

DRAMATURGIAS P

Pretender que el drama sea la forma «natural» del teatro, como hoy lo hacen no solo muchos autores teatrales (no en vano llamados «dramaturgos»), sino la práctica totalidad del público, es una extrapolación, seguramente interesada, que no corrobora en absoluto la historia de las artes escénicas. Así lo argumenta Hans-Thies Lehmann, profesor de estudios teatrales en la Universidad J. W. Goethe de Fráncfort, en su libro *Postdramatisches Theater*,¹ aparecido hace ya once años, en 1999, en dicha ciudad alemana y aún por traducir a nuestra lengua, muestra palpable esta del proverbial desinterés, tanto de nuestras gentes de teatro como de las editoriales del gremio, por lo que se hace allende los Pirineos, es decir, en Europa. Y es que el drama aparece como género teatral en las postrimerías del Renacimiento para alcanzar su mayoría de edad impulsado por los públicos populares —pero no «desalfabetizados», como los nuestros— que abarrotan nuestros corrales o los escenarios londinenses. Recuperado por el romanticismo tras el paréntesis neoclásico e ilustrado, alcanza su apogeo en el siglo XIX cuando monopoliza toda la actividad escénica, influye decisivamente en la arquitectura del edificio teatral, acomodándola a las clases sociales que lo frecuentan, y se convierte, junto con la ópera, en el pasatiempo emblemático de la burguesía. Por entonces, llevaba unos doscientos años de vigencia sobre los casi mil quinientos transcurridos desde *Los Persas*.

David Ladra

Vanguardias versus drama

La cosa se empieza a complicar, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, con la aparición del modernismo y el estallido de las vanguardias. Y es que los sucesivos «ismos» de aquel momento ponen en entredicho los propios fundamentos del drama. El drama quiere ser una pura «mimesis» del mundo, integrar al espectador en la trama y hacer que, así alienado, participe en la vida afectiva de los personajes «representados». De todos los elementos que lo caracterizan —acción, unidad espacio-temporal, antropomorfismo—, la palabra, el *logos*, es el fundamental, por lo que la obra se organiza alrededor del texto, de la escritura del autor. A su férula se subordinan el resto de las artes escénicas: interpretación, indumentaria, luminotecnia, espacio sonoro, efectos de tramoya, puesta en escena... No es de extrañar, por tanto, que los dramaturgos se opusiesen, entonces como ahora, a perder gran parte de sus privilegios ante la posibilidad —aterradora— de que «su» texto viniese a convertirse en uno más de entre los elementos teatrales, si-

tuado al mismo nivel que el resto (o, como dijo el director Jesús Cuadrado hace ya muchos años, antes de que le expulsaran de la Escuela de Arte Dramático: «el texto es una parte más de la utilería»).

Y es que el peligro era real. La crisis que abrían las vanguardias históricas en el drama respondía a los profundos cambios que revolucionaron la sociedad de aquellos tiempos: la mecanización, el «fordismo», el triunfo de los «soviets» en Rusia, la aparición de los primeros fascismos, la dinamización de la vida en las ciudades y su impacto sobre las nuevas formas de diversión de la población... Así, por ejemplo, futurismo, Dadá, expresionismo y surrealismo «reteatralizan» el teatro como una reacción de autodefensa frente al cine, que ha venido a romper su monopolio como único arte que, hasta la fecha, reproducía la figura humana en movimiento. «Cuestiones que parecían inapelables como eran la capacidad del texto literario para representar una sucesión de acontecimientos o la productividad de la forma dialogada para

OSTDRAMÁTICAS



reproducir la comunicación entre personas se ponen entonces en entredicho», comenta Lehmann. Pero a pesar de todo, estos movimientos no logran romper la sagrada alianza entre teatro y texto. De procedencia generalmente literaria, muchos de ellos poetas, los autores de la vanguardia histórica siguen organizando su espectáculo alrededor de la palabra escrita. Incluso la obra de Brecht no solo privilegia el texto, sino que concede una atención especial a la «fábula» que estructura la acción, lo que no deja de ligar su teatro «de la era científica» a la más pura doctrina aristotélica. O como dirá Lehmann más tarde, hablando del teatro postdramático: «se trata de un teatro definitivamente postbrechtiano».

Tampoco el teatro de las «neovanguardias» —que aparecen en los años sesenta y culminarán en el Mayo del 68 como respuesta a una crisis generacional que denota el hartazgo de la guerra fría y la amenaza nuclear, la protesta contra el imperialismo norteamericano y la guerra del Vietnam, y el anhelo de autonomía y libertad por parte de una ju-

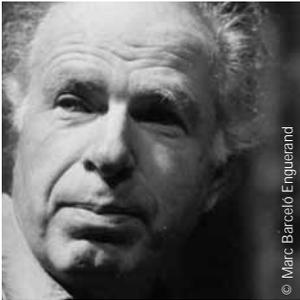
ventud asfixiada por el estilo de vida pequeño-burgués de sus progenitores— conseguirá romper con la primacía del texto. A pesar de sus innegables innovaciones en el terreno de las artes escénicas, en particular en cuanto a la interpretación actoral y la estética visual y sonora, el teatro del absurdo, el teatro documental o el teatro de la crueldad seguirán estrechamente vinculados al texto y trabajarán a su servicio. Bien es cierto que sus creadores —personas como Peter Brook, Joan Littlewood, Ariane Mnouchkine, Peter Stein, Eugenio Barba, Giorgio Strehler, Richard Schechner, o los míticos Julian Beck y Judith Malina— serán todos ellos gentes de teatro que buscarán un equilibrio entre todos los elementos que componen la representación, «mitigando», por decirlo así, la dictadura del texto escrito. Sin embargo, hablando de un campo tan aparentemente «neuro» como es el del teatro documental —fundamentado en procesos, testimonios y actas judiciales sobre los campos de concentración, la investigación atómica militar, la guerra del Vietnam o los desmanes del imperialismo—

Hamletmachine, de Heiner Müller.
Producida por Carbone 14.
Granada, 1988.

¹ *Postdramatisches Theater* (Verlag der Autoren, D-Frankfurt am Main, 1999). Este comentario se ha realizado a partir de las traducciones francesa, *Le Théâtre postdramatique* (L'Arche, 2002), e inglesa, *Postdramatic Theatre* (Routledge, 2006).



Bertolt Brecht, Italia, 1956.



Peter Brook, 1985.



Robert Wilson, 1985.

Lehmann, no deja de observar que su eficacia política se reduce prácticamente a cero cuando el autor recurre a la forma dramática tradicional, como es el caso de *El Vicario* de Hocchuth, y en cambio, se potencia exponencialmente al convertirse la representación en un oratorio de carácter ritual, como ocurre con *La indagación* de Peter Weiss.

La irrupción de lo postdramático

La tercera ola que rompe contra la aparente solidez del drama lo hace a partir de los años ochenta del pasado siglo, coincidiendo con el comienzo de una crisis, esta vez civilizatoria, cuya trascendencia y gravedad tan solo empezamos a comprender ahora. Latente ya en la obra de Tadeusz Kantor o en la del alemán Klaus-Michael Grüber, el teatro que viene «tras» el drama se perfila definitivamente en los trabajos de Bob Wilson. Y por primera vez, abre una brecha. Tomemos, por ejemplo, una de las *knee plays* (piezas de transición) de su inacabada *the CIVIL warS*, de 1984, que tuvimos la ocasión de ver en Madrid y es ya un compendio de los aspectos básicos que rigen el teatro postdramático. A la manera de las *landscape plays* de Gertrude Stein, la escena se nos presenta como un *tableau vivant*, un paisaje por el que deambulan los actores o, más bien, los ejecutantes o *performers* en cuanto no hay nada que actuar ni, por tanto, nada que interpretar. El texto, cuando surge, lo hace en forma de ráfagas o ramalazos y suele ser incomprensible, dicho en varios idiomas o inconexo. No hay diálogo. Y es que el valor aquí de la palabra no es significar o transmitir ideas, sino su contenido musical y expresivo, que se confunde con el espacio sonoro, generalmente minimalista, que ocupa ciertos momentos de la obra. La luz —Wilson es un prodigioso iluminador— cambia imperceptiblemente con el tiempo, de modo que podemos decir que es a la vez testigo y medida de su paso, un transcurrir ajeno al del reloj. Como cambian también las proyecciones que aparecen en el ciclorama del fondo: una palmera se transforma en la chimenea de una fábrica, luego en nube y más tarde en la efigie de Edison, Stalin, Einstein o Freud... Nada está fijo. Los *performers* se mueven muy despacio, como a cámara lenta, sobre el escenario, siguiendo trayectorias rectilíneas o

cambiando bruscamente de dirección. Incluso a veces podría insinuarse algo así como un paso de baile...

En el teatro postdramático no hay, en definitiva, «representación» alguna sobre la escena, sino solo *presencia*, encarnada, por lo general, en el cuerpo visceral del actor (cuando no en una máquina robotizada, como en el *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels). Un cuerpo que actúa y se presenta lo más cercano al público que puede, de modo que perciba su aliento, su sudor y su mirada, e incluso el movimiento de sus músculos. Ya no es el cuerpo asexuado del drama, incapaz de alcanzar su propia autonomía inmerso como está en un conflicto ético de carácter «anímico», sino un organismo vivo sujeto al dolor y a la enfermedad, a la decrepitud y a la muerte, a la culpa y al sacrificio, al enigma y al eros (o a convertirse en *cyborg*, infiltrado por la tecnología, como en el *Hamletmaschine* de Müller). Estos cuerpos que se debaten en el escenario, como decía Artaud, «como condenados a la hoguera que nos hacen señas sobre las brasas», no suelen participar, como en el drama, en ninguna acción unitaria, sistemática o jerarquizada. No hay nada que contar. Al contrario, a imagen y semejanza del caos cotidiano, predomina la diversidad, la simultaneidad y lo fragmentario. No se puede hablar pues de una «obra» terminada, como se hace en el terreno artístico, sino tan solo de un *proceso*, casi siempre fallido, de «deconstrucción» del antiguo *logos* y su sustitución por un espacio que ignora las leyes de la lógica pero sospecha que hay cierta coherencia en la naturaleza (que los mortales no percibimos y, por tanto, no podemos racionalizar) que hace «representable» nuestra existencia. A esa imperceptible coherencia Lehmann la llama «representabilidad», por no llamarla como la llamaron los griegos: el azar, el sino o el *destino*. Un destino que nos habla aquí con la gestualidad de la figura humana y no a través del mito, como en el drama.

Todo lo situado sobre un escenario —sea objeto, radiación lumínica o sonora, o cuerpo humano— *significa*. El drama lo tiene muy sencillo: director, intérpretes y técnicos trabajan al unisono para desvelar el sentido del texto del autor al respetable. En cambio, un creador tan paradigmático del teatro postdramático como Romeo Castellucci suele

decir: «No es mi oficio transmitir sentido». Y es que, según Lehmann, el nuevo teatro se fundamenta «en la *percepción*, global y simultánea, que alcanza al espectador de todos los elementos del espectáculo teatral —texto, interpretación, escenografía— cuando su sentido no resulta predeterminado por uno de ellos, por ejemplo, el diálogo o la acción que monopolizan el drama». Y aquí reside, sin lugar a dudas, la especificidad de lo postdramático: en que no se dirige al público como si se tratase de una masa a la que se pueda llevar por el ronzal, como quien dice, sino como una comunidad de singularidades² que, a pesar de no tener las mismas motivaciones, comparten ciertas afinidades en grupo. Y es que el nuevo teatro no es unidireccional, exclusivamente dirigido en el eje que va desde el escenario a la sala. Rompe la cuarta pared —que el drama convirtió en un espejo en el que la audiencia se contemplaba a sí misma— y se ofrece, abierto y despojado, a la percepción del espectador. La «representación» se produce en la mente, en el imaginario, de cada asistente y, evidentemente, no es la misma. Como los signos no están jerarquizados, cada uno hace su propia lectura. Y como se presentan a la vez y no están ligados entre sí, el observador tiene que elegir. Como ocurre en la vida, en el nuevo teatro ni todo se puede comprender ni, cuando se comprende, se entiende a la primera: la comprensión está «postpuesta». De modo que el espectador no es un ente pasivo o un testigo, como lo es en el drama, sino, muy al contrario, un ser atormentado que se enfrenta a un dilema y tiene que escoger («*Il faut choisir*», que decía Jean-Paul) sabiendo con certeza que, escoja lo que escoja, siempre quedará algo —tal vez lo decisivo— por comprender. La función se convierte así en una verdadera dialéctica *skéné-theatrón*: el actor, sin la ficción de un personaje (un «papel») que le proteja, se presenta, en su fragilidad y su miseria, como una víctima que se expone, sensual y provocadora, a la mirada de un tribunal público. Y el espectador se tiene que enfrentar por vez primera a esa condición suya de *voyeur* que el drama no le deja percibir.

Política y teatro postdramático

Lo postdramático, como lo postmoderno —con lo que no coincide más que en el



«post»—, ha sido desacreditado por sus numerosos detractores como un teatro «apolítico», cuando no de carácter decididamente retrógrado y conservador. ¿Cómo puede alcanzar una categoría política un teatro que renuncia al discurso y la acción, sobre las que se basa la «fábula» brechtiana? ¿Abandonar el drama no es tirar por la borda todo un patrimonio de la experiencia humana a cambio, seguramente, de la nada? La respuesta de Lehmann es contundente: no se hace teatro político tan solo con sacar a escena al oprimido, mostrar flagrantes injusticias o usar temas manidos y una moral usada. Y es que, en un mundo «plagado de conflictos sociales y políticos, guerras civiles, opresión, creciente pobreza e injusticia», el panorama ha ido cambiando de raíz en los últimos treinta años: «A pesar de que, durante mucho tiempo, las relaciones de poder se entendieron desde un punto de vista jurídico y se pretendió encuadrar todas las actividades de la vida en un marco legal, hoy el poder se está organizando cada vez más como una “microfísica”, como una red, en la que incluso las élites que lo detentan no tienen ya control alguno sobre los procesos económicos y políticos que determinan la realidad». En estas circunstancias, que se hacen patentes en la actual crisis financiera, ¿cómo ir a buscar una respuesta en el viejo saco de las ideologías cuando, quieras que no, no son ya las ideas las que mueven el mundo (ni nunca lo movieron), sino la sórdida razón del capital y su interés? ¿Cómo manejarse en una situación en la que no parece haber alternativa?

El teatro postdramático ha ido acompañando este proceso, a decir verdad, con cierto escepticismo y parsimonia, acorde con el

La tentación de San Antonio.
Teatro Español de Madrid,
28 de mayo de 2005.

² Una *multitud*, como la definen Michael Hardt y Toni Negri en su libro del mismo título (*La Découverte*, 2004).



Mahabharata, 1985.

déficit de pathos que vive una sociedad que se debate entre el consumismo y la indiferencia. Ya no se lleva hoy la visión tragi-cómica-grotesca de un Dürrenmatt o un Frisch, sino que lo que se impone es lo *cool*, esto es, una estética que, de no haber pasado por el filtro de la ironía, obliga a que lo íntimo tenga que expresarse entre comillas. Es evidente que nuestra sociedad no analiza sus problemas a fondo y prefiere engañarse creyendo que no existen. En este sentido, el teatro postdramático también es el teatro de una época que omite sus imágenes más conflictivas. Es sorprendente comprobar cómo, mientras el más mínimo acontecimiento es verbalizado ad nauseam en cientos de comentarios, retransmisiones, tertulias, encuestas y entrevistas, la sociedad no es capaz de «dramatizar» los conflictos fundamentales que la agitan. Pero también es cierto que drama y sociedad ya no van de la mano. El género sigue ahí, pero solo cubre las ilusiones —que podríamos llamar «melodramáticas»— de quien aún no es consciente de que la realidad no se debate ya a base de litigios entre protagonistas, sino mediante relaciones de poder. Y «si el teatro dramático pierde pie tan “dramáticamente” —dice Lehmann—, se puede sospechar que es la forma de experiencia correspondiente a dicha forma artística la que se está alejando de la realidad, bien porque esté agotada, bien porque asuma un modo de acción que no reconocemos o, sencillamente, porque su descripción del hombre y de la sociedad de hoy se ha quedado obsoleta».

Según Lehmann, para asumir su carácter político en el sentido de influir sobre el «poder social», el teatro postdramático debe «deconstruir» el discurso político como tal y

poner al desnudo su constitución totalitaria. Para ello tiene que cambiar el «modo de representación» tradicional del drama social suspendiendo toda identificación conceptual, todo discurso logocéntrico, toda designación, de modo que «todo lo que sea considerar el teatro como un principio activo en el terreno de la política —no solo como una interrupción— no nos desvíe de su posible contenido político». Lo que nos lleva a la paradoja de pensar que el teatro puede ser político precisamente en cuanto sea capaz de interrumpir las categorías de lo político. Un ejemplo del potencial político que puede llegar a alcanzar el nuevo teatro está en su relación, generalmente conflictiva, con los medios audiovisuales. A pesar de su pretendida rotundidad, las imágenes electrónicas no transportan más que datos que se pueden manipular fácilmente para construir un universo virtual que nos satisfaga. Así, los medios se han convertido en la actualidad en el depredador más efectivo de la conciencia ciudadana, impidiendo toda comunicación real entre la indiferencia del emisor —que se comporta como una *medium*— y la irresponsabilidad del receptor —que ha asumido plenamente su rol de espectador estéril—. Para romper esta cadena de inacción, esta sucesión ininterrumpida de lo mismo que es la televisión, el teatro debe modificar, como antes se decía, su «modo de representación», esto es, tiene que separar el acontecimiento de su percepción erosionando el acto de la comunicación de tal manera que el espectador no se dé por aludido por el hecho y solo lo perciba como lo que es, un intercambio de información. Esto lo consigue el nuevo teatro en cuanto también es *virtual* como la tele, en el sentido de que no hay cámara de vídeo que sea capaz de registrar ni la memoria del actor, en donde reside su experiencia, ni lo que va a hacer al momento siguiente, que es adonde le lleva su deseo. Una vez más, el cuerpo del actor es causa de esa insatisfacción que nos devuelve al territorio humano. Es, por decirlo así, la interferencia, la «nieve» de la imagen electrónica. Así, lo político en el teatro postdramático no reside en la reiteración de los mismos tópicos y contenidos, sino en su énfasis por resaltar las diversas formas de percepción y manejar los signos de la comunicación. «Para ello, no son ni las tesis, ni las declaraciones, ni los compromisos polí-

Y es que el nuevo teatro
no es unidireccional,
exclusivamente dirigido
en el eje que va desde
el escenario a la sala.
Rompe la cuarta pared
y se ofrece,
abierto y despojado,
a la percepción
del espectador.

ticos los que cuentan, sino un absoluto menosprecio por las tomas de posición y las afirmaciones positivas», concluye tajantemente Hans-Thies Lehmann.

Lo postdramático aquí y ahora

La expansión del teatro postdramático, el teatro-danza, la *performance* y el *aktiontheater* en la escena mundial es imparable. Por no hablar más que de creadores vivos, ahí están los trabajos de Robert Wilson, Eugenio Barba, Richard Schechner, Frank Castorf, Theodoros Terzopoulos, Anatoli Vassiliev, Anne Theresa de Keersmaker, William Forsythe, Meg Stuart, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Robert Lepage, Giorgio Maria Corsetti, Eimuntas Nekrosius o Tomaz Pandur. O, entre los grupos, los del Wooster Group, Falso Movimiento, Theatergroep Hollandia, Theatergroep Victoria, Matschappij Discordia, Ts Stan, Station House Opera, Gob Squad, el Théâtre du Radeau de François Tanguy o la Societas Raffaello Sanzio de Romeo Castellucci. El nuevo teatro está muy extendido en el norte de Europa y es prácticamente mayoritario en los teatros neerlandófonos, viniendo a ocupar un lugar preponderante en los principales festivales teatrales continentales. En Estados Unidos, hace años que Richard Schechner viene proponiendo, desde su cátedra de Estudios sobre la Representación de la Tisch School of the Arts de la NYU, que todos los estudios teatrales se reunifiquen en el país bajo el epígrafe de *Performance Studies*...

A la vista de esta situación, parece un poco chusco que, a estas alturas, estemos hablando aquí de lo postdramático como si de un curso de introducción al tema se tratara, máxime cuando los grupos y creadores de nuestro país fueron pioneros en la concepción y la práctica de este movimiento en Europa. ¿Qué otra cosa que abrir camino más allá de lo puramente dramático hicieron, desde los tiempos del franquismo, grupos como Els Joglars, Comediants o La Fura dels Baus, uno de los primeros ejemplos, por cierto, del *aktiontheater* internacional? ¿No utilizaron acaso las nuevas técnicas para, junto con sus compañeros los «dramaturgos», oponerse a la Dictadura? Un autor como Rodrigo García es, desde 2009, Premio Europa de Nuevas Realidades Teatrales. Y los espectáculos de Angélica Liddell se esperan con enorme

expectación en el festival de Aviñón. ¿Qué está pasando entonces en España para que el drama tenga ese poderío y las tendencias postdramáticas sean prácticamente testimoniales? Bien es cierto que los creadores del nuevo teatro, procedentes en su mayoría de las artes plásticas o de la música, le han dado una gran importancia a la dramaturgia visual y sonora de sus espectáculos. Pero su énfasis en el lenguaje escénico no ha derivado nunca en ningún hipotético rechazo del lenguaje verbal. Es más, al abjurar de todos sus cometidos subalternos como soporte de la fabulación, la escritura teatral recupera toda su autonomía. «Dramaturgos postdramáticos» son, entre tantos otros, Peter Handke, Elfriede Jelinek o Heiner Müller. Para este último, la mejor puesta en escena de su *Hamletmaschine* fue la que llevó a cabo Bob Wilson sin apartarse un ápice de la estética y los postulados postdramáticos...

No se nace autor «dramático» ni «postdramático». Un autor se hace —aparte de por tener una «vocación», contar con el apoyo de sus padres y de sus profesores y haber ganado un premio o un accésit en una convocatoria de provincias— porque tiene los ojos bien abiertos. Al mundo, al arte, al pensamiento. Cualquier impedimento que le estorbe la visión le produce cierta lobotomía. Y en este sentido, nuestro teatro peca de una cierta endogamia que, a veces, es rechazo y otras, las más, desinterés. Aparenta ser feliz coociéndose en su propia salsa mientras los resultados de taquilla —el famoso mercado— parecen darle la razón. Y no deja de mirarse el ombligo mientras, fuera, siguen pasando cosas (la tercera ola del teatro documental y «verbatim» británico, por poner un caso). Yo no creo —como sí lo hace Lehmann— que el drama esté finiquitado, pero sí pienso que, para renovarse y seguir adelante, se deben conocer otras opciones. En el prólogo a *La guerra*, una de las piezas cortas de su «teatro de circunstancias», escrita en 1935, Max Aub se refiere al libro *El teatro político* de Erwin Piscator. Este lo publicó en Berlín en 1929 y, al año siguiente, ya estaba traducido al español por Salvador Vila «en una edición sumamente cuidada, con abundante material gráfico y fotográfico»³. Otros tiempos. ■

Septiembre 2011

Drama y sociedad ya no van de la mano. El género sigue ahí, pero solo cubre las ilusiones de quien aún no es consciente de que la realidad no se debate ya a base de litigios entre protagonistas, sino mediante relaciones de poder.

³ Nota de Josep Lluís Sirera (Max Aub, *Obras completas, Primer Teatro*, Vol. VII-A, Biblioteca Valenciana, 2002).