

MARIELA INSÚA, VIBHA MAURYA Y
MINNI SAWHNEY (EDS.)

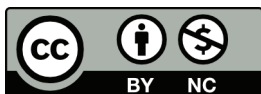
ACTAS DEL III CONGRESO IBERO-ASIÁTICO DE HISPANISTAS



Mariela Insúa, Vibha Maurya y Minni Sawhney (eds.), *Actas del III Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 33 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-482-9.

BALANCE DEL *TEATRO POSDRAMÁTICO*
(CON UNA CODA SOBRE MI TEATRO)

José Manuel Corredoira Viñuela
Dramaturgo, España

En 1999, el crítico y teórico teatral alemán Hans-Thies Lehmann publicaba su estudio –ya clásico– *Postdramatisches Theater*. El libro fue acogido rápidamente con entusiasmo, y traducido a la mayoría de las lenguas cultas (la traducción española ha sido una de las que más se ha hecho esperar). Han transcurrido, pues, quince años desde la publicación de *Teatro posdramático*, y creemos que es tiempo más que suficiente para poder hacer un “balance” o juicio crítico de las tesis defendidas en ese libro fundamental y fundante para el conocimiento de las manifestaciones teatrales de vanguardia. Nuestra exposición no será, por lo tanto, meramente doxográfica, sino que pretende dialogar críticamente con los contenidos expuestos por Lehmann en su libro. Opiniones que, muchas veces, no son claras ni distintas, y que dan pie al análisis y a la discusión. Comenzaremos analizando algunas cuestiones nominales. El propio nombre “Teatro posdramático” está sujeto a discusión. En principio, hace referencia a una serie de manifestaciones teatrales de vanguardia que surgen a partir de los años 70 del siglo pasado. A veces, este teatro ha recibido el nombre de “posmoderno” (también “teatro de la deconstrucción”, “teatro multimedia”, “teatro de gestos y movimientos”...), pero el propio Lehmann desecha ese concepto aplicado al nuevo teatro por considerarlo demasiado genérico (filosófico)¹. Richard Schechner

¹ La teatrista mexicana Fernanda del Monte dirá que es una incongruencia hablar de «teatro posdramático», «ya que la característica principal del teatro posdramático es que el texto pierde centralidad, no es la base de la puesta en escena». Y prefiere hablar, en cambio, de «textos en tono posdramático».

había ensayado previamente el término “teatro post-teatral” (y en España Joan Brossa llamaba a sus creaciones “posteatro”, igualmente). Lehmann decide calificar al nuevo teatro como “posdramático”, porque, en principio, para él la tragedia griega era predramática (frente al teatro dramático que surge a partir del Renacimiento y que llega hasta el siglo XIX: el arco de autores que iría desde Shakespeare hasta Ibsen aproximadamente), con lo que las nuevas formas teatrales ya no serían dramáticas sino posdramáticas, unido a la peculiaridad de que comparten muchas de las características del teatro predramático griego: el uso de máscaras, la presencia renovada del coro, falta de acción («Las nuevas estéticas del teatro practican consecuentemente —escribe Lehmann— el rechazo a una trama/acción y a la perfección del drama». «Si el drama es acción —escribe Camila Bauer Brönstrup—, y la acción es una característica fundamental del teatro, el teatro posdramático es, como acuñan Hébert y Perelli-Contos, un teatro que se construye en el cuestionamiento de la acción, “isto é, o questionamento daquilo que fazem, dizem, trocam e experimentamos personagens representados”², y por extensión, el propio cuestionamiento del teatro»; sin embargo, creemos que Aristóteles ya dijo cosas determinantes al respecto: «Sin acción no puede haber tragedia», *Poética*, 1450 a), ausencia de psicología, carácter ritual, etc.

La tesis principal defendida por Lehmann se podría resumir del siguiente modo: el nuevo teatro ha dejado de ser dramático (aristotélico; de igual modo puede considerarse como un teatro posbrechtiano, en cuanto superador de la fábula, pues este teatro se encuentra “debilitado” y “exhausto”), ya no reúne las características que lo definían hasta ahora, y, sobre todo, el texto literario sobre el que se sostenía ese edificio ha dejado de ser uno de los pilares fundamentales de la creación teatral, pasando a ocupar un lugar subsidiario o incluso inexistente. La confusión la propicia el propio Lehmann cuando dice que a él lo que le interesa es volcarse sobre lo teatral en sí y no centrarse en una de sus partes: el texto, dado que este ya no es uno de los elementos principales del nuevo teatro. Sin embargo, el teatro también puede englobar al texto como uno de sus componentes esenciales. Si es así, lo posdramático es un concepto que surge más allá de la discusión entre “texto sí/texto no”. Es decir: el debate habría que situarlo en otra parte, porque el texto —como

² Hébert y Perelli-Contos, 2008, p. 96.

decimos— puede estar perfectamente integrado en el teatro posdramático (o para decirlo de otra manera: se puede hablar de un “posdramático textual”). Es decir: lo que caracteriza al posdramático, en realidad, es el uso, la forma en que se utilizan los signos teatrales (texto, cuerpo, espacio, música...). Plantear la discusión del posdramático a partir del texto (como hace Lehmann) es engañoso, porque entonces nos encontramos con el hecho de que no sabríamos dónde encajar a un buen número de autores que cultivan el posdramático en su variante textual (cosa que el propio Lehmann admite): Valère Novarina, Sarah Kane, Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Jean-Luc Lagarce, Roland Schimmelpfennig, etc. ¿Lo consideramos, entonces, como una anomalía de la teoría, respecto al posdramático que predomina (el espectacular: y habría que preguntarse si realmente predomina o no)?, o cómo considerarlo (¿tal vez como un teatro que se ha “desgajado” del todo del drama anterior?). En todo caso, Lehmann se pilla las manos, pues no sabe qué hacer con esos escritores (a Novarina solo lo menciona una vez de pasada, pero en otro contexto; a Sarah Kane ni la nombra; el que está más presente es Müller —pura endogamia germánica: el censo de autores posdramáticos está hecho a partir de espectáculos vistos en esa área—).

Antecedentes del teatro posdramático actual pueden encontrarse ya en el teatro simbolista (Maeterlinck: «su estatismo antidramático y su tendencia a las formas monológicas», en palabras de Lehmann. Según Bayerdörfer, «la exigencia de un *Théâtre statique* [Teatro estático] por parte de Maeterlinck es la primera dramaturgia antiaristotélica de la Modernidad europea, más radical que muchas dramaturgias posteriores, pues abandona el factor clave de la definición aristotélica, a saber, la acción —*pragma*—»; pero como dijimos, aquí se produce una confusión en lo que entendemos por “acción”, pues puede haber acción allí donde hay estatismo. Los latinos lo tenían claro cuando distinguían entre las ceremonias (acciones) del *facere* y las ceremonias del *agere*: la acción de un artesano, por ejemplo, y la acción de un orador, en el segundo caso³.

³ Escribe Gustavo Bueno: «Solía entenderse, en efecto, el *agere* como acción inmanente cuyos efectos permanecen en la misma potencia ejecutiva, por tanto, como acción espiritual, mientras que el *facere* se asociaba a las acciones transitivas, cuyos efectos se manifestaban en la materia corpórea. Desde esta distinción, podría concluirse que las ceremonias del *agere*, si no incorpóreas, son al menos inmanentes a los

¿Se puede decir que hay ausencia de acción en la obra de Beckett *Comedia*, dado que los personajes están introducidos en unas vasijas y solo se ven sus cabezas parlantes? No lo creemos, pues la acción viene determinada por el discurso, o para decirlo de otro modo: por los movimientos de los músculos de la laringe al hablar), en Chéjov (un claro precursor del teatro de Beckett), en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud (para algunos sería la clave de bóveda de todo el posdramático), en el teatro de la forma pura del polaco Witkiewicz, los textos de Gertrude Stein (sus «Landscape plays», determinantes en el teatro de Robert Wilson), el teatro Noh, los misterios medievales, etc. Ante todo, nos encontramos con un teatro anticonvencional, impopular (en el sentido orteguiano), fragmentado, experimental (y tentativo, por lo tanto), antimimético, anticonvencional, antitextual, subversivo, amalgama de estilos (hipernaturalista, grotesco, neoexpresionista...). Un teatro que se caracteriza, además, por su carencia de sentido («No es mi oficio transmitir sentido», dirá Romeo Castellucci), por la cesura racional. En el caso de Wilson, escribe Lehmann, «sus escenas no pretenden ser interpretadas ni comprendidas racionalmente, sino que intentan desencadenar asociaciones, una productividad propia en el campo magnético entre la escena y los espectadores». En el teatro “neomítico” de Robert Wilson no hay personajes psicológicamente elaborados, sino figuras que parecen ser emblemas incomprensibles, movidos por una lógica irracional. Lehmann llega a hablar, a este respecto, de “auto-cancelación del significado”. La dramaturga belga Marianne von Kerkhoven, en su ensayo *The Burden of Times* (‘La carga de los tiempos’), relaciona, en este sentido, el teatro posdramático con las teorías del caos. El nuevo teatro está muy cerca de la “lógica” del sueño, del jeroglífico (en el sentido artaudiano).

Los rasgos estilísticos que caracterizarían el teatro posdramático, según Lehmann, serían los siguientes: 1º) La parataxis o desjerarquización de los signos dramáticos. Los más diversos géneros se combinan en escena de forma equitativa (danza, narración, *performance*...). El significado, como hemos dicho, queda postergado. 2º) La simultaneidad de los signos, cuya función es abrumar el

propios movimientos corpóreos de los organismos que las ejecutan, “Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias”» (Bueno, septiembre 1983-agosto 1984, p. 27).

aparato perceptivo (“efecto batiburrillo”). El dramaturgo alemán Heiner Müller decía que con sus obras pretendía abrumar de tal manera al espectador que le resultara imposible procesarlo todo. La utilización de varios idiomas hablados al mismo tiempo, por ejemplo, tendría esa finalidad. La percepción del espectador se fragmenta, o para decirlo con palabras del propio Lehmann: «La función compensatoria del drama de proporcionar un orden al embrollo de la realidad queda invertida, y el deseo de ser orientado por parte del espectador, desautorizado». En tercer lugar, el juego con la densidad de los signos. En el nuevo teatro suele haber o bien demasiados o bien demasiados pocos. Hay una estética de la plétora. «El teatro — dice Lehmann — ha desarrollado un sinnúmero de acoplamientos rizomáticos de lo heterogéneo» (siguiendo a Deleuze y Guattari). En 4º lugar, la tendencia general en el nuevo teatro hacia la musicalización (no solo del lenguaje). Surge una semiótica auditiva independiente del discurso, del mensaje o de lo que sea que veamos en escena. Los nuevos autores tienden a denominar a sus creaciones como Óperas (Jürgen Kluse, Wilson y sus “arias de gritos”, etc.). Según Helene Varopoulou, citada por Lehmann:

Desde los años 70 ha sido una práctica deliberada y sistemática la tendencia de los directores [porque hay que decir que el posdramático es, ante todo, un teatro de directores de escena y artistas plásticos, más que de literatos] a reunir en sus compañías a actores de culturas y origen étnico muy diversos, debido a su interés precisamente en las melodías lingüísticas de diversos tipos, tonos, acentos y, en general los distintos hábitos culturales en el acto de hablar. Así, la pronunciación del texto mediante las distintas particularidades auditivas se convierte en fuente de una musicalidad independiente. Los trabajos de Peter Brook y de Ariane Mnouchkine son ejemplos al respecto internacionalmente conocidos.

Y habla de «las figuras sonoras de una polifonía intercultural de voces y gestos lingüísticos». En otro lugar: «Un rasgo que al principio apareció como provocación o ruptura, la emergencia de sonidos lingüísticos incomprensibles y extranjeros, cobra más allá del nivel inmediato de la semántica lingüística una cualidad propia como riqueza musical y como descubrimiento de combinaciones de sonidos desconocidos». Lehmann mencionará, a este respecto, «la ubicua poliglosia del teatro posdramático». En una pieza de danza como *Roaratorio* (1979), de John Cage y Merce Cunningham, Lehmann habla de «superposiciones simultáneas de mundos sonoros». En su

estreno en el Festival de Avignon, Cage leyó fragmentos de *Finnegans Wake*, de James Joyce, una obra que Borges consideraba «invenciblemente ilegible», «un tejido de lánguidos retruécanos», obra frustrada e incompetente, y más incomprensible que la cuarta dimensión de C. H. Hinton o que la Trinidad de Nicea. Obra que se caracteriza por una transgresión de los idiomas nacionales, condensación y multiplicación de los posibles significados, construcción arquitectónico-musical, etc... Según Lehmann, los signos teatrales posdramáticos seguirían esta tradición. En 5º lugar, la escenografía y dramaturgia visual. Esta suele usurpar el lugar ocupado tradicionalmente por el texto dramático. En 6º lugar, la corporalidad. La danza-teatro o *TanzTheater* (por ejemplo, en las producciones de Pina Bausch) se presenta como una de las variantes del teatro posdramático. «El cuerpo se absolutiza», dirá Lehmann. El cuerpo como signo solo se muestra a sí mismo, rehuyendo de la significación mediante la realización de «gestos despojados de sentido». El lugar que antes ocupaba el drama es sustituido ahora por el «vértigo gestual». En ocasiones, el cuerpo del actor será sustituido por una máquina robotizada, como en el *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels.

En 7º lugar, la irrupción de lo real. Es lo que Lehmann llamará «la experiencia de lo real, la exclusión de un ilusionismo ficticio». Richard Schechner, en su libro *Performance Theory* (1994), pone al mismo nivel las autoagresiones de los artistas de *performance* y las *snuff movies* (género necrófilo y sádico, al decir de Román Gubern. «El *snuff cinema* —escribe Gubern—, con sus matanzas reales ante la cámara de incautas prostitutas o aspirantes a actrices, constituye el punto de convergencia definitivo del cine de terror y del cine pornográfico *hard* y, a su vez, constituye su última frontera. Se trata del último estadio de la muerte violenta hecha espectáculo, que cuenta con tan extensa y gloriosa tradición en la cultura occidental: gladiadores del Coliseo [a los que también se refiere Schechner en su libro], ejecuciones públicas, tauromaquia, boxeo, etc.)⁴. Se podría hablar, a este respecto, de un *Snuff Theatre*; por ejemplo, cuando en el musical *Vietnam US* (1966) de Peter Brook fue quemada una mariposa, o cuando se mueren peces en escena, son aplastadas ranas, o se mantiene la duda de si un actor ha sido torturado o no con descargas eléctricas (como sucedió en una función del dramaturgo y

⁴ Gubern, 2005, pp. 322-323.

director flamenco Jan Fabre titulada *¿Quién dice mis pensamientos?*). Más ejemplos: en España, la teatrera Angélica Liddell ha llegado a autolesionarse realizándose cortes en el cuerpo en su obra *La casa de la fuerza* (por la que le concedieron el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012). Chris Burden se dejó disparar en su obra *Shoot* (1971), y Gina Pane, en *A hot afternoon* (1977), se cortó la punta de la lengua con una cuchilla de afeitar. La conocida *performer* mediática Marina Abramovicz, en una de sus acciones, «propuso las reglas de un juego mediante el cual el público podía hacer todo lo que quisiera con ella a través de un conjunto de objetos dispuestos sobre una mesa... En la pieza mencionada —escribe Lehmann— se evidenció una gran agresividad por parte de los visitantes, que se sintieron provocados por la ausencia de límites establecidos, hasta el punto de que la acción tuvo que ser interrumpida en el momento en que alguien apuntó a la sien de la artista con un revólver cargado». Otra modalidad de este *Snuff Theatre* serían las cirugías plásticas a que se somete en escena la artista francesa Orlan, quien llega a decir, sin empacho: «He donado mi cuerpo al arte» (claro que Michel Foucault ya había escrito: «Tenemos que crearnos a nosotros mismos como una obra de arte»).

En 8º lugar... «el teatro se define como proceso y no como resultado acabado, como actividad de producción y acción en vez de como producto, como fuerza activa (*energeia*) y no como obra (*ergon*)». El nuevo teatro se centrará en la creación de acontecimientos, excepciones, instantes de desviación, a la manera de los *happenings* de los años 50-60 del siglo pasado. Un rasgo esencial del llamado teatro posdramático es el principio de narración; el teatro se convierte en un acto narrativo. Más que asistir a una representación escénica, el público atónito tiene la impresión de estar asistiendo a una narración de la obra representada, que se alterna con monólogos y diálogos mejor o peor aliñados. Una modalidad posdramática que causa furor entre algunos teatristas es lo que Lehmann denomina «ensayos escénicos o teatrales», y que no consiste en otra cosa que en ofrecer al espectador, en vez de una sucesión de escenas más o menos hilvanadas, reflexiones sobre los asuntos más variopintos. Valiéndose de textos teóricos, filosóficos, de estética teatral, etc., los nuevos espectáculos tienen, en ocasiones, más de lección magistral o doctoral que de función teatral. Peter Brook creó el espectáculo *L'homme qui*, en 1993, a partir del libro del neurólogo

Oliver Sacks *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, donde se analizaban casos de alteraciones patológicas en la percepción. Por ejemplo, el caso de un músico que padecía agnosia visual (el paciente veía perfectamente pero era incapaz de interpretar o reconocer lo que veía). En otro espectáculo de Brook, *Qui est là?* (1995), se partía de diferentes reflexiones de teóricos del teatro como Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavski o Zeami Motokiyo. En los años 90 se escenificarán textos a partir de Platón, y de Freud y Nietzsche (es el caso de los directores Hans Jürgen Syderberg y Edith Clever en su obra *La noche*). En España, es de destacar el montaje que en los años 70 se realizó en el Colegio Mayor San Juan Evangelista sobre *El Capital* de Carlos Marx. La crítica teatral ha bautizado las creaciones del dramaturgo portorriqueño afincado en Nueva York John Jesurun como “teatro cinematográfico”, en la medida en que es un teatro en el que se puede hablar de secuencias (como en el cine), diálogos cinematográficos y un uso radical del principio del montaje. En cambio, y a diferencia de lo que sucede en las películas cinematográficas, resulta muy difícil seguir una trama coherente (de nuevo, la ausencia de sentido: «y como emitiendo sonidos sin sentido», decía Virgilio), pues las historias narradas no son más que meros fragmentos muchas veces inconexos que forman un collage las más de las veces inextricable para el espectador más avezado. Otra modalidad posdramática es lo que Lehmann llama «teatro de espacio compartido». El teatro deja de ser algo que “sucede” en un escenario con unos actores para convertirse en un espectáculo interactivo donde los espectadores llevan muchas veces la voz cantante. Las obras del grupo Angelus Novus se realizan directamente con la colaboración del público. Las diferencias entre la escena y la platea se han borrado. El público asiste, de hecho, a los ensayos del grupo, puede salir y entrar del teatro cuando lo desee, etc. Un caso límite de esta nueva modalidad teatral la encontramos en las primeras realizaciones escénicas del grupo catalán La Fura del Baus. Otra modalidad que hace furor dentro del posdramático son los solos teatrales, los monólogos de textos clásicos, como la “deconstrucción” que llevaron a cabo Klaus-Michael Grüber y Robert Wilson con el *Fausto* de Goethe (1982) y *Hamlet* (1994), respectivamente. Igualmente, Heiner Müller, en *Hamletmaschine* (de 1977) «desmembró el drama en monólogos». Otras veces, la estructura

dialogal del teatro se suprime en beneficio del coro (como observó certeramente Peter Szondi, en su libro ya clásico *Teoría del drama moderno*, de 1956, a propósito de las obras de Maeterlinck). Lehmann hablará, en este sentido, de una «reelaboración de la tragedia griega». El coro —apunta—

niega formalmente la concepción de un individuo totalmente desprendida del colectivo, y desplaza, al mismo tiempo, el estatus del lenguaje: ya se digan los textos coralmente o por medio de las *dramatis personae* (que imponen sus voces no como individuos, sino como parte de un colectivo coral), la propia realidad de la palabra se experimenta de nuevo en la musicalidad de su sonido y de su ritmo. La voz coral significa la manifestación del sonido no solo individual, sino de una pluralidad de voces y, al mismo tiempo, presenta la unión de los cuerpos individuales en una multitud que actúa como una sola fuerza.

En el teatro posdramático, las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas se difuminan. De igual modo, el papel que tradicionalmente se le adjudicaba al actor se transforma. Ahora, el actor no interpreta o encarna un papel, sino que se convierte en un *performer*, un “actante” que con su sola presencia en escena interactúa con el público. La obra no es algo cerrado, cancelado, sino un proceso que se construye sobre la marcha delante del público (lo efímero frente a lo permanente). Todas estas cosas suenan un poco a antiguas, dado que ese estar-en escena del actor siempre se ha considerado como el rasgo esencial del teatro, incluso por encima de la valoración del texto como sustrato primordial del espectáculo. G. Bueno, en un artículo publicado en 1954 abundaba ya sobre este y otros conceptos relacionados⁵. *Nihil novum sub sole*. Será Artaud el

⁵ Escribe Óscar Cornago: «En su necesidad de pensar el hecho de la representación, el teatro posdramático, que no deja de ser una reflexión sobre el propio teatro, se alza como una defensa a ultranza de esta *inmediatez* y sentido colectivo que caracteriza el ámbito teatral y que solo puede ser captada desde *su ser*, no ya como proceso, sino para el proceso. La actitud de normalidad de los actores en la escena, su *estar-ahí* a menudo durante todo el transcurso, incluso cuando no les toca actuar, conviviendo en escena, más allá de la realización concreta de un *papel*, les hace adquirir una vocación de actuación antes que de interpretación, de salir a *hacer* algo, lo que transforma la escena en un espacio de operaciones» (Cornago, 2006, pp. 165-179). En su ensayo, Cornago solo habla del «posdramático espectacular», y no plantea los problemas derivados de la existencia de un «posdramático textual», aspecto clave, a nuestro juicio, para dilucidar lo que entendemos por teatro posdramático. Cornago habla de la esencia del posdramático como el *estar-ahí* en escena del actor, el proceso

primero en teorizar sobre este desplazamiento de la jerarquía textual, sin que por ello, como decimos, el teatro haya dejado de consistir en eso precisamente. Por encima del logos (apunta Lehmann), tienen preferencia en el nuevo teatro la respiración, el ritmo, el aquí y ahora de la presencia carnal del cuerpo («el cuerpo en sí mismo y el proceso de su contemplación se transforman en objeto estético-teatral»; un cuerpo que se absolutiza al punto de que el actor puede convertirse en un objeto, en una estatua viviente muda: es el caso de algunas de las creaciones de la Societas Raffaello Sanzio, donde los cuerpos se cosifican y deforman en escena. Lehmann habla, al respecto, del «cuerpo inhumano»), la repetición («En Jan Fabre o Einer Schlee la función principal de la repetición se concentra en la perturbación y la agresividad —en ocasiones desesperante—, que incluye la agresión al público»). Derrida decía que el teatro tenía que recuperar su *dimensión événementielle* (su dimensión de acontecimiento); pero, como hemos visto, esto es tautológico, porque el teatro nunca ha perdido esa dimensión, de modo que no tiene por qué recuperarla. «Se dará a las palabras su sentido verdaderamente mágico, de encantamiento; las palabras tendrán forma, serán emanaciones sensibles y no solo significado» —escribió Artaud (por algo Jean-Louis Barrault lo llamaba «el metafísico del teatro»). El lenguaje del nuevo teatro se “desemantiza”, es sometido a un proceso de “deconstrucción” y “polilogía” (en el sentido de Julia Kristeva: no se aspira al diálogo, sino a la multiplicidad de voces; Elfriede Jelinek hablará de «capas de lenguaje yuxtapuestas», etc.).

Para concluir, hablaré sumariamente de mi teatro en relación con el posdramático. Mi teatro se caracteriza por ser un teatro del verbo, un teatro logocéntrico, y a veces he dicho que el verdadero protagonista de mis creaciones es el lenguaje: la corriente de conciencia lingüística. De modo que, en principio, mis creaciones no tendrían nada que ver (o muy poco) con el posdramático en su variante espectacular (por el que siento una gran desafección: el teatro de Robert Wilson o Jan Fabre, por ejemplo; hay excepciones: Tadeusz Kantor es una de ellas); es decir, un teatro pensado por y (casi) para directores de escena, performers carcundas y artistas plásticos. Un teatro irracionalista, incomprensible —como hemos

de la actuación, sin percatarse de que ese aspecto es *genérico* del teatro (es esencial al mismo, sea el teatro que sea, no solo el posdramático).

tenido ocasión de ver—: un teatro de estirpe calvinista (un “teatro de la conciencia” o mejor: un “teatro de la concepción subjetivista de la conciencia”): no en vano, la mayor parte de sus producciones tienen lugar en el área germánica, y la lectura del libro de Lehmann no lo desmiente en ningún momento... Sin embargo, sí que creo que mis textos se podrían incluir dentro de lo que he denominado “posdramático textual”; o para decirlo de otro modo: mi teatro está emparentado con las creaciones de autores contemporáneos como Heiner Müller, Sarah Kane, Jean-Luc Lagarce, Valère Novarina, etc. Frente al irracionalismo del teatro posdramático actual, reivindicó la racionalidad teatral, el papel que el “logos” siempre ha desempeñado en el discurso.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1990.
- Bauer Brönstrup, Camila, «El paradigma de la crisis del drama en el teatro contemporáneo», *El Sótano. Revista de Artes Escénicas*, 1, 2011.
- Bueno, Gustavo, «La esencia del teatro», *Revista de Ideas Estéticas*, 46, 1954, pp. 111-135.
- Bueno, Gustavo, «Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias», *El Basilisco*, Primera Época, 16, septiembre 1983-agosto 1984, pp. 8-37.
- Cornago, Óscar, «Teatro postdramático: Las resistencias de la representación», en *Artes de la escena y de la acción en España*, ed. José A. Sánchez, Cuenca, UCLM, 2006, pp. 165-179.
- Del Monte, Fernanda, *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*, Premio Internacional Ensayo Teatral, México, Paso de Gato, 2013.
- González, Diana, «Preguntas a Lehmann», *Pausa*, 29, 2008, pp. 43-51.
- Gubern, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Hébert, Chantal y Perelli-Contos, Irene, «Jogos e apostas da narratividade no teatro pós-dramático», *Revista Cena*, 6, 2008, pp. 95-110.
- Ladra, David, «Dramaturgias postdramáticas», *Las Puertas del Drama*, 40, 2011, pp. 16-21.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC, 2013.
- Ortega y Gasset, José, «La deshumanización del arte», en *Obras completas*, tomo III, Madrid, Revista de Occidente, 1957, pp. 353-386.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.

- Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.
- Voigts-Virchow, Eckart, «'We are anathema'- Sarah Kane's plays as post-dramatic theatre versus the 'dreary and repugnant tale of sense'», en *Sarah Kane in context*, ed. Graham Saunders, Manchester and New York, Manchester University Press, 2010, pp. 195-208.

