

# El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann: gestación y revisión del concepto



Micaela van Muylem

Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba

[micaelavm@gmail.com](mailto:micaelavm@gmail.com)

Fecha de recepción: 13/08/2018. Fecha de aceptación: 13/09/2018.

## Resumen

Tras la publicación del libro *Postdramatisches Theater* en 1999 de Hans-Thies Lehmann, la categoría de lo posdramático es casi ineludible en las investigaciones sobre el teatro contemporáneo, tanto el europeo como el internacional. Por ello nos interesó realizar un recorrido por la historia del término, tanto a la luz de las lecturas que ha tenido en los últimos años, y en cuanto a su gestación por parte de los diferentes teóricos que lo acuñaron. Después de 1999, Lehmann reformula y explicita ciertos aspectos que desarrolló en su investigación, basada, en parte, en el trabajo de la alemana Gerda Poschmann (1997) y en el del investigador polaco-alemán Andrzej Wirth (1980, 1987). Rescatamos las propuestas de estos dos autores, ya que contribuyen hoy a pensar la categoría mediando casi veinte años de discusiones, y pondremos en diálogo también investigaciones más recientes como las de Claire Swyzen y Kurt Vanhoutte en Bélgica, Óscar Cornago en España, Bruno Tackels (Bélgica-Francia) y Beatriz Trastoy, en Argentina.

### Palabras clave

teatro posdramático  
teatro comparado  
texto y escena

## The Postdramatic Theatre of Hans-Thies Lehmann: Origin and Revision of the Term

### Abstract

After the publication of the book *Postdramatisches Theater* in 1999 by Hans-Thies Lehmann, the category of “post-dramatic” is almost unavoidable in contemporary theatre research, both European and international. That is why we were interested in a revision through the history of the term, both in light of the readings it has had in recent years, and in terms of its origin. After 1999, Lehmann reformulates and makes explicit certain aspects that he developed in his research, based, in part, on the work of the German Gerda Poschmann (1997) and that of the Polish-German Andrzej Wirth (1980, 1987). We rescued the proposals of these two authors, as they contribute to think about the category today, mediating almost twenty years of discussions, and

### Keywords

Postdramatic Theatre  
Compared Theatre  
Text and Scene

we will also quote more recent research such as the works of Claire Swyzen and Kurt Vanhoutte in Belgium, Óscar Cornago in Spain, Bruno Tackels (Belgium-France) and Beatriz Trastoy, in Argentina.

## Del texto y la escena, un debate teórico de las últimas décadas

Tras la publicación del libro *Postdramatisches Theater* en 1999 de Hans-Thies Lehmann, la categoría de lo *posdramático* es casi ineludible en las investigaciones sobre el teatro contemporáneo, tanto el europeo como el internacional.<sup>1</sup> Por ello nos interesó realizar un recorrido por la historia del término, tanto a la luz de las lecturas que ha tenido en los últimos años, y en cuanto a su gestación por parte de los diferentes teóricos que lo acuñaron. Después de 1999, Lehmann reformula y explicita ciertos aspectos que desarrolló en su investigación, basada, en parte, en el trabajo de la alemana Gerda Poschmann (1997) y en el del investigador polaco-alemán Andrzej Wirth (1980, 1987). Rescatamos las propuestas de estos dos autores, ya que contribuyen hoy a pensar la categoría mediando casi veinte años de discusiones, y pondremos en diálogo también investigaciones más recientes como las de Claire Swyzen y Kurt Vanhoutte en Bélgica, Óscar Cornago en España, Bruno Tackels (Bélgica-Francia) y Beatriz Trastoy, en Argentina. Dado que el trabajo se escribió en el marco de una investigación sobre teatro flamenco (Bélgica), algunos de los ejemplos citados son obras escritas en neerlandés, traducidas al español y editadas en Argentina.

Uno de los aspectos más discutidos a lo largo de estos veinte años remite al texto dramático y a su ausencia en las escenas llamadas *posdramáticas*. Tanto los investigadores como dramaturgos se han centrado principalmente en dicha ausencia que, si bien es evidente en ciertas producciones, no es un rasgo común a lo teatral. Es decir, las investigaciones o reflexiones a menudo dejaron de lado el cambio de jerarquía del texto en escena que Lehmann analiza en las puestas desde la década de los setenta, ochenta y principios de los noventa. Lehmann ha explicitado claramente que su investigación describe un teatro en el que observa que el texto no es más el punto de partida de la puesta en escena, aunque no se halla (necesariamente) ausente. Pese a ello, la recepción se ha centrado sobre todo en dicha ausencia.<sup>2</sup>

En oposición al teatro dramático, un teatro representacional, el *teatro posdramático* se lo comprende como un teatro de presentación, no subordinado a la supremacía del texto y ni al conflicto entre personajes, a las unidades de espacio, tiempo y acción, con personajes que devienen figuras portadoras de un discurso, en una escena en que, además, se difuminan las fronteras entre lo real y la ficción y predomina el gesto metateatral.

Es evidente que numerosas obras analizadas por Lehmann prescinden de la palabra hablada (o escrita), y que en esta experimentación en la escena destacan los demás elementos, pero la ausencia del texto no es preponderante ni aquello que se reitera en todas las puestas. Sí se ha desplazado el foco y el texto se ha convertido en un componente más que coexiste en la puesta en escena con otros lenguajes. Ha dejado de ser matriz, punto de partida casi prescriptivo que configura todo aquello que se sucede en escena. Sin embargo, a menudo la recepción crítica y estudio, o interpretaciones de las obras, se ha limitado al resaltar la ausencia del texto, por lo que hoy se hace necesario explicar este aspecto del cambio de preponderancia y recordar que no siempre desaparece el texto, o que incluso se reintroduce materializado como elemento visual. Un ejemplo de ello es el uso de los sobretítulos, que en las obras de la compañía flamenca *Needcompany* ([www.needcompany.org](http://www.needcompany.org)), por ejemplo, dejan de tener la función meramente comunicativa (de la traducción de los parlamentos a la lengua de la audiencia) para pasar a ser un elemento visual más o inclusive un personaje más en la escena (véase van Muylem, 2016).

1. Destacamos el aporte al debate en torno al término en Argentina y el mundo hispanohablante que significó la publicación en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)) del prólogo del libro (trad. del francés de Paula Riva) en 2010. Este fue el único texto en español hasta la publicación del libro completo, en 2013 (Cendeaz/Paso de Gato, trad. Diana González).

2. En ese sentido, véase también cómo Lehmann (2010b y 2012, y en el prólogo a la traducción al castellano, 2013) siente la necesidad de realizar aclaraciones acerca del concepto en su aspecto descriptivo, "posterior a la práctica", por un lado y el rechazo a pensar el teatro posdramático como un teatro necesariamente sin texto.

En este contexto también cabe destacar que la publicación impresa de los textos dramáticos suele ocurrir con posterioridad a la puesta en escena y, a menudo, como registro o documentación. Para citar nuevamente un ejemplo de Needcompany, su director y dramaturgo Jan Lauwers publica *Kebang!* en 2009, una recopilación de obras que incluye un trabajo visual muy importante, que genera lo que denominamos *puesta en página* (van Muylem 2018 y Musitano, Fobbio, 2014), un trabajo poético-visual en analogía con lo realizado en escena. Esta escritura posterior a la presentación espectacular y partiendo de ella hizo necesario a los estudios de teatrología nuevas categorías, así Bruno Tackels (2005) acuña un concepto como el de *écrivains de plateau* y muestra en sus ensayos la relevancia de este nuevo espacio de enunciación en la producción de teatristas contemporáneos como los Castellucci, o Rodrigo García.

Otro ejemplo de la necesidad actual de reflexionar sobre el tema lo encontramos en Óscar Cornago (2006), de quien nos interesa rescatar que subraya la historicidad de la categoría de lo posdramático. El investigador español destaca que, pese a las limitaciones que observa en el concepto de Lehmann, considera su uso pertinente debido a “ciertas deficiencias” para comprender “formas de creación que en cierto modo han marcado la diferencia escénica desde los años setenta”, para “poner de relieve algunos aspectos que permitan distinguir las prácticas teatrales contemporáneas de aquellas que marcaron la novedad en otros momentos”. Según Cornago (2006:1-2) este concepto permite “construir unos instrumentos teóricos que faciliten la discusión de este teatro último en positivo y no simplemente como negación de un modelo previo”. Esta explicación da cuenta de esa exigencia que lleva a los investigadores a discutir y redefinir la categoría de Lehmann, para que la discusión sea en positivo o como expresan Swyzen y Vanhoutte (2011) se considere *El estatuto del texto en el teatro posdramático*<sup>3</sup> y no su ausencia.

El teatro que se aleja de lo mimético-ficcional de la representación, y en el cual el texto no sea el componente central del proceso teatral, se distancia de la acción, de la representación y deviene un teatro autorreflexivo, ya que se pregunta acerca de quién representa o sobre quién se presenta en la escena. Hay coincidencia entonces con ese pensar la crisis de la representación en la sociedad que los filósofos posestructuralistas pusieron en debate, y del cual se hicieron cargo los teatrologos y especialistas en el arte contemporáneo (véase Wirth, 1987; Malzacher y Stegeman, 2016; Trastoy, 2018). Otros elementos recurrentes en las investigaciones que colaboran con la caracterización del teatro desde los años 1980 a 2000 son: el cuestionamiento de la figura del autor, la concepción de las figuras –ya no personajes– como portadores de discurso, una especie de “recipientes de ideas o de palabras”, la influencia de la cultura pop y la recurrencia a problemáticas de la sociedad de consumo. Las producciones posdramáticas presentan, a su vez, una fuerte marca de la interdisciplinariedad, o bien interartisticidad, por los nexos que se establecen entre las artes, sean entendidos los vínculos desde la categoría de desflecamiento (*Verfransung*) de Adorno (1974) o de acuerdo a la que emplea Eiermann, como *Entgrenzung*, o sea disolución de las fronteras en el arte (2009). Para otros teatrologos el entrecruzamiento da lugar a la liminalidad (Diéguez, 2007), es decir, que de ese modo se conceptualiza el espacio en el que no desaparecen las diferencias y las mediaciones, sino que en un umbral se conectan posibilidades nuevas.

## Poschmann y Wirth. El texto no más dramático

Retomamos algunos de los antecedentes del concepto de teatro posdramático. Ya en 1985, Helga Finter (1985: 47) sostiene que el teatro contemporáneo se ha liberado del predominio del texto y se dispone en sistemas de signos que generan personajes, espacio, tiempo y un *continuum* de la acción; deviene una dramaturgia por la deconstrucción

3. Título de un libro que se escribió, “... en cierto sentido, partiendo de la sugerencia de Lehmann de investigar un aspecto poco desarrollado en su teoría sobre el teatro posdramático, a saber: las implicancias prácticas del cambio de estatuto del texto” (Swyzen y Vanhoutte, 2011: 24-25).

de los elementos constituyentes de lo dramático. En 1987, Andrzej Wirth utiliza por primera vez el término posdramático para caracterizar las formas teatrales contemporáneas. Afirma que: “El teatro de habla (*Sprechtheater*) ha perdido su monopolio, en beneficio de las formas posdramáticas del *collage* sonoro, la ópera hablada y el teatro-danza”<sup>4</sup> (Wirth, 1987: 83). Al respecto, pensemos en la ópera hablada a *SPAM* (2013) del argentino Rafael Spregelburd. El investigador considera que las formas posdramáticas son una reacción a la invasión mediática de la vida cotidiana y cita como origen de dicha respuesta la “teoría radial” (*Radiotehorie*) de Brecht, desarrollada en la década de 1930,<sup>5</sup> aunque sin definir por ello su teatro como posdramático. Wirth rescata la propuesta brechtiana de un “oyente productor” (de sentidos), un oyente activo y no un consumidor de noticias, en la línea del artículo de Walter Benjamin “Der Autor als Produzent” [El autor como productor] (1934). En relación con ello, Wirth plantea la necesidad de un teatro posdramático, en un contexto en que los medios se han convertido en una suerte de “forma ampliada de literatura de consumo o de entretenimiento (*Kolportage*)”. Es por ello que se pregunta si el consumismo diagnosticado por Brecht, quien aboga por un uso no consumista de la radio, puede ser superado con el teatro. Wirth describe diferentes alternativas de su tiempo, como el *teatro pobre* de Barba, Mnouchkine, Brook, Kantor, con el que se busca superar la separación entre público y espectador en espacios alternativos, “por privación de la comodidad de una postura convencional de espectador” (p. 83) En el teatro *rico* (como el de Wilson o Foreman), en cambio, dice, las expectativas son saboteadas debido a la “deslateralización” o reducción del carácter literario de la producción teatral (“*Entliterarisierung der Theaterproduktion*”), debido al uso de la tecnología y recursos multimedia, del mismo modo que los medios masivos de comunicación, pero reflexionando sobre su carácter invasivo. La tecnología de punta de Wilson, los *collages* musicales y sonoros amplificadas, la descomposición de la lengua se muestran diametralmente opuestos a los objetivos de la literatura de consumo, y el teatro que se sirve de esta tecnología adopta una postura diferente respecto del público. Según Wirth, la diferencia entre lo que Wilson le ofrece al espectador –de quien, sostiene, no exige explícitamente que sea activo– es que los medios masivos siempre dan al público un mensaje sin involucrar sus facultades de reflexión crítica. “Wilson no ofrece mensajes, pero la tensión entre la indeterminación semántica de sus imágenes y la precisión de la ejecución actúa como un enigma estimulante” (Wirth, 1987: 84). Estos aspectos –como la implementación de tecnología propia de los medios, o el uso alternativo de la voz– son exterioridades a las cuales también se refiere Lehmann (2008: 407, especialmente en relación con la obra de Jan Lauwers)<sup>6</sup>. Eiermann (2009), por su parte, pondrá el acento en la relación con el mundo de los medios, algo que Lehmann y Wirth ya anunciaron cuando no existían las redes sociales y el fenómeno de Internet no tenía una presencia virtual tan preponderante en los espacios, públicos y privados. Eiermann dice observar la reincorporación de “una cuarta pared”, como oposición a la imperativa mediatez del mundo contemporáneo. El alejamiento del ya mencionado teatro de habla se observa además, según Wirth, en la incorporación de tipos de textos no utilizados hasta ese momento, tales los registros de interrogatorios, cartas y correspondencia, más otros textos no dramáticos. Asimismo, el investigador señala el uso de medios como la fotografía, el videoarte, con grabaciones diferentes y voces del cine y de la televisión, que operan como elementos teatrales, fundando así un discurso multimediático. Los elementos utilizados generan un extrañamiento y forman parte del nuevo “arsenal de medios teatrales”. Otros aspectos que recupera Wirth en su conferencia son la incorporación de lo “pop” (literatura, música y formatos televisivos) creando una “dramaturgia post-televisión”, para un público cuyo gusto “se formó con dicho medio”. Con lo cual se reduce la distancia entre espectador y escena, en un intento por salirse del ideario de que lo que ocurre en el teatro es sólo algo para una elite cultivada. También observa los cruces entre géneros, como la música y la danza, desde lo que hizo Pina Bausch hasta compañías que han sido muy influidas por su obra, entre las que podemos mencionar de Bélgica, por ejemplo, Anna Theresa de Keersmaeker y su compañía *Rosas* ([www.rosas.be](http://www.rosas.be)) o Jan Fabre y *Troubleyn* ([www.troubleyn.be](http://www.troubleyn.be)).

4. Todas las traducciones de textos citados escritos en alemán, neerlandés, francés e inglés son propias, salvo que se indique lo contrario.

5. Es interesante la propuesta de Enzensberger en la década del 70, quien retomando el texto de Brecht reclama un acceso ‘agresivo’ y consciente a los nuevos medios de comunicación: No existe una escritura, filmación y emisión sin manipulación. Por ello, la cuestión no es si los medios son manipulados o no, sino quién los manipula. Un diseño revolucionario no deberá hacer desaparecer a los manipuladores sino, por el contrario, convertir a cada uno en manipulador (Enzensberger, 1970: 139 y ss.). A ello responde Baudrillard, en 1972, diciendo que los medios de comunicación no comunican, sino que interfieren en la comunicación real: Los medios masivos son antimediadores e intransitivos. Fabrican la no comunicación. Esto es lo que los caracteriza, si acordamos en definir comunicación como intercambio, como espacio recíproco de un habla y una respuesta, y por lo tanto, de cierta responsabilidad (no una responsabilidad psicológica o moral, sino personal: una correlación mutua en el intercambio). Debemos entender la comunicación como algo diferente de una mera transmisión y recepción de un mensaje, más allá de si esta última se considera reversible a través del *feedback* (...) [los medios] son aquello que evita la respuesta, imposibilitando todo proceso de intercambio (a excepción de las diferentes formas de simulación de respuestas, integradas en el proceso de transmisión, con lo cual se deja intacto la naturaleza unilateral de la comunicación). Esta es la abstracción real de los medios, y el sistema de control social y poder está enraizado en ella (Baudrillard: 2003, 286-287). Estas ideas son retomadas explícitamente por el dramaturgo belga Paul Pourveur (1952), para exponer en sus obras la falacia de la comunicación e información a través de los medios masivos, véase por ejemplo, su obra *Tiranía del tiempo* (2005, 2013 en español).

6. Véase el capítulo *Medien*, especialmente: *Theater+Medien* y *Medien im postdramatischen Theater*, pp. 404-409.

Wirth (1987) concluye que la observación crítica realizada desde la lingüística –como la de Ubersfeld en “El habla solitaria” (2003)– de que el teatro (también de un público con una experiencia estética que se formó con la televisión) es un oxímoron que da cuenta de la contradicción entre teoría y práctica, de la tensión entre la abstracción y lo concreto, entre cuerpo y alma, palabra y voz, y que el intento de tomar como punto de partida una cara de dichas oposiciones reduce la teatralidad. Así como dice Ubersfeld, cuando describe el habla “atrapada en una no-funcionalidad comunicativa” (p. 11). Sostiene que el teatro “puede utilizar todo tipo de materiales (...) mientras que en la escena se presenten como una contradicción lograda desde la composición, es decir, irresuelta” (p. 89).

En ese sentido, destacamos la propuesta de Wirth acerca de que el teatro no representa la realidad, sino que es una reacción retórica ante la misma (Wirth, 1987: 89-90). Estas caracterizaciones que resultan de la observación de la escena por parte de Wirth, son retomadas y profundizadas por Lehmann (2008). Véanse sus referencias a las investigaciones de Wirth en pp. 44-47 y 453-454. Muchos de los conceptos desarrollados en *El teatro posdramático* ya estaban circulando en las investigaciones y, desde la década anterior, tenían completa vigencia por los cambios y crisis que se produjeron en lo teatral.

Otra contribución interesante al debate, que amplía los antecedentes acerca de lo posdramático, es la de Gerda Poschmann (1997), quien trabaja con el concepto de “texto ya no dramático”. Por ello, y a la luz de las discusiones generadas en torno al estatus del texto en el teatro que se distancia de lo dramático, resulta más que interesante retomar un par de ideas desarrolladas por la investigadora alemana, especialmente cuando se refiere a un arte teatral posdramático (*postdramatische Theaterkunst*), con punto de partida en los textos de la escena. La autora sostiene, entre otros conceptos que, a menudo, cuando autores contemporáneos de vanguardia como Heiner Müller y Peter Handke escriben para el teatro, nos vemos confrontados con figuras textuales que ya no tienen nada que ver con lo que se entiende por “texto dramático” (1997:4). En ellos observa lo que Elfriede Jelinek llamó *Sprachflächen*, esas superficies del lenguaje/habla, que hoy se observan, como dice Musitano:

... en la teatralidad posdramática la poesía y el teatro confluyen, así en la *partitura teatral* predomina lo performático y al modo de los actos rituales la palabra adquiere una función conjurante, lleva la mirada y participación en ese *locus* otro que implica constelaciones de sentido no verbales, a nivel de los desplazamientos y asociaciones de superficie, lo cual modifica la producción de sentidos. Además, se analiza cómo incide la difuminación de límites y diferencias genéricas de las producciones de fines del siglo XX, el consecuente acercamiento entre la puesta en página de la escritura dramática y su puesta en escena (Musitano, 2014).

Es interesante ese pensar los parlamentos como superficies, bloques de texto que sustituyen los diálogos. Advertimos que en esta autonomización del lenguaje se anula la ilusión mimética, se mira el lenguaje, aparece el texto como superficie y no como portador de un mensaje, adquiere valor como significante, ya no hay que analizarlo en su profundidad. En esta línea, en su ensayo “Vom Dialog zum Diskurs”,<sup>7</sup> decía ya algunos años antes Wirth:

La hermenéutica del diálogo ya no puede ser la clave para comprender las estructuras significantes del teatro nuevo. (...) solo es aparente que las figuras en la escena hablen en un teatro sin diálogo. Sería más adecuado decir que son hablados por el autor de la propuesta o que el público les otorga su voz interna (Wirth, 1980: 19).<sup>8</sup>

Para Poschmann, con Wirth se abre “una (nueva) perspectiva sobre la dramaturgia contemporánea, apelando a la práctica actual de la puesta en escena no representativa”,

7. Este texto también es citado por Lehmann, aunque tomando distancia. Tras la publicación de *Postdramatisches Theater* han pasado muchos años para ser recuperado y releído, por ejemplo, por Hanna Klessinger (2015), en su investigación sobre el teatro, entre otros, de Müller y Jelinek.

8. Krisinski (1991) retoma este concepto de no diálogo, el *Aneinandervorbeireden*. Ver también Van Muylem (2013, 39).

y agrega que “Wirth coloca uno de los elementos estructurales del texto dramático (el diálogo) en el foco de interés, apuntando al mismo tiempo a una nueva comprensión del teatro por antonomasia, estimulado por la nueva dramaturgia” (1997: 11-12). La profundidad del diálogo es reemplazada en la escena por superficies planas que no simbolizan una realidad exterior, sino que remiten sólo su propia materialidad:

Dado que, como expresión verbal y gestual la palabra y la imagen ya no poseen un centro común en una ficción coherente, sino que existen de manera bastante independiente, ahora dependen entre sí, no pueden prescindir del otro ya que, sumado al dialogismo de lo hablado, se abren campos para la interferencia de significados o se conducen en una dirección determinada las asociaciones evocadas por la palabra. Paralelamente a la acumulación de basura verbal en la escena crece al mismo tiempo “la montaña de cadáveres y dolor” de la que habla Jelinek. Y en este marco se eleva toda la monstruosidad (*ungeheuerlichkeit*) de las superficies del lenguaje (Poschmann, 1997: 209).

Pensamos aquí también en la basura que se acumula en la obra de Rodrigo García: *Agamenón, volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (en la puesta de Emilio García Wehbi, 2012).

En este sentido, interesa el recorrido que hace Poschmann en su reflexión acerca de la crisis de la representación y del lenguaje en un contexto más amplio, desde la crisis del lenguaje de principios del siglo XX y la crisis de la representación, tanto en el teatro como en las artes plásticas, de la que destaca la “no simultaneidad” (traducimos *Ungleichzeitigkeit* por “no simultaneidad”, en sentido de asincronía, de aquello que no puede dar cuenta de la realidad actual) en el teatro. Poschmann sostiene que existe una posibilidad de sincronía/simultaneidad/vigencia de la experiencia teatral, ya no en los contenidos, sino en el “presente mediático” del teatro contemporáneo “ya no dramático”. A su vez, la crisis de la representación va más allá de la literatura, se la comprende en un marco más amplio, el de la crisis del lenguaje, y es análoga en las artes. La autora sostiene que, si se piensa la separación del teatro de la literatura dramática como elemento fundante del teatro contemporáneo, dado que antes en el teatro dramático imperaba en Occidente lo abstracto-simbólico, por encima de lo icónico (el reconocimiento racional en oposición a la contemplación sensitiva), esto tiene su paralelismo con el “renacimiento de lo visual” y la crisis (coherente con el escepticismo) del lenguaje. Como consecuencia y al igual que ocurrió con las vanguardias históricas, existe una “desliteraturización”, un rechazo a lo literario y por ende a lo textual. Esto reduce la problemática, según Poschmann, a la crisis del drama y no del texto teatral. Ella traza un paralelismo con las otras artes en las que también existe una crisis de la representación y un pasaje a una estética de la presentación (material) y la recepción entendida como coproducción. En una era en que otras artes se han hecho cargo de la (aparente) representación de la realidad y de la ficción, como sucede en la fotografía y el cine, en el teatro (no dramático), así como en la pintura, se observa un mayor grado de abstracción.

Los nuevos paradigmas y hallazgos científicos que dan cuenta de los límites del pensamiento racional concientizan acerca de las limitaciones cognitivas para aprehender el mundo de manera objetiva y pone en duda la posibilidad de describirlo en su totalidad. Poschmann, como hará también Deleuze (2005), retoma el ejemplo del giro en la pintura desde Cézanne en adelante para analizar el proceso de emancipación del significante y una suspensión del sentido vanguardista después de los *excesos* de realidad, del realismo y el naturalismo. Este cambio trajo aparejado la valorización de la subjetividad y del arte concreto, delegando en el receptor la tarea de producción de sentido. El arte fundamenta en su devenir más y más la *antificción*, no representacional, y la autorreflexión, mediante un significante emancipado del

significado. Este cambio de paradigma lo entiende Poschmann “no como crisis de la mimesis sino de la representación, dado que la mimesis se puede entender más allá de la definición restringida de ‘imitación’” (25-26), un planteo que destacamos por la apertura que implica. El “impulso moderno, no representativo a menudo definido como antimimético puede entenderse, paradójicamente, como una adecuación de la mimesis a una noción de realidad modificada, y también el arte abstracto se puede pensar como mimesis de una praxis social”(p. 26).

Agrega, refiriéndose a la teoría estética de Adorno, que todo arte sería mimético por los procesos de conciencia o inconsciencia que siempre se remiten a la realidad del hombre.

Al dejar de lado el carácter sígnico del arte se desplaza el interés del significado a la superficie, aparece el significante polivalente, y destacan los mecanismos cognitivos que se provocan en el espectador, quien intenta o es instado a completar esos significantes. En el teatro, sostiene Poschmann, el hecho de subrayar la materialidad del significante no implica automáticamente la liberación de su función referencial, sino que se corre el riesgo de intensificarlo. El espectador cree ver el referente en la puesta y sólo está el significante, típica oscilación que se da en el teatro entre el carácter objetual y sígnico, generando una “tensión entre ser y significar”, una interferencia entre un mundo ficticio ausente y un acontecimiento real presente en la escena. La representación en la escena funciona como sistema comunicativo interno, hecho interpersonal “ficticio” que define el teatro. Pero el teatro también es teatro, independientemente de la representación (Poschmann, 1999: 28).

Si tras la crisis del lenguaje se hizo posible un giro hacia lo abstracto, dado que la lengua puede funcionar no como medio de comunicación, sino como forma pura autorreflexiva, en el teatro la acción en escena se presenta como una comunicación entre las figuras actuada por actores/personas, lo cual genera una gran resistencia a la despersonalización.<sup>9</sup> Resulta interesante pensar que tradicionalmente desde la teoría se concibió siempre al teatro y al texto dramático como “el arte mimético por excelencia” (28) por lo cual se muestra difícil hacer una ruptura en esa línea. Por ello, sostiene Poschmann, el teatro contemporáneo parece creer que sólo podrá sobrevivir si se independiza del drama, es decir, de la lengua como conductor y norma frente a un *real* que también se sabe construido. Poschmann sostiene entonces que los dos conceptos claves para hablar de teatro posdramático-no representativo son la teatralización y desliteralización. La radicalización de la tensión entre texto y teatro la sitúa en el menosprecio de la *opsis* de Aristóteles, es decir, lo que necesita el público para entender, y “que lo diferencia del filósofo”. Lo no representacional aparece ya con las vanguardias históricas (por caso, el futurismo y dadaísmo) con respecto a producciones en que las que resulta central la relación con el público y no entre las figuras en escena, es decir, cuando importa la comunicación teatral externa, con un alto grado de abstracción de los componentes como luz, color, espacio, y de elementos (más) abstractos como música y coreografía, subrayando su materialidad antes que su carácter sígnico. También se produce la ruptura representacional cuando se rompe con la aparente unidad de actor y rol dramático.

9. Eiermann (2010) realizó unos experimentos en ese sentido: hizo “actuar” en escena a robots “para generar la ilusión de presencia”, siguiendo a Fischer Lichte, que sostiene que el uso de medios en escena “sirve para generar dicha ilusión”.

Todos estos cuestionamientos al arte teatral también fueron acompañados desde la escritura, en un intento por liberar al texto de su función representativa, con autonomización y juegos tipográficos en la página, con ritmos y sonoridades destacados, para superar lo aplanado del texto dramático (valgan como ejemplos recordar los poemas fónicos impresos por los futuristas o el de las veladas dadaístas, con antecedentes en Mallarmé y Jarry, o con sus continuidades en Artaud); asimismo, Gertrude Stein muestra las superficies verbales en sus *landscape plays*. Esta tensión mantiene la apuesta y diferencia entre textos teatrales dramáticos –los que cuentan una historia

o que son acción– y teatro no representativo, sin escritura previa, o según partituras y sin ordenamiento causal. A esta desjerarquización del texto dramático contribuyó el redescubrimiento de Artaud en los sesenta, entendiendo de manera epocal su rechazo al texto y no tanto por su búsqueda de la fisicalidad y ceremonial, en tanto que alternativas a la palabra (véase, por ejemplo, el ensayo de Derrida (1989).

Según Finter (1985),<sup>10</sup> a comienzos del siglo XX aún no estaban dadas las condiciones para reconciliar la teatralidad y los textos literarios, para superar el anacronismo del texto dramático al pensar la actualidad. Lo que sí se lograría en un teatro en el (re) aparezcan en escena textos no representacionales. Esa nueva posibilidad se explicaría desde los 80 por las nuevas condiciones en las que se producen los textos en el teatro: especialmente, si se advierte una desemantización (abstracción) de la lengua, la deconstrucción del sistema signico, y un uso predominantemente de las cualidades sonoras del significante. Asimismo, si se desemantiza el cuerpo como lenguaje (acción que ya se había realizado en las vanguardias históricas, como también sucede cuando son desmantelados los lenguajes corporales convencionales). Se anula así la diferencia semiótica entre cuerpo y lengua, característica del teatro burgués, y que en la vanguardia se invierte. Es decir, las condiciones se modifican cuando se pierde la función signica en el teatro de la última modernidad, cuando tanto texto como cuerpo se utilizan más allá de su iconicidad, y desaparecen los requisitos para igualar la teatralización y la “desliteralización”, cuando texto y teatro ya no son opuestos. Hacemos notar que, en puestas actuales, sin embargo, se trabaja con la tensión entre texto dramático y una teatralidad nueva, autorreflexiva, produciéndose una práctica que pone en perspectiva, o bien mecaniza, descentra, fragmenta, deconstruye las figuras, por lo que la acción y la lengua desemantizan el significante en escena, o hacen consciente su carácter signico.<sup>11</sup> Esta tensión sólo existe en tanto el texto y la dirección se basen en conceptos diferentes de teatralidad. Así, muchas producciones contemporáneas muestran una teatralidad más allá de lo dramático, una apropiación del teatro de dirección por parte del autor. O bien, por un lado, se tematizan los elementos constitutivos de la dramaturgia tradicional en un metateatro, o se problematizan en la falta de acción y dramaturgias de la repetición o la no acción, con figuras no individualizadas o configuraciones monológicas o corales en lugar de diálogo (Vanhaesebrouck, 2011). Por el otro lado, se genera un cambio de estatuto del texto en el teatro, cuando se retoma la versificación, o se produce el texto como objeto o materialidad (Geerts 2011), o se invierte el texto principal y secundario (como ocurre en *Tragedia*, del dramaturgo neerlandés Gerardjan Rijnders, 2013).<sup>12</sup>

En ese sentido, Poschman (1997: 45) cita el ejemplo de *Das Mündel will Vormund sein/ El pupilo quiere ser tutor* (1969), de Handke, obra en la que continúa el trabajo iniciado en *Kaspar/Gaspar* (1968), trabajando lengua, relaciones de poder y opresión. En Argentina podemos citar una vez más como ejemplo a Spregelburd, con su “ópera hablada” *SPAM*, en la que coexiste el lenguaje, la música, el ruido, todo ello como elementos sonoros de igual jerarquía. En Amberes, la compañía de teatro Zuidpool hace teatro musical y su puesta de *Macbeth* (2012), con música en escena, en vivo una banda de rock, con el texto en inglés, de la versión original, lo que cual dificultaba la comprensión, mientras como público estábamos de pie, “como era originalmente en el Globe”, (según se leía en el texto del programa). Allí la palabra devenía un sonido más, tal como el acorde de la guitarra, o los sonidos de la batería. El teatro devenido un recital de rock.

Pensar el teatro ya no como espacio de realización de un texto que necesita ser *completado* en escena acarrea el peligro de pensar que lo teatral es sólo la dirección y puesta en escena, sin exigir o buscar en el texto una teatralidad no más representacional (que sería más acorde a la época, es decir, a un mundo fragmentado necesita un texto fragmentado (Swyzen y Vanhoutte, 2014). Asimismo, la imposibilidad de entender/

10. Juan Villegas (1998) retoma algunas reflexiones acerca las categorías para la investigación teatral de Finter en su ensayo “De la caducidad y renovación de las estrategias para el estudio del teatro”. Véase, sobre todo, pg. 48 y ss.

11. En la medida en que el texto dramático ha supuesto la base de construcción y garantía de unidad y coherencia de la representación en la tradición occidental, el teatro posdramático estará obligado a situarse en una relación de tensión con este plano textual. [Y dentro de ese plano textual también, agregamos nosotros] (Cornago, 2006).

12. Publicada en una edición bilingüe en la colección de teatro europeo contemporáneo (Eduvim, 2013).



comprender las puestas contemporáneas, que nos hacen *tropezar* en una recepción que pretende no transportar un significado, sino concientizar acerca de los procesos de percepción y construcción de sentido.

Es decir que la praxis teatral contemporánea entendida como práctica del significante hace visible la multiplicidad de su potencial significativo del texto puesto en escena, o para la escena, impide la interpretación aunque mantiene una pluralidad de significados, referida por Stalpaert (2011) como la densificación de la materialidad de la palabra en el teatro posdramático.<sup>13</sup> En este contexto, los autores están ante el desafío de redefinir el estatus del texto en el teatro, más allá de lo dramático y también los investigadores necesitan explicar esa imposibilidad/posibilidad otra de interpretarlos, más allá de los instrumentos tradicionales con los que se analizaba el texto dramático, sin cuestionar las “intenciones” del texto, olvidando el potencial estético e innovador (Trastoy, 2009 y 2012).

13. Christel Stalpaert, una de las investigadoras más prolíficas en Bélgica y Europa, pertenece a la Universidad de Gante, y es una referencia insoslayable sobre el teatro contemporáneo europeo.

En síntesis, el logocentrismo y el modelo literario del teatro quedan relativizados, aunque no eliminados. Por el contrario, ya en 1997, Poschmann advierte que desde la década del 80 el texto ha adquirido nueva fuerza. Y sabemos que en los últimos años en el teatro los escritores *de plateau* (Tackels, 2005) adquieren protagonismo, redescubierto el potencial del texto como materia experimental.

## Lehman. El teatro posdramático o el estallido

Inserto en este debate, Hans-Thies Lehmann separa dramaturgia de teatro, ya no son sinónimos. Se inscribe en la línea de los trabajos de Wirth y Poschmann, retomando varios de los aspectos ya mencionados, pero es aún más radical en sus afirmaciones. Por otra parte, toma para su investigación un corpus más amplio y analiza no sólo la producción dentro de Alemania, sino que de Europa y los Estados Unidos, lo cual amplía el alcance de su propuesta analítica y reflexiva. Lehmann, al igual que Poschmann y Wirth, entiende por teatro posdramático a la producción teatral que ya no se atiene al paradigma tradicional en el que el texto (dramático literario) precede la puesta y la condiciona. Para el investigador alemán, es fundamental diferenciar y separar el género dramático del teatro, es decir, entender que estos conceptos no funcionan ya como sinónimos en las producciones analizadas, todas posteriores a la década del setenta.

El término *puesta en escena* da cuenta de una concepción tradicional de texto que es la base y causa necesaria de una obra teatral en escena. Lehmann utiliza el término posdramático para obras “sin una base textual dramática” por lo que en ellas se desarrolla una estética de la puesta y se establecen diferentes relaciones entre lo que acontece en la escena y en el público, generando efectos en el espectador, sea a través de lo actoral, espacial, visual y sonoro. Aunque se trata de los procesos de extrañamiento hay que diferenciar estos procedimientos del concepto de teatro épico de Brecht, que sigue siendo un teatro dramático, ya que se atiene a una fábula, a pesar de que se distancie de lo aristotélico. Las obras descritas por Lehmann también carecen de ilusionismo y teatralidad naturalista, aunque se concentran más en la puesta en escena que subraya el proceso comunicativo entre actor y espectador, con foco en la *autopoiesis* en cada puesta. Jorge Dubatti (2009, 2013) considera la postvanguardia en obras que destacan por el convivio teatral, ese encuentro vital que desde la escena busca sensibilizar al público, mover sus emociones, reflexiones, sea desde la dirección, lo actoral o la propia instancia espectacular como presencia. Y, a diferencia del teatro *político* de los setenta (tanto en Bélgica como en Argentina, en un teatro de postdictadura, la relación entre teatro (arte) y política no se encuentra aquí (solamente) en la temática y el contenido, sino que el gesto político está en el proceso de la puesta en escena que “debe ser interrumpido y concientizado “en su regularidad.”

No tiene sentido preguntarse “¿qué es teatro político?”. (...) El contenido político no convierte en político al teatro. *Mary Stuart* de Schiller y muchas obras de Shakespeare, Büchner e Ibsen tienen un contenido político. En la acepción más amplia, el teatro casi siempre es “político” en algún sentido. Por otro lado, hemos comprobado que los principios formales del teatro épico –el distanciamiento y la narración– pueden ser utilizados de manera muy efectiva sin que el teatro se convierta en lo más mínimo en político. Por ello, la forma épica tampoco es una definición válida de teatro político, la dramaturgia épica no hace político al teatro de manera automática. El problema es precisamente que muchas veces el contenido más político o más revolucionario en el teatro puede no tener y de hecho, no tiene el más mínimo impacto político. La cuestión ha cambiado. Debemos preguntarnos ¿Qué hace que el teatro sea político? Y no ¿Qué es teatro político? No se trata del tema o asunto; ni siquiera se trata ya de la forma estética. Se trata de la realidad del acto teatral. El teatro puede considerarse un acto de habla, un acto performático, un acto comunicativo. Hay que tener en cuenta aquellos elementos, procedimientos de trabajo, modos de percepción y estructuras comunicativas que generan una situación teatral de modo que se convierta en una realidad política (Lehmann, 1998: 11).

Este devenir político y los “elementos, procedimientos de trabajo, modos de percepción y estructuras comunicativas” son los que nos interesan en el convivio para analizar en las obras, centrándonos en el uso del lenguaje como una de las estrategias y gestos políticos. Se trata de aquello que interrumpe el flujo de la comunicación, para que el tartamudeo del actor sea un “tropezar” en el espectador y genere una conmoción (tal como advertía Barthes ante el teatro de Brecht). Ese tartamudeo y tropiezo se dan gracias a la tensión entre la forma dramática y su tensional presencia/ausencia. Podría entenderse como ese “hacer teatro con los fragmentos después de destruir todo”, según palabras de Jan Lauwers (2013), o como ese paisaje más allá de la muerte, de Müller, con el cual cita Lehmann:

Müller denomina su texto posdramático “Bildbeschreibung”, “un paisaje más allá de la muerte” y “explosión de un recuerdo en una estructura dramática muerta”. Se puede describir así el teatro posdramático: los miembros o las ramas del organismo dramático están siempre presentes, aún como material moribundo, y constituyen el espacio de un recuerdo que estalla y que *es un estallido de placer* al mismo tiempo (Lehmann, 2010: 17).

Un estallido en la puesta, presente en el convivio, restos de una explosión que fue (en las vanguardias se buscó dismantlar todo el aparato representativo y mimético). Tackels postula que todo elemento significativo puede tener lugar en el trabajo de la escena. No hay una voluntad de hacer una tabula rasa, perduran las ramas moribundas. Se trata ahora de poner en escena, a la luz plena, todo lo que el drama ha dejado sin respuesta (Tackels, 2005: 16-17).

En la obra está presente la ausencia que se *recuerda* mediante ese estallido y se constituye lo que Lehmann define como cesura. En oposición al ideal aristotélico de unidad de la obra teatral el teatro posdramático estalla, se fractura y se rompe, entonces, la unidad del discurso que sostiene este tipo de obras, dando cuenta de la necesidad de exponer/presentar ante los ojos del público el mundo en el que vivimos que, para ser relatado, mostrado, presentado, ha perdido todo hilo lógico; por lo que el recorrido será de fragmento en fragmento, con esas esquivas narrativas. La obra de arte como unidad cerrada y orgánica, fundada en el logos y en la analogía con la *realidad* se abre, la frontera entre el mundo y el modelo se desdibujan, disolviéndose las certezas que ello implicaba.

Por otra parte, se cuestionan los discursos monolíticos que buscan constituir unidades de sentido e identidades, cuestionamiento que permite pensar el rol del espectador (europeo, latinoamericano) como ciudadano en y para la sociedad. La anagnórisis, propia del ciudadano en la polis griega, retomada por los dramaturgos de occidente y reformulada por siglos es la unidad/*Übersichtlichkeit* que estalla. Si la anagnórisis constituía ese profundo efecto de reconocimiento, vinculado directamente con el conocimiento del conflicto, actualmente ese momento reúne el impacto del reconocimiento con la pérdida absoluta de sentido, se abre un hiato entre ese “Yo soy el hijo y asesino de Layo” –tal como cita Lehmann (2008: 61)– y el espacio de incomunicabilidad ante lo que se ha fragmentado. Es decir, el momento del reconocimiento abre una cesura, interrumpe el reconocimiento, porque ya no es válida la representación del mundo, no la convalidan ni las figuras, ni el conflicto presentado. Constatados estos cambios, Lehmann hace el mismo recorrido de Poschmann considerando la revolución artística de principios del siglo XX, cuando los manifiestos y las producciones de las vanguardias históricas generan una crisis de la teatralidad –y del discurso– del teatro aportando una nueva concepción con la autonomía del teatro como práctica artística independiente, presentando un teatro de la experimentación, especialmente a partir de una cesura del logos o de su insuficiencia para dar cuenta del mundo. Toma otro momento clave, con la irrupción de los nuevos medios, los antiguos devienen autorreflexivos. Otro factor en el desarrollo del arte, dice Lehmann (80 y ss.), es la descomposición que genera una dinámica de transformación. Después de que la representación en las artes visuales se separara de la experiencia del color y la forma, atravesando el proceso de abstracción, aquellos elementos individuales replegados sobre sí mismos ganan en dinamismo y aceleración. La descomposición de la totalidad de un género en sus partes individuales, generó el desarrollo de nuevos lenguajes formales. Aquello que tradicionalmente estaba unido en el teatro ahora es concebido como realidades teatrales autónomas (el lenguaje verbal, el del cuerpo, el del espacio, entre otros). En su autonomización, todas las capas o lenguajes particulares adquieren nuevas posibilidades de presentación.

A partir de los procesos exploratorios se produjo una *reteatralización*; esto es una “concentración en lo teatral por oposición a la representación literaria, fotográfica o fílmica del mundo” (Lehmann, 2008: 263). En este sentido entendemos que el investigador alemán, ante la creciente inmaterialidad, rapidez y superficialidad de los medios de comunicación, oponga la materialidad de la práctica teatral.<sup>14</sup> La puesta en escena de una obra implica la presencia de elementos “pesados”, y se toma a “La lengua como objeto de exposición” (Lehmann, 2008: 268)<sup>15</sup> de una organización y una administración, de un trabajo artesanal que hace que esta práctica no sea la propia de un medio masivo, sino la de un espacio reducido de comunicación. La puesta en escena es un encuentro real, en un momento y en un lugar determinado, y la materialidad de esta práctica es también una interrupción del flujo de información habitual en los medios.<sup>16</sup> La comunicación que se lleva a cabo en la situación teatral está formada por procesos complejos subordinados a los aparentes inconvenientes de dicha materialidad que permiten reflexionar acerca del teatro y del lenguaje. Por un lado, el texto dramático deja de ser el principio estructurante de la representación, ya no sucede un discurso entre personajes, sino que se genera una teatralidad autónoma. La preeminencia del texto cede ante otros elementos, tales como el aspecto visual, musical y rítmico, la experimentación, o el trabajo actoral y la fisicalidad. Esta autonomización del lenguaje y la pérdida de centralidad del habla pueden adoptar diferentes aspectos, a menudo en pos de una “descomposición de toda coherencia estilística y lógica”, que se opone de esta manera al desgaste y la desvalorización de la lengua, presentando el elemento textual del mismo modo que se expone un *ready made* de Duchamp (Lehmann, 2008: 266). Otro ejemplo de ello es el uso de la narración que sustituye las acciones de las figuras en la escena. O bien su uso no representativo, como sonido, como textura sonora, como tipografía proyectada en una pantalla.

14. Es interesante pensar en ese sentido la definición de espectáculo de Debord: “El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo, su monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia”. (Debord, 1967: 25). A ese monólogo se opone la polifonía de voces material en escena (Lehmann habla de “Polylogue” [poliflogo] (2008: 263). Retomaremos más adelante dicha propuesta, al analizar las obras.

15. Lauwers lleva eso al extremo en sus obras, con canciones en otras lenguas, textos que se exponen como objetos, la textura de la lengua otra que no se comprende (véase van Muylem, 2018).

16. Es notable, como en todo espectáculo en escena, sea uno de los escasos momentos, en que se nos pide que apaguemos los celulares, esas extensiones de nosotros mismos que nos mantienen ‘conectados’ al mundo y durante una hora o dos, al menos, nos desconectamos del flujo virtual para encontrarnos solamente reunidos con los otros en lo convivial.

Dicha autonomización del lenguaje permite poner en escena la superficie material del lenguaje, lo significativo, que sustituye el diálogo que antes sostenía la interacción entre los actores y el público y hacía avanzar la acción (recordamos la hipótesis de Wirth, 1980, acerca del giro “del diálogo al discurso”). Los actores enuncian sus parlamentos y aparentemente surge un diálogo entre los personajes, ligeramente desfocado, que crea una *cesura* en la comunicación, ejemplo del estallido al que antes nos referimos y a la coexistencia de formas tradicionales “moribundas” o intervenidas. Como ocurre por ejemplo en la mencionada *Tiranía del tiempo*, en que desde el comienzo está “hecha jirones” la acción. De manera análoga a la propuesta de pensar estas obras como sujetadas con un alfiler japonés, como veremos más adelante con Barthes, este uso del fragmento es un instrumento para recordar “de dónde viene el texto”, no para responder dialécticamente, porque ese gesto se absorbe y se anula, sino por el contrario para generar “una rasgadura pasajera y recurrente” (Barthes, 2009:364), que no intenta establecer otro discurso alternativo sino analizar y romper la estructura del lenguaje, la lógica y el funcionamiento que se encuentra detrás. “Develar” ese mecanismo “no consiste tanto en retirar el velo como en descomponerlo”(p. 365).

Ese hacer se combina con la repetición y la fragmentación, las que hacen visible el funcionamiento verbal y permiten reflexionar acerca de la comunicación, generando una sensación de incompletud. Entonces, el estallido que deviene cesura interviene el discurso y genera una interacción material con el espectador, diferente de la recepción de información, característica de la comunicación mediática contemporánea. Sabemos que el concepto de cesura en el teatro ya fue utilizado en el siglo XIX por Hölderlin (1967), en sus trabajos sobre la tragedia griega. Según Lehmann, se trata de una “irrupción contrarrítmica” que escapa a la representación y a la lógica, en donde “no aparece el cambio de la representación sino la representación misma” (Hölderlin, 1967:1056). Esta cesura que Hölderlin encuentra en la tragedia griega hoy nos permite analizar en el teatro contemporáneo los silencios, hiatos y omisiones que abundan en los textos y en las puestas en escena.<sup>17</sup> Stefan Hertmans también ha retomado la categoría de cesura en *El silencio de la tragedia* (2009) y en su tesis doctoral (2010). Dice Hertmans, en su ensayo:

La “cesura” es precisamente ese momento en el que el movimiento dialéctico hacia el opuesto liberador se ha hecho imposible, eso que Hegel llamaba “*Aufhebung*.” Jacques Derrida escribió sobre Celan: “aquí ya no hay ninguna contradicción dialéctica (...) La Cesura (...) no se deja reducir o *aufheben*”. El significado de ese abismo abierto de forma dolorosa radica precisamente en el hecho de que seguirá murmurando, hablando, tartamudeando sin cesar, respirando con la garganta cortada; la imagen me lleva a pensar en uno de los muñecos, mágicamente murmurador, del artista español, fallecido prematuramente, Juan Muñoz, que sigue siendo ininteligible incluso si acercas el oído a su extraña y zumbante cabecita. (2007: 62).

Ese tartamudeo que deja oír la interferencia en la ausencia de la palabra, es lo que Lehmann llama poética de la perturbación o *Störung* (2008: 264 y ss). Es decir, se trata de un uso aparentemente inadecuado o *amateur* de la lengua, que genera un *shock* en la recepción. El texto deviene un “cuerpo extraño”, como “la realidad fuera de la escena”. En una estética en que se incorporan cada vez más elementos “trucos ópticos, la combinación de video, proyecciones” el teatro ha expandido sus fronteras y el texto parece ser el elemento necesario para no “perderse en la (auto)tematización continua de la *opsis*”, tomando del texto su cualidad de resistencia. De esa manera lo verbal/textual no ilustra, sino que se desarrolla en otros lenguajes en la escena. Hay una “una perturbación textual” en la escena, ese agente externo que es el lenguaje invade el escenario y se expone en él (Lehmann, 2010b).

17. En “El silencio como línea de fuga” (2013), analizamos esta función del silencio en la obra *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese (2000).

## Deleuze. Lo figural o la opacidad

El concepto de lo figural nos permite analizar la tensión corporal en la puesta en escena de las obras. Deleuze (2009) en *Lógica de la sensación* analiza la obra pictórica de Bacon, y describe allí lo que denomina “pintura figural”, como una alternativa a la figuración, en tanto puesta en escena de un motivo o tema, y en correlación también a la abstracción, pues ambas modalidades están “dirigidas al cerebro”, siguen una lógica de la sensación y no del logos. Deleuze descubre en Cézanne y Bacon una pintura dirigida al cuerpo, que genera una subversión de los sentidos y los distintos órdenes sensoriales, un trastorno que los mantiene en constante turbulencia partiendo de una “unidad rítmica de los sentidos” que “supera al organismo” en un “cuerpo sin órganos” que se opone al organismo como estructura, es decir, que se trata de una “oposición de la representación orgánica del arte clásico” (Deleuze, 2009: 52). En ese sentido, en lo figural surge la posibilidad de permanecer en silencio. Pensamos ese silencio como estructural, como una materia semejante al silencio en la música, del cual tiene necesidad el auditor para escuchar la obra, y al blanco en la hoja, que permite dibujar el trazo. El silencio es entonces temporal (una pausa, un tiempo) y en un sentido plástico, espacial (un blanco, un vacío) y no un velo interpretable. Recordemos cómo define Pavis el silencio: “El silencio no es una cosa ausente, es una ausencia cosificada, integrada a la música y la materia de las palabras. Más que un tema, el silencio es un problema técnico, una manera de constituir y de leer el texto” (2001: 174). En este sentido pensamos la cesura en las obras de los autores flamencos, el silencio en el blanco y en la interferencia, a través de la materialidad de la palabra expuesta. Esto figural introduce una cesura por el silencio, lo fragmentario y la repetición que interrumpen la linealidad. Proponemos un recorrido similar a las de quien observa un cuadro, considerando diferentes planos y centros, como veremos en las obras, tanto en el texto como en las puestas en escena. En ese sentido, el texto no es un material por *descifrar*, sino un paisaje (textual) por recorrer en su materialidad, al igual que en la puesta, incluyendo la posibilidad de no leer la obra como si fuese un texto, sino de ver el espacio que este texto ocupa, recorrerlo como una figura geométrica, como un cuadro, no como un mensaje cifrado. Lo *figural* es el texto que está presente en su materialidad concreta; vemos los acontecimientos plásticos y no leemos, miramos el texto como un cuadro, la letra como una línea, un dibujo. Lo *figural* es *opacidad* porque no trasluce el significado, pero permite ver, mirar, la palabra (y el silencio) como materia. Es *evento* (singular) porque no re-presenta.<sup>18</sup>

18. Véase van Muylem, 2013: 91 y ss.

## Barthes, la conmoción o el cascabel

Esta interferencia que opera como cesura (Lehmann, 2008: 263), Barthes (2009) la describe como un “desplazar lo que nos viene dado”, y que es producto de una “conmoción”. Se trata, dice, de crear “una apertura que fisura la costra de los lenguajes (...), aleja la representación sin anularla” con lo cual se genera una ruptura de la continuidad, un desplazamiento, “una rasgadura pasajera y recurrente”, que no intenta imponer otro discurso alternativo sino analizar y romper la estructura del lenguaje y la lógica o funcionamiento que se encuentra detrás. Antes decíamos con Barthes que “Desvelar el mecanismo de algo no es retirar el velo sino sobre todo descomponer esa capa” y que la repetición y la fragmentación visibilizan y desnaturalizan procesos de comunicación estratificados. En el funcionamiento comunicativo naturalizado interviene todo aquello que leemos y escuchamos, que nos recubre “como una capa, nos rodea y nos envuelve como un hábitat propio: la logósfera” (Barthes, 2009: 363 y ss.). Esta logósfera nos viene dada por nuestra época, nuestra clase, nuestro oficio; constituye una *premisa* del sujeto. Por lo tanto, cuando se ejerce la ruptura, se desplaza lo que nos viene dado

y se requiere necesariamente de una conmoción que sacuda “la masa equilibrada de las palabras”, para romper la estructura del lenguaje (“toda estructura es un edificio con distintos niveles”). Barthes analiza la obra de Brecht y afirma que busca generar una conmoción en el espectador, que funciona de modo mucho más “realista que la subversión” (p. 362).

Este gesto dinámico se puede aplicar para conocer el teatro posterior y la crítica del arte permite comprender el gesto que rasga la envoltura, eso que abre una grieta del lenguaje verbal, que deshace y diluye la viscosidad de dicha logósfera. El arte crítico es un arte que “rompe la continuidad de los tejidos de palabras, aleja la representación sin anularla”. La conmoción desnaturaliza toda re-producción y no se trata de imitar, sino de presentar un desfasaje, una producción desplazada: “que hace ruido”. Para lograr este desfasaje que desliga el signo de su efecto se debe agregar algo. Barthes utiliza la metáfora del “alfiler japonés”, ese alfiler de costurera provisto de un cascabel “para no olvidarlo en la tela” (p. 364).

El modo en que se logra la ruptura del tejido consiste en dejar esos cascabeles, o sea, agregarles a los signos un leve tintineo, un eco que nos recuerde de dónde proviene el trabajo con el lenguaje y cómo se lo ha hecho. Por ello, también propone no pensar en una semiología sino en una “sismología”, porque genera una conmoción. Si el gesto crítico sólo crea una nueva estructura, otra envoltura, entonces fracasa y es más necesario reflexionar acerca de la envoltura que nos rodea, acerca de los mecanismos automatizados, un hacer ruido destacando los mecanismos, y no establecer una alternativa desde un despliegue contestatario.

Para pensar todo esto nos interesa referirnos al grabado del neerlandés M. C. Escher (1898-1972), *Las tres esferas*. En él observamos tres esferas del mismo tamaño sobre una superficie lisa, opaca, al parecer, una mesa. La esfera de la izquierda es transparente, la segunda espejada refleja al dibujante, (re)creando la imagen y por ello es a la vez observador y observado (por quien mira el cuadro), y la tercera esfera es opaca, no permite ver. Esta conjunción de esferas son un modo de reflexionar acerca de la representación, en nuestro caso, sobre las esferas del discurso y del arte: vemos que el artista con el dibujo (luego grabado) de lo que observa abre una infinita puesta en abismo, y que las esferas transparentes reflejan a luz y deforman lo que las rodea. Y si son opacas, obstaculizan la mirada, son un muro. Están entre la mirada, los recursos del artista, los modos de develar el discurso y los mecanismos de representación, con el mismo grado de autorreflexividad que presentan las obras de teatro de nuestro corpus.

En ese mismo sentido, vemos que con respecto a las vanguardias históricas se ha desplazado lo emancipatorio a un gesto, a la materialidad escénica y generan un dinamismo crítico que conmociona al público. La ruptura no va contra un sistema, sino contra aspectos específicos y relevantes, contra la naturalización del discurso que se da en el encadenamiento, la homogeneización, que genera una masa uniforme que no comunica y en la que los errores se perciben como una verdad. Brecht repasaba el proceso de encadenamiento, del discurso encadenado, controlado, fijado para cuestionar las lógicas o pseudológicas del discurso. Su teatro épico ataca la ilusión de la unidad del logos, genera una sensación de seguridad, que busca una transformación sistémica. Esta concepción transformada nos sirve para pensar el teatro flamenco hoy, en el que se expone la materialidad de la palabra para generar un cimbronazo en el lector/espectador, interrumpiendo el encadenamiento de una misma lengua con la introducción de otra, o de la misma, sea por la repetición, el silencio, para cuestionar la naturalización de construcciones culturales, sean la lengua, los estados nacionales, las identidades sociales.

## Eiermann. El obstáculo

Si Lehmann opone la materialidad del teatro a una sociedad de tecnología y comunicación inmaterial, André Eiermann, en su trabajo *Teatro posespectacular* (2009), contrapone lo mediato de la representación teatral a la inmediatez de la comunicación en una sociedad en la que reina el “hiperespectáculo” permisivo y la (omni)presencia. En su trabajo analiza las obras de artistas que despliegan el potencial crítico de la representación, no subrayando la inmediatez del acontecimiento teatral (un concepto más próximo al análisis del teatro posdramático, en el que predomina lo autobiográfico y la vida parece reemplazar al arte en la escena), sino a través de la ejecución de una “mediatez”, imposición de un algo que impide la comunicación directa y la suspende. Si bien continúa la línea de trabajo que propone Lehmann, Eiermann (2009) define la relación que se establece en la re-presentación no como dual (escena-sala), sino como una tríada conformada por el artista, el receptor y además, por un orden simbólico que asigna a cada elemento el rol correspondiente y establece la relación entre ambos. En la actualidad, dicho orden simbólico ya no está intacto y sus fisuras se reflejan en una recepción voluble, alterada, sobre la cual se reflexiona cuando se presentan las violaciones a las convenciones teatrales tradicionales. La presencia de esta tercera instancia simbólica fisurada se hace evidente en la práctica de un teatro que es posespectacular cuando los artistas/actores desaparecen de la escena o sólo son visibles para el público a través de una mediación tecnológica, como una pantalla sobre la cual se proyectan sus movimientos, creándose una particular Cámara Gesell, que funciona como un teatro de sombras, o que a través de una voz en off se presenta lo teatral. Eiermann sostiene que de esta manera se suspende el carácter difuso del discurso y el reinado del espectáculo, y podríamos decir, que se suspende la sintaxis, de la misma manera que en Hölderlin, o como a partir de Adorno (1974) puede reflexionarse.

A diferencia de la propuesta de Debord (1995), de una “búsqueda antiespectacular de una salida en la inmediatez” que ya habría sido incorporada al sistema, Eiermann (2009:16), postula que para la suspensión del carácter difuso del discurso se requiere de una precisión contraria al discurso del espectáculo. Se busca entonces una salida de dicha inmediatez en lo que Lehmann ha llamado la “materialidad” y lo “pesado” de la escena teatral posdramática. La interrupción de la percepción mutua de espectador y actor es la mediación o la cesura necesaria para la reflexión, es la fractura (del flujo del discurso, del supuesto diálogo *cara a cara* que dicen ofrecer los medios y las redes sociales), o la privación (de la percepción del otro) lo que crea espacios vacíos que deberán ser recorridos por el espectador. Se establece la interacción para un teatro ciudadano, vinculado con el espacio de producción. Esta fractura también se puede leer en el texto escrito y observar en el cuerpo de los actores en la escena, en la puesta en escena misma.

## Tackels. Escribir para la escena

Para pensar la escritura de este tipo de textos dramáticos (Danan, 2012)<sup>19</sup> nos sirve pensar en el concepto de *écrivains de plateau* [escritores de escena], de Bruno Tackels.<sup>20</sup> En este teatro en el que la puesta en escena no se halla al servicio del texto (literario, dramático), el centro del dispositivo teatral, este *escritor de escena* es:

Un escritor de un género particular; el medio y la materia provienen esencialmente de la escena, aunque numerosos elementos puedan desplegarse orgánicamente en ella. La verdadera diferencia radica en el hecho de que el texto proviene de la escena y no del libro. No se trata necesariamente de improvisaciones, por el contrario: las palabras se inscriben en una construcción, en esencia, madurada en el espacio y el tiempo de la escena (Tackels, 2005: 13-14).

19. Entendemos con el investigador francés la dramaturgia como “movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena” (Danan, 2012: 13).

20. Investigador belga, discípulo de Lacoue Labarte, docente en Rennes II. Autor de la serie “Écrivains de plateau”, para la editorial francesa Les Solitaires intempestifs. El número 4, por ejemplo, está dedicado a la obra de Rodrigo García (2007).

Es decir, el texto se escribe desde, en y para la escena, *madura* en ella. Por ello es importante el uso de la preposición *de*: no es para la escena o por la escena, el escritor *pertenece* al espacio escénico y su texto se genera y presenta en ese tiempo y, en ese lugar, se halla en coexistencia y tensión con otros lenguajes. Eso se manifiesta también en los propios textos, tanto en las publicaciones en forma de libro como en los manuscritos cedidos por los autores. En ningún caso hay demasiadas acotaciones, no se leen frases tales como “se enciende la luz” o “se aleja”, ni menciones acerca de las demás disciplinas artísticas o de la escenografía. Es decir, el texto escrito para la escena –desde ahora, emplearemos para distinguirlo del dramático el vocablo dramaturgico e indistintamente el término en francés *de plateau*– interactuará con los demás discursos o textos (danza, video, música, espacio, proyección de sobretítulos). Asimismo, es importante descartar que, como ya mencionamos las publicaciones son siempre posteriores a la puesta en escena, pero eso no señala que el texto dramaturgico solo opere como registro. Esta práctica del texto *de plateau* que observamos tanto en el caso de los dramaturgos directores (Fabre, Lauwers) como de un escritor que es dramaturgo por encargos (Pourveur), es una escritura *de la escena*. Dice el investigador español, siguiendo a Lehmann:

Esto no quiere decir que no pueda existir una obra dramática previa al proceso de creación teatral o que se vaya escribiendo a medida que este avanza; pero el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica. La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena (Cornago, 2006).

Existen procedimientos de escritura muy diversos para lograr esta particular tensión: una, la creación colectiva; otra, la apropiación por parte de los actores del texto, sea como adaptación autobiográfica o epocal; o la escritura para actores determinados (muy usual en Lauwers) o, a menudo, para sí mismo (Fabre). Lo que tienen en común es que lo escrito proviene de la experiencia y que devienen pensamiento en escena –lo cual hace tan autorreflexivas a las obras. Tackels sostiene que “las escrituras más inventivas del momento son las que pasan por lo que se forma, *performa* y se transforma a partir del gesto inicial de los actores” (19). En este tipo de trabajos escénicos, sucede además la disolución de los géneros literarios, ya que su secundariedad temporal con respecto a la escena implica un rechazo y un cuestionamiento de la enunciación del escritor y una invalidación de la jerarquía de géneros (que se acentúa cuando se introduce la cultura pop, textos no literarios, y la discursividad propia del mercado) cuestionando la hegemonía textual:

Una vez que el texto (como drama) ha sido despojado de su rol hegemónico, el conjunto de elementos teatrales intenta construir nuevas sintaxis escénicas. La lengua posdramática es, en primer lugar, una puesta en escena de todo lo que la escena hace. (...) el teatro escrito a partir del escenario no se preocupa por defender un territorio puro. Por el contrario, está abierto inmediatamente a nuevos aportes de otras formas artísticas, plásticas, visuales, musicales, coreográficas y tecnológicas (Tackels, 2005: 16).

## Traducir la realidad a/en/para la escena

Como dramaturgo me es difícil no pensar en toda forma de escritura teatral como una suerte de traducción. El texto teatral es apenas un carozo que parece carecer de vida real, pero que la contiene misteriosamente, y que es posible ver crecer en la escena. Es decir que detrás del texto teatral ya ha habido un escritor que



tuvo que “traducir” un mundo entero a unas formas más o menos codificadas: oraciones, réplicas, palabras. Pero estas palabras no son la obra en sí. No contienen los tiempos, los ritos, las intenciones, el “habla” que hace que el texto cobre vida y despegue de una abstracción literaria. Escribir teatro, para mí, ya implica traducir: del mundo de lo imaginario, de la vida escénica fantaseada, al mundo escueto del papel, casi de la partitura. (Spiegelburd, 2005).

En neerlandés, el verbo utilizado para describir lo que hace un actor en escena es la misma que la del intérprete: *tolken* o *vertolken*, vocablos usados tanto para el acto de traducir de una lengua a otra, como encarnar un papel en escena. Destacamos esto ya que a diferencia de lo que sucede en otras lenguas el acento en neerlandés está puesto en la ficcionalización. Pensemos, por ejemplo, en el *to play* del inglés –(*schau spielen*, en alemán; y *jouer*, en francés– que significa tanto actuar, reproducir música, tocar un instrumento y jugar. El acento en neerlandés está puesto en el aspecto de la puesta en acto. Existen asimismo otros sinónimos o equivalentes –en alemán, *darstellen*, *eine Rolle verkörpern*; en francés *interpréter*; y en inglés, *act*, *perform*. Con nuestro ejemplo de los diferentes matices de estos verbos pensamos en la actividad “escribir para la escena”, resaltando ese “poner (el cuerpo)” en escena como equivalente a realizar algo más que una interpretación subjetiva, es decir, se realiza una lectura de la realidad que configura mundo.<sup>21</sup> Este teatro no posee (ya) aspiraciones a ser una fiel representación de un original que está afuera, en “la realidad”, sino establece una reflexión de la experiencia subjetiva del artista, que en el encuentro teatral se enlaza a otras experiencias subjetivas. Es con esta perspectiva que desde la traducción –el pasaje de un espacio a otro– podemos pensar el tipo de teatro que hemos elegido y el trabajo con el lenguaje que se produce en escena.<sup>22</sup> Retomamos en esta línea relacional otro verbo muy utilizado en alemán, *übertragen*, compuesto por *el mismo prefijo über: sobre, encima, más (allá) de* y el verbo *tragen* (“portar, llevar, soportar, cargar”...) con lo cual, como dice Campos (2015),

... alude a ese peso que se echan encima los Sísifos traductores cuando han de traer a hombros, desde el territorio opuesto, la boronilla de una lengua que servirá para confeccionar las piedras que levanten la casa nueva en el terreno propio.

Esa idea de cargar *con el peso*... tiene también su correlato en la escena, en la materialidad del teatro, en poner el cuerpo en escena se presencia en contraposición a la virtualidad, en un mundo dominado por los medios masivos y las redes sociales.<sup>23</sup> El espectador, por el contrario, participante de lo que ocurre en el teatro, también está presente en esa materialidad del convivio. En la interferencia, la mediación que obstruye la comunicación fluida al erigirse una cuarta pared entre la escena y el público (Eiermann, 2009: 24 y ss.), interpela al espectador, a diferencia de lo que ocurre con el consumidor pasivo de los medios masivos, que se intenta entretener. Por último, hay otro matiz que nos parece productivo para el análisis, a saber, el término *nachdichten: dichten* es el verbo usado para impermeabilizar o densificar, condensar.<sup>24</sup> Si tomamos la palabra *nachdichten* encontramos que se subraya el proceso de traducción creativa, a partir de una creación anterior. *Nach*, es el prefijo que indica posteridad, y también direccionalidad, indica aquello que en español suele denominarse *versión*, en otros casos re-escritura y que en síntesis implica un proceso de apropiación de algo considerado valioso, de calidad o sea un clásico. Señalados estos matices incluimos la conceptualización que realiza la investigadora argentina Beatriz Trastoy (2009, 2012), cuando toma a la traducción como clave de lectura del teatro del siglo XXI, porque como bien dice Tackels, el problema del artista es la forma: “Cómo decir la situación actual –el drama político contemporáneo, aquel que ha ensangrentado el siglo de las guerras mundiales– con medios que ya no son los adecuados?” (2015: 16).

21. También nos serviremos de algunos sinónimos del término en alemán para esta reflexión acerca de la puesta en acto de la realidad en manos de los teatristas. La más común, *übersetzen*, tiene una forma particiva que significa cruzar, trasladar, llevar de un sitio otro, ir de una orilla a la otra. En la presente reflexión dialogamos además con el artículo de Aníbal Campos (2015), “Intraducibles traducciones de traducir” (2015).

22. Citamos a Campos (2015) “... de ahí que la imagen del barquero sea una de las más usadas en alemán para referirse a los traductores (existe incluso un premio llamado *Die Übersetzerbarke*, la Barca del Traductor, otorgado con cierta regularidad por el gremio de los traductores alemanes a personalidades del mundo del libro o la cultura que han realizado una labor encomiable en la divulgación del trabajo de los «barqueros de la literatura”).

23. El análisis de Debord de 1967 ya describe “relaciones humanas mediadas por imágenes” y critica “La actitud que el espectáculo exige por principio es esta aceptación pasiva que en realidad ya ha obtenido por su manera de aparecer sin réplica” (Debord, 1995: 11).

24. Existe también la palabra *Schriftsteller* “literalmente, un ‘colocador de letras’” (Campos, 2015). También es un colocador o compositor de escritos, agregamos nosotros. “*Schrift*” es tanto letra, manuscrito (en tanto aféresis de *Handschrift*), como texto, escritura, escrito, obra.

En el arte es una constante la búsqueda de esos medios para decir y traducir la realidad. En la forma de la obra de arte se manifiesta el contenido, por lo cual el aspecto estético es siempre político. El contenido solo no es expresión –y carece de existencia–. La experiencia del dolor es aquella que “... ne peut se dire avec la langue qui se parle d'ordinaire –il fait trouver d' autres modalités de paroles pour ce qui nous arrive collectivement.” [“ no se puede decir con la lengua que se habla habitualmente. Es necesario encontrar otros modos de palabras para aquello que experimentamos colectivamente”] (Tackels, 2015:16). La especificidad de la tarea del artista radica precisamente en esa diferencia entre lo ordinario y aquella experiencia colectiva sin nombre que traduce a una forma diferente. Observamos en los trabajos de autores que analizamos que al incorporar otros modos de expresión (otros lenguajes, otros géneros, otras disciplinas), se complementan con un trabajo de reflexión explícita sobre forma y contenido, experiencia y traducción. Tras el fin de la Galaxia Gutenberg, como gusta decir a Lehmann, con la desacralización y el olvido de la consecuentemente tiranía del texto escrito como única alternativa, el teatro se arriesga al uso de otros signos. Aquello que se quiere decir, la experiencia actual, necesita algo más que los elementos de esa “lengua ordinaria” e incorpora por ello la poesía, la música, la danza. El teatro, ese arte de la representación por excelencia se transforma profundamente y, sin embargo, no deja de ser mimesis, en su carácter de poiesis, aunque ya no sea representación (Poschmann, 1999: 25). Así revisamos de qué manera se traduce la experiencia contemporánea en el mundo, del mundo al teatro, preguntándonos con Tackels qué herramientas y traducciones utilizan hoy estos artistas flamencos.

No estamos ante una traducción como representación en escena de una ausencia, la del teatro dramático, sino que la traducción, con los mapas, constituyen una experiencia diferente, ante un mundo fragmentado, que se nombra con sociedades y sujetos que parecen haber perdido la ilusión que posibilitaba una (utópica/ posible) resolución de los conflictos e interacciones, como fuera la teatralidad de Brecht y de las vanguardias históricas, o bien de quienes se hicieron herederos de sus propuestas transformadoras.

Asimismo, como ya hemos mencionado, en la dramaturgia flamenca la traducción está presente de diversas maneras: por una parte, en el texto escrito en diferentes idiomas o dialectos; por otra, en las diferentes voces en escena –los actores hablando en su lengua materna o en una traducción del texto a otra lengua. También está presente lo traducido con los sobretítulos, tanto en las puestas nacionales como internacionales. Allí el texto no sólo acompaña la puesta y traduce, sino que a menudo también es un elemento visual, o bien presenta diferencias entre lo dicho por un performer y lo supuestamente *traducido*. Es claro que toda traducción es incompleta, y que no siempre se traduce todo, y que el texto traducido no suplanta al cual traduce, sino que funciona de manera autónoma, se mueve “como otro actor.”

Consideramos la traducción de los textos una parte esencial de la investigación en teatro comparado, porque permite el diálogo los textos, pero también porque abre otras perspectivas de lectura e interpretación en una lectura detenida del texto, que implica una reflexión del contenido y de la forma y de aquello que, como en la puesta o en la escritura de teatro, se resiste a ser traducido. Recodemos el *croquis* que propone Bärffuss como metáfora del texto teatral: lo incompleto de las marcas textuales, que se *completan* en la escena, lo cual quizá sea también una buena manera de caracterizar esta traducción de teatro. Sumado a la pérdida en el traspaso de una lengua a otra, está aquí el carácter incompleto y, en el caso de nuestro corpus, fragmentario y poético. Con la traducción esperamos entonces aporta a la divulgación de los textos. En dicha tarea creemos haber encontrado, a la vez, herramientas que contribuyeron a la interpretación de los mismos.

Beatriz Trastoy señala que a mediados del siglo XIX comienza a pensarse la puesta en escena como una lectura o interpretación, es decir:

... como 'traducción' en signos escénicos por parte de sus diferentes realizadores (actores, escenógrafos, iluminadores, maquilladores, vestuaristas, etc.), orientados y coordinados por el director, ya que, durante siglos, el trabajo escénico se entendió como fiel reproducción, como mera ilustración –(casi) prescindible– del texto dramático, sin dejar ningún margen a la creatividad productiva e interpretativa de realizadores y espectadores (Trastoy, 2009: 247).

Hasta hace muy poco se pensó la traducción como una tarea mecánica de traslado cuyo valor dependía casi exclusivamente de la fidelidad respecto del original, en lo posible, del significado antes que del significante, dejando de lado las particularidades de los contextos de las lenguas de origen y/o de llegada. Es por ello, que Trastoy dice que

No es casual, entonces, que la traducción, entendida como conocimiento autónomo, y el teatro posdramático, con su impugnación de la noción de drama y, por consiguiente, de puesta en escena, comenzaran a teorizarse casi contemporáneamente a fines de los años 70, ya que entre ellos es posible establecer analogías, por demás evidentes, en la medida en que comparten ciertos cuestionamientos y problemáticas comunes. [En un teatro que] Ya no busca ser espejo escénico, duplicación de similares experiencias existenciales que, por su atribuida validez universal, aseguran los procesos de identificación emocional del espectador. Por el contrario, se centra en la noción de presentación, es decir, acentúa el aspecto productivo, en tanto privilegia el cuerpo del artista, cuyo trabajo se desenvuelve en espacio y en tiempo reales (2012:243)

Nos resulta necesaria la reflexión acerca del cambio que ha sufrido la concepción de traducción, y la consideramos paralelamente a la del teatro en Flandes. La investigadora destaca que, tanto en la investigación y la crítica teatral del teatro contemporáneo, existe cierta "incomodidad hermenéutica" ante obras que escapan a las categorías interpretativas tradicionales debido a que, a diferencia del teatro *dramático*, que duplica, crea, la realidad, en el llamado teatro posdramático se impugnan las categorías dramáticas tradicionales y se borran las fronteras entre lo real y lo ficcional, dado que "ya no se postula como doble o espejo de otra cosa, sino como equivalente de la vida misma" (2009: 237). Es por ello que a menudo el análisis de estas obras se reduce a señalar "los distintos grados de lo real verificados en la escena". La investigadora argentina propone pensar la traducción como clave de lectura superando dicha limitación, y su propuesta tal vez sea una manera de incluir en los análisis de la teatrología posibles interpretaciones al espectáculo entendiendo a la traducción "en sentido amplio –como traslación, adaptación, paráfrasis, comentario, parodia, reescritura, transformación, apropiación, cita, mediación." (2012: 239). En relación con el tema nos interesa desarrollar un primer aspecto, que es el de la tradicional "invisibilidad del traductor", ese desaparecer que "debe apoyarse en la noción de representación, implícita en la traducción, que finge ser el texto original y no su versión en otra lengua", tal como expresa Trastoy, pensando en Javier Marías (2011).

Nos detenemos en esa *deseada* invisibilidad del traductor y en su paralelismo con el mecanismo teatral, especialmente del teatro del "como si". Si la traducción es comprendida/leída como si fuera el original hace desaparecer ante el interpretante/lector no sólo al traductor, sino también al texto de origen y no permite reflexionar acerca del proceso que generó el texto que interpreta/lee. Si trasladamos esta problemática al teatro, esto genera una representación con una ausencia del *real* –como en la traducción– y se pasa por alto la mediación. En el teatro flamenco advertimos que la traducción no es invisible: es transparente en su opacidad. Al exponer los mecanismos

del dispositivo teatral, la mediación de lo material, la cuarta pared hace transparente el mecanismo. Funciona de modo análogo a la nota al pie de la traducción, aunque la traducción en escena no solo, y no necesariamente explique, sino que también desfasa. Por un lado explica, por el otro no permite que el espectador se olvide que es una traducción (a la manera del extrañamiento en Brecht). El sobretítulo, por ejemplo, traduce el parlamento del actor para que se lo comprenda y además tiene una función adicional, la de producir una interferencia visual, física. En ese sentido, el texto y la puesta en escena son, en esa coexistencia, textos heterolingües. Más adelante nos detendremos en esta relación, y en la interferencia como operación desestabilizadora del/los sentido/s, en tanto que entendemos a la traducción como metáfora que conceptualiza en paralelo lo heterolingüe en las puestas en escena que luego devienen en escritura.

Gracias a este cruce entre ambas disciplinas –la teatrología y la traductología– podemos pensar problemas análogos, y mostrar en el análisis de las obras aspectos relevantes que de otra manera serían ignorados. Por un lado, pensamos en la conciencia de la permeabilidad –entre las lenguas, o entre realidad y ficción– y el peso de la subjetividad en la enunciación e interpretaciones (lingüísticas y escénicas). De ello se desprende el carácter necesariamente imperfecto de la comunicación con el otro. Si pensamos, por otro lado, en la puesta en escena y en la traducción como espacios de comunicación en que el intérprete no es sólo el canal sino que conforma el mensaje –es decir, que el traductor como el teatrasta inciden y moldean el mensaje; o que el intérprete y el actor recrean el relato desde su subjetividad, pues no son un mero continente de un mensaje emitido por un autor. La palabra sabemos que opera como condicionante de la acción/instrucción, lleva a ese cómo pensar/ser/hablar en sociedad, y si la traducción/puesta en escena expone/n esas cuestiones están dando cuenta no solo de la limitación de cada lengua, sino que dicen acerca de su historicidad, de su carácter normativo y, por tanto, cuestionan dichas limitaciones.

En síntesis, entendemos la traducción no como pasaje de una lengua de otra, una *über-setzung* literal, el paso de una orilla a la otra, sino que es un movimiento, “una operación intercultural en la que se adaptan sistemas sígnicos diferentes es una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno; un intento de comprendernos y de comprender a los otros”. Con Trastoy, nos preguntamos ¿qué horizontes se amplían para cada uno de los participantes del hecho teatral, y para el teatro mismo en este juego de traducciones múltiples? La investigadora nos acerca la clave interpretativa, y sostiene que ella radica en el concepto de traducción

...como fenómeno socio-cultural y comunicativo, como hecho propiamente intercultural, como un problema semiótico que insiste en los deslizamientos de sentido, en el contraste lingüístico, en el juego de intertextualidades y transtextualidades, que discierne la otredad en las inscripciones de la mismidad. (Romano-Sued, 1998 en Trastoy 2012: 248)

Es decir, es una “vía de acceso a la comprensión de las complejas relaciones entre lengua, cultura, sociedad”. Cuando grupo y director traducen en escena reflexionan sobre esas relaciones y esa lectura crítica, esa interpretación, provoca un gesto político. No político en el sentido partidario o coyuntural, ni temático, pero sí situado en lo histórico, social y artístico:

Político en sentido amplio y complejo, en la medida en que el quehacer escénico de algún modo colmó –y quizás aún colma, vacíos y necesidades participativas. Se trata de entender lo político en el siglo XXI, no como en la década de los años 70, o sea no como una posibilidad de construcción utópica. El teatro contemporáneo (nos interpela también desde la forma –sea desde lo “posdramático” o desde lo

“posvanguardista” – en tanto que busca constituirse en una estrategia política y reflexiva en nuestra realidad, nuestra comunidad y el rol de cada individuo en la sociedad actual a través de perspectivas inhabituales. (Trastoy, 2012:249).

Es en este sentido que podemos pensar la traducción como lo hacen los estudios postcoloniales, al analizar las producciones de autores que escriben necesariamente en la *lengua de otro*, apropiándose de la del colonizador. Una idea similar a la que desarrollan Deleuze y Guattari con el alemán que usa Kafka. En este sentido hay en el hacer del teatrista un trabajo con un sustrato cultural que se traduce al escribir la obra. Los autores recurren a la traducción lingüística en su interpretación de la realidad, porque esta herramienta de traducción permite pensar su escritura por fuera de marcos teóricos occidentales monolingües (Suchet, 2014: 23). La hibridez de este espacio del “entre” que se genera en una traducción cultural o lingüística que no es ni domesticación (una traducción “fluida” que “invisibiliza” al traductor –y por ende a la traducción, que desaparece al no ser percibida (Venuti, 1999: 34 y ss). Se acerca más al pensamiento de Benjamin, con el cual dialoga Homi Bhabha en *El lugar de la cultura* (1994), para desarrollar el concepto de tercer espacio y de traducción cultural. Cita un párrafo de *La tarea del traductor* de Walter Benjamin, que nos interesa para pensar el modo en que los autores aquí estudiados piensan la conformación de sus piezas teatrales. A continuación transcribimos la cita de Benjamin y la de Paul de Man, que nos permitirán analizar las obras teatrales partiendo de la idea de la vasija, es decir, de la traducción como tarea arqueológica, del modo en que se entiende en la actualidad la arqueología, mostrando la vasija en su recomposición, no como unidad:

Los fragmentos de una vasija, para poder ser rearmados, deben coincidir unos con otros en los detalles más mínimos, aunque no necesitan ser uno *como* el otro. Del mismo modo una traducción, en lugar de imitar el sentido del original, debe coincidir, amorosamente y en detalle, con el sentido del original, para hacerlos *a ambos* reconocibles como los fragmentos rotos del lenguaje mayor, del mismo modo que los fragmentos son partes rotas de una vasija (Benjamin en Bhabha, 1994: 207).

Lo que quiero destacar es una forma de la articulación de la diferencia cultural que Paul de Man clarifica en su lectura de la compleja imagen de la vasija que hace Walter Benjamin. “[Benjamín] no está diciendo que los fragmentos constituyen una totalidad; dice que los fragmentos son fragmentos, y que siguen siendo esencialmente fragmentarios. Se siguen unos a otros metonímicamente, y nunca constituyen una totalidad.” (Paul de Man en Bhabha, 1994: 209).

Retomamos la idea de los fragmentos en el análisis de obras que exponen la traducción para mostrar los mecanismos, en el denominado tercer espacio: “donde la negociación de diferencias incommensurables crea una tensión propia de las existencias fronterizas” (Bhabha, 1994: 263). El *entre* es ese espacio más vital que cuestiona totalidades, por ello se trata de mirar aquello que existe en los cruces. La dificultad a la que se enfrenta el traductor de un texto *postcolonial* –escrito en la lengua de otro, apropiada y experimentada en ese entre– es que no es asible con las categorías tradicionales de traducción, ni de equivalencia lingüística, o sea como pérdida/ganancia. Se trata de escritores bilingües que crean una lengua del *entre* y ocupan (o mejor: crean) ese tercer lugar.

Concluimos el presente trabajo con la categoría de traducción porque pensamos que en este cruce radica también una de las posibilidades de interpretación de obras posdramáticas y de la reflexión el concepto mismo propuesto por Lehmann, hace más de veinte años. También consideramos pertinente destacar que la investigación de teatro comparado desde Argentina comprende a menudo la práctica de la

traducción, algo que, hemos comprobado con colegas, es un modo de acercarnos tanto al texto dramático como a la puesta en escena, sobre todo, en la investigación actual en que nos centramos en puestas latinoamericanas de obras europeas (alemanas, austríacas, suizas y flamencas), actividad que estamos realizando en un equipo de trabajo interdisciplinario en que nos interesa investigar la traducción a otro espacio y a otros lenguajes artísticos en este marco (van Muylem-Marcó del Pont, 2018<sup>25</sup>). Esperamos poder contribuir de ese modo al diálogo entre Europa y Latinoamérica tanto desde la traducción como la investigación de obras escritas y puestas en el viejo mundo y de sus relecturas en nuestro continente.

25. El proyecto tiene como objeto de estudio el teatro y la poesía contemporáneos desde una perspectiva interdisciplinaria en que se conjugan la investigación en teatro, literatura, traducción y artes visuales con especialistas de las diferentes áreas.

## Bibliografía

- » Adorno, T. W. 1974. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt del Meno, Suhrkamp. En castellano: *Notas sobre literatura*, 2003 (trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid, Akal.
- » Adorno, T. W. 2004 (1970). *Teoría estética* (trad. Jorge Navarro Perez). Madrid, Akal.
- » Bärfuss, L. s/f. “Darüber hinaus” en: [www.hsverlag.com/autoren/detail/a3](http://www.hsverlag.com/autoren/detail/a3) (26/11/2016)
- » Benjamin, W. 1934. “Der Autor als Produzent”, *Texturen*. Consultado el 20 de noviembre de 2017 en: [www.texturen-online.net/methodik/benjamin/autor-als-produzent](http://www.texturen-online.net/methodik/benjamin/autor-als-produzent) (26/11/2016).
- » Bhabha, H. 1990. “The Third Space. Interview with Homi Bhabha”. En: Rutherford (Ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London, Lawrence and Wishart, 207-221.
- » Bhabha, H. 1994. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial. Trad. César Aira.
- » Campos, A. 2015. “Intraducibles traducciones de traducir” en: Revista el Trujamán. Septiembre de 2015. Instituto Cervantes.
- » Cornago, Ó. 2006. “Teatro posdramático: las resistencias de la representación” en: Sánchez, J. (dir.) *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca, UCLM, (pp. 165-179).
- » Danan, J. 2012. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos* (trad. Víctor Viviescas). México, Paso de gato.
- » Debord, G. 1967. *La Sociedad del Espectáculo*. Madrid, Ed. Revista Observaciones Filosóficas.
- » Deleuze, G. 2005. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. (Trad. Isidro Herrera). Madrid: Arena Libros.
- » Derrida, J. 1989. “La palabra soplada” en: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- » Diéguez, I. 2007. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.
- » Eiermann, A. 2009. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld, Transcript. En castellano está disponible la introducción: “Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes” (trad. M. van Muylem). *Telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año VIII, Nº16, diciembre año 2012. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero16/articulo/421/teatro-postespectacular-la-alteridad-de-la-representacion-y-la-disolucion-de-las-fronteras-entre-las-artes.html>
- » Finter, H. 1985. “Das Kameraauge des postmodernen Theaters” en: Chr. W. Thomsen (ed.): *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. En castellano: 1994. *La cámara-ojo en el teatro postmoderno*, Criterios 31. Pp. 25-47.

- » Finter, H 2016a. “Migraciones en la dramaturgia: retratos y relatos en *The blind poet* de Jan Lauwers”. Revista *Espéculo*, 56. Consultado el 20 de noviembre de 2017 en [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/Europa\\_Especulo\\_56\\_UCM.pdf](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/Europa_Especulo_56_UCM.pdf)
- » Finter, H 2016b. “Monologar desde el ‘entre’” en: van Muylem (Comp.) *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Colección papeles teatrales.
- » Geerts, R. 2011. “Tekst als object. Over de herwonnen autonomie van de dramatekst” en: Swyzen, C. y Vanhoutte, K (eds). *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Amberes, Research Center for Visual Poetics, University Press Antwerp.
- » Hertmans, S. 2007. *Het zwijgen van de tragedie*. Amsterdam, De Bezijge Bij. En castellano: 2009. *El silencio de la tragedia*. Valencia, Pre-textos.
- » Jans, E. 2012a. “Vlaams geblaf op de planken” en: Absilis K., Jaspers J., Van Hoof S. (Eds.) *De Manke Usurpator: Over Verkavelingsvlaams*. Gante:Academia Press.
- » Krysinski, W. 1991. “Estructuras Evolutivas ‘modernas’ y ‘posmodernas’ en el texto teatral en el siglo XX”, en: De Toro, Fernando, *Semiótica y teatro latinoamericano*, Galerna: Buenos Aires.
- » Lauwers, J. 2009a. *Kebang!* Lovaina, Ed. Van Halewyck. En castellano está disponible la trilogía *Sad Face/Happy Face*, (trad. Micaela van Muylem). Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Colección papeles teatrales.
- » Lauwers, J. 2013. Entrevista realizada por Adriana Musitano y Micaela van Muylem. en las instalaciones de Needcompany. Inédita.
- » Lehmann, H-T. 1998. “Remarks on the possibility of thinking the political in theatre” en: Opsomer, G. y M. Van Kerkhoven (Eds.) *Van Brecht tot Bernadetje. Wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?* Bruselas, Vlaams Theater Instituut.
- » Lehmann, H-T. 2008 (1999). *Postdramatisches Theater*. Bielefeld, Verlag der Autoren. En castellano: “El teatro posdramático: una introducción” (Trad. Paula Riva) en la presente revista (no 12, 2010). La traducción del libro completo fue publicada en 2013 (Cendeac-Paso de Gato) en traducción de Diana González et. al.
- » Lehmann, H-T. 2010. “Hans-Thies Lehmann y sus postulados escénicos” Entrevista realizada por Alejandro Bruna para la Universidad de Chile. Consultado el 20 de noviembre de 2017 en: [www.artes.uchile.cl](http://www.artes.uchile.cl) (11/07/2016).
- » Lehmann, H-T. 2012. “Hans-Thies Lehmann: El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político” Entrevista realizada por Ivanna Soto en: *Ñ, Revista de Cultura, Clarín*. 15 de agosto de 2012.
- » Malzacher, F. y Stegemann, B. 2016. “Zwischen Tahrir-Platz und Stadttheater: Was ist politisches Theater?” Entrevista realizada por Matthias Frense y Sebastian Brohn. Consultado el 20 de noviembre de 2017 en: [www.festivalimpulse.de/de/news/820/zwischen-tahrir-platz-und-stadttheater-was-ist-politisches-theater](http://www.festivalimpulse.de/de/news/820/zwischen-tahrir-platz-und-stadttheater-was-ist-politisches-theater) (05/07/2016).
- » Marías, J. 2011. *Literatura y fantasma*. Madrid, Santillana/Alfaguara.
- » Musitano, A. 2014. *Informe por año sabático. Plástica, poesía, teatro y política en el arte del siglo XXI: las representaciones de la muerte y lo cadavérico*. Escuela de Letras, FFyH, UNC.



- » Musitano, A, y L. Fobbio. 2014. "El paisaje y el entre, categorías relacionales para la escena y la puesta en página", en: *Actas del VI Congreso Internacional de Letras, Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Buenos Aires, UBA.
- » Pavis, P. 2008. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós.
- » Pavis, P. 2001. "Del silencio en las estructuras" en Revista *Teoría teatral*, incluida en "El texto teatral y la palabra en escena" Doctorado en Artes. FFyH, UNC, Córdoba.
- » Pavis, P. 2005. "Aux frontières de la mise en scène" en: *Littérature*, No. 138, Théâtre: le retour du texte?
- » Poschmann, G. 1997. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnens-tücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen, Niemeyer.
- » Pourveur, P, S. Hertmans, C. Swyzen. 2013. *Tirannie van de tijd/Tiranía del tiempo*. (trad. Micaela van Muylem). Villa María, Eduvim. Colección: Teatro europeo contemporáneo.
- » Rijnders, G. 2013. *Tragedie/Tragedia*. (trad. Micaela van Muylem). Villa María, Eduvim. Colección: Teatro europeo contemporáneo.
- » Stalpaert, C., Le Roy, F. y Bousset S. *No beauty for me there where human life is rare. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany*. Gante, Academia Press.
- » Spregelburd, R. 2005. "Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones". Entrevista realizada por Eandi, V. *La revista del CCC*. Enero/abril 2010, n° 8. Disponible en: [http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/\(5/8/16\)](http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/(5/8/16))
- » Suchet, M. 2014. *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. París, Garnier.
- » Swyzen, C. y K. Vanhoutte (eds.). 2011. *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Amberes, Research Center for Visual Poetics, University Press Antwerp.
- » Tackels, B. 2005. *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*. Besançon, Les solitaires intempestifs.
- » Trastoy, B. 2009. "Miradas críticas sobre el teatro posdramático" Santiago de Chile. *Aisthesis*, 46, (pp. 236-251).
- » Trastoy, B. 2012. "Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática" en: *Revista brasileira de estudos da presença*. v. 2, n. 1. Pp. 231-248.
- » Trastoy, B. 2018. *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires, Libretto.
- » Ubersfeld, A. 2003. "El habla solitaria", en *Acta Poética* no 24, UNAM. Consultado el 20 de noviembre de 2017 en: [www.iifl.unam.mx/html/docs/acta-poetica/24-1/ubersfeld.pdf](http://www.iifl.unam.mx/html/docs/acta-poetica/24-1/ubersfeld.pdf)
- » Vanhaesebrouck, K. 2011. "Tekst en choraliteit. De plaats van het koor in het postdramatische theater" en: Swyzen, C. y K. Vanhoutte. *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Amberes, AUP
- » van Muylem, M. 2013. *El silencio como línea de fuga. Mujeres soñaron caballos, de Daniel Veronese*. Editorial Eduvim. Villa María. Un adelanto fue publicado en

2012 en la presente revista (N° 15, julio de 2012).

- » van Muylem, M. 2016. La traducción como descentramiento. En: van Muylem, Micaela (comp.). *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Colección papeles teatrales, Editorial de la FFyH, UNC, 2016.
- » van Muylem, 2018. “Interacciones entre imagen y texto en escena y en papel”. *Revista sic*. Montevideo, APLU. 2018 ISSN 1688-938X.
- » van Muylem, M y C. Marcó del Pont (2018). Teatro, poesía e imagen. Expansiones y puesta en crisis en la literatura de habla alemana y neerlandesa contemporáneas. Proyecto de investigación bianual 2018-2019. SECyT, UNC.
- » Venuti, Lawrence. 1999. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge. London & New York.
- » Villegas, J. 1998. “De la caducidad y renovación de las estrategias para el estudio del teatro” en: Pelletieri, O. (comp.). *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna.
- » Wirth, A. 1980. “Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte”, en *Theater Heute*, 1. Pp. 16-19.
- » Wirth, A. 1987. “Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien” (83-91), en: *Giessener Universitätsblätter*, 202.