



El teatro posdramático: una introducción.¹

Hans-Thies Lehmann

(Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt, Alemania)

Traducción: Paula Riva

Premisas

Con el fin de la *galaxia Gutenberg*, el texto escrito y el libro fueron puestos nuevamente en discusión. La manera de percibir se desplaza: una percepción simultánea y de perspectivas plurales reemplaza la percepción lineal y sucesiva. Una percepción más superficial y a la vez más extendida substituye a la otra, más centrada y más profunda, cuyo arquetipo era la lectura del texto literario. Como el teatro, por lo que tiene de pesado y complicado, la lectura lenta corre el peligro de perder su estatuto frente a la circulación lucrativa de imágenes animadas. Reenviándose el uno al otro a un proceso estético de repulsión y de atracción productivas, la literatura y el teatro son relegados como práctica minoritaria. El teatro no constituye más un medio de comunicación masiva. Es cada vez más ridículo obstinarse en negar esta realidad y es cada vez más urgente reflexionar sobre ella seriamente. En relación a la presión ejercida por la atracción de las dos fuerzas conjuradas, rapidez y superficialidad, el discurso teatral –que se emancipa del *literario*–, se acerca a él, pues, en el teatro como en la literatura, se trata de texturas que dependen ampliamente de la activación de energía de la imaginación, que, en la civilización del consumo más bien pasivo de imágenes y de datos, tienden a debilitarse. Teatro y literatura no son organizados en principio como reproducción, sino más bien como calidad de signos.

Paralelamente, el *sector* cultural sucumbe cada vez más bajo la ley de la rentabilidad, y allí se agrega manifiestamente una desventaja suplementaria: el teatro no propone un producto palpable que, por este motivo, pueda ser puesto en

¹ Agradecemos a Hans-Thies Lehmann su generosa autorización para publicar en *telondefondo* la primera traducción al español del prólogo de *Posdramatisches Theater* (1999), realizada a partir de la versión francesa de Phillippe-Henri Ledru (Paris, L'Arche, 2002).



circulación y negociado como es el caso de un video, una película, un CD o aún un libro. Las nuevas tecnologías y los nuevos medios son siempre más *inmateriales*: *Los Inmateriales* era el título de una exposición organizada en París en 1985 por Jean-François Lyotard. En cambio, el teatro se caracteriza por la *materialidad de la comunicación*. Contrariamente a otras formas de prácticas artísticas, se distingue por el peso de sus materiales y de sus medios particularmente pesados. Comparado con la pluma y la hoja del poeta, con el óleo y la tela del pintor, sus necesidades son importantes: el mantenimiento del escenario, la organización, la administración y el trabajo de los artesanos, además de las exigencias materiales del conjunto mismo de las artes inherentes al teatro. Y no obstante, esta institución que parece ya algo antigua, logra situarse, todavía y siempre de manera sorprendente, en la sociedad y en proximidad de los medios técnicamente avanzados. Aparentemente, cumple una función que justamente valora sus *inconvenientes*.

El teatro no es solamente el lugar de los *cuerpos* pesados, sino también el del *parecido real*, donde tiene lugar un recorte original de una vida, al mismo tiempo organizada estéticamente en su cotidianeidad bien real. Contrariamente a todas las artes del objeto y de la transmisión mediática, encontramos en el teatro, el acto estético en tanto tal (la actuación del actor) y, a la vez, el acto de la recepción (la asistencia al espectáculo) como acción real en *un* momento y en *un* lugar determinado. El teatro significa: *un trozo de vida transcurrida y vivida* en comunidad por actores y espectadores en el aire de este *espacio* respirado en común, en donde se desarrolla el juego teatral y el acto receptivo del espectador. La emisión y la recepción de signos y señales se realizan simultáneamente. La representación hace surgir del comportamiento en escena y en la sala *un texto común*, aún cuando no exista ningún discurso hablado. Por este motivo, una descripción adecuada del teatro está ligada a la lectura de ese texto general. En este punto, virtualmente, las miradas de todos los actantes involucrados pueden reencontrarse; la *situación teatral* forma una entidad compuesta por numerosos procesos de comunicación tan evidentes como disimulados. El siguiente análisis apunta a la cuestión de saber de qué manera, desde comienzos de los años 70, la práctica escénica hizo uso de estos datos fundamentales del teatro, los integró a su reflexión y, directamente, los utilizó como tema y contenido de la representación,



puesto que el teatro comparte con las otras disciplinas artísticas de la (pos)modernidad, una tendencia a la autorreflexión y a la autotematización. Del mismo modo en que, según Roland Barthes, en la era moderna, cada texto suscita el problema de aquello que le es posible (¿la lengua alcanza lo verdadero?), la práctica de la puesta en escena radical pone en discusión su estatuto de realidad aparente. Los conceptos de autorreflexión y de estructura autotemática hacen pensar de entrada en la dimensión textual, puesto que es la lengua la que, por excelencia, abre el campo al uso autorreflexivo de los signos. Pero, en efecto, el texto está sujeto a las mismas leyes y rechazos que los otros signos del teatro, ya sean visuales, auditivos, gestuales o arquitectónicos.

Frente a una manera profundamente diferente de emplear el signo teatral, parece sensato llamar *posdramático* un sector significativo del nuevo teatro. Al mismo tiempo, el nuevo *texto* de teatro, que reflexiona sin cesar sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo un texto de teatro que *dejó de ser dramático*. Si aludimos al género literario que es el drama, el título *teatro posdramático* indica la interdependencia continua entre teatro y texto, aún cuando aquí el discurso del *teatro* ocupa una posición central y que, por este hecho, es cuestión del texto sólo como elemento, esfera y *material* de la disposición escénica y no como elemento dominante. No se trata aquí de ninguna manera de un juicio de valor o de algún *a priori*. Se siguen escribiendo textos notables. La denominación *teatro de texto* tiene a menudo una connotación peyorativa; por el contrario, en el curso de este análisis no significará algo simplemente pasado y superado. Se trata de una forma de actuación propia y también auténtica del teatro *posdramático*. No obstante, teniendo en cuenta la situación desde todo punto insuficiente en el enfoque teórico de los nuevos discursos sobre el arte y la escena –comparado con los análisis literarios y dramáticos– parece prudente medir la dimensión textual del teatro, ante todo, a la luz de la realidad propiamente teatral.



En el "texto de teatro ya no más dramático" de hoy (Poschmann) se difuminan los "principios de narración y de figuración", así como el orden de una "fábula"². Se llega a "una autonomización del lenguaje"³. Werner Schwab, Elfriede Jelinek o Rainald Goetz, aún conservando en diferentes grados la dimensión dramática, conciben textos en los cuales el lenguaje no aparece como un discurso entre personajes –si existen todavía personajes que puedan ser definidos como tales- sino como una teatralidad autónoma. Ginka Steinwachs intenta, con su "teatro como institución oral" intentar estructurar la realidad escénica como una realidad del lenguaje poético y sensual intensificada. Por lo que sucede allí, el concepto de "superficies de lenguaje" antinómicas, tomado de Elfriede Jelinek y que reemplazan el diálogo, es significativo. Como explica Poschmann, esta fórmula está dirigida contra la dimensión profunda de las palabras de los personajes que no sería otra cosa más que una ilusión mimética. En este sentido, la metáfora de "superficies del lenguaje" equivale al giro efectuado por la pintura moderna que en lugar de la ilusión dada por el espacio de tres dimensiones *pone en escena* la superficie (material) de la imagen, su realidad en dos dimensiones, así como la del color como cualidad autónoma. Sin embargo, esta interpretación no tendría que significar obligatoriamente que el lenguaje -autonomizado- i)provenría de un disminuido interés por el hombre! ¿No se trata más bien de una mirada diferente que se dirige hacia él? Aquí se encuentra una articulación que se conecta menos con la intencionalidad - la característica del sujeto- que con su abandono, menos con la voluntad conciente que con el deseo, menos con el yo que con el *sujeto del inconsciente*. Es por esto que, en lugar de lamentar la ausencia de una imagen predefinida *del hombre* en los textos organizados de manera posdramática, habría que preguntarse, más bien, qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son delineadas aquí para el sujeto humano.

² Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*, Tübingen, 1997; p. 177.

³ *Ibid.*, p. 178.



Objetivos

El objetivo del presente estudio no es el de realizar un inventario exhaustivo. La tentativa consiste más bien en la articulación de *una lógica estética* del nuevo teatro. El hecho de que ésta no haya sido abordada hasta ahora más que tímidamente, depende -entre otras cosas- del hecho de que el encuentro entre el teatro radical y los teóricos, cuyas ideas podrían corresponder a las tendencias de este teatro, no se produce, sino en raras excepciones. Entre los teóricos del teatro, aquellos que consideran los estudios de teatro con un interés sostenido por el teatro existente como *una reflexión sobre experiencias de teatro* son una minoría. Los filósofos, en cambio, se orientan a menudo y, por cierto, en forma manifiesta, hacia el *teatro* como concepto e idea, llegando a hacer de la *escena* y del *teatro* términos estructurantes para el discurso teórico, pero, raramente, escriben de manera concreta sobre ciertas teatristas o sobre formas determinadas de teatro. Las lecturas de Artaud de Jacques Derrida, las reflexiones sobre Carmelo Bene de Gilles Deleuze o bien el texto clásico de Louis Althusser sobre Bertolazzi y Brecht representan otras tantas excepciones de importancia que confirman esta regla⁴. El compromiso firme que nosotros adoptamos a favor de una perspectiva *estética* del teatro vuelve tal vez útil remarcar que los análisis estéticos engloban, desde siempre -en el sentido más amplio- cuestiones de orden *ético*, moral, político y jurídico. El arte en general, y en particular el teatro, imbricado en la sociedad en variadas formas, que van desde el hecho social de la producción hasta la manera de recepción colectiva, pasando por el financiamiento público, se halla en el campo de la *práctica real socio-simbólica*. La reducción corriente de la estética a posiciones y declaraciones sobre la sociedad permanece vacía, pero, por el contrario, toda interrogación sobre la estética teatral es ciega si, en la práctica artística del teatro, no reconoce la reflexión sobre las normas sociales de la percepción y del comportamiento.

En nuestra descripción de las formas de teatro calificadas aquí como *posdramáticas*, se trata, por un lado, de la tentativa de ubicar la evolución del

⁴ Ver el conjunto muy útil de textos político-filosóficos sobre el teatro de Timothy Murray, *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor, 1997



teatro del siglo XX en una perspectiva histórica; por otra parte, de favorecer la *conceptualización y la verbalización* de la experiencia de este teatro contemporáneo, a menudo calificado como *difícil*. Las nuevas formas teatrales marcaron la obra de algunos directores más representativos de la época; ellos encontraron un público más o menos numeroso, en gran parte joven, que se apretujaba y continúa afluyendo alrededor de institutos como el Mickerytheater, el Kaaitheater, el Kampnagel, la Mousonturm y el TAT en Frankfurt, el Hebbel-Theater, la Szene Salzburg, el Marstall de Munich, etc.; ellos entusiasmaron a numerosos críticos y muchos de sus principios estéticos pudieron *incrustarse* en el teatro convencional (si bien en una forma en gran parte diluida). Sin embargo, una parte importante del público que, dicho groseramente, espera siempre una ilustración de los textos clásicos, todavía acepta quizás, la decoración escénica *moderna*, pero sigue aficionado a los relatos de fácil acceso, a contextos lógicos, a autojustificaciones culturales y a sentimientos teatrales conmovedores. Entre este público, las formas posdramáticas de un Robert Wilson, de un Jan Fabre, de Einar Schleef o de Jan Lauwers – por no citar más que algunos de los genios de teatro más *confirmados* – encuentran sólo un consenso relativo. Al mismo tiempo a los que se muestran persuadidos de la autenticidad artística y de la importancia de un teatro de este tipo, les faltan a menudo los instrumentos conceptuales para formular su percepción. Esto es sensiblemente el resultado del predominio de criterios puramente negativos: “El nuevo teatro *no es esto*, no es eso, ni tampoco aquello” se puede leer y entender. En lo que concierne a categorías y conceptos que permiten una definición, aunque más no fuera una posible descripción de este teatro, las lagunas son numerosas. Este estudio pretende llenar un poco estas lagunas y, al mismo tiempo, alentar en el teatro métodos de trabajo que se distancien de las ideas preconcebidas sobre lo que sería el teatro o sobre lo que debería ser.

Este ensayo pretende facilitar la orientación en el campo abigarrado del nuevo lenguaje. Muchos temas abordados son apenas esbozados; el objetivo se alcanzará si se logra motivar análisis más detallados. No se tratará de un cuadro global y completo del nuevo teatro en todas sus manifestaciones escénicas, y esto, no solamente por la única y pragmática razón de que su diversidad no puede ser



encerrada dentro de límites. Este estudio se conecta con el "teatro del presente"⁵, es cierto, pero como tentativa de definición teórica de lo que exige el reconocimiento de su especificidad. Solamente una parte del teatro de los últimos treinta años fue tomada en consideración. No se trata de una trama de conceptos en la cual todo encuentra su lugar. En cada ocasión, la pregunta es saber si la estética de cierta práctica teatral es prueba de una verdadera contemporaneidad, o si ella no hace más que seguir antiguos modelos con técnicas muy regladas. La estética idealista clásica disponía del concepto de *la idea*: el esbozo de un todo conceptual que permitía concretar (integrar) detalles, en la medida en que éstos se desarrollaban al mismo tiempo en la *realidad* y en el *concepto*. Así, cada fase histórica de un arte podía –según Hegel– ser considerada como el desarrollo concreto y específico de la idea del arte y cada obra de arte como concreción particular del espíritu objetivo de una época o de una "forma artística" (*Kunstform*). La idea de una época o de un estado del mundo en un período histórico determinado daba al idealismo la clave general que permitía ubicar al arte en un lugar, tanto dentro de la historia como dentro del sistema. Puesto que la confianza en dichas construcciones se va perdiendo – la del *teatro*, por ejemplo, en la cual el teatro de una época no sería más que un desarrollo específico – el pluralismo de los fenómenos obligan entonces a reconocer el carácter imprevisible y espontáneo de *la invención*.

Al mismo tiempo, la diversidad heterogénea sacude los cimientos de las certezas de los métodos que permitían explicar innegablemente de manera causal la evolución del arte. Conviene aceptar la coexistencia de conceptos de teatro divergentes en los que no aparezca ningún paradigma de *dominación*. Por otra parte, los estudios teatrales no deben asimismo abordar su propio presente con la mirada del archivista. La cuestión es saber qué salida o qué actitud encontrar frente a este dilema. La máquina universitaria no resuelve más que en apariencia las dificultades que surgen de la desaparición de órdenes históricos y de modelos estéticos: la mayor parte del tiempo, la disección de las *especializaciones pedantes* no producen más que recopilaciones de datos empaquetados de manera siempre más complicada. De hecho, ellas no sirven de ninguna ayuda para las

⁵ Wilfried Floeck, *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen, 1998.



preocupaciones semánticas, aún en los dominios cercanos. Otra respuesta consiste en la *interdisciplinariedad* tan afirmada. No obstante la importancia de estos impulsos, es necesario constatar que se encuentra allí la lamentable tendencia a esconder el objeto mismo y la razón de ser de la teorización: la experiencia estética, en su carácter experimental, frágil e incierto. Ésta es olvidada como factor de perturbación, en provecho de grandes estrategias de categorización siempre más extendidas.

Si se rechaza esta metamorfosis del pensamiento como tarea de archivo o de categorización, quedan entonces dos salidas que, en realidad, no son más que una: por un lado, las realizaciones artísticas devenidas reales y las formas de la práctica deben ser leídas, en el espíritu de Peter Szondi, como respuestas a problemas artísticos, como reacciones que se hicieron evidentes, a los problemas de representaciones que se plantean en el teatro. En esta óptica, el concepto *pos dramático* –contrariamente a la categoría *posmoderna*, ligada a la época en general– representa una problemática de estética teatral concreta: Heiner Müller puede constatar que él tiene una dificultad enorme para encontrar su formulación adecuada para la forma dramática. Por otro lado, se reivindicará, retomando el tema de Adorno, una cierta confianza (controlada) en la reacción personal *idiosincrásica*. Allí donde el teatro suscita *desconcierto* por el entusiasmo, por la iluminación del entendimiento, la fascinación, la atracción o la incompreensión (no paralizadora), el dominio definido por tales experiencias debe ser medido con precaución. Es solamente a lo largo de la explicación que se podrán justificar los criterios parciales de la elección realizada.

Secretos del oficio del teatro dramático

En el teatro europeo reinó durante siglos un paradigma que se aleja muy marcadamente de las tradiciones teatrales no europeas. Allí donde, por ejemplo, el kathakali hindú o el teatro nô japonés presentan una estructura radicalmente diferente y se componen generalmente de danzas, de coro y de música, se articulan alrededor de una suerte de ceremonias litúrgicas, de textos narrativos y líricos; en Europa, el teatro significa: realización de discursos y de acciones sobre la



escena gracias a una imitación resuelta por el juego dramático. Para calificar la tradición con la cual debió romper a través de su "teatro en el siglo científico", Brecht eligió el nombre de *teatro dramático*. Este término, en un sentido amplio (y comprendiendo también la mayor parte de la obra misma de Brecht!), puede definir el núcleo de la tradición teatral europea. Ésta se basa sobre un conjunto de motivos en parte conscientes, en parte considerados espontáneamente como evidentes y que se los encuentra siempre como *naturalmente* constitutivos de lo que es *el* teatro. Éste es concebido implícitamente como *teatro del drama*. Entre sus elementos teóricos, las categorías de *la imitación* y de *la acción*, aún la pertenencia automática de las dos, ocupan un lugar primordial. Otro motivo más bien inconsciente e inherente a esas categorías, se halla en la intención de formar o de reafirmar para el teatro un *lugar social*, una comunidad que divide, por la emoción y el intelecto, el público y la escena. *Catársis* es el nombre teórico surgido de esta función no solamente estética del teatro: la instauración del reconocimiento y de la pertenencia afectiva gracias a los sentimientos propuestos por el drama y su marco así como por los sentimientos transmitidos a los espectadores. Estos rasgos constitutivos no pueden ser disociados del paradigma *teatro dramático* y su importancia va mucho más allá de la simple distinción formal de los géneros.

El teatro dramático está subordinado a la supremacía del texto. En el teatro de la época moderna, la representación no es generalmente más que declamación e ilustración del drama escrito. Aún cuando la música y las coreografías se unen o dominan, el *texto* sigue siendo decisivo en el sentido de una *totalidad* narrativa y cerebral fácil de captar. No obstante, la característica siempre más fuerte en los siglos XVIII y XIX de las *dramatis personae* por un repertorio no verbal, hecho de gestualidad, de movimiento y de mímica que traducen las expresiones del espíritu, el personaje humano se sigue definiendo principalmente por su discurso. Por lo que se refiere al texto, permanece centrado sobre su función de *texto de roles*. Coro, narrador, intermezzos en el teatro, prólogo y epílogo, apartes y miles y una oberturas, más sutiles unos que otros, de este cosmos dramático hasta el repertorio brechtiano del juego épico, pueden ser alterados sin destruir sin embargo la experiencia específica del teatro dramático. *El* drama logró encarnar



todo eso al mismo tiempo, sin tener que renunciar sin embargo a su carácter dramático.

Aún si es difícil juzgar en qué medida y de qué manera el público de los siglos pasados sucumbió a las *ilusiones* que le produjeron los golpes de efecto (trucos), los juegos de luces sofisticados, el contorno sonoro, los trajes y las decoraciones, el teatro dramático era *creación de ilusión*. Se propone instaurar un cosmos ficticio y mostrar *los planos que significan el mundo* como planos que más bien *representan* el mundo –abstractos pero realizados de tal manera que la imaginación y la intuición de los espectadores hacen efectiva esta ilusión. Para ésta, no son necesarias ni la integridad ni la continuidad de la representación. Es suficiente que la realidad percibida en el teatro pueda ser entendida como un *mundo*, es decir, como una *totalidad*. Totalidad, ilusión, representación de un mundo constituyen el modelo del *drama*. Y por el contrario, por su forma, el teatro dramático afirma la totalidad como verdad y *modelo* de lo real. El teatro dramático terminó cuando y en la medida en que estos elementos no representaron más el principio regulador, sino solamente una variante posible del arte del teatro.

La cesura de la sociedad de los medios.

Se afirma a menudo que las formas experimentales del teatro contemporáneo, después de los años 60, extraen todos sus modelos en la época de las vanguardias históricas. El presente estudio, sin embargo, parte resueltamente de la tesis de que la profunda ruptura de las vanguardias alrededor de 1900 siguió preservando lo esencial del *teatro dramático*, a despecho de todas las innovaciones revolucionarias. Las formas teatrales que surgieron entonces continuaron al servicio de la representación ya modernizada de universos textuales. Conviene recordar que las reformas del teatro apuntaron aún a salvaguardar el texto y su verdad de la desfiguración a causa de prácticas teatrales ya convencionales. Éstas no cuestionan la manera transmitida de la representación y de la comunicación teatral más que de una manera limitada. Ciertamente, los instrumentos escénicos de Meyerhold *distanciaron* las piezas representadas de modo extremo, pero éstas son propuestas como unidad de todos los elementos. Ciertamente, las perturbaciones del teatro



rompen con toda la herencia recibida, pero, con la ayuda de medios abstractos y *distanciados*, permanecen finalmente fieles al principio de una mimesis, de una acción sobre la escena. En cambio, en el aspecto del desarrollo luego de la omnipresencia de los medios en la vida cotidiana desde los años 70, surgió una práctica del discurso teatral nueva y diversificada; es la que nosotros calificaremos aquí de teatro *posdramático*. Por cierto, no sería el caso de poner de nuevo en discusión la dimensión histórica y las perspectivas abiertas por la revolución estética y teatral cerca de los años 1900, al contrario: nosotros dedicaremos un capítulo particular a las formas preliminares, a los primeros balbuceos y a los anticipos del teatro posdramático de esta época. Sin embargo, no obstante toda la similitud de formas de expresión, no se puede olvidar que medios similares, utilizados en contextos diferentes, pueden cambiar radicalmente su significado. Los lenguajes de la escena, desarrollados desde la vanguardia histórica, se transforman en el teatro posdramático en un arsenal de gestos de expresión destinados a dar una respuesta del teatro a la comunicación social transformada, a las condiciones de las tecnologías generalizadas de la información.

Uno de los efectos saludables de tal delimitación de un nuevo mundo teatral debería consistir en la necesidad de poner en claro toda una serie de implicancias no reflejadas que hoy caracterizan todavía la concepción habitual del teatro. Paralelamente a esta crítica de las evidencias muy discutibles del discurso sobre el drama, se demuestra indispensable la introducción resuelta del concepto de *teatro posdramático* contradiciendo las evidencias aparentes. Concebido para dar cuenta de las formas de hoy, aclara también los aspectos *no dramáticos* del teatro pasado. Las nuevas estéticas así aparecidas permiten aportar una luz diferente sobre las formas teatrales más antiguas y sobre ciertos conceptos teóricos. Evidentemente, la prudencia es siempre necesaria cuando se trata de afirmar la existencia de cesuras en la historia de una forma artística, con mayor razón cuando éstas son relativamente recientes. Tal vez la profundidad de la cesura postulada aquí corre el riesgo de ser subestimada: la destrucción de las bases del teatro dramático (en vigor de todos modos durante siglos), la transformación radical de la escena en la luz equívoca de la civilización de los medios. Pero, a la inversa, no saber considerar



siempre en lo nuevo más que la variante de lo familiar, me parece que constituye un peligro más grande, que puede cegar y tener consecuencias más desastrosas.

Nombres

La lista siguiente propone una suerte de *panorama* del dominio de análisis propuesto aquí, bajo la denominación del teatro posdramático. Se trata de fenómenos extremadamente heterogéneos, de creadores conocidos en el mundo entero, como de grupos cuya notoriedad se circunscribe a un círculo restringido. Según el caso, el lector encontrará una lista más o menos larga de nombres conocidos. No todos han creado una obra que sea integralmente posdramática - aun cuando se pueda aplicar el término *obra* a los directores, a los conjuntos teatrales, a las puestas en escena y a los espectáculos. No todos serán discutidos en detalle en este texto. En este sentido, un *namedropping* -evidentemente incompleto- incluye, para el teatro posdramático, a Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schleeff, Jürgen Mantey, Achim Freyer, Klaus Michael Grüber, Peter Brook, Anatoli Vassiliev, Robert Lepage, Élizabéth Lecompte, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Maguy Marin, Susanne Linke, William Forsythe, Meredith Monk, Anne Teresa de Keersmaecker, Meg Stuart, Jean-Claude Gallotta, En Knap, Jürgen Kruse, Christof Nel, Leander Haussmann, Frank Castorf, Uwe Mengel, Hans-Jürgen Syberberg, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrosius, Richard Foreman, Richard Schechner, John Jesurun, Theodoros Terzopoulos, Giorgio Barberio Corsetti, Emil Hrvatin, Silviu Purcarete, Tomaz Pandur, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Teshigawara, Tadashi Suzuki. Encontramos igualmente numerosos *Aktionstheater*, performers, happenings y estilos teatrales inspirados en ellos. Hermann Nitsch, Otto Mühl, Wooster Group, Survival research Laboratories, Squat Theatre, The Builders Association Magazini, Falso Movimento, Theatergroep Hollandia, Theaergroep Victoria, Matschappej Discordia, Theater Angelus Novus, Hotel proForma, Serapionstheater, Bak-Truppen, Remote Control Productions, Ts Stan, Suver Nuver, La Fura dels Baus, DV8 Physical Theater, Forced Entertainment, Station House Opera, Théâtre de la Complicité, Grand Magasin, Cie PME (Toronto),



Teatro Due, Societas Raffaello Sanzio, Théâtre du Radeau, Akko-Theatre, Gob Squad; innumerables grupos de teatro, de proyectos y espectáculos de diversas envergaduras relacionados los unos con los otros por los *lenguajes teatrales* indicados aquí por uno o varios nombres; gentes de teatro de una nueva generación como Stefan Pucher, Helena Waldmann, René Pollesch, Michael Simon; finalmente, autores una parte de cuya obra, al menos, puede ser adscripta al repertorio posdramático; en el espacio germanófono, citaremos a Heiner Müller, Rainald Goetz, die Wiener Schule, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek...; en el espacio francófono, Marguerite Duras, Bernard-Marie Koltès, Michel Deutsch...

Paradigmas

Si en el paisaje teatral de las últimas décadas, la serie de fenómenos que problematizan las formas tradicionales del drama y de *su* teatro, justifican el empleo de un nuevo *paradigma del teatro posdramático*, la palabra indica aquí la delimitación negativa común de las técnicas de interpretación muy variadas del teatro posdramático en comparación con las del teatro dramático. Esos trabajos teatrales son igualmente paradigmáticos porque, aún de mala gana, son generalmente reconocidos como testimonios auténticos de su época y desarrollan una fuerza de *criterización*. El concepto de paradigma no debería favorecer la ilusión según la cual el arte, en su movimiento pendular, se dejaría encerrar como la ciencia en la lógica evolutiva de los paradigmas. Si se discurre sobre los momentos estilísticos posdramáticos, será siempre fácil llamar la atención sobre lo que el nuevo teatro comparte con el teatro tradicional que subsiste. Un nuevo paradigma está constituido por la cohabitación casi inevitable de estructuras y de elementos estilísticos *futuros* y de componentes tradicionales. Si, frente a estas mezclas, el conocimiento se satisface con un simple inventario de la diversidad de estilos y técnicas de representación, no llegaría a captar los procesos subterráneos, pero realmente productivos de la creación y cuya eficacia no se evidencia a primera vista. Sin una explicación categorial de características estilísticas realizadas sólo de manera grosera, estos procesos no podrían ser destacados. Si se toma como ejemplo la fragmentación de la narración, la heterogeneidad de estilo, los



elementos hipernaturalistas, grotescos y neoexpresionistas característicos del teatro posdramático, es forzoso constatar que pueden encontrarse también en los espectáculos pertenecientes al modelo del teatro dramático. En fin de cuentas, solamente, la *constelación de los elementos* decide si un momento estilístico puede ser considerado como inherente a una estética dramática o posdramática. Es seguro que hoy, un Lessing que enunciara *la* dramaturgia de un teatro posdramático sería impensable. Se ha esfumado el teatro que esboza sentido, síntesis y, por lo tanto, la posibilidad de una exégesis sintética. Precisamente, las perspectivas parciales son posibles; al contrario, los consejos, y, sobre todo, las directivas deben ser proscriptas. El objetivo de la teoría consiste en conceptualizar lo existente y no en postular de manera normativa.

Posmoderno y posdramático

Para el teatro del período que nos interesa –grosso modo, desde los años 70 a los años 90- la denominación de *teatro posmoderno* se impuso ampliamente. Se lo puede *clasificar* de otra manera: teatro de la deconstrucción, teatro plurimedias, teatro neotradicionalista, teatro del gesto y del movimiento. La dificultad para captar un tan vasto dominio *posmoderno* se demuestra por la larga lista de características supuestas para circunscribirlo: ambigüedad, celebración del arte como ficción, celebración del teatro como proceso, considerado autoritario y/o arcaico, discontinuidad, heterogeneidad, no textualidad, pluralismo, variedad de códigos, subversión, multilocalización, perversión, el actor como sujeto y figura central, deformación, texto rebajado a material de base, deconstrucción, autoritarismo y arcaísmo del texto, la performance a mitad de camino entre el drama y el teatro, antimimético, refractario a la interpretación. El teatro posmoderno sería sin discurso; en cambio, la reflexión sería el centro de su objetivo, gestualidad, ritmo, tono. Más aún: formas nihilistas y grotescas, espacio vacío, silencio. Tales palabras clave no pueden, aún cuando más o menos se apliquen al nuevo teatro, ni ser pertinentes si se las toma individualmente (muchas –como *ambigüedad, refractario a la interpretación, varios códigos*– conciernen también a formas tradicionales) ni, si se las toma en su globalidad, proponer otra



cosa más que slogans que resultan demasiado generales o aún designan impresiones muy heterogéneas. Muchos de estos términos incitan a la contradicción; cierto es que existe un *discurso* en el teatro posmoderno. Éste no resulta excluido de la evolución, que coloca al análisis, *la teoría*, la reflexión y la autorreflexión en el centro del arte, como tampoco de otras prácticas artísticas. El teatro posdramático conoce no solamente el espacio *vacío*, sino también el espacio *abarrotado*. Puede, en efecto, revelarse *nihilista* y *grotesco*, pero *El Rey Lear* también lo es. Proceso/heterogeneidad/pluralismo se aplican, en cambio, para el conjunto del teatro, ya sea clásico, moderno o *posmoderno*. Ya en 1986, cuando Peter Sellars puso en escena *Ajax*, luego en 1993 *Los persas*, como así también sus representaciones originales de óperas de Mozart, fue suficiente que transportara radicalmente y sin respeto los temas clásicos en el mundo cotidiano para ser catalogado de *posmoderno*.

Elección del término

La denominación y el tema del teatro posdramático que nosotros mismos hemos insertado en la discusión, han sido retomados por otros teóricos desde hace algunos años; parece, por lo tanto, prudente conservar esta terminología. El presente estudio suscita preguntas que, en su momento, -oponiendo el discurso *pre-dramático* de la tragedia ática al teatro contemporáneo *posdramático*- no podían ser más que esbozadas⁶. Richard Schechner empleó al pasar el término *posdramático*; él habla en una ocasión de un "teatro posdramático de happenings"⁷ y también al pasar, dirigiendo su mirada a Becket, Genet y Ionesco, se refirió a un "drama posdramático"⁸ donde ya no sería el relato (*story*), sino lo que él llama el juego (*game*), lo que constituiría la matriz generadora (*generative matrix*). Con respecto a los nuevos textos teatrales, se habla -como ya se ha mencionado- de *textos de teatro que dejaron de ser dramáticos*. Sin embargo, no existe un estudio

⁶ Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart, 1991.

⁷ Richard Schechner, *Performance Theory*, New York, 1988, p.21.

⁸ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 22.



actualmente que permita evaluar el nuevo *teatro* detallado en la diversidad de sus recursos a la luz de las estéticas posdramáticas.

Se podría presentar toda una lista de razones a favor del término *posdramático*, a despecho del escepticismo comprensible engendrado por los neologismos que lucen el prefijo *post*. (Heiner Müller decía que no conocía más que un solo poeta posmoderno: August Stramm, empleado del Correo⁹). Pero el escepticismo parece bastante justificado para el concepto de posmoderno que pretende dar una definición de la época en su globalidad.

Numerosos rasgos de la práctica teatral llamada *posmoderna* –como ser la gratuidad aparente o real de los medios y formas citadas, pasando por el empleo descuidado y el collage espontáneo de características estilísticas heterogéneas, de un *teatro de imágenes* con mezcla de medios, multimedios y performances– no prueban de manera alguna un alejamiento de la modernidad, sino más bien de las tradiciones de la forma dramática. Esto vale de la misma manera para numerosos textos etiquetados *posmodernos* desde Heiner Müller hasta Elfriede Jelinek. Si el desarrollo de una historia con su lógica interna ya no representa el elemento central, si la composición no es más sentida en tanto cualidad organizadora, sino como *manufactura* artificialmente injertada, como pseudológica de acción, la cual – al igual que aquella que rechazó Adorno entre los productos de la industria cultural– utiliza sólo clichés; entonces, concretamente, el teatro se encuentra frente a la cuestión de las posibilidades más allá del drama y, no necesariamente, más allá de la modernidad. A mediados de los años 70, Heiner Müller confió a Host Laube: “Brecht pensaba que el teatro épico no sería posible hasta el día en que terminara la perversión de hacer de un lujo una profesión, la constitución del teatro a partir de la separación entre el escenario y la sala. Solamente el día en que esta fractura se cierre (o, al menos, se tienda a ello), entonces solamente en ese momento será posible hacer un teatro con un mínimo de dramaturgia, digamos casi sin dramaturgia. Y es de esto de lo que se trata ahora: fabricar un teatro sin esfuerzos. Cuando yo voy al teatro, noto que me resulta cada vez más aburrido seguir sólo una única acción en el curso de la velada. En efecto, eso no me interesa más. Cuando en el primer cuadro, se esboza una acción; cuando en el segundo,

⁹ Juego homófonico entre el prefijo *post* y *Poste* (correo).



comienza otra que no tiene nada que ver con la primera, luego una tercera, y luego una cuarta, esto entonces es divertido, agradable, pero no es más la pieza perfecta"¹⁰. Müller lamenta que el método del collage aún no se utilice demasiado en el teatro. Cuando las grandes escenas, bajo la presión de las normas de la industria cultural, no se atreven a permitirse algunas licencias que podrían perjudicar el fácil consumo de los relatos, las estéticas teatrales de una nueva generación practican resueltamente el rechazo de la acción y de la perfección del drama, sin que eso represente, sin embargo, un rechazo de la modernidad.

Tradition and the Postdramatic Talent

El epíteto *posdramático* se aplica a un teatro llevado a operar más allá del drama, a una época *posterior* a la validez del paradigma del drama en el teatro. Esto no significa negación abstracta, ignorancia pura y simple de la tradición del drama. *Posterior* al drama significa que éste subsiste como estructura del teatro *normal*, en una estructura debilitada y desacreditada: como expectativa de una gran parte de su público, como base de numerosas de sus formas de representación, en tanto norma de dramaturgia que funciona automáticamente. Müller denomina su texto posdramático "Bildbeschreibung"¹¹, "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. Aun el prefijo *post* en el término posmoderno, donde no representa más que una simple tarjeta de presentación, indica que una cultura o una práctica artística transgredió el horizonte de la modernidad hasta aquí comúnmente admitido, pero que, sin embargo, subsiste siempre en alguna relación: negación, declaración de guerra, liberación, tal vez aún solamente desviación y alegre saber de lo que será posible más allá de este horizonte. Así se puede hablar de un teatro posbrechtiano

¹⁰ Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer*, Francofor/Main, 1986, p. 21.

¹¹ Hans-Thies Lehmann, "Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers "Bildbeschreibung", Profitlich (Ulrich), Dramatik der DDR, Franfort/Main, 1987; p. 186-202.



que justamente no puede considerarse totalmente ajeno a Brecht, sino que se siente involucrado por las exigencias al teatro, sedimentadas en la obra de Brecht, sin seguir aceptando, no obstante, las repuestas él mismo dio.

El teatro posdramático engloba pues la actualidad/el retorno/la continuidad de antiguas estéticas, por ejemplo de las que, ya antes, se distanciaron de la idea dramática a nivel del texto o del teatro. El arte no puede de ninguna manera desarrollarse sin relación con formas anteriores. El único criterio es el nivel, la lucidez y la forma particular de esta relación. Por lo mismo, es necesario diferenciar entre el recurso a lo antiguo aún en lo nuevo y la (falsa) apariencia de la validez persistente o la necesidad de *normas* siempre presentes. La afirmación según la cual el teatro posmoderno necesitaría normas clásicas con el fin -por oposición- de establecer su propia identidad¹², podría basarse sobre una confusión de la óptica exterior con la lógica estética interna, puesto que, a menudo, el discurso crítico *sobre* el nuevo teatro tiene más bien la tendencia a refugiarse en un recurso de este tipo. En realidad, son los conceptos clásicos los que se transformaron en normas estéticas por el peso de la tradición que es difícil borrar. En la conciencia general, es cierto que la nueva práctica teatral se declara a menudo por un alejamiento polémico con respecto de las cosas establecidas, despertando así la impresión de que debe su identidad a las normas clásicas. Pero la provocación no produce, sin embargo, la forma. Aún el arte que negativiza a través de la provocación debe recrearse a partir de su propia sustancia y sólo puede alcanzar su propia identidad a partir de ésta y no de la pura negación de las normas clásicas.

h.t.lehmann@tfm.uni-frankfurt.de

¹² Patrice Pavis, "The Classical Heritage of Modern Drama. The Case of Post-modern Theatre", *Modern Drama*, vol. XXIX, Toronto, 1986, p.1.



Abstract:

This article is the first translation into Spanish of the prologue of *Posdramatisches Theater* (1999). In the description of the forms of that kind of theater, described there like *posdramatic*, the author intends, on the one hand, to locate the evolution of the theater of XX century in an historical perspective; on the other hand, to favor the planning and the verbalization of the experience of this contemporary theater, often considered *difficult*.

Palabras clave: posdramático- dramático- Posmodernidad- Modernidad- teatro- *Posdramatisches Theater*

Keywords: posdramatic- dramatic- Modernity- Posmodernity- Theatre- *Posdramatisches Theater*