

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

El juego y la escritura: ¿promueve la dramaturgia contemporánea una nueva teatralidad?

André Felipe Costa Silva*

* Doctorado en Artes Escénicas,
Universidad de São Paulo, Brasil.
e-mail: el.andrefelipe@gmail.com

Recibido: 23 de abril de 2018

Aceptado: 03 de julio de 2018

El juego y la escritura: ¿promueve la dramaturgia contemporánea una nueva teatralidad?

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo pensar los lugares que los dramaturgos y el texto ocupan en la práctica escénica contemporánea, haciendo un recorrido en los procesos históricos de la dramaturgia en los siglos XX y XXI. Parte de un diálogo con Peter Szondi para pensar el teatro moderno y contemporáneo en articulación con ideas de autores como Jean-Pierre Sarrazac, Hans-Thies Lehmann, Josette Féral, Denis Guénoun y la práctica de teatristas latinoamericanos, especialmente de Brasil y Argentina.

Palabras clave: dramaturgia, escena, juego, performatividad, Latinoamérica.

Games and Writing: Does Contemporary Dramaturgy Promote a New Theatricality?

Abstract

Journeying through the history of dramaturgy of the 20th and 21st centuries, this article focuses on the contemporary stage practice, and the place occupied by playwrights and text. Its starting point is a dialogue with Peter Szondi about modern and contemporary theater, articulating the ideas of authors such as Jean-Pierre Sarrazac, Hans-Thies Lehmann, Josette Féral, Denis Guénoun, and the practice of Latin American theater-makers, especially from Brazil and Argentina.

Keywords: dramaturgy, scene, play, performativity, Latin America.

El juego y la escritura: ¿promueve la dramaturgia contemporánea una nueva teatralidad?¹

1. El sacrificio del bello animal

“Ella quiere al teatro y le parece que está sirviendo a la humanidad, a un arte sagrado, y para mí el teatro contemporáneo es mera rutina, convencionalismo. Cuando se levanta el telón y, a la luz artificial, en un cuarto de tres paredes, esos grandes talentos, esos sacerdotes del sagrado arte representan cómo la gente come, bebe, ama, camina, lleva sus chaquetas; cuando de cuadros y frases triviales tratan de deducir una moral, una moral pequeñita, muy comprensible, útil para el uso doméstico; cuando en mil variaciones me ofrecen siempre lo mismo, siempre lo mismo, siempre lo mismo, me escapo corriendo y huyo [...]”

(Chéjov, *Teatro completo* 94).

¹ El artículo es parte y despliegue de la tesis de maestría del autor (no publicada), “El juego y la escritura teatral”, con supervisión de la Dra. Julia Elena Sagasta (Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires).

Con estas palabras Tréplev, en *La gaviota* (1896), reprocha el teatro de rutina de su madre y reivindica la necesidad de *formas nuevas* en el escenario: “Hacen falta *formas nuevas*. Hacen falta *formas nuevas*, y si no las hay, más vale que no haya nada” (*ibíd.*). Mediante este protagonista (presentado como un joven dramaturgo fracasado, hijo de una célebre actriz de Moscú) fue que, en su segunda obra de teatro, Chéjov criticó al teatro de su época y reflejó su lugar mismo en la historia de la dramaturgia moderna.

Desde Aristóteles, teóricos de la literatura dramática se animaron a diferenciar las formas –la forma dramática, la épica, la lírica...–, preocupándose por la hibridación de sus materias. Para las antiguas doctrinas, según Peter Szondi,² “la forma del drama, dada de antemano, gana realidad en la obra dramática cuando se une a una materia elegida en su función” (*Teoría do drama* 17).³ Es decir, se distingue la forma y el contenido, pero se desconoce la historicidad y la dialéctica entre los dos ejes. En la concepción tradicional, la forma dramática está desprovista de vínculos históricos y, por lo tanto, el contenido se debe adecuar a su forma.

Fue Hegel (seguido por Lukács, Benjamin y Adorno) quien, a fines del siglo XIX, problematizó sobre la relación forma-contenido al plantear su pensamiento dialéctico, historizando el concepto de “forma”. Se desvelan, por ende, las contradicciones entre la forma dramática y los problemas del presente, por los cuales dramaturgos como Ibsen, Strindberg y Chéjov empezaron a enfrentarse y manifestarse en sus obras. Por su parte, en 1954 el teórico húngaro Peter Szondi, inspirado por la *Estética* de Hegel y los herederos del pensamiento marxista-hegeliano, publicó la *Teoría del drama moderno*. En esta obra problematizó el concepto de “drama” como un valor normativo para el teatro y diagnosticó en el periodo que analizó (1880-1950) una progresiva “crisis del drama”.

Szondi delimitó el drama a una determinada forma de literatura teatral que tiene sus orígenes en la tragedia griega, pero que solamente se constituye en el Renacimiento, cuando el hombre pone su figura misma en el centro de su sistema de existencia, interesándole únicamente la reproducción de la relación entre los hombres. Su material no es otro sino el diálogo, puesto que su universo se desarrolla en la esfera del “entre”, en la pura relación inter-humana que no debe remitir a nada que le sea exterior (dioses, el pasado, el inconsciente mismo del personaje, etcétera).

Szondi definió el drama como absoluto porque “el drama no conoce nada exterior a sí mismo” (95).⁴ Así, una obra histórica no puede ser dramática, porque el drama es primario

² Todas las citas tienen traducción mía del portugués.

³ [...] a forma do drama, de antemão dada, ganha realidade na obra dramática quando se une a uma matéria escolhida em sua função.

⁴ [...] o drama não conhece nada fora de si.

(diferenciándose de las tragedias clásicas y las obras históricas de Shakespeare), no pudiendo ser la exposición o citación de algo que está afuera de su propia esfera ni tampoco revelar su relación con el autor o con los espectadores. El tiempo del drama es el *ahora* definido por la escena, se da en una secuencia absoluta de presentes, donde la unidad de acciones, de tiempo y de espacio determinan su funcionamiento y su totalidad.

Para este autor, la “crisis del drama”, que tiene su inicio a fines del siglo XIX, es consecuencia de una transformación de interés temático, del orden del contenido. La forma del drama, constituida por la tríada “de lo que se hace presente (1) como acontecimiento (2) inter-humano (3)” (77),⁵ es transformada por los problemas que se desencadenan y surgen en este periodo histórico.

Por otra parte, Ibsen tematizó el pasado y, aunque su dramaturgia se construye en acciones presentes, le interesaba cómo el pasado seguía actuando en el interior de sus personajes; de igual manera, los personajes de Chéjov renuncian al presente y a la comunicación, apoyándose en los recuerdos y la utopía: “sueñan con el futuro, ebrios de recordación”⁶ (*Teoria do drama* 40). La doble renuncia en Chéjov corresponde a la negación de la acción y del diálogo, resultando en obras de poco acontecimiento y mucha reflexión monológica.

Con Strindberg y su drama de estaciones se inauguró la “dramaturgia del yo”, las relaciones humanas fueron vistas a través del interior de un personaje. No hubo necesidad de continuidad de acción en el presente, puesto que la interiorización permite que se mezclen pasado y presente, tiempo y espacio; a su vez, en la dramaturgia social de Hauptmann las condiciones político-económicas (circunstancias exteriores a la esfera de las relaciones personales) determinaron las acciones y el presente de sus personajes.

Las obras de estos autores analizados por Szondi, en correlación con las teorías del drama y la invención de la puesta en escena moderna (Antoine, Stanislavski), marcaron un periodo de transición en la dramaturgia, despuntando la llamada “crisis del drama”. Ibsen, Chéjov, Strindberg y Hauptmann cambiaron el contenido de sus obras, pero aún se encontraban en cierta medida atados a las formas tradicionales, por lo que encontraron soluciones para adecuar sus desplazamientos de contenido a la funcionalidad y la presentificación (las máximas de la forma dramática) en un estilo contradictorio. Para Szondi, aquello que vincula las diferentes obras de este periodo es la separación de sujeto y objeto, cuando el principio de la forma dramática es justamente la síntesis de los dos:

⁵ [...] do que se faz presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3).

⁶ [...] sonham com o futuro, bêbados de recordação.

Esta objetividad, que proviene del sujeto, tal cual este subjetivo, que alcanza exposición en su realización y validez objetiva [...] da la forma y el contenido de la poesía dramática en cuanto acción (79).⁷

Cuando, en la teoría szondiana, la relación sujeto-objeto del contenido se precipita en la forma, surge la dramaturgia épica. En su concepción, los dramaturgos del cambio de siglo prepararon el terreno para el devenir del teatro épico, que se haría cargo de la superación de la forma dramática. Bajo esta perspectiva, con el horizonte en lo épico, Szondi analizó los diversos “intentos de resolución” (como denominó al último capítulo de su libro) en la dramaturgia europea y estadounidense de la primera mitad del siglo xx, pasando por los dramaturgos del expresionismo como Piscator, Brecht, Bruckner, Pirandello, O’Neill, Wilder y Miller. En lugar de un cierre para su *Teoría del drama moderno*, Szondi planteó que no le sería posible dar conclusiones sobre un proceso histórico que no había bajado su telón en aquel momento (1954, cuando publicó su libro) y finalmente dejaba abierta la pregunta sobre los caminos futuros de la dramaturgia moderna.

A su vez, en *El futuro del drama* (1981) Jean-Pierre Sarrazac habla de una dramaturgia rapsódica que mezcla géneros y registros. El autor-rápsodo –*rhaptein* en griego significa “coser”, apunta el autor–, aborda principalmente la forma teatral, componer y descomponer el modelo dramático. Difiriéndose del puro drama y de lo épico vislumbrado por Szondi, las características de la rapsodia se definen en el hibridismo de formas:

[...] caleidoscopio de los modos dramático, épico, lírico, inversión constante de lo alto y lo bajo, de lo trágico y de lo cómico, *collage* de formas teatrales y extra teatrales, formando el mosaico de una escritura en montaje dinámica, investida de una voz narradora y cuestionadora, despliegue de una subjetividad alternadamente dramática y épica (o visionaria) (*Léxico do drama* 152-153).⁸

El teórico francés hablaba de una dramaturgia de la segunda mitad del siglo xx, refiriéndose a autores (en su mayoría alemanes y franceses posteriores a Brecht y Beckett) contemporáneos a la publicación de *El futuro del drama*, como Heiner Müller, Michel

⁷ Esta objetividade, que provém do sujeito, assim como esse subjetivo, que alcança exposição em sua realização e validade objetiva [...] dá a forma e o conteúdo da poesia dramática enquanto ação.

⁸ [...] caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária).

Vinaver y Bernard-Marie Koltès. Sarrazac evoca a la figura del “bello animal”, referida por Aristóteles en el séptimo capítulo de su *Poética*, para describir las tramas bien compuestas de la tragedia clásica: “en el animal bello y en toda cosa bella compuesta de partes –dice Aristóteles– no sólo deben éstas estar ordenadas sino que también debe darse una medida no azarosa –pues la belleza reside en la medida y en el orden” (57-58).

El “bello animal” representa la organicidad de la estética occidental (con un inicio, un medio y un fin) transformada en unidad de fábula y acción en la época clásica del drama. Por lo tanto, es la forma a la que la dramaturgia rapsódica de Sarrazac se confronta, reconociéndose más bien en la kafkiana “extraña bestia, mitad gato, mitad cordero”⁹ de *Un croisement ou un hybride* (Kuntz cit. en Sarrazac, *Léxico do drama* 42).¹⁰

Se habla de una dramaturgia que no abandona el estado de crisis, da seguimiento a la “crisis del drama” de 1880 apuntada por Szondi, desplegándose en nuevas formas que incluyen: la crisis de la acción, que deviene en dramaturgia de fragmento y del montaje; la crisis del personaje, que libera a la *dramatis personae* del carácter y de la identidad fija; la crisis del diálogo, transformando las (im)posibilidades de relación personal y permitiendo un trabajo sobre el lenguaje y la palabra; la crisis de la relación escenario-platea, cuestionando el texto-centrismo y la función del texto mismo en el ámbito teatral contemporáneo (33).

Sin embargo, es importante no perder de vista que el discurso de crisis también cristaliza, potencialmente, las formas en modelos (fragmentarios, monológicos, verborrágicos, etcétera), como bien expresa Tréplev en su lamento en el último acto de *La gaviota*, cuando sus obras empiezan a ser reconocidas: “He hablado tanto de *formas nuevas*, y ahora siento que yo mismo voy cayendo poco a poco en la rutina” (Chéjov, *Teatro completo* 138). Por esto, es necesario buscar –como nos enseñan Chéjov mismo y los dramaturgos de la transición del drama–, en las necesidades de la escena y los problemas del presente, el sentido para las *formas nuevas*.

2. El deseo de teatro

“Su público disminuye”, dicen las encuestas. Los grandes gobiernos ya no lo utilizan para ostentar su dominación simbólica. Los pueblos no son catequizados a través de sus herramientas. Las nuevas revoluciones no triunfan por su subversión. Su función no es clara... ¿Cuándo el teatro puede llegar a ser necesario? ¿*Es necesario el teatro?*

⁹ *a estranha besta, metade gato, metade cordeiro.*

¹⁰ “Una cruz” de Franz Kafka.

En *¿El teatro es necesario?* (1997) del teórico francés Denis Guénoun, el autor se (y nos) pregunta sobre el sentido y la función de la existencia del arte teatral en los días que corren. Para él, el teatro mismo atraviesa un estado de algo que podríamos llamar de crisis, en este caso una crisis generalizada. Sin embargo, tal cual plantea, “no habría crisis del teatro si el teatro fuera para nosotros, simplemente ‘cosa del pasado’” (11).¹¹

Al mismo tiempo que el teatro pierde espectadores, Guénoun observa que aumentan las compañías teatrales, los talleres de actuación, las cátedras de artes escénicas, los grupos de teatro *amateur*.¹² Y es en este desnivel que el autor diagnostica la “crisis declarada” del teatro: en la tensión entre el teatro convencional que pierde su público y el crecimiento vertiginoso de “hacedores” de teatro.

Sobre este hecho, pone atención a una cuestión evidente pero no obvia: “el teatro no es una actividad sino dos. Actividad de hacer y actividad de ver” (14).¹³ Sin embargo, una de las especificidades del teatro se constituye en que estas dos actividades son indisociables, el hacer teatral presupone espacio y tiempo, compartidos en una articulación entre los actos de producir y mirar.

Según la perspectiva del teórico francés, el teatro de nuestra época vive precisamente el divorcio entre esos dos actos, y por esto se hace imperioso preguntarse sobre su necesidad misma como posibilidad de encontrar el camino por donde rearticular el impulso de crear y el deseo de ver. Para tal fin, hace un recorrido en la historia del teatro occidental, pensando su necesidad en diferentes períodos y sociedades a través de representativos textos y tratados: el concepto de *mimesis* en la *Poética* de Aristóteles, el placer de la ilusión en *Le paradoxe du comédien* de Diderot, la identificación del espectador en *Personajes psicopáticos en la escena* de Freud, etcétera.

¿Y qué le queda al teatro? Para Guénoun, al teatro le queda la concretud escénica, hombres, madera, tela, gestos, palabras. Afirma: “en el escenario hoy sólo resta el juego de los actores” (130).¹⁴ Y el juego del actor¹⁵ ya no es determinado por el par identificación-ilusión, los efectos imaginarios son secundarios y ya no sostienen la singularidad del teatro y la razón de su necesidad.

¹¹ *Não haveria crise do teatro se o teatro fosse para nós, simplesmente, ‘coisa do passado’[...].*

¹² La observación de Guénoun parte de su contexto, es decir, Francia a mediados de los años 90. Pero considero que, guardando las proporciones, este proceso se aplica también al contexto latinoamericano actualmente.

¹³ *o teatro não é uma atividade, mas duas. Atividade de fazer e atividade de ver.*

¹⁴ *[...] no palco hoje só resta o jogo dos atores.*

¹⁵ Conviene aclarar que, en francés, “*jeu de l'acteur*” significa tanto el “juego” como el “trabajo del actor”.

Guénoun insiste: la necesidad del teatro es el juego y la necesidad del juego es el juego mismo. El arte moderno enseña la confesión del gesto de mostrar y en esta prerrogativa el teatro ya no pasa más a basarse en un efecto de ilusión. Los actores exponen su juego al mostrar que están representando, y que, por lo tanto, ya no se determinan por el imaginario de los personajes. Así, el teatro busca un nuevo estatuto de *verdad*, que ya no puede ser la verdad imaginaria prevista anteriormente:

El juego, frente a nosotros, juega con la ostentación concreta, práctica, con jugadores concretos y prácticos que aplican sus movimientos, su voz, su comportamiento, sus miembros, su piel, su mirada, la exigencia de una exhibición íntegra (*O teatro é necessário?* 136).¹⁶

Los jugadores buscan una verdad pegada a la vida, en una perspectiva no de representación, sino de presentación.

En este sentido, aunque de manera arbitraria, volvemos a la *Poética*, que reconocía la escena como el lugar de la práctica (*praxis*); así como el personaje pierde su puesto de figura central para las acciones, pero desde una perspectiva de juego. Guénoun aclara:

El juego es ahora una *praxis* en la medida en que, aunque produzca instantes de identificación (y seguramente los produce), aunque ponga en movimiento *personificaciones imaginarias*, no son estas figuraciones las que lo instituyen y lo mueven, sino su auto-exposición como existencia en escena (*ibid.*).¹⁷

Los espectadores, por lo tanto, van al teatro para ver teatro. O para ver una “operación de teatralización”. Interesa al espectador descubrir qué y cómo hacen aquellos que se presentan frente a él; cómo ponen un clásico, por ejemplo. Tal operación, es parte de lo que el autor se propone definir como juego.

En cuanto a la dramaturgia, Guénoun predica: “[...] la escritura debe llevar en cuenta el cambio que la instaura: debe ser producida como escritura de juego. No más de pape-

¹⁶ O jogo, diante de nós, joga com a ostentação concreta, prática, com jogadores concretos e práticos que aplicam seus movimentos, sua voz, seu comportamento, seus membros, sua pele, seu olhar, a exigência de uma exibição íntegra.

¹⁷ O jogo é agora uma *práxis* na medida em que, mesmo que ele produza surtos de identificação (e produz, com certeza), mesmo que ele coloque em movimento *personificações imaginárias*, não são estas *figurações* que o instituem e o movem, mas sua auto-exposição como existência em cena.

les y situaciones” (141).¹⁸ Su posición, muy resumida en esta cuestión, sostiene una necesidad de reforma del drama, demandando de la escritura una postura de riesgo, típica de la poesía.

Finalmente, vuelve al problema que fundamenta su investigación: ¿por qué el teatro sigue existiendo? Bueno, como hemos visto, desde el punto de vista de la escena, la necesidad de teatro se conecta a la necesidad de los hombres por jugar. ¿Y en qué sentido este juego se diferencia de todos los otros? Guénoun concluye:

El teatro, hoy, está desnudado, consiste en el juego de la presentación de la existencia en su precisión y su verdad. Sus reglas son en número finito, pero una regla prescribe todas las otras: aquella que exige que esta presentación encuentre su fuente y origen íntimos en la confrontación entre la existencia y la poesía (147).¹⁹

Este juego singular, el teatro, requiere una experiencia compartida. La necesidad de los jugadores convoca compañeros de juego que “representan los espectadores” y se entregan a un momento de existencia común. Aquel que mira el juego de los actores se entrega a esta coexistencia y espera su turno de jugar. Es una mirada activa, de quien se prepara para asumir en cualquier momento el lugar de aquel a quien mira, y aunque jamás sea convocado, este horizonte está en su visión.

Aquellos que simplemente quieren mirar ya no van al teatro, encontraron en el cine de entretenimiento su refugio. Y por esto, completando la elipse de Guénoun, los teatros se vacían mientras que “el deseo de teatro, abierto, pateo, impacientemente, sus puertas” (151).²⁰

Así, Guénoun termina su libro con un manifiesto, donde reivindica que los profesionales del teatro abran sus puertas a los hombres y a la vida externa. Pide la “jazzificación” del teatro, que su música nazca del convivio de las partituras profesionales y los ruidos de los *amateurs* de las calles.

¹⁸ [...] a escrita deve levar em conta a mudança que a instaura: ela deve ser produzida como escrita de jogo. Não mais dos papéis e situações.

¹⁹ O teatro, hoje, está desnudado, consiste no jogo da apresentação da existência em sua precisão e em sua verdade. Suas regras são em número finito, mas uma delas preceve todas as outras: aquela que exige que esta apresentação encontre sua fonte e sua origem íntima no confronto entre a existência e a poesia.

²⁰ [...] desejo de teatro, aberto, pateia, impacientemente, às suas portas.

3. El paradigma de la representación

Al liberarse de un sistema basado en la ilusión dramática, como señalaba Guénoun, el teatro encuentra su verdad en el acto de mostrar, exhibir su existencia, poniendo en jaque el concepto de representación.

Para la teórica alemana Gerda Poschmann, la crisis del drama y del teatro centrado en el texto, en paralelo con otros géneros artísticos, es explicada por una crisis generalizada de la representación. La ficción dramática se vuelve problemática porque no da cuenta de la forma moderna de experimentar el mundo, marcado por el avance técnico y las nuevas *medias*.

Víctor Viviescas señala que “en la idea de representación –mimética o crítica– se esconde la pretensión de poder abarcar la totalidad de la realidad y, además, de que es posible aclarar esta realidad” (“Nostalgia de Sísifo” 51). La obra posmoderna va a extrañar el carácter imitativo-figurativo de la representación, postulándose como simulacro de la realidad, de la realidad inestable del mundo contemporáneo.²¹ En primera instancia, esta transformación lleva al arte de un principio realista a la abstracción, en un sistema no representacional y autorreferencial, donde el significante se emancipa de su significado (y la forma de su contenido).

Para el teatro, que es un arte tradicionalmente basado en la *mimesis* –de hombres (actores y actrices) que representan a un referente–, esta transformación genera un desafío particularmente complicado, dificultando el alejamiento de una estética representacional. La representación teatral, en su esquema tradicional ilustrado por Poschmann, funciona en una “ilusión referencial”, donde la identidad del material referente (significante) lleva al espectador a creer que está percibiendo el referente del signo, siempre en una “tensión entre ser y significar” (Fischer-Lichte cit. en Poschmann).²² El teatro va a buscar en la exhibición de esta tensión aquello que le es específicamente singular, su carácter de presente y acontecimiento, desvelando sus dispositivos representacionales en un proyecto de “teatralización” del teatro.

En su perspectiva del teatro como juego, Guénoun habla de la *presentación* en lugar de la *representación*, de un “estar-ahí” del actor, de un teatro que se da en la práctica (*praxis*): “[...] el primer requisito del juego proviene de la presentación del cuerpo. No de la representación por el cuerpo de algo del cual el cuerpo sería la figuración, sino de la exhibición del cuerpo”

²¹ Viviescas se refiere a la comprensión prevista por Walter Benjamin de que “el capitalismo simula la realidad, la reproduce en serie, hasta transmutarla en su opuesto” (“Nostalgia de Sísifo” 51).

²² Expresión de Erika Fischer-Lichte, ver *Semiotik des Theaters*.

(*O teatro é necessário?* 133).²³ Y, como hemos visto, bajo la mirada de Guénoun, la singularidad del teatro se va a constituir en la “confrontación entre la poesía y la existencia”.

En determinado momento, el movimiento de una reforma teatral va a ser la exclusión del texto del teatro. Como muestra Szondi, se establece, en las primeras décadas de la crisis del drama, un conflicto entre el teatro y el texto (y sus diversos intentos de salvación y solución). Sin embargo, el centro de este embate no se centra en la simple erradicación del texto teatral, sino que en lo que Poschmann define como: “[...] liberación de los lenguajes teatrales de sus límites tradicionales a través de una investigación sobre las nuevas modalidades de crear sentido, más allá de la representación simbólica e icónica” (7).²⁴

El teatro de las últimas décadas va a dar continuación a los experimentos con la abstracción del lenguaje verbal (o “desemantización”), las nuevas textualidades y la exposición de la tensión entre lo real y lo ficcional de la escena. Un movimiento que genera un problema formal, pero que tiene sus bases en una asincronía relacionada a lo político y social.

4. La relación performativa entre texto y escena

CLOV: Estoy harto de nuestras historias, muy harto.
Samuel Beckett, *Fin de partida* (Teatro Reunido 251)

Si en los textos de autores como Chéjov el diálogo empieza a disociarse de la acción, necesitando la puesta en escena para que pueda realizarse plenamente, con Beckett esta relación alcanza una forma más clara. En *Fin de partida* (1957), los personajes Clov y Hamm, en una relación interdependiente de amo y sirviente, arrastran sus diálogos en un mundo de vacío y destrucción, renunciando a la fábula y la acción como era definida anteriormente.

Sin embargo, aunque las situaciones dramáticas de Beckett aparezcan difusas, todavía se pueden leer en sus textos personajes definidos e interpretar sus biografías y sus relaciones, garantizando cierta autonomía al texto. El movimiento de la dramaturgia en dirección a la puesta en escena se va a radicalizar en las experiencias híbridas de los *action paintings*, los *happenings* y las performances, así como en el teatro que se deja influenciar por estas experiencias.

²³ [...] o primeiro requisito do jogo provém da apresentação do corpo. Não da representação pelo corpo de alguma coisa da qual o corpo seria a figuração, mas da exibição do próprio corpo.

²⁴ [...] libertação das linguagens teatrais de seus limites tradicionais através de uma pesquisa sobre novas modalidades de criar sentido, além da representação simbólica e icônica.

Hans-Thies Lehmann, en su *Teatro posdramático* (1999), define el concepto que da título a su libro basado en prácticas teatrales (sumamente europeas y norteamericanas) donde el texto es un elemento entre los otros, en nivel de igualdad con el gesto, la música y lo visual, además de experiencias que prescinden totalmente de su presencia. El teatro posdramático “reivindica la puesta en escena como comienzo y como punto de intervención, y no como transcripción [de una realidad exterior]” (cit. en Sarrazac, *Léxico do drama* 146),²⁵ acercándose al teatro ansiado por Antonin Artaud y las prácticas orientales tradicionales.

Lehmann habla de una autonomía total del teatro en relación al drama, definiendo el drama como “todo teatro que pretenda representar el mundo, de manera directa o distanciada, y que pone el ser humano en el centro de su dispositivo” (*ibíd.*)²⁶ Su definición, por lo tanto, supera la simple oposición dramático-épico ubicada en la teoría del teatro de Brecht y todo el teatro que represente un cosmos ficticio definido, también en el ámbito del drama.

La superación de la puesta en escena sobre el texto, según Lehmann, remonta a Stanislavski y los directores del cambio de siglo: “¿no es Stanislavski [...] quien constata explícitamente que el texto como tal no tiene valor para el teatro? ¿Que las palabras sólo ganan sentido por el ‘subtexto’ de la dramaturgia y de los papeles?” (245).²⁷ El teatro de director reconoce que la relación entre texto y escena no puede ser armónica y que, por lo tanto, presupone conflicto.

El texto, sin embargo, no es necesariamente excluido del sistema del teatro posdramático, pero debe ser tomado de acuerdo a su carácter perturbador, como un cuerpo extraño de la escena: “Acá el teatro no interpreta figuras y tramas de un texto; antes, articula su lenguaje como realidad extraña y perturbadora en un escenario que se deja inspirar por su singularidad” (249).²⁸

Ejemplo emblemático de esta relación entre texto y escena son las puestas de las obras de Heiner Müller dirigidas por Bob Wilson, donde el director norteamericano sobreponía las piezas grabadas a escenas no necesariamente relacionadas al texto, radicalizando el carácter perturbador del texto sobre la escena, componiendo una dramaturgia de la yuxtaposición (de la literatura y de la teatralidad, quizá). En una declaración

²⁵ *reivindica a encenação como começo e como ponto de intervenção, e não como transcrição.*

²⁶ *[...] todo teatro que pretenda representar o mundo, de maneira direta ou distanciada, e que coloca o ser humano no centro do dispositivo.*

²⁷ *Mas não é Stanislavski [...] quem constata explicitamente que o texto como tal não tem valor para o teatro? Que as palavras só ganham sentido pelo ‘subtexto’ da dramaturgia e dos papéis?.*

²⁸ *Aqui o teatro não interpreta figuras e tramas de um texto; antes, articula sua linguagem como realidade estranha e perturbadora em um palco que se deixa inspirar por sua singularidade.*

aclaradora, Wilson declara que su ideal sería la unión del cine mudo, donde el espacio auditivo no tiene límites, y la pieza radiofónica, donde el espacio visual no tiene límites (Lehmann 255).

El ejemplo de Wilson y Müller ilustra uno de los principales cambios de la relación texto y escenario en el teatro contemporáneo. Definir la naturaleza del texto teatral ya no es la cuestión, considerando que se sabe de antemano que, cuando éste está separado de la escena, independiente de su forma, es una obra literaria. La diferencia, como afirma la investigadora brasileña Sílvia Fernandes siguiendo el pensamiento del teórico Jiri Veltruský, está justamente en el teatro que se practica, que va a determinar, en última instancia, la elección y el uso que se hace del texto (*Teatralidades* 158).

Josette Féral, quien va a preferir llamar performativo (término que también utilizaré en primera instancia) al teatro denominado posdramático por Lehmann, retoma la discusión de Richard Schechner donde diferencia dos tipos de texto teatral: el texto (*text*) y el texto de la performance (*performance text*). Uno está fundado en el texto como pre-existente a la representación, en su uso tradicional como punto de partida de la puesta y puede tener autonomía como obra literaria. El otro, el texto de la performance, es indisociable de su representación y es tratado como apenas uno de los componentes de la escena, por esto difícilmente tiene independencia de la puesta. Aun cuando Schechner asocia el texto de la performance a las tradiciones teatrales del Oriente, también se puede pensar en los trabajos de directores como Wilson, Kantor, Grotowski y Barba, donde la palabra permanece inseparable de los otros elementos significantes de la escena.

Citando a Barba, Féral habla del concepto de texto espectacular, incluyendo en la noción de texto teatral (considerando el significado originario de la palabra texto como “tejido”) toda la red de elementos visuales y sonoros de la escena. El texto espectacular no se opone al texto o al texto de la performance, sino que los engloba. La forma como el director y los actores integran el texto con los otros componentes de la escena en su dramaturgia espectacular va a definir la puesta performativa.

En esta perspectiva, las nociones de autor y dramaturgia teatral se amplían, reconfigurando el lugar del texto y de su creador. Las textualidades de la escena pueden ser más plurales que el puro y simple texto dramático, comprendiendo desde la escritura literaria o no literaria (de Shakespeare a una receta de budín) hasta la cinematográfica, sonora y visual.

Pero aunque el teatro performativo pueda prescindir de un texto teatral, me interesa retomar una cuestión que plantea Viviescas sobre cuáles son las estrategias de los dramaturgos de hoy que desafían y transforman la escena contemporánea: “¿Promueve la dramaturgia posmoderna, entendida como posdramática y posrepresentacional una nueva teatralidad? Es decir, ¿una nueva relación entre texto y puesta en escena y una nueva configuración de la escena teatral?” (60). Me parece necesario pensar en la figura misma del

dramaturgo, en su lugar y función diversos en la práctica teatral actual, desde su modelo clásico de autor (el escritor solitario en su gabinete) a un lugar más cercano a la escena, como director-dramaturgo, dramaturgista o pulverizado en el colectivo.

5. El escritorio volador de los dramaturgos

Cuando el texto deja el centro del teatro, pasando a ser uno entre los varios elementos de la escena, también se complejiza la noción de autoría teatral. La idea de la escena como transcripción del texto al escenario, situaba al dramaturgo en la posición de autor de la puesta en escena. Más tarde (aunque todavía el dramaturgo siga apareciendo como sinónimo de autor teatral), su autoría es reivindicada por el colectivo de realizadores de la escena. Así, el lugar y la función del dramaturgo en el proceso creador de la puesta es reconfigurado. Evidentemente, las prácticas teatrales contemporáneas son plurales y, por lo tanto, las ocupaciones de los dramaturgos en las distintas prácticas también serán diversas.

Tal vez la primera nueva figura que surge, cuando se produce la emancipación del teatro de los textos, es la del autor-director o dramaturgo-director. Por un lado, esta figura híbrida proviene de la parte de los directores (ejemplificados en parte por Grotowski, Kantor y Barba), que por no encontrar sus materiales creativos en textos previamente escritos, se ven en la posición de organizar sus propias estructuras dramáticas (distinguiéndose de la forma dramática y discursiva), y, por otro lado, de parte de los dramaturgos (ejemplificados por Brecht o, en parte, Heiner Müller y Beckett), que al quedar huérfanos de los directores interesados en sus textos, o por no querer confiar sus obras a otros, incursionan en el oficio de los directores.

Dentro de estas experiencias, los oficios de director y dramaturgo terminan por fusionarse, puesto que en algunos casos la puesta en escena se vuelve la continuación de la investigación iniciada en la escritura y en otros la escritura misma es producida en comunión con la creación de la escena, fusionando los oficios a punto de no distinguirlos. También se encuentra la figura híbrida del dramaturgo-actor (diversa al concepto de la dramaturgia del actor),²⁹ muy común en el terreno de la performance. El *performer*, como autor de su propio *script*, aparece dentro del teatro en experiencias como las del argentino Rafael Spregelburd o la brasileña Grace Passô, inclusive condensando la triple función de dramaturgo, actor y director.

²⁹ “Se llama ‘dramaturgia del actor’ a ese teatro donde el culto creativo es el actor, y donde los demás integrantes del proceso creativo trabajan en otras dimensiones de composición contribuyendo a construir una partitura del espectáculo” (Marco De Marinis cit. en Pitt y Halac, “El actor como culto” 26-27).

Otra actividad que merece atención es la de los llamados dramaturgistas. Su origen se remonta a la Alemania del siglo XVIII y la contratación de Lessing bajo tal función (*dramaturg*) en el Teatro Nacional de Hamburgo en el 1767. Pero el dramaturgismo gana amplio alcance en el siglo XX con Brecht y Heiner Müller, que trabajaron como dramaturgistas y difundieron la práctica mundialmente. Es verdad que la función del dramaturgista es inestable, variando en los diferentes contextos, pero en el modelo brechtiano, según el cual las experiencias de las últimas décadas más comúnmente se apoyan, es descrita por Mary Luckhurst de la siguiente forma:

El dramaturgista tiene la responsabilidad principal de la investigación y el trabajo filológico en torno a la obra y el contexto histórico, así como en torno al autor; él o ella tienen la responsabilidad adicional de la labor editorial sobre el texto, incluyendo cualquier traducción o retraducción que sea precisa, reescritura o reordenación de textos. [...] Así, pues, el dramaturgista es parte de un equipo interpretativo que incluye al director, el escenógrafo y los actores, y constituye un mecanismo-puente hacia el público (19).

Bajo esta noción, el dramaturgista es una figura que también está ligada a la puesta en escena y que, al lado del director, puede organizar la dramaturgia espectacular. Su función engloba desde un lugar que se aproxima a la asesoría literaria, participando de una investigación teórica acerca del texto, hasta una práctica más cercana a la escritura; de la adaptación de obras a la ordenación de los elementos que constituirán la dramaturgia del espectáculo.

Por otro lado, están las experiencias donde los directores y/o actores invitan a un dramaturgo a estructurar la dramaturgia de sus obras en procesos colectivos o colaborativos. Tales experiencias colocan al dramaturgo en un desafío diferente (en un lugar cercano al de los dramaturgistas): el de crear su dramaturgia a partir de la escena y administrar los deseos de los directores, los suyos y del colectivo de creadores.

Los procesos colectivos nos llevan a los años 50 y 60, al trabajo de Julian Beck y Judith Malina con el Living Theatre de Nueva York y a su búsqueda por una práctica que transforma la jerarquía de poder de las compañías teatrales. En Latinoamérica, este modelo de trabajo (organizado en sus propios contextos) es especialmente diseminado en la década de 1970 a 1980 por el propio Living, por Eugenio Barba y el Odin Teatret, así como por movimientos propiamente latinoamericanos (el Teatro Oficina en Brasil y Teatro La Candelaria en Colombia, por ejemplo).

En estas prácticas, que primeramente echan de sus producciones el texto dramático y en muchos casos inclusive la presencia autoritaria del director, todos los integrantes del

grupo deberían encargarse de las etapas creativas y administrativas. La creación de la dramaturgia del espectáculo, por lo tanto, no se concentra en la figura única de un artista, extendiendo la responsabilidad a todos los involucrados en el proceso, ordenándose muchas veces de una forma casi intuitiva por el colectivo. Sin embargo, pasado este primer momento de expulsión del texto, la figura del dramaturgo encuentra espacio en este sistema, encargándose de una dramaturgia construida junto a la escena y el colectivo a partir de improvisaciones, materiales traídos por los actores o por el director, etcétera.

Más específicamente, este retorno al texto se da en Brasil y Argentina, de modo general, en la década de los 90. El periodo de las dictaduras militares interrumpió muchas de las experiencias “subversivas” de prácticas artísticas colectivas (en muchos casos ligadas directamente a la contestación política), mientras que el retorno a la democracia en los años 80 dio lugar a nuevas fuerzas de creación colectiva, en paralelo con un momento donde el teatro de director y de la puesta en escena prepondera en el escenario mundial.

En la década de los años 90 despunta en Brasil, junto a los movimientos de teatro de grupo, el proceso colaborativo. Como proseguimiento a los procesos colectivos, el colaborativo busca un espacio de igualdad entre todos los involucrados en la creación de la obra (en una relación horizontal), pero con funciones definidas en la estructura del colectivo. Antônio Araújo, director del grupo paulistano Teatro da Vertigem –uno de los grupos que difunden el término–, lo define de la siguiente manera:

Tal dinámica, si la definimos sucintamente, se constituye en una metodología de creación en la que todos los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas, tienen igual espacio propositivo, sin cualquier especie de jerarquías, produciendo una obra cuya autoría es compartida por todos (101).³⁰

En este contexto, el dramaturgo se inserta, organizando su nuevo lugar en la creación. Desde ahí nace una nueva generación de dramaturgos que tienen sus primeras obras escritas y montadas y se disponen, como señala la investigadora Silvana García, a una escritura diferente a la creación individual:

[...] aspecto importante de la producción de los 90 [en Brasil] es la presencia de una nueva generación de dramaturgos, jóvenes maduros, en su mayoría con edades que oscilan entre los treinta y los cuarenta años, que hacen de la escritura una profesión.

³⁰ *Tal dinâmica, se a definimos sucintamente, se constitui em uma metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.*

O sea, no son apenas autores inspirados que desarrollan proyectos artísticos personales, sino que trabajan en un sistema colaborativo, aceptan desafíos como escribir para compañías, crear guiones de cine y televisión y tienen una presencia activa en la vida de la comunidad teatral. Son profesionales del oficio, que escriben por motivación propia, pero también aceptan invitaciones de grupos o directores (“La nueva dramaturgia” 27).

Algo parecido sucedió en Argentina, con la formación de los grupos que exploran nuevas posibilidades de la escena en democracia y la aparición de una generación de dramaturgos que propone diferentes acercamientos al texto teatral. Se hace necesario, así, reconocer un redescubrimiento del texto y, en paralelo a un momento donde la escena performativa puede prescindir totalmente del texto y de la palabra, incluso se hace posible el retorno de la legendaria figura del dramaturgo de gabinete en la escena contemporánea, tal vez desde otra perspectiva.

Como hemos visto, una nueva escritura exige nuevos métodos para su puesta en escena, así como, inversamente, una nueva práctica escénica incide en nuevos textos y maneras originales de escribir.

6. El juego de la existencia

La palabra francesa *bricolage* significa arreglarse con los materiales que uno tiene a mano. El *bricoleur* es la persona que puede reparar cualquier cosa con el mínimo de recursos. Antonio Stradivari, por ejemplo, construyó los mejores violines del mundo con la madera de remos rotos abandonados que se podían hallar en los muelles de Venecia. El *bricoleur*, para Stephen Nachmanovitch, es el artista de los límites. Al contrario de lo que pueda parecer, las demarcaciones pueden servir de impulso a la creación.

Los límites son justamente las reglas del juego a las que los creadores acceden voluntariamente o que las circunstancias les exigen en sus procesos creativos. En el teatro trabajamos con los límites de las palabras, de los cuerpos, de los presupuestos, del tiempo, de los espacios, de las formas tradicionales y de las nuevas formas. El oficio del artista reside precisamente en la manera como contorna los límites y se apropia de las reglas que le rodean, de forma que llega a imprimir voz propia en relación a su contexto.

Desde sus orígenes, la dramaturgia pelea con las formas en la búsqueda por descubrir la manera de representar o aportar algo a su tiempo desde el teatro. En este sentido, como vimos con Szondi, la definición de las reglas que rigen la obra conlleva su argumento; la eterna discusión de forma y contenido. Como un *bricoleur* –un artista de los límites–, el dramaturgo debe saber reconocer y situar el campo de su oficio, con tal de convertirlo en

el sistema y la materia viva de su obra. Así, los límites, antes de encorsetar a la creación artística, pueden funcionar como un valor positivo.

Al hablar especialmente del contexto latinoamericano, podemos decir que los artistas de Latinoamérica somos eximios *bricoleurs*. Muchas veces acostumbrados a trabajar con bajos presupuestos y en contextos adversos, la necesidad suele obligarnos a improvisar con el material que tenemos a mano, lo que genera soluciones inventivas forjadas en un ambiente de pasión por el oficio y, por esto, absolutamente coherentes con las pulsiones presentes en nuestro contexto.

Insisto en el carácter de presencia que busca la escena contemporánea y en la necesidad de investigar maneras por las cuales la dramaturgia pueda contribuir a dicha exigencia, como modo de no relegarse a un arte del pasado. Diagnosticar los límites que rigen el contexto de creación, es uno de los pasos que necesita recorrer una mirada contemporánea para la creación consecuente de una obra necesaria a su tiempo: se trata de reconocer las reglas con sus obstáculos y resistencias para descubrir los medios de aceptarlas, esquivarlas e inclusive cambiarlas.

El tema de la presencia en el teatro, también gana relevancia en la medida en que sólo sucede en la interacción presencial de la escena, en el encuentro en vivo entre actores y espectadores. Ello significa que la creación y la recepción en el teatro transcurren simultáneamente y, por tanto, los límites precisos de tiempo y espacio de la función también influyen sobre el resultado de la obra. Por exceder sus dominios, a los dramaturgos a veces les cuesta reconocer el hecho de que la obra sucede solamente en el juego del escenario. Contribuir desde la dramaturgia con el momento presente de la escena, comienza por reconocer que la voz del dramaturgo es compartida con la de los actores, y por este motivo su arte reside en el oficio de ofrecer algunos de los materiales que los actores tendrán a mano al momento de ocupar la “cancha” frente a los espectadores.

En una época donde las relaciones humanas están cada vez más mediadas por los satélites y las pantallas, el teatro reconoce su singularidad en el juego de la presencia *face to face*. Un juego que se pretende distinto al de los *reality shows*, por ejemplo, que venden la realidad a costas de la más absoluta construcción artificial. El juego del teatro, hoy, se define justamente por desvelar sus propios mecanismos de representación y, por ende, los de la sociedad del espectáculo. Vuelvo a Guénoun: “En el escenario, hoy sólo resta el juego de los actores” (130).³¹ Resta la creación en vivo y artesanal del artista en escena (en relación con el texto, la escenografía, la luz, etcétera) y en comunión con su público. Resta el *juego de la existencia*.

³¹ [...] no palco hoje só resta o jogo dos atores.

Bibliografía

- Araújo, Antônio. *A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: USP, 2002.
- Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- Beckett, Samuel. *Teatro Reunido*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.
- Chéjov, Antón. *Teatro Completo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Féral, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". *Sala Preta*, núm. 08, 2008, pp. 197-210.
- Fernandes, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- García, Silvana. "La nueva dramaturgia y el proceso colaborativo en la escena paulista". *Revista Conjunto*, núm. 134, 2004, pp. 24-28.
- Guénoun, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Luckhurst, Mary. *La palabra que empieza por D*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.
- Nachmanovitch, Stephen. *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- Pitt, Cipriano y Gabriela Halac. "El actor como culto creativo". *Revista Picadero*, núm. 10, 2004, pp. 26-27.
- Poschmann, Gerda. *O texto teatral e o teatro fundamentado no texto*. Traducción al portugués no editada de Stephan Baumgärtel. Florianópolis.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- Viviescas, Victor. "Nostalgia de Sísifo: posibilidades de la escritura teatral pós-moderna". *Coloquio Internacional Sobre el Gesto Teatral Contemporáneo*. Ciudad de México: 2004.
- Williams, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.