

LA PLURALIDAD DEL TEXTO TEATRAL POSDRAMÁTICO A PARTIR DE LA COMPARACIÓN DE TEXTOS TEATRALES DE SERGIO BLANCO Y RODRIGO GARCÍA

Eduardo Manuel Bravo Tena
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
ebravo@ukf.sk

Resumen: Se evidenciará la pluralidad del texto teatral en tono posdramático a partir de la comparación de una selección de textos de Rodrigo García y Sergio Blanco siguiendo el método inductivo incompleto. Debido a la variada relación con la escena del texto en lo posdramático, una descripción excluyente que no admita las múltiples ramificaciones o expresiones puede afectar coercitivamente tanto a su tratamiento investigador como creador. Por ello, ampliando los conceptos de Hans-Thies Lehmann sobre el texto posdramático y aplicando la denominación de la estética en tono posdramático de Fernanda del Monte Martínez, se analizan textos teatrales de dos autores con diferencias notables tanto en su escritura como en sus puestas en escena, con el fin de demostrar su aspecto liminal por la falta de uniformidad entre sus propuestas y, de este modo, la amplitud del adjetivo que a los dos dramaturgos aúna.

Palabras clave: Teatro posdramático. Texto teatral. Teatro en lengua española.

Abstract: The plurality of the theatrical text in a postdramatic tone will be evidenced from the comparison of a selection of texts by Rodrigo García and Sergio Blanco following the incomplete inductive method. Due to the varied relationship with the scene of the text in the post-dramatic, an exclusive description that does not admit the multiple ramifications or expressions can coercively affect both its investigative and creative treatment. Therefore, expanding on the concepts of Hans-Thies Lehmann on the post-dramatic text and applying the name of the aesthetic in a post-dramatic tone of Fernanda del Monte Martínez, we analyze theatrical texts of two authors with notable differences both in their writing and in their staging, in order to demonstrate their liminal aspect by the lack of uniformity between their proposals and, in this way, the breadth of the adjective that unites the two playwrights.

Key words: Postdramatic theatre. Theatrical text. Theatre in Spanish language.

DOI: 10.17846/phi.I.1.2024.0719

1. La entelequia del texto teatral posdramático. Breve aproximación preliminar a la cuestión de su existencia y su estudio

En cualquier investigación que se precie sobre el teatro posdramático encontramos entre su bibliografía la mención de la obra *Teatro posdramático* (2017) de Hans-Thies Lehmann como obra fundamental en los estudios teatrales contemporáneos. En el acercamiento del investigador alemán, se enumera un tratamiento concreto de signos típicamente posdramáticos en el apartado sobre el panorama de dichas representaciones a modo de descripción. A pesar de que se adentra en el terreno textual en su ensayo, este será abordado en “menor medida” ya que no se realiza un estudio detallado (Lehmann, 2017: 14), con el somero establecimiento de diferentes tipos según su relación con la escena: texto lingüístico (aquel que se define por únicamente el material lingüístico de una obra), texto representacional (un texto que en su forma está orientado a la escenificación) y *performance text* (como la interacción del material lingüístico y la escenificación, como un concepto abstracto y teórico) (Lehmann, 2017: 148). Como podemos observar, estos no son necesariamente y únicamente posdramáticos, sino que se pueden aplicar al teatro dramático de igual modo. Sobre el texto de teatro posdramático, se menciona de forma superficial un “nuevo *texto* teatral” como el que “refleja repetidamente su condición de estructura lingüística”, al igual que “*ha dejado de ser dramático*” (Lehmann, 2017: 29), esbozando escuetamente un tipo de texto que parece resistirse a ninguna definición. Aunque reconoce los límites de su investigación, abre el debate sobre textos que se organizan en el modo posdramático, las nuevas posibilidades que ofrecen para el pensamiento y para las representaciones para los sujetos (Lehmann 2017: 31), así como traer a colación ejemplos de textos de teatro contemporáneos, los llamados *texto de teatro no dramático* para afirmar que todavía no han sido estudiados “a la luz de una estética posdramática” (Lehmann, 2017: 43). Otros autores como Jean-Pierre Ryngeart, Patrice Pavis o Jean-Pierre Sarrazac ya notaron el cambio que se estaba produciendo en el teatro, más concretamente en el texto teatral, observando un cambio de paradigma en la escritura escénica, pero lo definirán sucintamente por su influencia del pensamiento posmoderno, el cuestionamiento del carácter universal de la filosofía, la crisis del pensamiento diacrítico, la búsqueda de un amplio número de significados, el relativismo y desinterés de las causas, así como la incertidumbre, la fugacidad y la falta de certezas intelectuales (López 2016: 18).

Hay que ser conscientes de que la obra de Lehmann se publicó por primera vez en el año 1999, revisada y comentada por el mismo autor una década después. El teatro es un arte vivo, modulable, en constante evolución y, por tanto, cambiante. No es extraño entonces encontrar otros investigadores que pongan en duda el mismo término posdramático y las categorizaciones de Lehmann, ya sea desde sus inicios o con el paso de los años. Jean-Pierre Sarrazac, por ejemplo, preferirá el término *drama otro*, con sustanciales diferencias con lo posdramático debido a que, entre otros aspectos, defenderá que el texto es el motor de la puesta en escena en su obra *Poética del drama moderno* (2019), mientras que Lehmann creará en el texto como material textual, al mismo nivel que el diseño de luces, la escenografía, la actuación... Incluso, el mismo autor fue consciente de la evolución del arte teatral y de su estudio en *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después* (2011), de la necesidad de no sentar cátedra, sino de reflexionar sobre el aspecto cambiante del arte escénico. Para él, la idea de lo posdramático debe ser entendida como una reflexión en dos niveles: como un término que agrupa las prácticas escénicas centroeuropeas que parten de la estructura dramática tradicional, pero con cambios en su intervención dramática, todo el teatro que no está dominado por el modelo dramático. De esta forma, el teatro posdramático acoge un teatro diverso y que, no necesariamente, coincida totalmente en sus expresiones. Sin embargo, al mismo tiempo, define este teatro como arriesgado al no representar una fábula, no cumplir con

las expectativas de los espectadores y por la dificultad de determinar un único sentido (Lehmann, 2017: 49), estableciendo unas características fijas. Entonces, la apariencia aperturista de lo posdramático decae y nos dificulta aún más la definición de lo que puede ser un texto teatral posdramático.

En el año 2013, se publicó el ensayo titulado *Territorios textuales en el teatro posdramático*, por Fernanda del Monte Martínez, ofreciendo al mundo de la investigación y creación teatral algo más de luz en cuanto a los textos teatrales. Dentro de su concisión, aporta claves que evitan confusión y malentendidos¹. Según la investigación de del Monte, hablar de dramaturgia posdramática es una incongruencia (Monte, 2013: 2). El texto en este teatro, al haber perdido su centralidad, no es la base de la representación, por lo que el aspecto dramático está fuera de lugar, ya que la dramaturgia es la estructura que es elaborada por el director de escena. De lo que sí podríamos hablar según la autora es de textos que tiendan a su estructura y que, debido a esto, *encajen* con un modo de trabajar la escena, como, por ejemplo, textos con mensajes unívocos, donde haya crisis de los personajes o se dé una ruptura en la representación. Estos textos, incluso, pueden tener unidad literaria, e incluso que no necesiten de la escena para alcanzar la totalidad y que no estuvieran pensados para una estética posdramática, pero que, aun así, tengan cabida por los rasgos que encajan con las peculiaridades del teatro definido por Lehmann, un teatro donde el texto es material, un teatro donde se rompe la idea de personaje y de fábula, que no busca la mimesis ni la tensión, donde el teatro recupera su aspecto de evento, el aquí y el ahora. Por todo esto, del Monte acuñó el término *textos en tono posdramático*. De esta forma, con esta especificación que nos brinda la autora, textos heterogéneos se agrupan en una misma categoría, un espacio que, a su vez, es limítrofe. Son uniformes por compartir su distancia de las características del teatro dramático; les une su diferencia, la *marginalidad* que les separa del teatro dramático, amén de otras ciertas características que los acompañan; se respetan sus claras diferencias que en otro momento y bajo otras premisas excluirían su pertenencia a un mismo grupo. Es así que bautiza el lugar de esta escritura como “nuevas territorialidades textuales” (Monte, 2013: 2), el lugar donde pacen los textos que se conjugan perfectamente en esta práctica teatral, a pesar de sus diferencias. No obstante, en su investigación, del Monte subraya que hay obras que no cumplen con los requisitos de Lehmann para hablar de posdramatismo, como, por ejemplo, textos que contienen mundos cerrados, universos ficticios autónomos, por la existencia de autores que buscan con su trabajo armonizar las rupturas del teatro posdramático con la existencia de un texto que no pierde su autonomía como creación literaria.

Sería inconcebible pensar en lo expuesto anteriormente como teorías teatrales que se contradicen o se niegan entre ellas cuando, según el mismo Lehmann y como hemos dicho, el adjetivo posdramático se debe entender como una reflexión que por ahora no tiene final y que solo podría terminar una vez esta práctica quedara en el pasado. Del Monte, en su caso, no contradice al autor alemán, sino que lo amplía, y es de estas contribuciones que se hacen unos autores a otros que enriqueceremos la teatrología y nos aproximaremos a entender cada vez más el teatro posdramático en su totalidad. En el caso del texto teatral, gracias a la especificación de *en tono posdramático*, demostramos su pluralidad, la posibilidad de que textos que no estaban pensados para la escena encajen en la estructura posdramática, corregimos errores cometidos en los primeros años de estudios de esta corriente como fue descartar textos que sí posean un universo ficticio, a la vez que facilitamos así el estudio del teatro al no desechar obras por no poseer una visión de conjunto apropiada de la práctica y la realidad teatral. La definición del

¹ Por ejemplo, ha sido muy común la definición de textos teatrales de autores normalmente categorizados como posdramáticos como poemarios, al no hallarse en algunos de ellos acotaciones, *dramatis personae* o cualquier tipo de estructura que normalmente se asocian con el texto teatral dramático.

teatro posdramático y sus componentes, poco a poco, se acerca cada vez más a una visión global que nos permite entender mejor una expresión artística que se desarrolla al mismo tiempo que continuamos con la investigación, de ahí la clara dificultad de nuestro trabajo.

Para finalizar, como adoptamos el término de texto *en todo posdramático* de Fernanda del Monte Martínez para poder así acoger también textos que no tuvieran una primera intencionalidad teatral en esta investigación, podemos concluir que hay tanto textos teatrales *en tono posdramático* como textos teatrales *en tono dramático*. Y es en este modo que no existe un texto propiamente dramático o posdramático, sino textos que por sus características se adecúan a las estructuras de una forma de teatro u otra. Entonces, ¿existe el texto teatral posdramático? La respuesta sería no, al igual que tampoco existe el texto teatral dramático. Si acaso, es una quimera bautizar a cualquier texto teatral como dramático o posdramático, ya que es su funcionamiento en escena quien le dará un nombre definitivo en cada propuesta de representación.

2. De la teoría a la práctica. Casos concretos de autores de textos en tono posdramático: Rodrigo García y Sergio Blanco

Como forma de progresar en la investigación en el teatro posdramático y con el fin de demostrar la pluralidad de los textos que se congregan bajo la expresión *en tono posdramático*, procedemos a presentar dos autores y sus obras que, hasta con diferencias notables, han sido encuadrados en la estética posdramática, tanto por sus puestas en escena como por sus textos, Rodrigo García y Sergio Blanco, con el fin de contextualizar el estudio.

2.1. Rodrigo García

Autor nacido en Argentina, Buenos Aires, en 1964, aunque comenzó su trayectoria teatral al llegar a España en 1986. Sus obras se han representado tanto en salas teatrales independientes como en grandes teatros de diversos países y continentes, bajo el sello de La Carnicería Teatro, su compañía teatral fundada en 1989, donde ejerce de director y dramaturgo, y donde suele colaborar con el mismo equipo técnico y artístico a lo largo de las décadas, aunque no se diluye en ningún momento la premisa de hallarse en una compañía de autor. Fue reconocido internacionalmente a partir de la representación de su montaje *After Sun* en el Festival de Avignon en el 2000, y entre sus méritos hallamos su Premio Europa Nueva Realidad Teatral en el 2009, además de que, en el 2014, fue nombrado director del Centre Dramatique National de Montpellier en Francia hasta el 2017.

Su obra se divide en tres etapas creativas definidas por Juan José Fernández Villanueva, en “Rodrigo García. Palabra y escenario”²: *Teatro poético*, del 86 al 99, con textos con presencia de personajes aunque cercanos a la deconstrucción de los mismos, con una cierta poetización en el lenguaje, con puestas en escena cuya jerarquía estaba diseñada en la obra escrita, hasta el año 93 que, con la obra *Los tres cerditos*, desaparece lo que entendemos por dramaturgia clásica y pasan los textos a material escénico, con la total independencia de la escenificación con su obra *Protegedme de lo que deseo* en el 97; segunda etapa, *Teatro político*, del 2000 al 2009, el inicio de su reconocimiento internacional. Definido así por su compromiso con la actualidad y con su intención de denuncia. En esta etapa, interpela al espectador directamente, con un lenguaje explícito y con referencias a la actualidad; tercera etapa, *Obras universo*, del 2009 a la actualidad. Sus textos ahora son más reflexivos y vuelve, en cierto grado, a la poetización de la primera etapa y a la creación de universos ficticios, sobre todo cuando estos son publicados, donde les da un orden que en la escena no tuvieron (Bravo, 2021: 259).

² Capítulo incluido en *La escenificación española contemporánea* (2017).

En la escena, gran peso a lo performativo, a la corporalidad y a la fisicidad, en detrimento de conceptos semióticos. Con esta categorización en etapas, se demuestra el cambio en sus textos y en sus puestas en escena con el paso de los años, siempre dentro del ámbito posdramático, más específicamente desde el año 1993, como hemos mencionado.

Los aspectos que hacen partícipe a Rodrigo García de este alejamiento del drama, con su categoría de posdramático son, entre otros, la fragmentación al no representar la palabra en la escena (Olaya, 2015: 64-65), la creación de una realidad paralela en el escenario al no poderse comunicar esta a través de la mimesis (Olaya, 2015: 20), la presencia de actores-personajes en el escenario debido a un proceso de despersonalización (Olaya, 2015: 147), las continuas referencias personales a sí mismo en sus obras como en *Protegedme de lo que deseo* y su antiguo trabajo como publicista, y, por último, la disolución de la trama por la ausencia de una estructura causal dentro de las obras (Castro, 2014: 114) y su diferente concepción de lo que entiende por conflicto, como una fuerza que genera un movimiento, provocador de dinamismo en la escena, convirtiéndola en un espacio inestable lejos del concepto de *representación* (Olaya, 2015: 66). Estas peculiaridades, además de en la escena, las encontramos presentes en sus textos escritos, como veremos.

2.2. Sergio Blanco

Dramaturgo y director de escena franco uruguayo, nació en Montevideo en 1971. Entre los premios a su obra encontramos: Premio de Dramaturgia de la Intendencia de Montevideo, Premio del Fondo Nacional de Teatro, Premio Florencio al Mejor Dramaturgo y el Premio Theatre Awards al Mejor Texto en Grecia. Especialmente, cabe destacar los Award Off West End de Londres por sus obras *Tebas Land* (2017) y *La ira de narciso* (2020). Su trabajo ha recorrido más de veinticinco países, se le considera uno de los dramaturgos en lengua castellana más representados, y sus textos han sido traducidos a catorce idiomas. Tanto en la escena como en la investigación, es de recalcar su huella en cuanto al término autoficción en el teatro. Publicó en 2018 un ensayo titulado *Autoficción. Una ingeniería del yo* donde recorre las escrituras del yo desde la antigüedad hasta el presente, certificando su existencia desde los inicios de la narración, para, más adelante, intenta (según sus propias palabras) crear un decálogo, una teoría, de la autoficción partiendo de sus propias obras autoficcionales, como son *Kassandra*, *Tebas Land* y *La ira de Narciso*.

Desde un punto de vista posdramático, cabe destacar principalmente el uso de la autoficción en Sergio Blanco por tratarse de un término que, en su práctica, encaja a la perfección con la estética definida por Lehmann: sería comparable o sinónimo de la autorreferencialidad mencionada por López Antuñano en su decálogo de las Nuevas Escrituras Teatrales (López, 2016: 19), las cuales podemos definir como posdramáticas, porque expone de igual modo su propia visión del mundo desde su individualidad y desde su subjetividad, porque referencia el mundo en el que vive (es decir, la actualidad) desde su propia comprensión, porque, además, esta forma de narrar, no tan novedosa como podríamos creer y así lo demuestra Sergio Blanco en su mencionado ensayo, rompe o fragmenta la idea de personaje al colocarse el autor, ya sea en el mismo escenario como *actor* o *cediendo* su voz a otro sujeto, en el centro de la narración... Por añadidura, el acto de autoficcional le lleva concretamente en sus *conferencias autoficcionales*³ a desarrollar largos monólogos, cambiando así la estructura dialógica más propia del teatro dramático. Es decir, el aspecto autoficcional de las obras de Sergio Blanco y su desarrollo en la escena lo adentra en este campo liminal alejado del teatro

³ *Confesiones. Tres conferencias autoficcionales* (2022) contiene tres obras tituladas *Divina invención o la celebración del amor*, *Las flores del mal o la celebración de la violencia* y *Memento mori o la celebración de la muerte*. Estas tres obras se caracterizan por ser largos monólogos en la voz del propio autor.

dramático y, por tanto, le permite la etiqueta de posdramático en la escena y en sus textos el apelativo de *tono posdramático*.

3. Análisis posdramático de los textos en tono posdramático

3.1. Tres obras de Rodrigo García

Del autor Rodrigo García, hemos elegido tres obras posteriores al año 93, ya que, como se ha apuntado anteriormente, es a partir de entonces cuando se aleja de la estética dramática, para elaborar un breve análisis concentrándonos en los conceptos tratamos anteriormente. Se ha valorado también para la elección de estos tres textos sus diferencias formales para así obtener un campo de estudio diverso y no se tendrán en cuenta sus puestas en escena, únicamente la información contenida en el texto publicado.

3.1.1. Todos vosotros sois unos hijos de puta

Texto publicado por la editorial La Uña Rota en 2016, en el libro titulado *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*, a partir de la página 225, perteneciente a la etapa de teatro poético por haberse estrenado en 1999. Como información a destacar, encontramos didascalias iniciales en las que el autor se lamenta del uso de las acotaciones:

Me fastidian enormemente las acotaciones escénicas. Tonterías tales como: sale por detrás; se rasca la cabeza; gritando; va vestido de rojo..., etc. De todas formas he pensado que no tendrían potencia (potencial) las frases, si no estuvieran cada una seguidas de un beso y un sopapo. Son, por ejemplo, dos personas que hablan y mientras se pegan o se besan [...] Me da por culo, pero tengo que proponer la acción al menos para cerrar el círculo. Después que cada equipo de trabajo haga en el teatro con el texto lo de le venga en gana (García, 2016: 227).

Estas acotaciones nos ofrecen información sobre la enunciación del texto, sobre las acciones que tendrán que llevar a cabo los actores, y, gracias a la didascalia inicial, se subraya la importancia de esta acción, aunque, en una entrevista al autor, afirmó años después que esperaba que si alguien se enfrenta a este texto para una puesta en escena no hiciera caso a las acotaciones (Bravo, 2021: 260). También nos hace saber sobre dos sujetos enunciadores:

Primera parte

[...]

Son, por ejemplo, dos personas que hablan y mientras se pegan o se besan.

[...]

Segunda parte:

Aparece en escena un nuevo sujeto.

Comienza a decir su texto.

Los dos individuos que hasta ahora se han besado y golpeado, se desplazan para hacer lo propio con el que acaba de entrar a escena (García, 2016: 227-228).

Establece tres sujetos que realizan una acción concreta mientras enuncian con las didascalias, aunque durante el texto no determine quién dice cada parte. Sobre la existencia o desaparición de la fábula típica del teatro dramático, en *Todos vosotros sois unos hijos de puta* se disuelve ya que no encontramos una “relación cronológica del contenido temático que sustenta temas y motivos; es decir, la historia literaria, concebida como encadenamiento de sucesos con un tema preponderante y engarzados por su pensamiento causal y lógico” (López, 2016b: 24). La acción avanza sin un motivo aparente y sin una finalidad clara, no responde a hechos encadenados ontológicamente. Las escenas son fragmentarias y, en algunos momentos, creemos estar siguiendo las vicisitudes desde la infancia de la voz protagonista, sin embargo,

la falta de concreción del tiempo de la narración nos posiciona ante un relato desordenado y a la posibilidad de no saber quién habla, cuándo y sobre qué en concreto:

Hace calor, será verano supongo, soy un niño
Tengo en mis manos una escopeta
Estoy en el cuarto de atrás de la tienda de mis padres:
[...]
Regreso a casa a las
tantas de la noche
y el perro que me acompañó de niño
está tirado frente a la misma puta puerta
con el mismo puto número
en el mismo puto barrio
puto adoquín rojo, Puto cielo negro
Sobre mi puta casa
Lo mata el Ayuntamiento
La Perrera
Está contemplado como
servicio público
echar gas a nuestros perros
gasearlos
si nuestros perros callejean a las 12 de la noche
No he soltado hasta hoy una puta
lágrima por el puto perro (García, 2016: 231, 232)

Se hace difícil de este modo *construir* una fábula a través de la comprensión del espectador/lector; una fábula que, si se presenta, está diluida en el texto y que deberíamos reconstruir como receptores del mensaje en el texto/escenario, al igual que el conflicto entendido en términos dramáticos. Tampoco podremos hablar de unidad literaria, ya que se requiere de las acciones de las acotaciones sobre las acciones de los actores en escena para completar la potencia de las frases, tal y como recoge el autor, aunque sí de una posible posición jerárquica del texto en cuanto a la puesta en escena por estos *requisitos* presentes en las didascálicas.

3.1.2. Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo

Publicado en el libro titulado *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*, página 327, representado en 2003 y perteneciente a la etapa teatro político (2000-2009). En el texto no se encuentran acotaciones, por lo que estamos ante un texto lingüístico según las categorías de Lehmann en *Teatro posdramático* y, sin una contrastación con alguna puesta en escena, no se puede dirimir cuál sería su lugar en relación con una representación en concreto, por lo que no podemos ni afirmar ni desmentir su posición como jerarquizador. Se divide en dos: un primer bloque, el más extenso, sin título, y un segundo bloque breve titulado *Epílogo*. No sabemos quién enuncia, dónde y cuándo. En cambio, aunque no se halle información para la escena, estamos más cerca de la existencia de la unidad literaria en comparación con el texto anterior. En *Agamenón...* se comienza a narrar los hechos en pasado: “Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo // Volví y me di cuenta de que había comprado dos o tres veces // las mismas cosas // y que, para colmo, había comprado un montón de cosas // que odio” (García, 2016: 329), para dar paso al presente histórico y relegar el pasado a un segundo plano. Por lo tanto, la fábula es contada con posterioridad. Si realizamos una serie de secuencias de lo ocurrido en el texto podríamos enumerarlas de este modo:

1. La compra en el supermercado.
2. La llegada a casa con la compra.
3. El niño atado y comiendo para engordar.
4. Salen “por ahí” a cenar fuera - los grillos.
5. Parada en el Kentucky Fried Chicken – explicación de la tragedia.
6. Marcha del Kentucky Fried Chicken – “Filósofos de mierda”.
7. Epílogo.

Funcionan como los episodios de la fábula, sin una tensión o motivo claro que haga avanzar la acción, no se mueven los personajes ni las acciones con la expectación del desenlace. No obstante, sí que podemos determinar un momento culmen en la historia con la presencia de la *anagnórisis* según la terminología aristotélica cuando se explica qué es la tragedia en la escena 5 y se concluye con el término *ESPERANZA*:

La ESPERANZA funciona con DINERO,
Como los motores funcionan con
Gasolina y mi cuerpo con mi sangre
La ESPERANZA no es un sueño; es un proyecto
La ESPERANZA empieza por un cambio de voluntades
De actitudes, y se materializa en proyectos (García, 2016: 344).

Será en el epílogo el reforzamiento de este mensaje de la siguiente forma:

Y luego he pensado en aquellos
que no tienen siquiera el mérito de dejarse caer
como una gota de rocío sobre una fina telaraña
y desaparecen torpemente delante de nuestros ojos
Y los absorbe la tierra

Es gente que no se lo ha currado (García, 2016: 348)

De este modo, es un texto organizado por una tensión que fluye de forma lineal y, aunque no posea la estructura del teatro dramático, nos lleva hacia una conclusión, con lo que descartamos una organización de escenas paratácticas como forma de construcción textual. Para terminar, volvemos a encontrar un monólogo, esta vez versificado, que se alinea con las nuevas formas de escritura, alejadas del diálogo como la forma preponderante de comunicación en el teatro, tal y como se recogen en las *Nuevas Escrituras Teatrales* (López, 2016).

3.1.3. Daisy

Perteneciente a la etapa de *Obras Universo* (2009-Actualidad), estrenada en 2013 y publicada en 2015 en el libro de la editorial La Uña Rota llamado *Barullo. Un libro dodecafónico* en la página 93. Por su forma, se puede definir tanto por texto lingüístico y texto representacional, tal y como podemos ver en la *NOTA DEL AUTOR*:

En esta monumental obra aparece cada noche el filósofo Gottfried Leibniz para explicar un montón de cosas a la perrita Daisy, como el texto no indica. También hay rituales de la Masonería de la Cucaracha, hay danzas con perros, caracoles, tortugas y cucarachas vivas, hay bailes con centollos y un cuarteto de cuerda interpreta a Beethoven y hay mucho, mucho más, todo no indicado en el texto (García, 2015: 95).

En un juego con el lector, se nos da una información sobre las condiciones de la enunciación que no volveremos a encontrar, por lo que no se nos ofrecerán más detalles. Esto es, ¿hasta qué punto aporta o confunde al lector? En definitiva, y por el aspecto incompleto de

la didascalia, se debe hablar con más razón de únicamente texto lingüístico. Más aun al encontrar que, sobre los personajes que se nos presentan en la NOTA DEL AUTOR, tan solo se da una cita a Daisy en todo el texto y ninguna a Gottfried Leibniz: “Y qué peor que esos chochitos lampiños con láser: Daisy, nunca más te lo depiles” (García, 2015: 143). Aunque en la NOTA DEL AUTOR se nos hable de que cada noche el filósofo Gottfried Leibniz narra a la perrita Daisy quince monólogos, desconocemos cuántos cada noche. De estos quince, cada uno es independiente sin relación temporal o espacial, con la única unión del filósofo. Sobre si existe fábula, en vez de una sola deberíamos hablar de quince distintas, contadas a su vez por el filósofo, conformando una decimosexta. Es decir: una fábula donde el filósofo le narra a Daisy quince fábulas. Al no hallar ni tensión ni conflicto, de la misma NOTA DEL AUTOR podemos derivar lo siguiente: si hay fábula, no viene especificada ni desarrollada, entonces se presenta *disuelta*, fragmentada. Tampoco los hechos narrados muestran una tensión o conflicto ni la presencia de un desenlace de la historia. Por último, a diferencia de *Agamenón...*, *Daisy* se compone de monólogos en prosa, no en verso, pero coinciden en el uso del monólogo, típico de las Nuevas Escrituras Teatrales, lejanas al diálogo dramático.

3.2. Tres obras de Sergio Blanco.

Para la selección del autor Sergio Blanco, hemos seguido las mismas pautas que para Rodrigo García en cuanto a la búsqueda de la diferencia entre la propia obra, las características que más oportunidades de estudio nos ofrece y su acercamiento a la estética posdramática. Dos de sus obras se tratarán en un solo bloque dadas sus semejanzas.

3.2.1. Tebas Land

Publicada en 2017 por la editorial DocumentA/ Escénicas Ediciones la edición consultada, pero estrenada en 2013 en Montevideo, es un texto teatral que contiene *Dramatis Personae*, una descripción de la apariencia de los personajes y un apartado titulado “Dispositivo escénico” donde se describen las necesidades de la puesta en escena, tales como el escenario, la música, el *attrezzo*, etc. A pesar de no haber acotaciones a lo largo del texto que sigue, se sientan las bases de la propia puesta en escena.

La obra comienza con un monólogo del personaje S, que en un primer momento puede crearnos la duda de estar ante un texto monologado; a partir de las primeras páginas, vemos que la forma de comunicación es el diálogo entre los tres personajes, S, Martín Santos y Federico. Hay una comunicación directa con el público por parte de S, al consultarles durante la representación, sin ser el único aspecto que denote este aspecto de teatro del aquí y ahora, este teatro concreto del que habla Lehmann en *Teatro posdramático* como uno de sus signos teatrales característicos (Lehmann, 2017: 169), así como la irrupción de lo real, entender el teatro como acontecimiento: en la página 33 del texto, vemos mención a un teatro concreto de la representación (el Teatro San Martín de Buenos Aires); en la página 66 se hace una diferencia dentro del diálogo de los personajes en cuanto a presentar y representar (“No entendía bien la diferencia entre presentar y representar”) ante la incomprensión de un personaje al enterarse de que un actor fuera a darle vida en una obra de teatro; en la página 69, aparece el siguiente diálogo como forma de autoconciencia teatral: “S. ¿Empezamos? / FEDERICO. Dale”. En definitiva, es una obra de teatro que es consciente de su entidad, de sus estatus como teatro, incluso podríamos llamarla metateatral ya que se narra la construcción de sí misma, o de una obra que en realidad no presenciamos. Solo vemos sus entrañas, el proceso de S de llevar a escena la historia de un parricida, Martín, de sus intentos de que este aparezca en el escenario y sus entrevistas en la cárcel. Esto nos lleva a la fábula. Esta se nos narra desde una óptica posdramática, donde se rompe con la representación por todo lo dicho anteriormente, donde el

mismo autor recurre a la autoficción para hablar de sí mismo a través del personaje S (la sigla de su nombre verdadero, Sergio). Podríamos pensar que es simple casualidad, pero en realidad, al final de la obra, S le explica a Martín que marchará a París y que otro actor le interpretará. En cuanto a la tensión o al conflicto, a la acción dramática y a la evolución de los hechos, sí tenemos un desenlace en esta obra que, como ocurría con *Agamenón...*, posee una unidad literaria. Somos conscientes como lectores que el final será el estreno de la obra *Tebas Land*, cuyo título se ha encontrado en una conversación entre los personajes; estamos siendo conducidos a este desenlace, como en una obra convencional dramática, construida bajo unos parámetros de acción causal.

Tebas Land es, en definitiva, un texto que habla de las tripas de una puesta en escena, de su desarrollo y de su propia construcción; es decir, proviene de la tradición dramática, pero, en su forma, cuestiona conceptos tales como personaje con la autoficción y la propia representación teatral al *debatir* sobre conceptos presentar, representar, de la extrañeza de que otro te interprete, etc.

3.2.2. Divina invención o la celebración del amor y Las flores del mal o la celebración de la violencia

Pertenecientes a *Confesiones. Tres conferencias autoficcionales*, publicadas en 2022 por Punto de Vista Editores, pero representadas por primera vez en 2017 *Las flores del mal...* y *Divina invención...* en 2021 en Madrid. Blanco inventó el término *conferencia autoficcional*, donde unió el concepto de *conferencia* y el de *autoficción*. Su interés ante este nuevo formato, tal y como se recoge en el prólogo de la edición consultada, se debe a la aparente oposición de la objetividad que requiere una conferencia con la subjetividad implícita de lo que se entiende por autoficción, por “mentir la verdad sobre uno mismo” (Blanco 2022: 11). Desde el inicio del texto *Divina invención...*, ya comprendemos este cuestionamiento de la representación dramática, con un autor que afirma dar una conferencia, en este caso el mismo Sergio Blanco, llena de mentiras y verdades a medias, consciente del escenario, del público, del proceso comunicativo y artístico que se está desarrollando. En la primera escena, en la introducción, presenta qué es lo que ocurrirá:

Se va a tratar entonces de una especie de *conferencia autoficcional* en donde voy a explorar en mí y a ser yo mismo mi propio material de trabajo, pero con la única finalidad de poder formular algunas ideas sobre el amor.

[...]

El texto contará con esta introducción, con treinta breves relatos y un epílogo. Su duración será de una hora y diez minutos, y está dedicado a él y a nadie más que él.

Su título: *Divina invención o la celebración del amor* (Blanco, 2022: 21-22).

Como vemos, incluso se menciona el tiempo de duración en su plena conciencia de obra metateatral. Igual que sucedía en *Tebas Land*, con la mención al origen del título dentro del propio diálogo, tanto en *Divina invención...* como en *Las flores del mal...* se nos describe el origen de los dispositivos de lectura en la enunciación de los monólogos, la disposición del *attrezzo*, del espacio sonoro, amén de la correcta enunciación del texto. Además, encontramos en el epílogo de *Divina invención...* lo siguiente:

Este texto lo escribí durante un período en el que estuve que estar varias semanas confinado en mi apartamento de París. Mientras lo escribía, en ningún momento olvidé que lo estaba haciendo para un teatro en donde durante años solo resonaron palabras antiguas (Blanco, 2022: 70).

No estamos ya ante una interpretación teórica de la relación de estos textos a la escena desde una consciencia metateatral, sino que es el mismo autor quien lo deja por escrito en los textos; un autor que nos habla desde la verdad y la mentira, desde la unión de lo objetivo y lo subjetivo; entre la unión de la conferencia y la autoficción. Todo a la vez, dentro de un uso del lenguaje propio del teatro posdramático según el concepto de sobreabundancia y densidad de los signos teatrales (Lehmann, 2017: 157). En el caso tanto de *Divina invención...* como de *Las flores del mal...*, hay un motivo para las conferencias: hablar del amor en la primera y hablar de la violencia en la segunda, pero se lleva a cabo no desde la concisión y la mesura, sino desde la acumulación y la desmesura que conllevan treinta monólogos sin una relación causal, sino temática, con una completa ausencia de la fábula si seguimos la definición de López Antuñano que mencionamos en el 3.1.1. (López, 2016: 24).

5. Comparación de resultados

Durante la lectura del propio análisis de las obras de Rodrigo García y Sergio Blanco, se ha podido apreciar la pluralidad del texto posdramático. Sin embargo, procedemos a detallar una comparación directa de los datos del análisis, conscientes de que, dentro de las obras de los propios autores, haya unas claras semejanzas de estilo entre ellas.

- Dentro de los textos de Rodrigo García, destaca la categoría del texto lingüístico por la falta de información escénica o su poca concreción, mientras que en los de Sergio Blanco, en los enunciados y en las acotaciones, nos ofrece información sobre el escenario, sobre el hecho teatral, sobre un teatro de aquí y ahora, del teatro situación del que hemos hablado previamente y que Lehmann recogía en *Teatro posdramático* y definido como texto representacional (presencia de *Dramatis Personae*, dispositivo escénico). Para evitar confusión, no se niega entonces que los textos de García no posean la presencia de este signo, más bien, no queda tan patente en comparación con los de Blanco.
- Otro aspecto a destacar es la unidad literaria. En los textos de Rodrigo García, únicamente se halla en *Agamenón*, puesto que no necesita de una puesta en escena para existir o completarse por la existencia de la fábula, a pesar de la falta de la tensión prototípicamente dramática; al contrario, los tres textos de Sergio Blanco, mantienen esa unidad gracias a la fábula presente de *Tebas Land* y a las acotaciones, tanto implícitas como explícitas, en las conferencias autoficcionales que nos otorgan una *historia* completa de quién habla, dónde y cuándo, estableciendo, según la decisión dramática del director de escena, una jerarquía de cara a la puesta en escena.
- Sobre los personajes-actores, desde distintos procedimientos, ya sea desde la autoficcionalidad de Sergio Blanco o la poca o nula especificidad de Rodrigo García, entran en crisis según los conceptos dramáticos.
- En cuanto a la tensión o la progresión, únicamente se da en *Tebas Land* de manera más *dramática*, con una posible inclusión de *Agamenón...* tal y como vimos en su estudio según sus características.
- En los textos de ambos autores predomina el monólogo, salvo en *Tebas Land*, donde el diálogo es el modo comunicativo empleado.

Esta breve comparación, a priori, nos puede conducir a equivoco. ¿Cómo pueden todos ellos ser textos posdramáticos cuando no cumplen con todos los requisitos de esta corriente teatral? Como una primera respuesta, nos adelantamos al siguiente apartado afirmando que, con los resultados anteriores, se justifica de facto el término *en tono posdramático*, pues acoge la

diversidad y no sienta cátedra sobre un teatro que tiene en común, sobre todo, su posición liminal en relación al teatro de tradición dramática, al romper con este desde múltiples perspectivas. Todos ellos son textos que, en sus puestas en escena, podrían seguir las formas definidas por Lehmann, teniendo siempre en cuenta el carácter aperturista del término.

6. ¿Conclusión?

La mayor de las complejidades en la investigación teatral contemporánea, o en cualquier otra que se desarrolle al mismo tiempo que el fenómeno que se estudia, es la nula distancia temporal. En esta investigación, hemos indagado en textos publicados en las últimas tres décadas y, desde una óptica investigadora, el periodo de tiempo que nos separa no es suficiente para comprender la totalidad y la complejidad del arte escénico posdramático. Por ello, en ocasiones, lo que está en nuestra mano es aproximarnos a los fenómenos estudiados desde una amplitud de miras, como el propio Lehmann afirmaba cuando aceptaba el cariz de reflexión sobre el arte escénico de sus teorías y admitía el continuo avance y descubrimiento para el que debemos estar preparados. Con el tiempo, con el paso de las décadas, será incluso probable determinar tendencias claras dentro del teatro posdramático y sus territorios textuales. A día de hoy, con investigaciones como la presente, las aportaciones más beneficiosas son las de agrupar la diversidad textual para que, bajo el adjetivo posdramático, no nos perdamos en continuas clasificaciones infinitas para nombrar cada tipo de texto y que esto nos conduzca a un mar de términos y corrientes inconmensurables. El término *en tono posdramático* de Fernanda del Monte nos otorga una gran oportunidad para afrontar los textos teatrales en su diversidad, obviando la exclusión a la que llegaríamos si encontráramos textos como *Tebas Land*, con diálogos, fábula, personajes, unidad literaria... que no encajan a la perfección con lo dramático y tampoco con lo posdramático si lo entendemos desde el aspecto del material textual, como los textos de Rodrigo García. Un elemento tan característico de lo posdramático como la disolución de la fábula, por sí sola no es un motivo suficiente para denegar a los textos *en tono* su tratamiento, como tampoco el uso dialógico, su función como material o jerarquizador, su posible unidad literaria, etc... De esta forma, cualquier texto que se pueda llevar a la escena desde el tratamiento de signos de Lehmann podría tener un *tono* posdramático, únicamente necesitamos mantener la libertad creadora e investigadora.

Incluso, a partir del análisis mostrado en esta publicación, podríamos poner en duda algo en lo que Fernanda del Monte y Lehmann coinciden: la pérdida de la centralidad del texto en las puestas en escena posdramáticas, con el fin de continuar con esta apertura en cuanto a lo posdramático. Sería así como dicen los dos investigadores si hablásemos únicamente del texto lingüístico, el texto teatral que únicamente recoge la palabra y que descarta las decisiones sobre la escena del director sobre los demás elementos teatrales. Sin embargo, como ocurre más claramente con el texto de *Tebas Land* de Sergio Blanco, no estamos ante un texto con este formato. Hallamos información escénica relativa al *attrezzo*, la música, la enunciación... a partir de la escritura de sus dispositivos escénicos o de lectura. Entonces, deberíamos empezar a hablar de teatro posdramático con textos jerarquizadores, sin ser estos textos lingüísticos, sino textos representacionales. O, mejor dicho, *performance texts* (como define Lehmann) o textos espectaculares (Pavis, 1998: 472). Sergio Blanco escribe con *Tebas Land* un texto que pone en relación los sistemas significantes de la escena, no únicamente la palabra, un texto que recoge casi la totalidad de la representación, un texto que sirve a la vez de guía para futuros directores de escena o como documento con una finalidad de conservación de aquello que sucedió sobre las tablas. Es cierto que estos dos conceptos definidos por Lehmann o Pavis, sinónimos entre sí, pertenecen a la teoría más que a la práctica; sin embargo, quizá sea el momento de darles un

uso real para poder explicar los avances en el arte escénico que vamos observando según pasan los años.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (2002), *Poética*, Madrid, Ediciones Istmo.
- BLANCO, Sergio (2022), *Confesiones. Tres conferencias autoficcionales*, Móstoles, Punto de Vista Editores.
- BLANCO, Sergio (2017), *Tebas Land*, Córdoba, DocumentA/ Escénicas Ediciones.
- BRAVO TENA, Eduardo Manuel (2021), *La potencialidad escénica en los textos de Rodrigo García* (tesis doctoral), Universidad de Alcalá.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2014), “Hasta la risa está enmierdada. Una aproximación al teatro indignado de Rodrigo García”, *Primer acto*, 346, pp. 114-119.
- CORNAGO, Óscar (2006), “Teatro postdramático: Las resistencias de la representación”, in *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, pp. 165-179. Disponible en: <http://archivoarte.uclm.es/textos/teatro-postdramatico-las-resistencias-de-larepresentacion/>
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, Juan José (2015), “Rodrigo García. Palabra y escenario”, in *La escenificación española contemporánea*, M. del Hoyo (ed.), Granada, Tragacanto, pp. 83-104.
- GARCÍA, Rodrigo (2015), *Barullo. Un libro dodecafónico*, Segovia, La Uña Rota.
- GARCÍA, Rodrigo (2016), *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*, Segovia, La Uña Rota.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2017), *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*, Madrid, Ediciones Complutense.
- GARCÍA BARRIENTOS (2014), *El texto dramático*, México: Paso de Gato.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (2008), *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, Editorial Asociación Directores de Escena.
- LEHMANN, Hans-Thies (2011), “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”, en *Repensar la dramaturgia*, H.-Th. Lehmann, Murcia, Cendeac.
- LEHMANN, Hans-Thies (2017), *Teatro posdramático*, Murcia, Cendeac.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2016), “Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma”, *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 9-10, pp. 15-36.
- MONTE MARTÍNEZ, Fernanda del (2013), *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*, México, Cuadernos de ensayo teatral Paso de Gato.
- OLAYA PÉREZ, Fernando (2015), *El teatro de Rodrigo García*, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales.
- PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- PRIETO NADAL, Ana (2021), “COVID-451, de Sergio Blanco: Una alterficción en tiempos de pandemia”, *Acotaciones*, 46, pp. 183-203.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2019), *Poética Del Drama Moderno. De Henrik Ibsen A Bernard-Marie Koltès*, Bilbao, Artezblai.