más: instaura una ruptura histórica, la quiebra de un proceso de siglos. Bürger pone el acento en que esto sucede por primera vez en la historia del arte con la vanguardia. Se trata de un estallido que, al mismo tiempo que

acaba con la institucionalidad anterior; abre un nuevo universo para las formas de producción-circulación-recepción del arte en tanto rompe la linealidad de transmisión de la secuencia “del artista al espectador”. Producción, circulación y recepción se mezclan, fusionan, liminalizan.

En su conferencia “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, Umberto Eco afirma que hay dos grandes formas de pensar lo nuevo en la historia del arte en el siglo XX. El experimentalismo consiste en “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida” (1988: 102), que hay diferentes grados o niveles de experimentación (“se puede admitir que Joyce experimentaba más que [Henry] James”, 102). El autor experimental, dice, posee “voluntad de hacerse aceptar” por la institución, anhela que “sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo” (103). La vanguardia, en cambio, está marcada por “la decisión provocadora, el querer ofender socialmente a las instituciones culturales (literarias o artísticas) con productos que se manifiestan como inaceptables” (p. 103). Si bien dicta esta conferencia en 1984, Eco parece desconocer el libro de Bürger (no lo menciona aunque finalmente coincide con su tesis sobre el enfrentamiento institucional como fundamento de la vanguardia) y sí cita a Poggioli, con quien acuerda en una síntesis de las características de la vanguardia (p. 103). Eco propone tres diferencias relevantes:

Experimentalismo	Vanguardia
<p>“juega con la obra concreta, de la que cualquiera puede extrapolar una poética, pero que vale ante todo como obra” (p. 104)</p> <p>“de la obra se extrapola una poética” (p. 104)</p>	<p>“juega con el grupo de obras o de no obras, algunas de las cuales no son sino meros ejemplos de poética” (p. 104)</p> <p>“de la poética [se extrapola] una obra” (p. 104)</p>
<p>“tiende a la provocación interna a la historia de una determinada institución literaria” (p. 104)</p>	<p>“tiende a una provocación externa, es decir, que quiere que la sociedad en su conjunto reconozca su propuesta como un modo insultante de entender las instituciones artísticas y las instituciones literarias” (p. 104)</p>
<p>“[se refiere a la relación] existente entre Autor y Lector Modelo” (p. 104)</p>	<p>“se refiere a las relaciones entre autores y lectores empíricos” (p. 104)</p>

Eco concluye que en el Grupo 63, y por extensión —podemos deducir— en todas las expresiones artísticas, “las dos almas (vanguardista y experimental)” conviven y se conectan ambiguamente (p. 105). Pero no todo lo que hizo el Grupo 63 podría ser pensado con la radicalidad anti-institucional de la vanguardia. Definimos, entonces, experimentalismo como el extremo más radical de la modernización, pero que no se constituye en vanguardia porque trabaja dentro de los límites de la institución-arte.

La distinción entre experimentalismo y vanguardia nos permite comprender por qué algunos “ismos” del siglo XX (expresionismo, cubismo, constructivismo, imaginismo, ultraísmo, personalismo, invencionismo, existencialismo, concretismo, iracundismo, etc.) son relevantes modernizaciones, pero no pertenecen al movimiento vanguardista. Su trabajo se despliega dentro de la institución-arte, su provocación —retomando la expresión de Eco antes citada— es “interna” a la institución. Futurismo, dadaísmo y surrealismo, en sus expresiones radicales, pueden ser pensados como vanguardia, en cambio otros “ismos” (expresionismo, cubismo, etc.) pueden ser pensados como experimentalismo intrainstitucional.

Imposibilidad de una restauración vanguardista en la historia

Como observan Poggioli y Bürger, la vanguardia realiza un trayecto histórico único, irreplicable en su radicalidad, en tanto, paradójicamente, la vanguardia “fracasa porque triunfa” y “triunfa porque fracasa”. Contra su deseo de liberación institucional, la vanguardia se autoinstitucionaliza, 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 misma institución-arte que ha enfrentado. Cuanto más avanza en su devenir histórico, más ratifica su pertenencia a la institución-arte, y es tomada por esta. Toda vanguardia está condenada a procesos de autoinstitucionalización y, al mismo tiempo, a ser absorbida y neutralizada por la institución-arte. La vanguardia histórica termina constituyéndose, para la institución, en el período (único e irreplicable) de la historia del arte en el que la institución-arte se cuestionó a sí misma, para finalmente ratificar el omnímodo poder de la institución. La vanguardia termina sumándose a la institución-arte como un nuevo capítulo de su historia. Triunfa por su fuerza en la historia del arte, fracasa porque no puede sostener su fundamento de valor radical. Luego de la experiencia de la vanguardia, explica Bürger, sabemos que no se puede trabajar por mucho tiempo fuera de la institución-arte, porque, tarde o temprano, se descubre que nunca se salió de ella o, sin quererlo, se regresó. Este proceso histórico implica una pérdida de la inocencia y la ingenuidad, una confrontación con el límite: si se conoce la experiencia del pasado, se prevé que en el futuro será imposible repetir el gesto de la vanguardia, porque ya se sabe dónde acaban su derrotero y su deriva.

Por este carácter de singularidad histórica, que hace que la vanguardia no pueda regresar en la historia como tal, preferimos el concepto de posvanguardia al de “neovanguardia” (que es el que utiliza Bürger, en contradicción —creemos— con su determinación de la historicidad irrepetible de la vanguardia). El término neovanguardia nos resulta confuso: porta equívocamente la noción de que la vanguardia puede regresar bajo otra forma. Elegimos el término posvanguardia, como ya señalamos, porque sugiere algo que viene después de la vanguardia y es, a la par, consecuencia de ella. El “pos” implica la elaboración de lo aprendido en la experiencia histórica de la vanguardia.

La vanguardia estimula el experimentalismo y la modernización

Así como Eco señaló que vanguardia y experimentalismo conviven, es importante advertir que, paralelamente a su acontecer orgánico u ortodoxo, la misma vanguardia va generando resonancias de modernización intrainstitucional, formas heterodoxas de tensión de lo nuevo, entre ruptura y modernización. Es muy común observar en el arco de producción de un determinado artista o movimiento una zona de vanguardia y otra de modernización o experimentalismo. Un caso es el de Alfred Jarry, quien dentro del ciclo dedicado a Ubú, o en el resto de su amplia producción teatral (en buena parte no traducida aún al castellano), por ejemplo en sus piezas como *Pieter de Delft* y *Le Bon Roi Dagobert*, trabaja con recursos de modernización distantes de la radicalidad de la vanguardia (Dubatti, 2015b). Así, vanguardia, experimentalismo y modernización se complementan y entretienen, conviven, se alimentan entre sí, coexisten, y muchas veces sus límites son ambiguos y difíciles de precisar.

La vanguardia realiza trayectos históricos discontinuos, espasmódicos, no se sostiene regularmente, se reproduce en experimentalismo. Un mismo artista o grupo puede realizar acontecimientos vanguardistas alternados con acontecimientos experimentalistas o de modernización. En este sentido es indispensable revisar las historias del arte y del teatro de vanguardia, porque creemos que muchas de ellas llaman vanguardistas a algunos acontecimientos que no responden a los fundamentos de valor de la vanguardia.

Detengámonos en un caso: la experiencia de *Víctor o los niños al poder*, de Roger Vitrac, estrenado con dirección de Antonin Artaud en el marco de las actividades del Théâtre Alfred Jarry el 24 de diciembre de 1928 en París. La obra de Vitrac ha sido definida como una “emanación del dadaísmo” (Béhar, 1971, p. 184) y una posterior apropiación micropoética de la experiencia del surrealismo, movimiento del que Vitrac formó parte hasta 1926. *Víctor o los niños al poder* figura en la bibliografía entre las

expresiones más relevantes de la contribución que la vanguardia histórica ha realizado al teatro. Sin embargo, su dinámica parece haber sido intrainstitucional. Señala Béhar que en el seno de la vanguardia:

No existía teatro ni director escénico para representar, con mayor o menor regularidad, las obras surrealistas, como lo hicieron en otro tiempo Antoine para el teatro naturalista y Paul Fort y Lugné-Poe para el teatro simbolista. El *théâtre* Alfred Jarry era el único que podía representar este papel, si no hubiera sido objeto de un trágico malentendido entre sus promotores y el grupo surrealista (1971, p. 171).

¿Puede pensarse el *théâtre* Alfred Jarry como institución del teatro surrealista? Sí y no al mismo tiempo. Para Béhar “no se puede decir que el Théâtre Alfred Jarry fuera, propiamente hablando, empresa surrealista. Sin embargo, su concepción revela grandes afinidades con el movimiento, y el juicio de este último sobre sus actividades y propósitos, manifestado en varias ocasiones, demuestra que no dejó de interesarse por él” (pp. 171-172). A diferencia de lo sucedido en la escandalosa tercera presentación del Théâtre Alfred Jarry con *Le songe* de August Strindberg el 2 de junio de 1928, la función de *Víctor...* no generó altercados. “Contrariamente a lo que esperaban los periodistas, el cuarto y último espectáculo presentado por Artaud y Vitrac (...) no fue perturbado por ningún grupo adverso, de forma que *Victor ou les enfants au pouvoir*, drama burgués en tres actos de Vitrac, pudo desarrollarse normalmente hasta la hecatombe final” (Béhar, 1971, p. 177). Por sus formas de producción no radicalmente confrontativas, por su concepto del artista y del espectador, por su relación con las salas y el periodismo dentro del marco de lo institucional estatuido, esta actividad dirigida por Artaud tiene las características del experimentalismo y no de la vanguardia rupturista.

Sin simbolismo no hay vanguardia histórica: la no-ancilaridad

En nuestra revisión metacrítica es necesario declarar una diferencia relevante con lo expuesto por Bürger en *Teoría de la vanguardia*. Bürger sostiene que el origen de la vanguardia puede hallarse en una reacción contra el esteticismo y la noción de autonomía del arte. El esteticismo tiene sus inicios hacia 1840. ¿Es posible que la vanguardia, movimiento de principios del siglo XX, esté reaccionando contra un posicionamiento de la primera mitad del siglo XIX? Por otra parte, más allá de sus planteos inaugurales, el esteticismo va deviniendo a través de las décadas en nuevas formulaciones artísticas, entre ellas el simbolismo, el decadentismo y el malditismo (De

Villena, 2005, pp. 7-11). De todas ellas, la de mayor productividad es el simbolismo, que adquiere en el teatro gran relevancia y densidad de producción a partir de 1890. De esta manera, a través de los años, el fundamento de valor inicial del esteticismo, la autonomía, se va enriqueciendo con nuevas dimensiones y significados.

A diferencia de Bürger, sostenemos que la propuesta vanguardista de fusión del arte con la vida y de la vida con el arte no es resultado del rechazo de la autonomía del arte del esteticismo, sino de una profundización de la herencia simbolista, justamente uno de los devenires fascinantes del esteticismo en la segunda mitad del siglo XIX.²⁰ Sin simbolismo no hay vanguardia histórica, en tanto la vanguardia no niega sino que radicaliza el valor de la autonomía del arte tal como lo ha reelaborado el simbolismo en la segunda mitad del siglo XIX. Para Bürger autonomía implica separación y aislamiento de la vida, pérdida de incidencia en lo vital; por el contrario, con el simbolismo la autonomía configura una nueva instrumentalidad del arte en la vida, un paradójico neoutilitarismo específico del arte, a partir de la negación de la ancilaridad del arte. Los simbolistas, herederos del esteticismo, sostienen que el arte cambia la vida, que es un instrumento de transformación de la existencia individual y social, cuando el arte no es ancilar a algo externo al arte.²¹

La autonomía del simbolismo no debe ser pensada como alejamiento o aislamiento de la vida, sino como no-ancilaridad: el arte se vuelve autónomo cuando decide no ponerse al servicio del Estado, las clases sociales, el poder, la política, la moral, la educación, la ciencia o la religión. De esa manera, por la vía de la no-ancilaridad, paradójicamente, la autonomía genera en el arte una nueva instrumentalidad que le es propia, el arte comienza a prestar un servicio único y singular. Cuando el arte “no sirve” a los otros campos externos al arte y “se sirve” a sí mismo, no pierde su utilidad sino que comienza a adquirir una nueva utilidad y a prestar un servicio específico. El arte “sirve” cuando no le sirve al Estado, a la iglesia, a la moral, etc. La vanguardia retoma y ahonda esa nueva instrumentalidad del arte desarrollada por el simbolismo (insistamos, heredero del esteticismo) y que sin duda —como querían Baudelaire, Rimbaud,

²⁰ Véase nuestro “El drama simbolista” (Dubatti, 2009, pp. 143-208).

²¹ Observemos la revolución que la autonomía trae a la historia del arte y del teatro, ya que durante siglos el arte y el teatro fueron ancilares a la iglesia, a la monarquía, a la nobleza, a la burguesía, a la moral, a la ciencia, a la educación. La ancilaridad no fue solo voluntaria por parte de los artistas; los poderes de diverso tipo impusieron formas de regulación para controlar el arte, fuera desde el poder político, de clase, religioso, estético, etc. Si bien el arte encontró a lo largo de los siglos mecanismos de desregulación, estos siempre estuvieron condicionados por las diversas regulaciones. Puede hacerse una historia del teatro a partir de las formas de regulación, desregulación, ancilaridad y autonomía.

Maeterlinck o Mallarmé— incide en la vida, la transforma. El nuevo servicio que el arte presta a la vida (desde su afirmación de autonomía) es el de una transformación de la vida por el vínculo con la singularidad del arte. El arte como una manera de vivir, de ver el mundo, de construcción de subjetividad, como una vía de conocimiento y experiencia específicos. Hay procedimientos y saberes de la vanguardia histórica (luego transmitidos como campos procedimentales a la posvanguardia) que provienen de su relación con el simbolismo. Casos relevantes para el estudio de esta articulación entre simbolismo y vanguardia son *Ubú Rey* (1896), de Alfred Jarry, y *Les mamelles de Tirésias* (1918), de Guillaume Apollinaire.²²

En su conferencia de 1947 en la Sorbonne sobre “El surrealismo y la posguerra”, Tristan Tzara reflexiona agudamente sobre la deuda de la vanguardia con el simbolismo y otros devenires del esteticismo en el siglo XIX:

La poesía no es únicamente un producto escrito, una sucesión de imágenes y de sonidos, sino una *manera de vivir*. Nerval, Baudelaire y Rimbaud nos hacen presentir el sentido trágico de esta manera de vivir poéticamente, que Dadá y el surrealismo han tratado de llevar hasta sus últimas consecuencias (1955, pp. 23-24).

Poco a poco toma cuerpo la idea de que la poesía nada tiene que ver con el oficio literario. La frase de Verlaine: *Y todo el resto es literatura*, y la de Rimbaud: *Ahora sé que el arte es una tontería*, han conservado hasta nuestros días una significación que sería difícil no tener en cuenta (p. 22).

Tzara habla de la profundización de un legado abierto por los grandes maestros de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX que se vale de la no-ancilaridad del arte como medio de transformación de la vida cotidiana:

Nuestro horror por la burguesía y las formas con que ésta revestía su seguridad ideológica en un mundo que quería fijo, inmutable y definitivo, no era, para decirlo con exactitud, una invención de Dadá. Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud lo habían expresado ya; Gérard de Nerval había construido en las antípodas de la burguesía su mundo particular, en el que zozobró después de haber alcanzado los límites del conocimiento más universal. Mallarmé, Verlaine, Jarry, Saint-Pol-Roux y Apollinaire nos habían mostrado el camino. Pero nuestra impertinencia fue más

²² Véanse Dubatti 2013 y 2017b.

lejos quizá. Proclamamos nuestro disgusto, hicimos de la espontaneidad nuestra forma de vida, no quisimos que subsistiera una distinción entre la poesía y la vida: nuestra poesía era una manera de existir” (p. 27).

La autonomía del arte implica para el simbolismo una liberación de todo tipo de regulación soportada por el arte a través de los siglos: regulación del poder cívico y las clases sociales, de la iglesia, de la escuela, de la moral, de la ciencia, etc. Por primera vez en la historia el esteticismo sostiene que solo el arte regulará al arte. Este gesto es a la par una desregulación respecto de las sujeciones del pasado, y una nueva regulación. Cuando el arte “no sirve para nada”, empieza a prestar un nuevo servicio. Bürger no comprende esta paradoja revolucionaria en la historia de las prácticas artísticas e identifica autonomía con pensamiento burgués. Debemos pensar que la autonomía fue la vía para que el arte empezara a cumplir otra función, que las vanguardias profundizarían.

Tzara sintetiza esa paradoja de aparente ruptura y continuidad ahondante, que no es sino resultado de la profundización de un legado:

Dadá, que había roto, no solo con la tradicional sucesión de las escuelas, sino también con los valores más, aparentemente, indiscutibles en la escala de los valores establecidos, prolonga la secuencia ininterrumpida de las escuelas y de los poetas y, a lo largo de esta cadena maravillosa, se encuentra relacionado con Mallarmé, con Rimbaud, con Lautréamont, más lejos todavía, con Baudelaire y Victor Hugo, destacando la continuidad del espíritu de rebelión en la poesía francesa, de esa poesía que se sitúa sobre el terreno de la vida concreta” (p. 30).

Avant-garde y *vanguard*: la vanguardia como fin o como medio

Cuando asume y profundiza la autonomía o no-ancilaridad de los simbolistas, bajo la consigna de que el arte transforma la vida cuando presta un servicio específico, la vanguardia piensa como principal función de esta nueva instrumentalidad del arte su carácter subversivo. El arte posee, para la vanguardia, una enorme capacidad liberadora de todo tipo de sujeción. Aldo Pellegrini, el más importante intermediario del surrealismo en la Argentina, explica esa fuerza de la vanguardia entendida como una revolución “abierta” a través de la poesía, por extensión, a través del arte, cuyo fin último es la subversión, la desautomatización de lo aprendido, la desestabilización del *statu quo*, de las costumbres, las reglas morales y la percepción, pero sin la aspiración de generar un nuevo orden estabilizado:

Abierto el camino de la libertad por la poesía [por el arte], se establece automáticamente su acción subversiva. La poesía se convierte entonces en instrumento de lucha en pro de una condición humana en consonancia con las aspiraciones totales del hombre. Ceder a la exigencia de la poesía [del arte] significa romper las ataduras creadas por el mundo cerrado de lo convencional. [...] Libre de los esquemas de la razón, libre de las normas sociales, libre de las prohibiciones, libre de los prejuicios, libre de los cánones, libre del miedo, libre de las rigideces morales, libre de los dogmas, libre de sí misma. [...] La acción subversiva se manifiesta al ofrecernos la poesía [el arte] la imagen de un universo en metamorfosis en oposición al universo rígido que nos imponen las convenciones. La imagen poética en todas sus formas actúa como desintegradora de ese mundo convencional, nos muestra su fragilidad y su artificio, lo sustituye por otro palpitante y viviente que responde al deseo del hombre” (2016, pp. 104-106).

Esa potencia descubierta en la *no-ancilaridad*, en la *autonomía del arte*, pronto va a generar la atención de la política y de quienes quieran ponerla al servicio de la construcción de poder político. La vanguardia terminará siendo re-ancilarizada por/hacia la política, dejará de ser un fin en sí misma (en tanto vivir en estado de vanguardia es abrir nuevos horizontes tanto artísticos como existenciales) para transformarse en un medio al servicio de y regulado por la política. Podemos distinguir, así, dos tipos de vanguardia, generalmente diferenciadas en castellano como *vanguardia artística* y *vanguardia política*. La primera trabaja desde la autonomía, desde la subversión, desde la metamorfosis, sin dejarse “tomar” por sistemas ordenadores, puesta al servicio de una revolución “abierta”, no regulada, no pautaada como programa, que es la vanguardia misma en la fusión arte-vida. La segunda admite la re-ancilarización y pone toda su fuerza al servicio de una revolución “regulada” por los partidos políticos, como en el caso del surrealismo puesto al servicio del comunismo.

En su libro *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste*, Susan Buck-Morss las llama respectivamente *avant-garde* y *vanguard* (cap. 2, “Sobre el tiempo”, 2004, pp. 59-115). Sobre la distinción de ambos términos, es reveladora la nota al pie que incluye en la edición española José Ramón Ibáñez Ibáñez, traductor de Buck-Morss, cuando intenta superar de alguna manera una limitación del castellano que no podemos dejar pasar:

A lo largo del presente capítulo [Buck-Morss] establece la diferencia entre los términos *avant-garde* y *vanguard* que corresponden al español ‘vanguardia’. El primero hace referencia a la vanguardia artística, mientras que el segundo adquiere en inglés connotaciones principalmente políticas. Dicha dicotomía no la

expresa el lexema español ‘vanguardia’ que se emplea de forma genérica. Se ha descartado la posibilidad de utilizar ‘vanguardismo’ (*avant-gardism*), definido por el DRAE en su última edición (2001) como ‘conjunto de escuelas y tendencias artísticas, nacidas en el siglo XX, tales como el cubismo, el ultraísmo, etcétera, con intención renovadora, de avance y exploración’, por considerarse demasiado específico, particularmente cuando en las obras especializadas en arte se habla de vanguardia rusa y no vanguardismo (...) aunque la diferencia es observable claramente en lenguas eslavas y germánicas tales como el ruso, el alemán y el inglés, no se hace perceptible en las románicas (francés, italiano o español). (2004, p. 63)

También escribe sobre este problema la misma Buck-Morss (nota 81, 2004, p. 79). La distinción es relevante. En el caso de la vanguardia artística se preserva la no-ancillaridad del arte, su autonomía en tanto fuerza liberadora de estructuras del pasado y su capacidad de fundación de nuevos territorios de subjetividad no regulados por el poder cívico, ni la religión, ni la ciencia, etc. En cambio, en la vanguardia política, esa fuerza liberadora es puesta al servicio del partido revolucionario. Dice Buck-Morss:

Los artistas vanguardistas dieron expresión a la antropología cambiada de la vida moderna en formas y en ritmos que abandonaban de manera triunfante el aparato perceptual del antiguo mundo. La Revolución Bolchevique se apropió de estos impulsos utópicos afirmándolos y canalizando su energía hacia el proyecto político. Las visiones liberalizantes se convirtieron en legitimantes, cuando las fantasías de movimiento a través del espacio se tradujeron a un movimiento temporal, reinscrito en la trayectoria histórica del tiempo revolucionario (2004, p. 63).

Para la vanguardia artística la idea de futuro “quedaba como una categoría abierta” (66), no así para la vanguardia política, al servicio de las ideas del partido. El “tiempo” de la vanguardia (*avant-garde*) cultural no es el mismo que el del partido de vanguardia (*vanguard*). Buck-Morss concluye:

Para los primeros modernistas rusos, el progreso era salirse del marco del orden existente —bien fuera hacia el ‘precioso oriente’ de vuelta a ‘lo primitivo’, o, a través de ello, a ‘lo eterno’, no importaba—. El efecto era romper la continuidad del tiempo, abriéndolo a nuevas experiencias cognitivas y sensoriales. En contraste,

el partido se sometía a una cosmología histórica que no proporcionaba tal libertad de movimiento. El reclamo bolchevique para conocer el curso de la historia en su totalidad suponía una ‘ciencia’ del futuro que alentaba a los políticos revolucionarios a dar órdenes al arte. La cultura tenía que ser puesta en uso. Sus productos servirían al ‘progreso’ como la representación visual de este (...) La revolución artística llegó a distinguirse de la revolución política, de la que fue meramente un síntoma. Obligada por el objetivo histórico, la cultura revolucionaria se convirtió en algo reposado, conservando un pasado que de una forma significativa parecía llevar al presente, evitando los nuevos primitivismos que desdibujaban la línea de progreso, apelando a las masas mediante formas convencionales de arte con el objeto de movilizarlas ‘hacia adelante’ en el tiempo” (2004, p. 67).

La *avant-garde* plantea la revolución artística como un fin en sí mismo, destinado a producir una transformación micropolítica de la existencia sin normatividad ni regulación, sin control de la subjetividad, como pura emancipación, sin búsqueda de una homogeneización de efecto en todos aquellos que experimentan la vanguardia. Continúa, profundizándola, la nueva instrumentalidad que nace de la autonomía del arte. En cambio la *vanguard* pone la transformación al servicio de un proyecto macropolítico, la vanguardia es un medio para un objetivo que la subsume. De esta manera la vanguardia política recupera la ancilaridad (se pone al servicio del partido, del proyecto político, del Estado, etc.) y corta sus vínculos con la autonomía del arte. La vanguardia se somete a la regulación política del partido y del Estado.

En su conferencia de 1947, Tristan Tzara reconoce esas dos líneas como conflicto interno en la vanguardia histórica:

Aparte de la tradición ideológica revolucionaria, existe en los poetas contemporáneos una tradición revolucionaria específicamente poética (...) Las dos tradiciones, una revolucionaria ideológicamente, la otra revolucionaria poéticamente, han obrado en forma simultánea sobre los dadaístas y los surrealistas. Pero la conciliación íntima de esas dos corrientes ha sido objeto de una constante preocupación de nuestra parte, sin que pueda decirse que el debate haya, hasta el presente, agotado el sentido de su actualidad (1955, pp. 23-25).

¿Pueden conseguir una integración equilibrada? Cabe preguntarnos si la *vanguard* o vanguardia política, al ponerse al servicio del proyecto político moderno, no se transforma en una modernización, regulada por el partido o el Estado. ¿Es, entonces, la vanguardia política una forma de modernización o de experimentalismo?

¿Pierde por la ancilaridad el carácter de vanguardia, rupturista con la institución, que sí posee la vanguardia artística? Sin afán de resolver este interrogante, a partir de lo señalado en el párrafo anterior, podemos distinguir una vanguardia micropolítica (*avant-garde*) de otra macropolítica (*vanguard*). La primera construye territorios de subjetividad alternativa no reglados programáticamente, cartografías del deseo (Guattari-Rolnik, 2015); la segunda religa con los grandes discursos de representación institucionalizados por las organizaciones macropolíticas. La vanguardia juega así entre dos esferas: entre la desregulación de la autonomía y la regulación de la política.

Campos procedimentales de la vanguardia histórica

Este fundamento de valor inédito y, al mismo tiempo, resultado de la transformación de un legado de grandes maestros, genera en el teatro tres campos procedimentales fuertemente productivos en la historia de la escena vanguardista y posterior:

- I. 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”. Recordemos la consigna que Jarry encierra en el epígrafe a *Ubú encadenado*: “¡No demoleríamos todo si no demoliéramos incluso las ruinas!”. La vanguardia tiene plena conciencia de que, haciendo estallar las estructuras convencionalizadas, genera una liberación de las concepciones vitales y artísticas que esas estructuras portan.
- II. Recuperación de procedimientos del teatro premoderno (entendiendo como tales el teatro anteriores a la Modernidad o fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, América) y antimoderno (que coexisten a la Modernidad, enfrentándola en sus fundamentos, en conexión con lo premoderno). Los vanguardistas recuperan procedimientos de la tragedia clásica y del rito (los misterios de Eleusis), del teatro teocéntrico y profano medieval y los histriones, de la *commedia dell'arte* y la tragedia de sangre barroca, de la titiritesca ancestral y el circo, de la danza balinesa y los rituales aborígenes mexicanos, etc.
- III. La fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores, que van más allá de la destrucción sistemática de lo estatuido o la recuperación apropiadora de lo marginado:
 - a) La liminalidad: la escena investiga en formas de 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.), busca

zonas de indeterminación, de frontera o pasaje, de umbral y límite borroso entre campos ontológicos.²³

- b) La redefinición de la teatralidad más allá de lo dramático: contra la idea hegeliana de “drama”, la teatralidad ya no aparece necesariamente asimilada a la ficción encapsulada en sus propias reglas ficcionales y a la representación de un texto dramático previo, sino que se la identifica con el acontecimiento o acto en sí mismo, como en *le serate* futuristas o en las sesiones dadaístas. La vanguardia pone en tensión dos componentes del teatro presentes desde el origen mismo de lo teatral: lo dramático y lo no-dramático.²⁴
- c) El irracionalismo: investiga en estructuras al margen del racionalismo, por ejemplo, el humor, 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, el montaje y el *collage*, la imagen surrealista.
- d) El conceptualismo: la vanguardia abunda en poéticas explícitas, 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. Diseña dispositivos conceptuales que crean condiciones de comprensión racional de lo que se va construyendo. Baste recordar los ensayos de *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud; los numerosos manifiestos futuristas, dadaístas y surrealistas, o el discurso metateatral del personaje del “director” en la apertura de *Las tetas de Tiresias*, de Apollinaire.

Destrucción, recuperación apropiadora de lo marginado, fundación de nuevos territorios procedimentales para la construcción artística. Como ha escrito Tzara en la conferencia citada, no solo hay que observar el “lado destructivo” de la vanguardia, sino también su relectura del pasado y su capacidad propositiva original. “Es verdad que la *tabla rasa*, de la que hicimos el principio director de nuestra actividad, no tenía valor sino en la medida en que *otra cosa* debía sucederle” (1955, p. 30).

²³ Para el concepto de teatro liminal y la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, véanse Dubatti, 2016: 7-28 y 2017b.

²⁴ Para la distinción entre lo dramático y lo no-dramático, Dubatti 2016: 7-28 y 2017b.

Es importante señalar que, si bien separamos estos campos procedimentales, son en realidad complementarios, superpuestos, fusionados. Podríamos pensarlos como diferentes ángulos para observar la praxis de esta renovación radical. Torpedear la noción tradicional de representación (campo I) genera la mencionada redefinición de la teatralidad (campo III, b). Otra forma de observar esa relación de los campos es pensar un componente que los transversaliza: la risa, el humor, lo cómico, que se vinculan a la par con el torpedeo (por el poder revulsivo, irreverente de la risa), lo premoderno (la ancestralidad de los procedimientos cómicos) y, entre otros, la irracionalidad (el absurdo, el *nonsense*, el disparate) y lo conceptual (pensemos en la *Antología del humor negro* compilada por Breton, pródiga en reflexiones sobre el poder subversivo de la risa).²⁵

Hay además otros campos de procedimientos que la vanguardia comparte con la modernización y el experimentalismo: la reelaboración de la cultura de masas, los nuevos recursos tecnológicos (Huysen).

Tres modos de lectura, hacia adelante y hacia atrás

Estos tres campos procedimentales (“torpedeo”, *rattrapage* de lo pre-moderno y lo anti-moderno desdeñado u olvidado por la Modernidad, nueva proposicionalidad poética) generan a su vez sendos modos de lectura de la poética de la vanguardia histórica (Dubatti, 2017c). 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 premodernos y antimodernos, 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 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 posvanguardia —con manifestaciones hasta hoy—;

²⁵ En *¿Qué es el humor?* (2003), Jonathan Pollock reflexiona sobre los poderosos vínculos entre la vanguardia, la risa y el “humor destrucción” (Cap. 4 “La negrura del humor”, pp. 109-135).

- b) Hacia atrás, por su reconsideración de lo premoderno, 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 posvanguardia —como reelaboración del “fracaso” y del “triunfo” de la vanguardia— se trabaja con la tensión del arte con la vida. La vanguardia y la posvanguardia 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, por ejemplo, la liminalidad entre teatro y rito. La potencia artística e histórica de la vanguardia histórica construye al mismo tiempo su presente, sus antecedentes en el pasado y su posteridad.

Después de la “aventura” y el “riesgo” (Michaud, 1994, pp. 297-328) de la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no son, ni pueden ser los mismos.²⁶ 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, p. 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, p. 85). Nuestra hipótesis es que el legado de la vanguardia, ya disuelto su doble 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 posvanguardia. Esta implica el reconocimiento de esa “adquisición permanente”. La posvanguardia es el testimonio de la productividad del legado de la vanguardia tras la desaparición de su fundamento de valor. La posvanguardia porta una memoria de la vanguardia y estimula la evocación de los tiempos del gran *crack* (Gadamer, 1996).

²⁶ 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, pp. 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 posvanguardia (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 explicitaremos²⁷:

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, p. 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

²⁷ Citamos por la traducción de Eduardo Paz Leston (Ionesco, 1965).

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 retomarla: se autodefine como “uno de los modestos artesanos que trataron de reanudar el movimiento”. Autoadscribe 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 posvanguardia 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 posvanguardia operan como la constatación, a la par, del “triunfo” de la vanguardia y del “fracaso” de su concepción. En la actividad escénica, por ejemplo, reconocemos expresiones de la posvanguardia (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 de Peter Brook, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, Philippe Genty y Bob Wilson, 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, el “teatro de estados” de Ricardo Bartís, 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 posvanguardia 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 posvanguardia sigue aconteciendo en diversos ámbitos hasta hoy, en una suerte de ampliación permanente o *big bang* de su productividad.

En consecuencia, vale preguntar a los fenómenos dramáticos y escénicos de la posvanguardia por los tres modos de lectura surgidos de la vanguardia: qué violencia destructiva ejercen sobre poéticas precedentes, qué retoman de los procedimientos premodernos y antimodernos, 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 posvanguardia es fatalmente intrainstitucional. La posvanguardia se manifiesta en el creciente canon de multiplicidad o destotalización, molecularización de los fundamentos de valor.

En suma, es necesario repensar la relevancia de la vanguardia histórica en los procesos del teatro. Campos procedimentales y modos de lectura se constituyen en herramientas para, yendo hacia adelante en los siglos XX y XXI y hacia atrás en la historia, construir nuevas hipótesis sobre los devenires del teatro.

Bibliografía

AA. VV. (2003). *Vanguardias argentinas. Ciclo de mesas redondas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Col. Libros del Rojas.

Aguirre, Raúl Gustavo (1983). *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Apollinaire, Guillaume (1988-1989). “Las tetas de Tiresias”. Traducción y nota de Jorge Fondebrider. *Diario de Poesía*. 11 (Verano), 5-10.

- Artaud, Antonin (1932). "El teatro alquímico". *Sur*. II, 6 (Otoño).
- ___ (1964). *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Buenos Aires: Sudamericana.
- 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.
- Beckett, Samuel (1954). *Esperando a Godot*. Traducción de Pablo Palant revisada por el autor. Buenos Aires: Poseidón, Col. Teatro de Hoy.
- Béhar, Henri (1967). *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*. París: Gallimard.
- ___ (1971). *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona: Seix Barral.
- Breton, André (2007). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- 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. Traducción de José Ramón Ibáñez Ibáñez.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- ___ (2010). "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: an attempt to answer certain critics of *Theory of the Avant-Garde*". *New Literary History*. 41, 695-715.
- 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.

___ (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

___ (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.

___ (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.

___ (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.

___ (2015b). "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).

___ (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires, Atuel.

___ (2017a). "En el Centenario del estreno de *Les mamelles de Tirésias* (1917) de Guillaume Apollinaire: entre modernización y vanguardia histórica en el teatro". *XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, IdIHCS, Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (en prensa).

___ (comp.) (2017b). *Dramático y no-dramático. Poéticas de liminalidad en el teatro*. México: Paso de Gato (en prensa).

___ (2017c). "Vanguardia / posvanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura". *Artescena*. Universidad de Playa Ancha, Facultad de Arte, Departamento de Artes Escénicas, Valparaíso, Chile, n.º 3, junio, 1-12.

- 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.
- Garcia, 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.
- Guattari, Félix, y Rolnik, Suely (2015). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuadernos Casa n.º 54.
- Huysen, 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.
- ___ (1993). *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London: Routledge.
- Ionesco, Eugène (1960). "The Avant-Garde Theatre". *The Tulane Drama Review*. V, 2 (December), 44-53.
- ___ (1962). *Notes et contre-notes*. París: Gallimard.
- ___ (1965). *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*. Traducción de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Losada.
- Jarry, Alfred (1957). *Ubú Rey*. Traducción de Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio. Prólogo y notas de Juan Esteban Fassio. Buenos Aires: Minotauro.
- ___ (2001). *Oeuvres complètes I*. París: Gallimard.
- ___ (1987). *Oeuvres complètes II*. París: Gallimard.
- ___ (1988). *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard.

Kiernan, Sergio (2016). "Cien años de actitud". *Página/12, Suplemento Radar*. 24 de diciembre, 4-7.

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. Incluye trabajos de varios autores.

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.

___ (2016). "Vanguardia", en su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato, 355-359.

Paz, Octavio (1974). "La tradición de la ruptura", en su *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 13-35.

Pellegrini, Aldo (2016). "La acción subversiva de la poesía", en su *La conquista de lo maravilloso. Ensayos reunidos*. Buenos Aires: Argonauta, 103-109.

Poggioli, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.

Pollock, Jonathan (2003). *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós.

Richter, Hans (1973). *Historia del dadaísmo*. Traducción de Enrique Molina. Buenos Aires: Nueva Visión.

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.

Tzara, Tristan (1955). *El surrealismo de hoy*. Traducción y nota preliminar de Raúl Gustavo Aguirre. Buenos Aires: Alpe.

Villena, Luis Antonio de, sel. (2005). *Poesía simbolista francesa. Antología*. Madrid: Gredos. Introducción, traducción y notas por L. A. de Villena.

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.)