

**Davide Carnevali. «Del textocentrismo a la materialidad de la escena: las líneas de investigación de Hans-Thies Lehmann y Erika Fischer-Lichte», publicat a la revista Gestos (University of California Irvine), 2014**

A partir de los años sesenta del siglo pasado, y especialmente en estos últimos veinte años, el teatro paulatinamente se ha quitado de encima el peso de la literatura teatral. La realización escénica ha dejado de considerarse expresión contingente del drama y el espectáculo ha empezado a identificarse con el eje del arte teatral, destronando a la escritura previa del texto por parte del autor. También la teoría de teatro actual se ha adaptado al cambio —cuando ella misma no lo ha impulsado— y ha ido desplazando su interés hacia una atención cada vez mayor por el componente performativo del teatro. El caso de la tradición alemana es ejemplar: de una *teoría del drama* como la de Peter Szondi, publicada en 1956 — que analizaba los cambios radicales que se producían en el teatro europeo a finales del siglo XIX y comienzo del XX, considerándolos desde el puro punto de vista de la dramaturgia— se ha llegado algunos decenios después a las teorías de Hans-Thies Lehmann (que justamente fue discípulo de Szondi en Berlín) sobre el *teatro postdramático* y de Erika Fischer-Lichte sobre la *estética de lo performativo*. Sendas líneas de investigación superan la tradición según la cual el espectáculo sería mera representación del texto, para analizar a fondo el complejo lenguaje de la escena. A partir de este punto de vista, la figura del autor se ve invitada a replantearse algunas cuestiones; en primer lugar una cuestión formal, ya que ahora no será el autor el único a quien le compita la *autoridad* de la obra, sino que ésta se repartirá entre él, el director y los performers; sucesivamente y consecuentemente se plantearía un problema de definición: podría ser impropio considerar el autor del texto teatral un autor dramático; más bien sería un autor dramatúrgico, que no concibe su obra como acabada hasta que ésta se presente materialmente delante del público. [...]

El éxito del ensayo de Lehmann *Postdramatisches Theater* ha estado acompañado en estos años por un debate paralelo sobre del término

«postdramático» y particularmente alrededor del prefijo «post-», acusado a menudo de ser simplemente un pretexto para nombrar lo que no se sabe bien cómo nombrar y superar algo que en el imaginario colectivo se habría quedado viejo (eso, por ejemplo, le ha pasado a aquel «post-» que tantas veces precede la palabra «modernidad»). Pues estará bien precisar desde el comienzo que nuestro «post-» introduce una categoría sistemática más que una categoría histórica. Es verdad que Lehmann reconoce un teatro pre-dramático en la forma de la tragedia griega, un teatro dramático que surge en el Renacimiento y un teatro postdramático que nace a partir de las experiencias de las Vanguardias del siglo XX. Pero dichas tipologías no se anulan la una a la otra, no se superan cronológicamente (o hegelianamente, como tríada dinámica), sino que más bien representan tres enfoques diferentes con respecto al problema de la relación entre escena y texto. De hecho el teórico alemán sabe perfectamente que el «teatro dramático» sigue vivo y goza de buena salud, cosa que es evidente en la casi totalidad de las programaciones de nuestras salas. El teatro postdramático no sustituye al dramático, sino que se da como una alternativa a ello; al mismo tiempo la categoría del postdramático recupera rasgos de otras formas de teatralidad, como la misma tragedia (el uso del coro); el teatro de calle (la concepción de un teatro de masa fuera del espacio teatral); el teatro épico (el actor que se dirige directamente al público), por ejemplo, y los actualiza en una propuesta estética innovadora. [...]

Para Lehmann el fin de un teatro centrado en el drama corresponde con el fin del predominio del concepto aristotélico de coherencia orgánica, concepto que se expresa por medio de la fábula en cuanto acto de estructuración coherente del significado; un acto que trae consigo una determinada visión del mundo, de la historia y de la Historia. El texto dramático guía la lectura lógica de la realidad: la fábula se desarrolla poco a poco en un recorrido por etapas (planteamiento, nudo y desenlace) y el avance de la acción está pautado por una determinada estrategia de dosificación de la contribución informativa. El receptor recibe estas informaciones, sigue el proceso de desvelamiento de la fábula y aguarda su final; mientras tanto va decodificando los signos que encuentra en su camino, atribuyéndoles un significado conforme al desarrollo de la historia. Esto no supone

para el receptor ningún problema, ya que la estructuración por etapas, el desvelo de las informaciones, la expectación de un final, son operaciones que él ya cumple en la vida real. [...] El binomio fábula-logos es el eje principal de un teatro que concibe el texto como núcleo de un microcosmos unitario y cerrado que «está por» el mundo; en este microcosmos, las leyes que regulan la percepción de la realidad reciben su justificación lógica y el drama acaba siendo el espejo del mundo. En cambio, en un teatro que no confía más en la fuerza reguladora del texto, el drama descubre sus propias carencias. [...]

Nuestro «post-» venía cargado de esta idea: el rechazo al textocentrismo y al dominio del racionalismo, más que el rechazo al texto *tout court*. Lo cual acaba aclarando de una vez por todas la aparente contradicción: en un teatro postdramático puede haber texto e incluso puede estar presente la sombra del drama (de hecho Lehmann considera postdramáticos muchos montajes de textos clásicos, por ejemplo); pero lo que no se encontrará será el dominio de la «forma dramática», de la representación. Eso nos puede llevar a una ulterior reflexión sobre el cambio que una propuesta teatral de este tipo produce a nivel de recepción y de relación con el público. El texto que ya no es drama, sino que se propone como material para la escena, deja de ser un conjunto orgánico, un polo de concentración del sentido, y se abre ahora a las múltiples posibilidades interpretativas que el director le atribuirá, montando el material con otros elementos en aquel nuevo conjunto que es el espectáculo. Y, a su vez, el director podrá decidir si dejar más o menos abierto el significado del espectáculo a la interpretación del espectador.

La idea de que el receptor tenga que ser un elemento activo en el proceso de producción del sentido encuentra sus raíces en aquellas líneas de investigación teórica que buscaban una superación del texto como obra completa en sí misma; líneas que se constituían alrededor de los estudios sobre la *Rezeptionsästhetik* (Estética de la recepción) de la Escuela de Costanza; la *Theorie der Wirkungsästhetik* (Teoría de la estética de los efectos) de Wolfgang Iser; o el concepto de *Opera aperta* (obra abierta) desarrollado por Umberto Eco. Y, naturalmente, en una perspectiva más marcadamente teatral, la idea se reconoce heredera directa del teatro épico de Bertolt Brecht; el «yo épico» brechtiano es un

«utilizador» del drama, y el drama es el objeto del que él se sirve, como una suerte de «material ilustrado», para que el discurso avance. Bajo este punto de vista, una de las grandes revelaciones del teatro brechtiano fue, precisamente, la invasión de elementos semánticos —carteles, *songs*, vídeos— que podían no provenir de la situación dramática, sino que actuaban con y sobre ella como elementos formales. [...]

La decisión de bautizar a una estética como «de lo performativo» se fundamenta en la voluntad de investigar la teatralidad en cuanto producto de los actos de los performers, no volcados a «representar algo», sino a expresar su propia materialidad. La línea teórica de Fischer-Lichte procede paralelamente a la de Lehmann en el marco de la oposición [...] entre *presentación* y *representación*. [...] También la propuesta de Fischer-Lichte se aleja del textocentrismo, esta vez para identificar en la materialidad de la escena y en el gesto del performer el núcleo del discurso sobre la teatralidad. Si con respecto al ámbito textual el proceso de la creación y el de la recepción son totalmente distinguibles, considerando la distancia que transcurre entre los dos momentos —la escritura por parte del autor y la lectura o la visión del espectáculo por parte del receptor—, con respecto al acto performativo creación y recepción acontecen simultáneamente, sin que haya un intervalo temporal que permita una distinción clara entre las dos etapas. [...]

Una definición mínima de teatro, generalmente compartida, afirma que para que haya teatro es suficiente con la presencia simultánea de un actor y un espectador. De este modo la relación *in praesentia* hace que creación y recepción procedan siempre dependientes el uno del otro. Fischer-Lichte destaca en varias ocasiones esta interdependencia: la co-presencia física (*leibliche Ko-Präsenz*) de dos individuos implica necesariamente el establecerse de una relación física y de una suerte de intercambio. En una estética de lo performativo ya no tiene sentido considerar al creador-performer como «sujeto activo» y al espectador-receptor como «sujeto pasivo»; por lo contrario, los dos deberían ser recibidos como una nueva unidad dinámica. La unidad se mantendría por una suerte de flujo energético que se crearía entre performer y espectador; este intercambio de energía sería *a priori* una «fuerza» con posibilidad de intervenir en el espectáculo

según su potencial específico y modificar, con la propia intensidad o distensión, el curso mismo del acto performativo. Una fuerza que también crea y altera el espacio que performer y espectador comparten: el *espacio performativo* (*performativer Raum*), a diferencia del *espacio escénico*, no es un espacio previamente estructurado, sino un espacio percibido como en constante mutación; mutación que se realiza justamente a través de la actividad del performer y la del espectador, según la colaboración que ambos instauran. [...]

El mismo discurso puede aplicarse a la concepción de la temporalidad: el tiempo de la performance no es la representación fenoménica del tiempo ideal de la fábula. Eso equivale a decir que no sigue el desarrollo cronológico de una serie de acontecimientos, ni se estructura de manera que presente un inicio en un punto A y un fin en un punto Z: el tiempo performativo no se da como historia. Más bien, sería un flujo continuo en constante alteración que se desarrolla, una vez más, gracias a la relación entre performer y espectador, y que no puede no tener en cuenta las reacciones de ambos. El tiempo de la fábula era un tiempo ficcional que, durante la recepción, podía padecer ralentizaciones y aceleraciones, ya que su curso siempre depende de *qué* el autor quiere mostrar y *cómo* quiere mostrarlo; el tiempo de la performance en cambio es el tiempo de la realidad, sus límites no son el inicio y el final de una historia, sino el inicio y el final de un hecho real. [...]

El máximo grado de retro-alimentación se alcanzaría cuando el performer consigue involucrar tanto y tan explícitamente al espectador, que éste, en respuesta, genera verdaderos actos performativos, que provocan a su vez nuevos actos por parte del performer. Esta reacción en cadena «acto del performer – acto del receptor – nuevo acto del performer» puede incidir en el curso del espectáculo al punto que el juego de retroalimentación llega a constituir la esencia misma del acto performativo. [...] En dichas circunstancias, performer y espectador dejan de tener papeles definidos, así como creación y recepción dejan de ser categorías distintas: quien crea también recibe y a partir de esta recepción crea algo nuevo. Dada la ausencia de distancia entre creación y recepción, surge también la imposibilidad de considerar el espectáculo como un producto hecho y acabado: lo que acontece entre escena y patio de butacas es más bien un proceso en devenir continuo, algo efímero, que cambia noche tras noche.