

ENTREVISTA

Preguntas a Lehmann

Diana González

Hans-Thies Lehmann es profesor de Teoría Teatral en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Fráncfort (Alemania). Entre sus numerosas publicaciones, *Theater und Mitos* [Teatro y mito] (1991) o *Heiner Müller Handbuch* [El libro de bolsillo de Heiner Müller] (2004), destaca especialmente su estudio *Postdramatisches Theater* [El teatro postdramático] (1999), que ha revolucionado el panorama internacional de la teoría teatral. Como todavía no contamos con ninguna traducción del mismo al español o catalán —sí, en cambio, al inglés, francés e, incluso, iraní, entre otros— fue reveladora su visita a Barcelona el pasado marzo para impartir una asignatura del doctorado de Artes Escénicas en el Institut del Teatre. Desde PAUSA aprovechamos

para aclarar algunas cuestiones sobre el teatro postdramático y preguntarle acerca de sus nuevos proyectos.

A partir de la publicación de su estudio *Postdramatisches Theater* [Teatro postdramático] en 1999, empezaron a abundar los críticos de teatro que adoptaron el término *postdramático* para sus estudios. No cabe duda de que la teoría teatral estaba necesitada de un término que pudiera abarcar las numerosas variedades del teatro contemporáneo más radical. ¿Qué opina al respecto? ¿Cómo interpreta la gran repercusión que ha tenido su libro?

Cuando me propuse elaborar un estudio sobre el teatro contemporáneo más reciente, tuve la necesidad de

encontrar un término genérico que englobara los distintos recursos que tienen los artistas más radicales del teatro contemporáneo de llevar sus ideas a la escena. En los setenta, para describir los *happenings*, Richard Schechner había ya recurrido al término *teatro post-teatral*, que no empleé porque omite la relación y el diálogo histórico con el pasado del teatro. Por otro lado, *postmoderno* me parece un término demasiado genérico, ya que, en mi opinión, tiene que ver más directamente con la filosofía contemporánea que con la especificidad de la teoría teatral. *Postdramático*, en cambio, incide en aspectos esenciales de la práctica teatral y cuestiona problemas fundamentales para el análisis del teatro en nuestros días, como, por ejemplo, el de la superación de la estructura dramática básica, descrita por Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno*. Desde luego, uno de los posibles motivos que explican la gran acogida que ha tenido el término *postdramático* a partir de la aparición de mi libro es que se trata del primer intento de describir y agrupar el cúmulo de tendencias que

existen en el teatro contemporáneo más innovador.

Teniendo en cuenta que la tendencia postdramática, en la que el teatro se concibe como un evento dentro del cual el texto (cuando lo hay) es un integrante más, y no como la representación en escena de un texto, ¿piensa que es imprescindible que el crítico o teórico esté familiarizado con las prácticas teatrales y, de un modo u otro, haya participado en ellas?

Absolutamente. Pienso que es fundamental que el teórico del teatro en general, no únicamente del postdramático, esté en continuo contacto con la práctica del teatro y detesto aquellos estudios basados únicamente en textos de los cuales el crítico no ha presenciado ningún montaje. La relación entre el texto y la escena ha sido, y continúa siendo, polémica; por eso es imprescindible tener acceso a todos los elementos que conforman la práctica del teatro. Yo mismo he trabajado de dramaturgo con directores como Jossi Wieler y Christof Nel, por ejemplo, y colaborar con Wieler y Anna

Viebrock fue fundamental para mi visión de lo que puede ser la práctica ideal del teatro. Obviamente, el teórico del teatro debe ser un gran conocedor de los estudios y las teorías actuales, y no sólo de las teatrales, sino de otras disciplinas, teniendo en cuenta el carácter híbrido del teatro; pero debe complementarlas con un gran conocimiento, también, de su puesta en práctica. Sin embargo, no pienso que ocurra lo mismo con los artistas del teatro. Ellos son perfectamente capaces de hacer grandes montajes sin un conocimiento exhaustivo de la teoría teatral. De hecho, el proceso lógico es que primero se desarrollen las nuevas ideas de los artistas y que, después, partiendo de ellas, se elabore la teoría. Esto no excluye que a menudo las nuevas teorías sean una gran fuente de inspiración para los artistas, pero nosotros, como académicos, debemos ser lo suficientemente modestos para admitir que nuestro trabajo consiste en proponer un discurso a partir de lo que los artistas han creado primero.

El teatro postdramático deriva gran parte de su interpretación en

el receptor. ¿Piensa que el estudio de cualquier aspecto del teatro postdramático debería intentar describir e interpretar las reacciones del espectador?

Éste es un asunto muy complicado. Yo sencillamente puedo señalar algunas ideas al respecto. Evidentemente los artistas de teatro solían estar interesados en investigar las actitudes de la audiencia hacia sus trabajos. Meyerhold, por ejemplo, se preocupaba por la actitud del público mientras presenciaba sus *performances* y solía observarlo detenidamente para ver qué efecto producían sus propuestas teatrales.

Entre los estudiosos del teatro ha habido intentos, en efecto, de convertir la reacción de la audiencia en objeto de estudio. A mí, personalmente, no me interesa este procedimiento. Entre lo que la gente pueda expresar verbalmente mediante comentarios sobre lo que les ha parecido el montaje y sus reacciones fisiológicas, inconscientes, hay un abismo que dificulta muchísimo —y hace, al mismo tiempo, irrelevante— un estudio ri-

guroso del receptor en su conjunto. Obtendríamos un simple texto en vez del complejísimo texto de la *performance* y además deberíamos siempre dar preferencia a la *lectio difficilior* (i. e. la lectura más difícil) como propone la hermenéutica. En definitiva, pienso que en un experimento así lo esencial para el teatro es imposible de registrar.

Un problema distinto sería una aproximación metodológica, que hace uso de la teoría del *receptor implícito*, muy común en la teoría de la recepción literaria. Analizando una *performance*, a lo máximo que podemos llegar es a deducir la posición, el estilo, el modo de recibirla por el «espectador implícito», que ya está «implícito», sugerido en ella. Este recurso es más productivo —al menos para analizar el teatro dramático— que los resultados pseudoexactos del análisis empírico de la recepción. En el caso del teatro postdramático, en cambio, a menudo aparece otro problema: teniendo en cuenta que el receptor está tan implicado en la *performance* que contribuye esencialmente a ella, el discurs-

so crítico se tambalea. Por este motivo algunos artistas y críticos empezaron a discutir «críticamente» la pregunta de, por ejemplo, hasta qué punto la práctica crítica debe entrometerse en la práctica artística. Pero ésta es otra historia, más relacionada con la evolución del nuevo teatro, que intenta redefinir el lugar del espectador hasta el punto de que la audiencia deviene más participativa o, en definitiva, «testigo» de una *performance* teatral, y no únicamente mera observadora estética, hecho que plantea la cuestión de la relación entre el teatro y el ritual, lanzada por la teoría teatro-antropológica de Turner y Schechner.

Una de las más reiteradas malinterpretaciones que se han derivado de su libro ha sido la de pensar que el texto escrito no encuentra lugar en las múltiples manifestaciones del teatro postdramático, a pesar de que usted jamás a dado a entender algo parecido. Imagino que los que sostienen esta falsa convicción se basan en la gran importancia que el cuerpo y la imagen tienen en él. Siguiendo con este razonamien-

to, ¿piensa que el trabajo de dramaturgia, cada vez más en boga en el teatro postdramático, podría acabar desplazando la autoría, es decir, el texto original concebido de principio a fin por un solo autor?

Existen textos poéticos, narraciones, incluso estudios teóricos que pueden llegar a escenificarse. También hay textos dramáticos que pueden escenificarse mediante recursos postdramáticos. Y, obviamente, el teatro dramático continúa estando presente. El lenguaje es un elemento riquísimo e irremplazable en el teatro. Así que el hecho de que la noción de teatro se transforme hasta el punto de que el texto dramático no sea más el centro, sino un integrante del evento teatral, no implica que desaparezca. Sencillamente cambia su estatus y, al hacerlo, crea nuevas posibilidades en vez de eliminar las antiguas.

En comparación con el autor poético, teórico, dramático, etc., la tarea del dramaturgo se acerca más, desde mi punto de vista, a la del «intelectual en el teatro». El dramaturgo reflexiona sobre el trabajo y mantiene

una perspectiva distanciada de la producción. El dramaturgo no reemplaza el poder y el potencial del autor. Cada uno cumple con su tarea.

¿Las líneas ideológicas que impulsan todo lo que supone el teatro postdramático podrían englobarse bajo la filosofía de la postmodernidad? ¿Qué filósofos considera usted inspiradores de este tipo de teatro?

Me mantengo escéptico ante el término *postmoderno*, con lo que no niego que a menudo es útil en muchos sentidos. Ciertamente, existe una estrecha relación entre estos dos «post». Pensadores como Benjamin y Adorno, por ejemplo, todavía pueden aclararnos muchos aspectos sobre la práctica postmoderna, aunque estén profundamente arraigados en la teoría de la modernidad. No obstante, pensadores como Derrida y Lacan ejercieron un fuerte impacto en mi modo de pensar, aunque dudo que Derrida estuviera de acuerdo en ser clasificado como «postmoderno». Teniendo en cuenta que se trata de un concepto tan amplio e impreciso que

exige una aclaración cada vez que se utiliza, yo prefiero hablar de *postdramático*, un término que incide en el problema con el que se enfrentan muchos artistas contemporáneos cuando intentan expresar sus ideas mediante la forma dramática.

Su teoría sobre el teatro postdramático cuenta entre sus puntos de partida con la teoría del drama moderno de Peter Szondi. Él habla del problema que supuso para autores como Ibsen, Chéjov, Strindberg, Hauptmann y Maeterlinck conjugar varios tiempos en escena, y a pesar de que encontraron nuevas formas para lograrlo (como, por ejemplo, la «técnica analítica» en el caso de Ibsen), éstas se desarrollaron siempre dentro de los límites de la estructura dramática. ¿Piensa que, de entre todos ellos, Chéjov fue el que más logró trascender esos límites? ¿Piensa que avanzó rasgos del teatro postdramático?

Peter Szondi fue mi maestro y con él había empezado mi tesis doctoral cuando murió en 1971. Así pues, es obvio que aprendiera de él directa-

mente su teoría del drama moderno; lo que nos diferencia es que él escribió teoría literaria. Él mismo lo afirma claramente en su libro: «No estoy haciendo aquí teoría del teatro.» Por eso, aunque Szondi trate problemas importantes para la teoría del drama, éstos no son mi prioridad, porque yo teorizo sobre el teatro, no sobre el drama. Por ejemplo, Szondi hace una distinción iluminadora entre los autores que reaccionaron ante la crisis del drama intentando «rescatar» la forma dramática y aquellos que plantearon una «solución» al problema mediante un profundo cambio del modelo dramático. Asimismo, Szondi considera la obra de Chéjov, Ibsen, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann como «síntomas» de la crisis y su análisis demuestra, por ejemplo, hasta qué punto es posible leer la mayoría de los textos de Ibsen como respuesta al problema de que el material que trabaja es esencialmente épico y que, por tanto encajaría mejor en la novela, mientras que Chéjov, por su parte, rechaza deliberadamente el marco dramático con el fin de ser capaz de articular una experiencia del tiempo que, de nuevo, sería mejor llamar «lí-

rica» que dramática. Chéjov es sin duda el más postdramático de todos ellos y en concreto las *Tres hermanas* es un buen ejemplo de una nueva concepción del tiempo —de un tiempo estanco— llevada al teatro. El teatro de Chéjov es indudablemente un claro precursor del teatro beckettiano. De hecho, algunos rasgos que conforman el teatro postdramático ya se encuentran mucho antes, antes incluso del teatro simbolista y naturalista, pero es a partir de las vanguardias teatrales del siglo pasado cuando todas sus características empiezan a englobarse y a llevar a la práctica un nuevo modo de entender el teatro, abandonando la representación *mimética* y apostando por la estilización, la abstracción y el arte conceptual.

Pese a no compartir objeto de estudio, en muchos aspectos se da un paralelismo metodológico entre el trabajo de Szondi y el mío. Su concepto implica la interpretación de nuevas formas mediante el cuestionamiento de si los nuevos temas podían realmente ser expresados mediante formas antiguas y, consecuentemente, si debería ser desarrollada una dialéti-

ca histórica de formas-estructuras. También yo empleo este planteamiento de Szondi, que me parece muy útil porque, de nuevo, incide en un problema artístico y no en la pretenciosa intención de definir una nueva era histórica.

Siguiendo con esta reflexión sobre la búsqueda de nuevas formas teatrales, ¿piensa que hoy en día es posible una delimitación de los géneros teatrales o que, por el contrario, existe una mezcla entre ellos y ningún género puro?

Ya en el teatro desde principios del siglo xx a menudo es imposible distinguir géneros puros. La tragedia y la comedia, por ejemplo, se encuentran a menudo ensambladas. En el teatro anterior había todavía una estricta clasificación de los distintos géneros expuesta en las poéticas; tenemos los ejemplos de Goethe y Schiller, entre otros muchos. Aunque, claro está, hubo intentos de romper esos límites estrictos: por ejemplo el movimiento romántico Sturm und Drang, o incluso antes en el caso de Molière, pero hoy han cambiado totalmente las co-

sas. De hecho, hay numerosísimos ejemplos en el teatro postdramático de montajes de las grandes tragedias shakesperianas a modo grotesco.

Con la intención de hablar más detalladamente sobre los recursos del teatro postdramático, en concreto de la concepción del tiempo de que es partícipe, ¿qué tiene que decir al respecto del uso de la palabra reemplazando las acciones de los personajes en los montajes postdramáticos? Estoy pensando, por ejemplo, en *Isabella's room* de Jan Lauwers, o en *Die arabische Nacht (La noche árabe)* de Roland Schimelpfennig.

Se trata de una reacción contra el teatro dramático en el cual la voz y las palabras (el sentido) se encuentran perfectamente ensambladas. Mediante la escisión entre las palabras y el cuerpo, realzando la importancia de éste último, se produce una discontinuidad del tiempo. El tiempo del «ahora» teatral es reemplazado o truncado por el tiempo, igualmente poderoso, del evento narrado, dando lugar a una estructura temporal «post-

épica». En otras palabras: en el teatro postdramático es habitual que la voz del *performer* narre como si lo que cuenta hubiera tenido lugar mucho tiempo atrás. En este sentido se trata no ya del evento teatral, sino de la *performance* de la narración —perteneciente a un tiempo distinto del aquí y el ahora—, que se intensifica por encima de aquél. Muchos textos de René Pollesch no inciden en la situación presente del actor o en sus acciones inmediatas, sino que dan lugar a una escisión: la enérgica presencia corporal, por un lado, y, por el otro, lo que los mismos actores narran. Las numerosas escisiones en la conciencia de los *performers*, «sujetos colectivos», es, pues, traducida en una discontinuidad del tiempo teatral. El mensaje que contienen las palabras, por tanto, es independiente de la expresión corporal. Sin embargo, el espectador es capaz de reunificar las distintas realidades de la vida social que se tratan en la atmósfera de la *performance*. Pensemos, por ejemplo, en la cantidad de material textual que se toma de la sociología. Los *performers* citan determinadas teorías como si se tratase de juicios personales. La

discrepancia entre la realidad articulada en el texto teórico y el discurso emocional del *performer* evidencia de forma exacta la realidad esquizoide de las sociedades capitalistas en la que están inspiradas estas obras.

Uno de los proyectos que le ocupa ahora es precisamente el estudio de la posibilidad de la tragedia contemporánea. ¿Por qué? ¿Qué lugar ocuparía en el teatro postdramático?

En realidad he estudiado sobremanera la tragedia antigua, que en cierto sentido puede considerarse «predramática» en comparación con el teatro dramático desde el Renacimiento y el teatro contemporáneo. Estoy planeando concentrarme en el «destino de lo dramático» en un nuevo estudio, a pesar de que muchos teóricos no crean que la tragedia contemporánea sea posible. Pienso que muchos artistas del teatro postdramático están interesados en la tragedia. Un ejemplo destacado es la compañía italiana Raffaello Sanzio y su serie «Tragedia endogonidia». Ésta se basa en el convencimiento de la estrecha relación que existe entre la tragedia y el lugar

que la produce, considerándola así un producto propio de una ciudad concreta. Desde luego el género trágico está totalmente vinculado a la ciudad y al concepto de ciudadanía. Aunque en el ritual primitivo el culto a Dionisio fuera un culto a los bosques y a la naturaleza, paulatinamente el género llega a identificarse completamente con la ciudad.

De hecho pienso que la tragedia es un género propicio para expresar nuestra contemporaneidad y sus conflictos más profundos a todos los niveles. Pero no creo que debiéramos hablar en exceso sobre proyectos, en especial sobre uno tan controvertido como la tragedia en nuestros días. Espero que, con más material sobre la mesa, podamos continuar hablando de este tema en el 2009...

Diana González
és llicenciada en Filologia Espanyola
i cursa el doctorat d'Arts Escèniques.