



Le Théâtre postdramatique

de Hans-Thies Lehmann

José Antonio Pérez Bowie

Le Théâtre postdramatique

de
Hans-Thies Lehmann

Edita
L'Arche, París, 2002,
312 pp.

Traducido del alemán por
Philippe-Henri Ledru

El libro del profesor Lehmann es un texto indispensable para la cabal comprensión de las transformaciones experimentadas por el arte escénico en la segunda mitad del siglo xx y que continúan informando en gran parte la actividad que se lleva a cabo en los escenarios actuales. Lamentablemente, aún no ha sido traducido al español, por lo que me remito a la traducción francesa del original alemán *Postdramatische Theater*, publicado en 1999.

El punto de partida del autor es el desplazamiento de la primacía del texto hacia los componentes espectaculares, que caracteriza al teatro contemporáneo, especialmente desde comienzos de los años sesenta. Constatada, así, cómo el sentido del hecho teatral deja de estar centrado en el texto para desplazarse a la totalidad de los elementos que intervienen en la puesta en escena.

Lehmann pone en relación esa infravaloración del elemento textual con el fin de la hegemonía de la cultura escrita (la denominada por Marshall MacLuhan «galaxia Gutenberg») y el subsiguiente cuestionamiento del diálogo como elemento clave de la representación teatral. Pero las consecuencias de esa crisis no se reducen para Lehmann a la devaluación de la cultura escrita, sino que han supuesto un cambio en el modo de percepción humano por el que la visión sucesiva y lineal derivada de la lectura deja paso a una percepción simultánea caracterizada por la pluralidad de perspectivas.

En el caso concreto de la representación teatral cabe hablar, pues, de un auténtico cambio de paradigma que se manifiesta en una serie de síntomas evidentes: la desaparición de la concepción dramática del personaje (construido a partir de la acción) deja paso a la preponderancia de la presencia física del actor *performer*, de la materialidad de su cuerpo desgajado por completo de la ficción; el escenario es concebido como punto de partida, como lugar de la creación

absoluta, en vez de cómo resultado de la acción que perseguía la mimesis de la realidad preexistente; la percepción dramática tradicional es reemplazada por una mirada no jerarquizante que contempla el escenario como si fuese un paisaje, un cuadro para ser mirado (la noción de *landscape play*, que Lehmann toma de Gertrude Stein), en lugar de «leerlo» de izquierda a derecha y de principio a fin; la obra no se concibe, por tanto, como una narración con planteamiento, nudo y desenlace, sino que se presenta como una totalidad cuyos elementos pueden ser simultáneamente aprehensibles; las palabras llegan a perder su significado racional y son utilizadas por su valor sonoro, constituyéndose en un elemento más de ese «paisaje»; la desaparición de la fábula y esa nueva percepción suponen, por otra parte, una reordenación profunda de las tradicionales coordenadas espacio-temporales.

El autor va desarrollado su descripción de este nuevo paradigma teatral en un riguroso y ordenado discurso en el que combina una profusa ejemplificación de las manifestaciones más relevantes con una sólida apoyatura teórica en las aportaciones de estudiosos anteriores, a los que rebate en los casos necesarios. En este sentido puede decirse que el trabajo de Lehmann tiene un carácter enciclopédico tanto por su conocimiento exhaustivo del desarrollo de las prácticas escénicas analizadas como del corpus teórico producido en torno a las mismas.

En el Prólogo propone su definición de la teatralidad refiriéndose, por una parte, a la *materialidad* de la comunicación teatral (diferente de la esencialmente virtual que caracteriza a la de los medios de masas actuales) y, por otra, a la simultaneidad de la operación emisión-recepción, e insiste en el hecho de que «el teatro es un *fragmento de vida pasado y vivido en comunidad* por actores y espectadores». Al explicar la etiqueta «postdramático», señala que no designa un

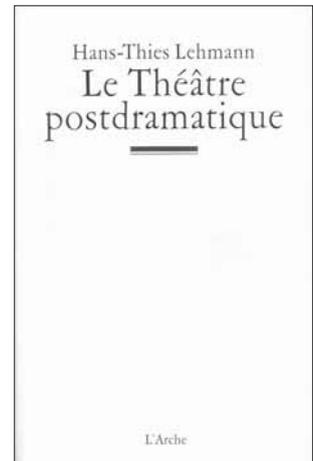
teatro en que el texto esté necesariamente ausente; puede haber lenguaje, pero no como un discurso entre personajes, sino como elemento generador de una teatralidad autónoma. Citando a Ginka Steinwachs, dirá que es un teatro que intenta «estructurar la realidad escénica en una realidad de lenguaje poética y sensual intensificada». Se trata, entonces, de cuestionar la dimensión profunda de las palabras de los personajes, que no serían más que una ilusión mimética. En tal sentido, establece un paralelismo con la pintura moderna, que, en lugar de ofrecer la ilusión de un espacio tridimensional, «pone en escena» la superficie (material) de la imagen, su realidad en dos dimensiones, al igual que concibe el color como cualidad autónoma. En estas páginas preliminares establece, asimismo, la amplia nómina de dramaturgos y de grupos que pueden ser adscritos a este nuevo teatro, cuya aparición ha supuesto, a juicio del autor, un cambio de paradigma; aunque es consciente de que «todo nuevo paradigma se construye por la cohabitación inevitable de estructuras y elementos estilísticos “futuros” y de componentes tradicionales».

En el capítulo siguiente, titulado «Drama», desarrolla unas interesantes reflexiones sobre la oposición entre teatro y drama, para lo que parte de la concepción brechtiana de «teatro épico», que revisa a partir de las aportaciones de teóricos como Roland Barthes o Peter Szondi, con los que muestra su disidencia, afirmando que el teatro de Brecht no supone un antecedente de la nueva corriente postdramática, sino una regresión a las formas tradicionales, por seguir considerando la fábula como elemento primordial; por ello califica a este nuevo teatro de «postbrechtiano». Distingue, por otra parte, entre uso habitual de la palabra «drama», asociada habitualmente a «lo serio» en oposición a «lo cómico», y el significado de «colisión», de «conflicto», que tiene en la terminología hegeliana. A partir de ahí reflexiona, en un subapartado que titula «Drama y dialéctica», sobre la concepción del drama que tiene el filósofo alemán, para concluir que sus teorías anticipan la disolución del concepto de teatro dramático.

El capítulo titulado «Prehistorias» es un intento de reconstruir los antecedentes del nuevo modelo dramático, que se remontan a finales del siglo XIX, con los diversos intentos

que van afirmando la autonomía de los componentes no literarios del drama y la importancia de los directores de escena en detrimento de la figura del autor. Caracteriza las diversas etapas de esa evolución a lo largo del siglo XX (hasta las neovanguardias de los años cincuenta con el teatro del absurdo y los intentos experimentalistas surgidos a partir de 1968) y se detiene especialmente en las vanguardias históricas comentando, entre otras, aportaciones como las del drama lírico simbolista, el teatro «estático» de Maeterlinck, la poesía escénica, el expresionismo, el surrealismo o las *Landscape plays* de Gertrude Stein.

Los capítulos restantes, «Panorama», «Performance» y «Texto-espacio-tiempo-cuerpo», están dedicados a la revisión y el análisis de las principales manifestaciones del teatro postdramático, y demuestran, como he señalado, un conocimiento a fondo de las mismas y de las aportaciones teóricas de sus diversos estudiosos. En «Panorama» analiza, por una parte, la obra de dramaturgos como Kantor, Grüber o Robert Wilson y, por otra, establece algunas de las características más relevantes del teatro postdramático (los «modos de utilización de los significantes teatrales») y propone una serie de criterios y de categorías analíticas que faciliten un mejor acercamiento al mismo; señala, entre otras, la recurrencia a las imágenes oníricas, la sinestesia, la simultaneidad, la plétora, el juego con la densidad de los signos o la corporalidad, entre otros. El capítulo se completa con un apartado en el que pasa revista a una serie de ejemplos, entre los que se pueden citar montajes de Jan Lawers, Renate Lorenz, Jan Fabre, Heiner Goebbels, Bazon Brock, Stefan Pucher, Heiner Müller, etc., o de grupos como Gob Squad, de Nottingham; BAK, de Bergen; Angelus Novus, de Berlín; y otros muchos, con propuestas como «poema escénico», «ensayo escénico», «teatro cinematográfico», «teatro-coro», «teatro de espacio compartido», «cool fun», etc. El capítulo «Performance» está dedicado a analizar cómo la transformación operada en los signos teatrales por este tipo de prácticas escénicas determinan que cada vez se hagan más difusas las fronteras entre los géneros teatrales y aquellas otras prácticas que tienden a una experiencia de lo real. Finalmente, el tercero de los capítulos mencionados, dedicado a una





reflexión sobre las mutaciones que experimentan en el teatro postdramático conceptos como texto, tiempo, espacio y cuerpo, es sin duda el de mayor interés, porque a partir de esas mutaciones se comprende la importancia de la revolución que han supuesto las prácticas escénicas analizadas. Se podrían citar como ejemplo sus análisis del tratamiento de la temporalidad en las experiencias del «teatro de la lentitud» de Bob Wilson o del «teatro de la repetición» en las piezas de Kantor.

El libro se cierra con un Epílogo en el que el autor establece la conexión entre estas manifestaciones teatrales transgresoras y el contexto político-social en el que surgen. Y reflexiona a la vez sobre las relaciones entre teatro y sociedad y sobre el papel transformador que sobre esta última puede desempeñar aquel, aunque no de

modo directo, sino gracias a una *política de la percepción* que sería, al fin y al cabo, una *estética de la responsabilidad*; porque, afirma Lehmann, «no es por la tematización directa de lo político por lo que el teatro deviene político, sino por la significación implícita de su *modo de representación*».

En definitiva, se trata de un libro que debe figurar en la biblioteca de todo aficionado al teatro y, por supuesto, de todo profesional o estudioso del mismo. La cantidad de información y de reflexiones que aporta y la hondura de las cuestiones que plantea (mínimamente resumidas en las páginas precedentes) lo convierten en un texto que no se agota en una sola lectura, sino que exige ser releído y consultado con frecuencia. Confiamos en que no muy tarde alguna editorial de nuestro país o de Latinoamérica nos lo ofrezca en una versión española. ■

Fragmentos de *Le Théâtre postdramatique*

«La representación hace surgir del comportamiento sobre la escena y en la sala un *texto común*, incluso si no existe ningún discurso hablado. Una descripción adecuada del teatro está de hecho ligada a la lectura de este texto general. Dado que, virtualmente, las miradas de todos los actantes concernidos pueden encontrarse, la *situación teatral* es una entidad hecha de numerosos procesos de comunicación tanto evidentes como disimulados. El análisis que sigue afronta la cuestión de saber de qué manera la práctica escénica desde comienzos de los años 70 ha hecho uso de estos elementos fundamentales del teatro, los ha integrado en su reflexión y los ha utilizado directamente como tema y contenido de la representación. Pues el teatro comparte con las otras disciplinas artísticas de la (post-)modernidad una tendencia a la auto-reflexión y a la auto-tematización. Si, como afirma Roland Barthes, en la era moderna, cada texto plantea el problema de su posibilidad —¿la lengua alcanza lo verdadero?—, la práctica de una puesta en escena radical problematiza su estatuto de realidad aparente» (pp. 20-21).

«La aportación de Brecht no puede ser unilateralmente comprendida como un proyecto revolucionario que se opone a la herencia de la tradición. A la luz de la reciente evolución, parece cada vez más evidente que en la teoría del teatro épico se ha operado una renovación que ha acabado desembocando en la dramaturgia clásica. La teoría de Brecht contenía una tesis fundamentalmente tradicionalista: la *fábula* seguía siendo para él la clave de la bóveda del teatro. Pero a partir de la fábula, es imposible comprender lo más significativo del nuevo teatro de los años 1960 a 1990, ni incluso la forma textual que ha tomado la literatura teatral (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). El teatro postdramático es un teatro postbrechtiano. Se sitúa en el espacio inaugurado por la problemática brechtiana de la "presencia" del proceso de representación en lo representado (arte de mostración) y por su demanda de un nuevo "arte del espectador". Al mismo tiempo, el nuevo teatro abandona el estilo político, la tendencia al dogmatismo y el énfasis en lo racional característicos del teatro de Brecht» (p. 44).

«Los trabajos en los que se propone una reflexión pública sobre determinados temas —en lugar de una acción o de unas escenas— son representativos del teatro postdramático. Los textos "teóricos", filosóficos o pertenecientes a la estética teatral son extraídos de los lugares que le son familiares, la sala de lecturas, la universidad o las escuelas de teatro y presentados sobre la escena sin perder, no obstante, de vista que el público podría pensar que los comediantes harían mejor en llevar a cabo este tipo de trabajo *antes de* la representación. Las compañías y los directores de escena utilizan los medios del teatro para mostrar ostensiblemente sus reflexiones o para hacer entender la prosa teórica. En los trabajos escénicos que utilizan también textos teatrales se observa que los comediantes parecen más enfrascados en un debate sobre su objeto y la transcripción escénica que en la representación» (pp. 179-180).

«Los trucos técnicos y las dramaturgias convencionales cumplen la función de asegurar el fantasma de la omnipotencia inherente al registro/ilustración: un mecanismo de defensa contra la angustia de los creadores de imágenes y también de los consumidores, que crea la ilusión de poder disponer de todas las realidades, incluso las más inalcanzables, y de poder ordenarlas con toda seriedad sin ser concernidos por ellas. Cuanto más enormes son los horrores de la ilustración, más irreal se hace su contenido. Horror rima con confort. Por el contrario, "la inquietante extrañeza" que Freud encontraba en la indisolubilidad de significante y significado permanece descartada.

»Sería absurdo esperar que el teatro pudiese oponer una alternativa eficaz al poder abrumador de estas estructuras. Es posible, sin embargo, desplazar la cuestión: desviar el problema de una tesis o una antítesis política hacia la cuestión del nivel de uso de los signos. Es la estructura de la percepción transmitida por los *media* la que determina que entre las imágenes aisladas recibidas y, sobre todo, entre el emisor y el receptor de los signos, no se distinga relación alguna entre emisión y respuesta. El teatro, por el contrario, podría modificar esta situación gracias a una *política de la percepción*, que sería a la vez una *estética de la responsabilidad*» (pp. 291-292).