

TEATRO POSDRAMÁTICO Y ARTES VIVAS

· *Alicia Bernal Molina y Miguel Molina Alarcón* ·

Alicia Bernal Molina

Miguel Molina Alarcón

Universitat Politècnica de València

Teatro posdramático y artes vivas*

DOI: 10.36446/be.2022.59.275

Resumen

En el ámbito específico de la crítica de las prácticas escénicas en España, el término “artes vivas” ha comenzado a utilizarse ampliamente en los últimos años para referir una serie de prácticas comprendidas hasta entonces bajo la denominación de “teatro posdramático”. En este contexto, el presente escrito tiene el propósito de analizar el debate teórico en torno a dicho desplazamiento terminológico, de gran pregnancia tanto desde un punto de vista académico como desde la perspectiva de la creación artística misma. Con miras a tal fin, el argumento aquí expuesto parte de la definición de “teatro” ofrecida por Hans-Tier Lehman en *Postdramatisches Theater* para luego discriminar sus puntos de contacto y divergencia con las prácticas comprendidas tradicionalmente bajo el término *Live Arts*, en un recorrido orientado a reubicar y defender la legitimidad de la expresión “teatro posdramático”.

Palabras clave

Artes escénicas; Artes performáticas; Multidisciplinariedad; Lehmann; Industria cultural

Postdramatic Theatre and Live Arts

Abstract

In the specific field of the critic of scenic practices in Spain, the term “Live Arts” has started to be used widely in recent years to refer to a series of practices previously included under the heading of “Postdramatic Theater”. In this context, the purpose of the present paper is to analyze the theoretical debate around this terminological displacement, of great relevance both from an academic point of view and from the perspective of artistic creation itself. In order to achieve this, the argument put forward here starts from the definition of “theater” offered by Hans-Tier Lehman in *Postdramatisches Theater* and then discriminates its points of contact and divergence with the practices traditionally included under the term *Live Arts*, in an itinerary aimed at relocating and defending the legitimacy of the expression “postdramatic theater”.

Keywords

Scenic arts; Performing arts; Multidisciplinarity; Lehmann; Cultural industry

Recibido: 04/10/21. Aprobado: 10/02/22.

* Este artículo forma parte de la tesis que la doctoranda está desarrollando con contrato predoctoral en la Universitat Politècnica de València (UPV).

Este artículo pretende establecer un punto de reflexión desde el que redefinir los términos “teatro posdramático” y “artes vivas” para reflexionar sobre sus semejanzas y diferencias. El objetivo principal de nuestra comunicación es contextualizar el teatro posdramático como práctica y diferenciarlo de lo que actualmente en el ámbito español se denomina “artes vivas”.¹ Así pues, este artículo se centrará en llevar a cabo una revisión de ambos conceptos a partir del examen de la bibliografía publicada en castellano (siempre que sea posible) y discutir críticamente algunas conclusiones contradictorias que hemos encontrado en los diferentes estudios circunscritos a las artes escénicas en España.

La expresión “teatro posdramático” fue esgrimida por Hans-Thies Lehmann en su libro homónimo (1999) como modo de definir la práctica teatral contemporánea. Este exitoso ensayo sobre la evolución del teatro en las últimas décadas del siglo xx realiza un diagnóstico sobre las transformaciones que las prácticas teatrales han sufrido al distanciarse del drama tradicional dando prioridad a una serie de lenguajes y elementos que habían quedado subyugados al texto dramático: la música, la luz, la escenografía y el cuerpo en escena, entre otros. En palabras del propio autor, “*Posdramático* designa un teatro más allá del drama tras una época en la que éste había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta

¹ Cabe señalar que esta es una discusión vigente principalmente en España y carece de relevancia en el ámbito artístico argentino.

ni mero soslayo de la tradición del drama” (Lehmann 2017: 44). Como comenta José Antonio Sánchez en el prólogo a la traducción española (2013), el teatro posdramático remite a un “marco analítico para la comprensión de la creación escénica contemporánea” (Sánchez 2013: 18) y define así una categoría utilizada para calificar propuestas escénicas, festivales y encuentros. Dada la amplia aceptación que el teatro posdramático ha recibido desde la práctica artística, la crítica y la academia, no nos vamos a extender en enumerar la larga lista de características que lo definen, pero sí consideramos necesario centrarnos en el análisis de algunos de los puntos que tiene en común con las que actualmente se denominan “artes vivas”.

En primer lugar, podríamos considerar el teatro posdramático, en algún sentido, lejos de la representación, dado que se centra en la presentación de las formas y de los distintos lenguajes que se conjugan en él. “No es únicamente un nuevo tipo de texto representacional (no solamente un nuevo tipo de texto teatral), sino un nuevo tipo de uso de los signos en el teatro” (Lehmann 2017: 149). Es decir, esta categoría no define una dramaturgia, sino una práctica escénica, un *modus operandi* o una manera de hacer que resalta no solo el resultado, sino más bien el proceso, la construcción de sentido. Así pues, los procesos de investigación y experimentación para este tipo de teatro son fundamentales del mismo modo que lo son para las consideradas artes vivas, ya que se trata de espacios de experimentación y transgresión del hecho escénico.

Si bien pueden reconocerse en el teatro posdramático ciertos rasgos estilísticos enunciados por Lehmann, “des-jerarquización de los medios teatrales, simultaneidad de los signos, densidad de los signos, musicalización, mucho peso a la dramaturgia visual, corporalidad de la escena y la irrupción de lo real y la situación o el acontecimiento” (2017: 149), en ningún caso se le puede adscribir, no obstante, un

estilo determinado; por lo general, esta práctica escénica “consiste en textos fragmentarios, donde no se finge una situación de comunicación, de ahí que no abunden los diálogos realistas, sin personajes ni acciones claramente definidos y a menudo con un fuerte tono poético” (Cornago Bernal 2006: 4). En el teatro posdramático el texto ya no es el protagonista de una dramaturgia que ilustra la escena, sino que la relación entre los distintos signos y lenguajes es rizomática (cf. Deleuze y Guattari [1976] 2003), ya que pone en correspondencia un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad (Cornago Bernal 2006: 5). En este tipo de prácticas teatrales se acentúan una serie de resistencias y oposiciones a partir de las cuales se produce la escena: el trabajo con el cuerpo físico del actor, la dimensión performativa de la escena, la obra desarrollada como proceso, el hecho escénico entendido como acontecimiento, el protagonismo de la comunicación sensorial con el público y el acto colectivo (Bernal Molina 2017: 23).

1. CARACTERÍSTICAS COMUNES AL TEATRO POSDRAMÁTICO Y LAS ARTES VIVAS

Para poder establecer con más precisión las características que comparten el teatro posdramático y las artes vivas es necesario enumerar y desplegar una serie de factores y características que podemos reconocer como fundamentales en ambos.

En primer lugar, es importante señalar el riesgo y la experimentación como cualidades comunes. Como expone Lehmann, el teatro posdramático es una práctica escénica que arriesga en sus planteamientos y nuevas fórmulas, pues la propia experimentación “implica pasar por fracasos, errores y desvíos” (2017: 50). De ahí que en sus inicios no se representase en grandes escenarios, sino que su apuesta ha estado respaldada en los años ochenta, noventa y aun en la actualidad,

por festivales y salas alternativas en varios países europeos como Alemania, Austria, Bélgica y Holanda, para nombrar los más representativos. En la actualidad esta serie de espacios que Lehmann denomina “teatros arriesgados” (2017: 51) siguen ofreciendo una programación basada en propuestas experimentales y menos alejadas del circuito *mainstream*.²

Este nuevo teatro, que trata de hacer una labor esencialmente experimental, ya no trabaja con textos literarios, sino que las producciones se entienden como proyectos multidisciplinares en los que con frecuencia se reúne un equipo artístico de distintos ámbitos (diseñadores, informáticos, músicos, bailarines, actores y arquitectos) junto con un director para ponerlo en práctica. Como argumenta Lehmann: “las imágenes no son ilustraciones de una fábula. Se desdibujan las fronteras entre los géneros: danza y pantomima, teatro musical y teatro hablado se entrelazan, música y actuación se asocian dando lugar a conciertos escénicos, etc.” (2017: 48).

Al igual que el teatro posdramático, las actuaciones etiquetadas como “artes vivas” ofrecen a los artistas un espacio en el que se pueden asumir riesgos formales y conceptuales: mirar diferentes medios de expresión, explorar las resistencias y lo efímero e investigar la intimidad.³ A esta primera similitud entre ambas etiquetas, en cuanto a que pretenden dar cobijo a lo arriesgado y lo experimental, cabe sumarle también el hecho de que el surgimiento de ambas responde a la necesidad de ciertas salas alternativas, galerías de arte y festivales

² En noviembre de 2019 en el *Hebbel am Ufer Theater* de Berlín se celebró con motivo del vigésimo aniversario de la publicación *Teatro posdramático* unas jornadas donde se mostraban obras nuevas como ya canónicas que están particularmente comprometidas con esta práctica.

³ Cf. el sitio web de LADA (Live Art Development Agency): <https://www.thisis-liveart.co.uk/about-lada/>

concretos de apostar por lo diferente, lo arriesgado o “lo raro” en un momento concreto. Más allá del origen que mantienen en común, en la actualidad podemos ver esas etiquetas utilizadas indistintamente en lugares como las Naves Matadero – Centro Internacional de Artes Vivas dentro del Centro de creación contemporánea Matadero de Madrid, o la utilización del adjetivo “posdramático” ligado a la figura de Angélica Lidell, que muestra su trabajo en espacios como los Teatros del Canal de Madrid o en el Teatre Lliure Montjuïc de Barcelona, por poner dos ejemplos que confirman que ya no se trata de unas etiquetas para espacios alternativos sino de primer nivel.

Otra característica común a ambas formas de arte es la performatividad. Como enunciábamos al comienzo, un nuevo uso de los signos en el teatro posdramático origina la disolución de las fronteras con las demás prácticas artísticas. En este caso, el acercamiento de la escena a la práctica del *performance art* es evidente no solo porque acorta distancia con la experiencia del acontecimiento y el trabajo desde lo real (tiempo, espacio y cuerpo), sino también porque desde los años ochenta el *performance art* ha asumido una tendencia a la teatralización (Lehmann 2017: 237). Del mismo modo que en la *performance*, el actor de teatro posdramático no suele interpretar un personaje psicológicamente trazado ni representar un papel, sino que ofrece más bien su presencia en escena. Para ambos es fundamental el trabajo desde la presencia real, su trabajo con el cuerpo y el espacio, y no pretenden la encarnación de un personaje. Sin embargo, a pesar de los puntos en común de ambas prácticas, debemos señalar las diferencias claves entre el trabajo de un actor o el de un *performer*, ya que estas discrepancias atienden a los fines de ambas. Mientras que el teatro posdramático pretende ser un acto de comunicación, transformación e incluso de catarsis, que va más allá de la sala, el *performance art* “es un proceso que emerge en un instante que es real, forzosamente emocional y que sucede en el aquí y el ahora” (Lehmann

2017: 244). Como apunta Nick Kaye (1994: 1), esta relación directa entre las artes vivas y el *performance art* surge de la ruptura de las estabildades y de los límites del objeto dentro de las bellas artes y de la concepción del arte escénico tradicional. En línea con lo argumentado previamente, en este espacio de frontera entre prácticas (como puede ocurrir entre el *performance art*, el teatro posdramático, la música, el arte visual, etc.), en ese espacio de intersección, es donde se sitúan las artes vivas y el teatro posdramático.

Debemos de recordar que los festivales, instituciones y teatros que ahora destinan una parte de su programación a las artes vivas, les deben mucho a las primeras galerías de arte que, como espacios de exhibición, transgredían las normas expositivas en sus *performances*, yendo un paso más allá en la confrontación del público con la obra de arte visual. Como expone Anne Warren Johnson:

el giro performativo es, en parte, una reacción contra la dominación del texto, contra lo fijo, abstracto y cognitivo característicos del pensamiento occidental. Los estudios de *performance* están ligados a las emociones, las prácticas, los gestos y los cuerpos, la relación entre lo verbal y lo no verbal, lo representacional y lo no representacional (Johnson 2015: 11).

Además del riesgo, la experimentación y la performatividad, es un rasgo típico del teatro posdramático el recurso a una estética de la repetición (Lehmann 2017: 323), en virtud de la cual se busca producir diferentes resultados escénicos: desde el humor, la perturbación, la agresividad o lo grotesco hasta la narración y la belleza en la danza-teatro.

El recurso a la repetición da lugar a una nueva forma de estructurar la composición escénica y de darle sentido:

Si anteriormente servía a la estructuración, a la construcción de una forma, ahora sirve precisamente para la desestructuración y la deconstrucción de la fábula, el significado y la totalidad formal. Se repiten procesos de tal forma que dejan de ser perceptibles como parte de una arquitectura escénica y como estructura de la organización, para dar la impresión de ser absurdos y redundantes desde la perspectiva de una recepción saturada. (Lehmann 2017: 324)

Por otro lado, el trabajo con el tiempo y la duración son componentes fundamentales en la práctica de la *performance art*, ya que esta atiende al propio acto de ver como ejercicio de reflexión. Este fenómeno del tiempo es también explorado en las propuestas escénicas posdramáticas y el ejercicio de repetición permite inducirlo:

La repetición puede provocar en lo ya pasado un prestar atención en las diferencias mínimas. No se trata del significado de la percepción repetida, de la percepción en sí misma. *Tua res agitur*:⁴ la estética temporal convierte la escena en escenario de una reflexión del acto de ver por parte del espectador. Son su impaciencia o su impasibilidad las que se visibilizan en el proceso de la repetición. (Lehmann 2017: 325)

Estos mismos mecanismos que abren la escena y la acercan a prácticas como el *performance art* o arte de acción son también comunes en las prácticas que se mueven en festivales, salas y teatros bajo la etiqueta de artes vivas. De ahí que podemos afirmar que la estética de la repetición es extrapolable a todas las prácticas contemporáneas audiovisuales, literarias y escénicas, entre otras.

⁴ La frase latina *Tua res agitur* indica compromiso subjetivo en lo que sigue de la frase.

Otra característica fundamental que comparten el teatro posdramático y las llamadas artes vivas es el rol que juega la musicalización en la práctica escénica. Citada por Lehmann, Helen Varopoulou comenta que “la música se ha convertido en una estructura independiente del teatro. No se trata del papel evidente de la música y del teatro musical, sino de una idea más profunda del teatro como música” (Lehmann 2017: 158).⁵ La búsqueda de lo musical también se hace extensible a las prácticas cercanas al *performance art*. Desde los futuristas, que comenzaron a experimentar con la materialidad del sonido y que fueron fundamentales para forjar una nueva comprensión de la semiosis del sonido en el teatro,⁶ hasta la incursión del arte sonoro en lo escénico,⁷ la tendencia a la musicalización es significativa en cualquier práctica en vivo. Podemos hablar de una semiótica auditiva independiente que aplica su sentido rítmico y musical a los textos y que se deja influenciar por la música pop (Lehmann 2017: 158). En el teatro posdramático el propio material textual se trabaja escénicamente partiendo de las particularidades auditivas para jugar con la propia musicalidad del lenguaje. Como señala Lehmann, “se llega a la sobredeterminación⁸ musical del discurso del actor a través de sus particularidades étnicas y culturales” (2017: 158). Estas transgresiones en el uso de los signos en el teatro posdramático son propias de las artes vivas, pues en sus creaciones encontramos también

⁵ La cita de Varopoulou corresponde a una conferencia pronunciada en la *1. Internationalen Sommerakademie Frankfurt am Main*, en agosto de 1998.

⁶ Dicha práctica sigue siendo viable en el discurso teórico actual.

⁷ Al respecto, son fundamentales las aportaciones de John Cage y Merce Cunningham en la pieza de danza *Roaratorio* (1979).

⁸ El término proviene del alemán *Überdeterminierung*, acuñado por Sigmund Freud y fundamental en el psicoanálisis. Define la multiplicidad de causas que determinan un efecto y que cualquiera de ellas es explicación fundamental y suficiente para determinar dicho efecto.

condensación y multiplicación de los posibles significados, construcción arquitectónico-musical y trabajos donde los distintos idiomas se mezclan y entrelazan.

Otro aspecto importante a destacar es la participación de la música electrónica en la escena, ya que facilita la utilización de los procedimientos anteriores: con su aparición “ha sido posible manipular a voluntad los parámetros del sonido y explorar así áreas radicalmente nuevas para la musicalización de las voces en el teatro” (Lehmann 2017: 159) y –podríamos añadir– en cualquier creación en vivo.

La participación de la música electrónica apunta, asimismo, a otro rasgo relevante: la práctica multimedia. La inclusión de la tecnología en la producción escénica genera nuevas posibilidades de elaboración dramática. Los procedimientos característicos del teatro posdramático (repetición, densidad de signos o reducción de ellos, musicalización de la escena) facilitan y multiplican las posibilidades de transgresión del hecho escénico dando como resultado la hibridación entre el teatro, el cine, la danza y el arte multimedia, entre otros. Como comenta Kaye (1994: 1) al definir las artes vivas, podemos definir estas prácticas invariablemente con el término “interdisciplinaria” y con la búsqueda y el desafío de éstas hacia los límites y distinciones reconocibles entre los medios de comunicación, ya sean teatro, danza, instalación, escultura o composición musical.

La tecnología contribuye a generar nuevas posibilidades para la elaboración de las prácticas en vivo y se tiende hacia una intensificación de los medios técnicos, pero todo esto no siempre produce resultados eficaces. De hecho, el rechazo al teatro “vivo” en favor de una escena tecnificada y heredera de las formas ofrecidas por los medios de comunicación (utilización del micrófono, *playback*, introducción del *showman*, multipantalla) es el resultado de la incorporación de estos

efectos técnicos. Además, es pertinente destacar otra consecuencia directa: “la tecnología de los medios se teatraliza. Lo mecánico, la reproducción y la reproductibilidad se convierten en material de la actuación y deben servir lo mejor posible a la inmediatez del teatro, a la actuación y a la vida” (Lehmann 2017: 405). En la actualidad, la incorporación de las nuevas tecnologías de inmersión hace todavía más manifiesto que el juego pretendido con la presencia (en su aumento, alteración y/o modificación) siga siendo un efecto estructural para la creación escénica y la práctica en vivo.

Por último, es necesario tener en cuenta el factor de la densidad de signos, la simultaneidad y la fragmentación. Del siguiente modo lo explica Lehmann:

En el teatro posdramático se convierte en norma violar las reglas convencionales y el axioma más o menos establecido de la densidad de signos. Suele haber o bien demasiados o bien demasiado pocos. En relación con el tiempo o con el espacio o con la importancia del tema, el observador percibe una sobreabundancia o, en cambio, una considerable reducción de los signos (Lehmann 2017: 156).

Estos supuestos conceptuales consiguen resultados diferentes en escena. El primero es que la construcción del sentido es elaborada por el propio espectador a partir de los signos escénicos en sobreabundancia o escasez. En el caso de una puesta en escena basada en la proliferación desbocada de signos, “se debe prestar atención a los elementos concretos y, al mismo tiempo, percibir el todo” (Lehmann 2017: 153). Así pues, en contraposición con el teatro dramático, se busca una simultaneidad de signos y una percepción fragmentaria, y se pretende, por tanto “una estética de la eliminación del sentido” (Lehmann 2017: 154) en la que la escena completa es imposible de captar.

El segundo resultado escénico se produce cuando la escena trabaja desde la reducción de signos escénicos, como rechazo al bombardeo constante de signos en nuestra vida cotidiana, afectando también “a la propia actividad del espectador que debe volverse productivo partiendo de un material mínimo” (Lehmann 2017: 154). En estas puestas en escena, el silencio, la lentitud, la repetición, y la duración son algunos de los conceptos que sustentan estas piezas, ya que se convierten en motor de activación de la percepción del espectador. En estos casos la “ausencia, reducción y vacío no se deben a una ideología minimalista, sino al motivo fundamental de activar el teatro” (Lehmann 2017: 154). Como propone John Cage, “si algo se vuelve aburrido tras dos minutos, entonces se debe alargar hasta cuatro; si sigue siendo aburrido, intentarlo con ocho y así sucesivamente” (Lehmann 2017:154).⁹

Estas características –sobre todo la desjerarquización de los medios de arte en vivo– son rasgos comunes tanto del teatro posdramático como de las llamadas “artes vivas”. En la actualidad, las obras comprendidas bajo las denominaciones de performance, acción, teatro contemporáneo, entre otras, tienen una estructura no jerárquica donde los medios expresivos ya no se subordinan unos a otros, sino que se entrelazan mediante la parataxis¹⁰ (Lehmann 2017: 150). Como muy bien describe Heiner Goebbels de sus trabajos:

A mí me interesa un teatro que no multiplique constantemente signos. [...] Me interesa inventar un teatro en el que todos los medios que lo constituyen no solo se ilustren y se dupliquen los unos a los otros, sino en el que todos mantengan sus propias fuerzas pero actuando conjuntamente, y en el

⁹ Las palabras de Cage no se hallan remitidas a una fuente precisa. Pertenecen, más bien, a una observación de su autoría que “se cita a menudo” (Lehmann 2017:154)

¹⁰ Coordinación de elementos con una función sintáctica entre ellos.

que ya no se repita la jerarquía convencional. Esto quiere decir que allí donde haya una luz, puede ser tan intensa que el espectador se centre solo en esa luz y se olvide del texto, un traje hable su propio lenguaje o haya una distancia entre el hablante y el texto, o una tensión entre música y texto. [...] Así intento inventar una especie de realidad de la escena que también tiene algo que ver con las edificaciones, con la arquitectura o con la construcción de la escena y sus propias leyes, y que en ellas se encuentre una resistencia (Lehmann 2017: 150).¹¹

2. “ARTES VIVAS” Y *LIVE ARTS*

El término “artes vivas” proviene de la traducción del inglés *Live Arts* [artes en directo]¹² y se utiliza para describir una amplia gama de prácticas derivadas de un conjunto diverso de disciplinas que se reúnen en la actuación. La expresión se utilizó por primera vez a principios de la década de 1960 y, posteriormente, a comienzos de la década de 1970, a partir de una re-concepción del objeto en la escultura (Kaye 1994: 1). Con esta re-concepción se intentaba ir un paso más allá del marco físico de la obra pictórica mediante la implementación de nuevos procedimientos de composición en la música y el desarrollo en la danza. Finalmente, a principios de la década de 1980, el término hizo su aparición en la revista *Performance Magazine* y en el Festival *National Review of Live Art* (que se desarrolló entre 1979 y 2010 en Reino Unido), al que podríamos caracterizar como un foro en el que las prácticas derivadas de un conjunto heterogéneo de dis-

ciplinas se reúnen en la actuación (Kaye 1994: 1). Este tipo de prácticas, como ocurrió más tarde en España, “se definieron no *per se*, sino por voluntad expresa de alejamiento de un canon preexistente” (García May, 2017: 261) y surgieron como un distanciamiento de lo teatral. Así, como apunta Robert La Frenais en la revista *Performance* y en las conferencias de principios de la década de 1980, la práctica “performance” se caracteriza, en primer lugar, como “no teatro” (Kaye 1994: 3).

Sin embargo, a pesar de este supuesto alejamiento del arte escénico y lo teatral, el *Live Art* siempre ha sido una práctica estrechamente vinculada al *Performance Art* desde sus inicios. La diferencia clave entre los términos *Performance Art* y *Live Art* hoy en día, a pesar de ser tan a menudo utilizados indistintamente, es que el primero se presenta como una tradición formal, especialmente en el Reino Unido e incluso en España, mientras que el segundo se trataría de un sector ligado a lo teatral. Para Dominic Johnson al igual que para Kaye (1994), *Live Art* es una manera particular de mirar un trabajo, un ‘marco’ a través del cual las audiencias y los críticos perciben un vocabulario implícito entre prácticas diversas y actividades aparentemente formales no relacionadas (Johnson 2012: 7). El término *Live Art* no solo se utiliza para describir una amplia gama de prácticas de *performance*, sino que también describe una concurrida subdisciplina de enseñanza y publicación académica en teatro, *performance* y estudios visuales (Johnson 2012: 4).

Así pues, como expone Kaye, las aquí llamadas “artes vivas”, prácticas vinculadas a la interpretación y representación, no denomina un género teatral, sino que designa un marco a través del cual las exposiciones generadas en relación con la escultura, la instalación, la danza, la música o el teatro se presentan como actividades “en vivo” que comparten vocabulario, intereses o estética (Kaye 1994: 1).

¹¹ La cita de Goebbels pertenece a una entrevista con el propio Lehmann. Véase Goebbels y Lehmann (1996: 76 ss).

¹² Como apunta Ignacio García May en el artículo La batalla del Matadero. La vanguardia en retaguardia (2017: 261-264) y también Inmaculada Garín Martínez en *Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos* (2018: 5).

Las dificultades que encontramos a la hora de precisar qué son las artes vivas describen el carácter del mismo campo, y su inter, pluri o multidisciplinariedad se convierte en un problema cuando la crítica intenta describir la obra en términos de “es teatro”, “es arte”, “es arte escénico”. Pero deberíamos añadir que, para la propia práctica artística, es decir para los creadores, este problema no ha existido nunca. Como comenta Kaye, no es una preocupación dominante de las artes vivas la cuestión de su propia definición formal, sino que la reunión y mezcla de prácticas y vocabularios que presenta dan lugar, invariablemente, a un deslizamiento, un movimiento que se resiste a ser fijado, pero que es evidentemente importante para una amplia gama de trabajos (Kaye 1994: 4).

A nuestro juicio, al igual que para otros investigadores como Dominic Johnson, el problema de la definición de las artes vivas radica en que solo entendemos este término como una etiqueta útil para un contexto o un conjunto de contextos donde se presentan y reciben obras variadas. Por ende, no parece particularmente ventajoso como descripción concreta de las prácticas reales de la actuación. De hecho, muchos de los artistas asociados con *Live Art* en el Reino Unido participan con frecuencia en la programación de otros lugares del sector, por ejemplo, en galerías comerciales o en teatros (Johnson 2012: 7). Así pues, entendemos que la etiqueta “artes vivas” es más bien una estrategia cultural puesta en marcha por festivales e instituciones para encajar algunas prácticas que no tienen cabida dentro de la histórica clasificación por géneros del teatro, el arte visual, la música o la danza. Por lo tanto, no tiene sentido hablar de las artes vivas como una disciplina, género o práctica específica, sino simplemente como un sector dentro de las industrias del arte, ya que muchas obras relevantes se trasladan fácilmente de los espacios clave de las artes vivas a otros que no están asociados con este sector. Coincidimos con Ignacio García May cuando afirma que en España “se han confundido

durante años el arte y las industrias del arte, así como el arte y la cultura, siendo todas estas cosas muy diferentes entre sí” (García May 2017: 263); pero, como comenta Lois Keidan en el artículo de Johnson (2012), esto mismo ha ocurrido en Reino Unido. Por lo tanto, consideramos que, al no tratarse de una circunstancia específica del sistema español, sería entonces una consecuencia derivada del hecho de que los problemas o cuestionamientos de la práctica artística y la industria del arte no se abordan de manera conjunta.

Keidan señala que el arte en vivo es un dispositivo de encuadre para un catálogo de enfoque de posibilidades para los artistas que eligieron trabajar a través, en el medio, y en los bordes de las formas artísticas más tradicionales (Johnson 2012: 9). Para nosotros se trata de una manera de sortear la imposibilidad del encasillamiento; una estrategia que permite un espacio para la experimentación y un foro en el que las prácticas derivadas de un conjunto diverso de disciplinas se reúnen en la actuación.

3. DIFERENCIAS CONCEPTUALES ENTRE TEATRO POSDRAMÁTICO Y ARTES VIVAS

En la actualidad, el término “artes vivas” se utiliza habitualmente y ha desbancado al de “teatro posdramático”; sin embargo, a nuestro juicio, designa de manera diversa las prácticas en vivo. Mientras que el teatro posdramático denomina una estética y un modo de hacer teatro a partir de las últimas décadas del siglo XX, cuando nos referimos a las artes vivas estamos nombrando un sector ligado a la industria del espectáculo. A pesar de estas diferencias conceptuales, la incorporación e inclusión de esta etiqueta como defensa de la programación de los teatros y festivales en las que se utiliza como reclamo es indudable en estos tiempos.

No obstante, al igual que Diana González, abogamos por la vigencia del término “teatro posdramático”:

El teatro posdramático no es solo un estudio sobre los límites del drama y las estéticas más innovadoras del teatro contemporáneo, es sobre todo una reflexión profunda sobre nuestro tiempo, sobre nuestros esquemas de pensamiento. De ahí que, pese a que las respuestas de la posmodernidad ya no nos satisfagan, algunas de las del teatro posdramático, en cambio, siguen ahí, iluminándonos (González 2014: § 6).

Defendemos la utilidad y actualidad del término “teatro posdramático” por diversos motivos. En primer lugar, porque consideramos que, como expone Sánchez, reivindica y pone en primer plano formas artísticas desplazadas y marginadas de lo considerado como teatral, y lo hace precisamente poniendo en valor la propia infraestructura y los recursos propios del teatro (Sánchez 2013: 19). Es decir, se hace cargo de la realidad escénica que lo hace posible (sea verbal o visual, aural o material). En segundo lugar, porque juzgamos que el término “teatro posdramático” es acertado para designar una estética (como señalábamos al comienzo del texto) y sigue resultando útil. En este sentido, la apropiada y positiva recepción de la expresión “posdramático” por parte de los practicantes del teatro se debe sobre todo a que el término puede ser ampliado en la actualidad. Como señala Lehmann, se debe continuar con la descripción acerca de lo que implica el teatro posdramático teniendo en consideración las nuevas sensibilidades y las generaciones venideras con posterioridad a la publicación del ensayo en 1999 (Barnett, Lehmann, y Jurs-Munby 2006: 487). En palabras de González:

hoy en día la lista de nombres de directores que Lehmann incluyó en su momento en la nómina de lo posdramático se ha ampliado, demostrando que la noción sigue siendo de gran

utilidad, pese a que los estudios sobre performatividad dominan los discursos académicos y trascienden las prácticas escénicas como tales (González 2014: § 3).

Y, por último, defendemos la expresión “teatro posdramático” porque surge como reacción al concepto burgués de teatro y a la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico; esta rebelión anclada a la performatividad¹³ fue y sigue siendo un instrumento de disidencia para combatir la rigidez de un sistema, en este caso el de las artes escénicas (Sánchez 2019: 9).

En cuanto al término artes vivas, es preciso insistir en que se refiere a un sector industrial y, por tanto, su función como etiqueta será diferente a la de teatro posdramático. A pesar de que en sus orígenes podemos considerar que *Live Arts* pretendía romper con lo establecido y dar cabida a ideas radicales y prácticas artísticas inclasificables, en la actualidad, como presenta Jeni Walwyn, aunque el arte vivo “no ha muerto [...] se ha institucionalizado hasta cierto punto. Ya no puede considerarse ilegítimo o clandestino” (Johnson 2012: 11).¹⁴ El término *Live Arts* o “artes vivas” no define una forma de arte o disciplina. Podríamos decir que es más bien un título, una etiqueta o fórmula que se usa para encasillar ciertos trabajos que exploran las posibilidades del evento en vivo y las formas en que podemos experimentarlo.

Estamos completamente de acuerdo y consideramos fundamentales las afirmaciones de Johnson respecto a entender las artes vivas como un sector ligado a lo teatral. Al respecto, quizás resulte revelador que

¹³ Esta performatividad de la escena es entendida como una anulación de los roles de personajes fijos en pro de la creación de roles durante la actuación.

¹⁴ La traducción nos pertenece.

algunas colecciones sobre arte en vivo en el Reino Unido se encuentran publicadas en revistas dedicadas al teatro contemporáneo (Johnson 2012: 11-12). En la introducción de esta misma publicación de Johnson dedicada al *Live Arts* en el Reino Unido, se menciona el artículo de Kaye “Live Art: Definition and Documentation” (1994). Sus observaciones nos resultan muy oportunas en cuanto a la descripción del *Live Arts* o artes vivas. Para este autor el término “artes vivas” marca un espacio para la experimentación, una etiqueta puesta a un ámbito en el que las prácticas derivadas de un conjunto diverso de disciplinas se reúnen en la actuación. Pero, al mismo tiempo, que el *Live Art* esté vinculado a la interpretación no significa que se ofrezca directamente como un género de teatro o drama, sino que se trata de un marco a través del cual las presentaciones en vivo comparten implícitamente un vocabulario, intereses o la misma estética (Kaye 1994: 1).

A pesar de lo sugerente y valiosa que ha sido la lectura del número dedicado al *Live Arts* en Reino Unido, hasta el momento no hemos encontrado en España ninguna publicación de esa magnitud. En la actualidad, de hecho, hemos hallado pocos artículos referidos al tema. El primero, “Arte raro” de Rubén Ramos (2017), se centra en comentar algunos trabajos de artistas y espacios dedicados a las artes vivas en España. Por su parte, el trabajo de Inmaculada Garín Martínez, “Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos” (2018), se presenta como una primera contribución a la definición del término y a la casuística de las artes vivas en Valencia (España), sin embargo, no pretende ser una exhaustiva cronología de las prácticas en vivo que se presentan bajo el paraguas de *Live Arts* o artes vivas. A nuestro modo de ver, en este artículo se describen y analizan una serie de piezas que bien podrían definirse bajo la estética posdramática de Lehmann. Por último, el artículo de Ignacio García May, “La batalla del Matadero. La vanguardia en retaguardia” (2017) se centra casi en

exclusivamente en la polémica que suscitó que Las Naves del Matadero de Madrid (con la incorporación de Mateo Feijóo como director del centro en 2017) dedicara dos de sus salas, casi en exclusividad a la creación contemporánea, sumado al cambio de nombre de dichas salas. A nuestro juicio, y dejando de lado la polémica, lo significativo de este texto es el apunte que se hace del profundo problema que hay en España. Al respecto García May afirma: “se han confundido durante años el arte y las industrias del arte así como el arte y la cultura, siendo todas estas cosas muy diferentes entre sí” (2017: 263). Este apunte, que por motivos de extensión no es abordado en el presente trabajo (ni tampoco desarrollado en el de Garín Martínez, aunque sí lo cita), es para nosotros el *quid* de la cuestión.

Profundizando en el tema de las industrias culturales, los aportes de Agustín Iglesias (2021) son reveladoras, ya que realiza una contextualización del surgimiento de las industrias culturales en Europa y una reconstrucción histórica de lo sucedido hasta la fecha en que se aprobó la nueva Ley de Artes escénicas de Extremadura en noviembre de 2020. Consideramos algunos supuestos de su diagnóstico perfectamente válidos para justificar la necesaria creación y expansión del término artes vivas. Según expone Iglesias, la creación de las “industrias culturales” surge de la necesidad de capitalizar la cultura y diferentes sectores del arte, como la arquitectura, la publicidad, la gastronomía, el turismo y el entretenimiento, como reacción a una fuerte crisis generada por la desindustrialización de muchas ciudades y regiones. Estos hechos producidos en Reino Unido durante los años 70 se replicarán, con la llegada de los socialdemócratas al poder, en los años 80 en España bajo la creación de dichas industrias culturales: al igual que en el resto de Europa, se sustituyen las antiguas industrias, que han entrado en crisis, “por los servicios terciarios y el turismo masivo, ligado al patrimonio y al turismo cultural” (Iglesias 2021: §10). Así, de un plumazo, se convierte la noción de industria

cultural en mercancía, y “se transforma al público en consumidor y el placer estético de la percepción en consumo de mercancías” (Iglesias 2021: §32). Es decir, la cultura se convierte en industria y, junto con el turismo,¹⁵ en uno de los sectores más importantes como generadores de riqueza del país. Por este motivo, cuanto más estandarizados son sus productos, reproduciendo formas del pasado envueltas en novedosos “envases tecnológicos” (Iglesias 2021: §41), y más fácil de digerir es para el consumidor-público, más rentable resulta para la industria cultural. Así pues, esta industria conforma un consumidor-público a su imagen:

[Un público] dócil, que solo desea placer, ser complacido y ser satisfecho en sus necesidades básicas. Un público cómodo, conformista, que solo acepta espectáculos fáciles de digerir a manera de comida basura, que no cuestionen su pequeño y complaciente mundo, y le alejen de los problemas que le rodean (Iglesias 2021: §26).

El giro de las políticas culturales en los años 90 se ha traducido en un país que tiende a la privatización en todos los ámbitos, a la conversión del arte, y específicamente del teatro, en mercancía y de la cultura en industrias culturales. Todo esto, sumado “a la euforia por la construcción pública y al énfasis en que compañías y creadores se conviertan en empresas privadas para crear sus espectáculos” (Iglesias 2021: §46) sin plantear otras fórmulas como posibles alternativas,¹⁶ ha convertido el mundo del arte en un erial lleno de espacios-

¹⁵ En efecto, comienza a explotarse el patrimonio cultural como un atractivo para el turismo.

¹⁶ En el artículo de Iglesias se aportan datos específicos sobre la situación de estas empresas en el estudio del Observatorio de la Academia de las Artes escénicas del 2018 sobre “Financiación de las Artes Escénicas y situación laboral”. De ese informe se recoge que: “El número de asalariados de las empresas culturales en España habla de su tamaño y estructura: de esas 118.407 empresas en 2017, 76.600, es decir el

contenedores culturales donde la gestión y la directiva están muchas veces alejadas de las necesidades de los artistas y las compañías en los territorios.

CONSIDERACIONES FINALES

A nuestro juicio, el término “artes vivas”, ahora institucionalizado, sirve para poder hacer un hueco a lo “inclasificable” y a lo que la industria no puede categorizar dentro de la clasificación tradicional: danza, teatro, música, audiovisuales y artes circenses, entre otras. Consideramos, tal como señala Óscar Cornago Bernal, que estos géneros “han dejado de funcionar como forma interna de organizar el mapa de la creación”, pero “siguen teniendo un alto valor simbólico a nivel cultural y como espacios de pensamiento” (2015: 155). De ahí que el sector de la industria cultural haya aceptado la incorporación del término, ya que en la actualidad las fronteras y los límites entre las artes están difusas y en diálogo constante.

A pesar de la realidad impuesta y de la apertura a lo raro, lo inclasificable o lo rupturista que con la incorporación de las artes vivas en la industria cultural se hace del evento en vivo, consideramos nece-

64,7%, no tenía asalariados, y 33.881, el 28,6%, tenía menos de cinco empleados. Por decirlo de otro modo, únicamente el 6,7% de las empresas culturales en España (5.474) contaba con más de cinco asalariados” (Muro 2018: 20). Y continúa: “Una estructura empresarial que sugiere un enorme peso del autoempleo y la microempresa. Lo que parece confirmarse si se analiza la condición jurídica de las empresas: del total de empresas culturales en 2017 (118.407), 70.715 eran personas físicas (59,7%), 37.947 sociedades mercantiles (32,0%), y 9.745 (8,2%) tenían otras formas jurídicas, como asociaciones, cooperativas, etc. Comparadas estas cifras con el punto de partida elegido como referente, 2009, se constata un notable incremento de las empresas unipersonales -sin asalariados- en paralelo a la reducción de las empresas con asalariados” (Muro 2018: 20).

sario aún reivindicar espacios para la investigación en artes como lugares transversales y abiertos al diálogo entre disciplinas cuyo punto en común es la escena, pero que no estén condicionados por los tiempos y gustos del mercado. Necesitamos espacios de investigación donde el surgimiento del diálogo entre disciplinas sea real, y esto está alejado muchas veces de lo considerado como producto vendible dentro de la industria. El objetivo de la investigación en artes es hacer visibles los procesos y no solo los resultados que son catalogados por la industria del espectáculo como creaciones dentro de las artes vivas. A nuestro juicio, es importante posicionar y definir correctamente estos diferentes espacios para la creación, investigación en artes e industrias del arte, al igual que hemos defendido en esta comunicación las diferencias conceptuales entre teatro posdramático y artes vivas.

REFERENCIAS

- BARNETT, David, LEHMANN, Hans-Thies y JURIS-MUNBY, Karen (2006). "Documents", *Contemporary theatre review*, 16, 4: 483-509.
- BERNAL MOLINA, Alicia (2017), *El sonido en el teatro posdramático. Aportaciones del arte sonoro al teatro que se ha denominado posdramático*, Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de València (Valencia: Repositorio Institucional UPV RIUNET). [Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/89907>].
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2006), "Teatro postdramático: las resistencias de la representación", en Sánchez (2006: 165-179).
- ____ (2015), "¿De qué hablamos cuando hablamos de artes escénicas?", *Primer acto: cuadernos de investigación teatral*, 349: 153-157.
- DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix (2003), *Rizoma*, trad. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (Valencia: Pre-Textos). [Edición original: Rhizome, París, Minuit, 1976].
- GARCÍA MAY, Ignacio (2017), "La batalla del Matadero. La vanguardia en retaguardia", *Acotaciones*, 38: 261-264.
- GARÍN MARTÍNEZ, Inmaculada (2018), "Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos", *Estudis Escènics*, 43. [Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6937220>]
- GOEBBELS, Heiner y LEHMANN, Hans-Thies (1996), "Heiner Goebbels im Gespräch mit Hans-Thies Lehmann", en Storch (1996: 76-79).
- GONZÁLEZ, Diana (2014), "Divagaciones de una traductora", (*Pausa*). *Quadern De Teatre Contemporani*, 36. [Disponible en <https://www.revistapausa.cat/519>]
- IGLESIAS, Agustín (2021), "¿Qué hacer con un edificio dedicado a las artes escénicas?", *El Salto Diario*, 25 de enero. [Disponible en <https://www.elsaltodiario.com/teatro/que-hacer-con-un-edificio-dedicado-a-las-artes-escenicas>]
- JOHNSON, Anne Warren (2015), "De raíces y rizomas: el devenir del performance", *Diario de Campo*, 6-7 "Estudios del performance: quietudes e itinerarios": 8-14.
- JOHNSON, Dominic (2012), "Introduction: The What, When and Where of Live Art", *Contemporary Theatre Review*, 22, 1: 4-16.
- KAYE, Nick (1994), "Introduction Live Art: Definition and Documentation", *Contemporary Theatre Review*, 2, 2: 1-7.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999), *Postdramatisches Theater* (Frankfurt: Verlag der Autoren).
- ____ (2013), *Teatro posdramático*, trad. de Diana González, prólogo de José Antonio Sánchez, 1ª ed. (Murcia: CENDEAC).
- ____ (2017), *Teatro posdramático*, trad. de Diana González et al., prólogo de José Antonio Sánchez, 2ª ed. (Murcia: CENDEAC).
- MURO, Robert (dir.) (2018), *Informe sobre las artes escénicas en España, su financiación y situación laboral* (2018) (Madrid: Observatorio de la Academia de las Artes Escénicas de España).
- RAMOS, Rubén (2017), "Arte raro", *Ajoblanco*, 3, 1: 26-33.
- SÁNCHEZ, José Antonio (dir.) (2006), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (Cuenca: UCLM).

- _____ (2013), “Para una lectura *postteatral* de *Teatro posdramático*”, en Lehmann (2013: 17-25).
- _____ (2019). “Presence and Disappearance”. *A Journal of the Performing Arts*, 24, 7: 6-15.
- STORCH, Wolfgang (ed.) (1996), *Das szenische Auge* (Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen).