



Dramaturgia del espectador: lectura postteatral

Foto tomada de: aficionarts.com

Recibido: 01-08-2020
Aceptado: 15-09-2020

Freddy Antonio Torres González¹
Universidad de Los Andes-Venezuela.
demeridagrupo teatro227@gmail-com

Resumen: En el siguiente trabajo se analiza el significado de lo dramático como género literario y puesta en escena dentro del teatro posmoderno. Se comprende el drama como un hacer en la relación de un sujeto y su entorno, que se sostiene a través del diálogo y la palabra, y se identifica la dramaturgia del espectador con una lectura postteatral, en la práctica escénica contemporánea.

Palabras clave: Drama; Teatro; Posmodernidad; Dramaturgia; Puesta en escena; Arte contemporáneo.

Spectator's dramaturgy: post-theatrical reading

Abstract: In this investigation, it analyzes the meaning of dramatic like literary and inside postmodern theatre. It understands drama like a practice in relationship between the subject and his environment based on the dialogue and the word, and the spectator's dramaturgy is identified with a post-theatrical reading, in contemporary stage practice.

Keywords: Drama; Theater; Postmodernity; Dramaturgy; Staging; Contemporary art.

1. Dramaturgo-Director-Actor. Profesor de la Escuela de Artes Escénicas-Facultad de Arte, Individuo de Número, Sillón 1 de la Academia de Mérida-Venezuela. Facebook: Freddy Antonio Torres González. Twitter: @FreddyTorresGO1

“El teatro no es solamente el lugar de los cuerpos pesados sino también el del parecido real, donde tiene lugar un recorte original de la vida, al mismo tiempo organizada estéticamente en su cotidianidad bien real” (H. Lehman, 1999).

La categoría posdramático propone una doble tensión: la primera resulta de la autonomía del texto escénico respecto al drama. No es una negación del texto, ni siquiera de la definición de drama como propone Lehman (1999), sino el establecimiento de un campo de creación donde emerge el diálogo con la literatura (Dramática o no). El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino una teatralidad que plantea un conflicto con el concepto burgués del teatro, que se apoderó de manera abusiva de la hegemonía literaria sobre el espectáculo escénico. La segunda tensión resulta de la reivindicación del teatro en cuanto medio desde la categoría de narración y luego desde el formato performatividad. Mantener la categoría teatro asociada a lo dramático, implica reconocer la institución en su dimensión social y estética.

Desde esta nueva visión teatral de la escena que emerge desde los años ochenta del pasado siglo, Lehman plantea demostrar un campo analítico de la comprensión de la creación en escena desde la contemporaneidad del espectador. A partir de comprender el drama como un hacer en la relación de un sujeto y su entorno que se sostiene a través del diálogo y la palabra, ese texto tiene la misión de representarlo. Ahora se observa especialmente en los países del centro europeo la idea de identificar la dramaturgia del espectador con una lectura postteatral, especialmente por no reconocer si ella pertenece a la literatura o al teatro, definiéndola en primer término como género literario y en segundo lugar como la puesta en escena ilustrada por el texto del autor. A finales del siglo XX, la escritura dramática rebasa de una vez por todas las viejas definiciones, “si todo es teatro, nada es teatro”, así que, “si todo es dramaturgia, nada es dramaturgia”. Por eso la práctica escénica contemporánea reinventa un nuevo modo de asumir la tarea escénica desde la acción, constituye una teatralidad que recurre al cuerpo del intérprete, las nuevas formas corporales, y establece una nueva relación desde la mirada atenta del espectador.

Jorge Dubatti en la *Cartografía teatral* (2008), habla de la pluralidad de conceptos sobre dramaturgia y sugiere asumir nuevos términos como: dramaturgia del actor, dramaturgista, de adaptador, de director, de director de escena, intérprete, y la dramaturgia de escena y el espectador.

La posmodernidad actualiza una dramaturgia que inventa un discurso y un lenguaje que dinamiza una forma de pensar la escena desde el actor autoproducido (intérprete, director, dramaturgo, productor), que construye una trama de responsabilidades jamás antes vista en el teatro tradicional. En esta teatralidad divergente, establece una narratividad con lugares determinados y espacios vacíos, ambigüedades que sugieren que el espectador irrumpa la escena de una manera distanciada y se dedique a observar el trabajo en escena como si fuera su co-creador.



Foto tomada de:
evista *El Público*,
1992 (88): p.17.

El teatro posmoderno plantea que el proceso de la puesta en escena sea más diverso y atrayente para un público que la vive de una manera orgánica y que supere la visión cerrada y ortodoxa que describe minuciosamente Aristóteles en la *Poética*: la imitación de una acción perfecta, un tiempo perfecto, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente “ornado” en cada parte y episodio, por medio de la acción y no de la narración, conduciendo a través de la compasión y del temor, la purificación de las pasiones (el lenguaje ornado es el que contiene ritmo, armonía y canto que construye el drama clásico). Un argumento que dispone los hechos que contiene una fábula con principio, medio y fin.

La nueva estructura dramática establece un campo referencial en el ámbito de lo artístico, pero con una característica predominante: el objeto de estudio se constituye como un repertorio de obras efímeras, recuperable en la memoria del espectador, situando en la

experiencia intelectual un diálogo con los artistas y escritores que la produjeron. El teatro posdramático reclama la necesidad de considerar “teatrales” formas artísticas tradicionales como el mimo, el *clown*, la pantomima, la literatura, la danza y la improvisación, el cine y el video, el performance y la instalación, con sus formas artísticas desplazadas por la modernidad a los márgenes.

Posdramático no redefine únicamente la categoría de teatro, incluye su forma compuesta la redefinición de drama. Podríamos considerar el teatro posdramático como una forma de teatro dramático, aquélla que surge de la aceptación de un novedoso concepto de drama que no depende de las definiciones propuestas por Aristóteles y el conflicto hegeliano; e instala como dice Lehman “una reflexión de novedosos creadores que definen lo dramático como un conflicto o una búsqueda que ningún texto puede contener”. Lehman, de vuelta, prefiere la negación, el antagonismo que resultaría del simple rescate de la “acción” encerrada en la palabra drama. Walter Benjamín en su estudio *Afinidades selectivas* afirma que el misterio es en lo dramático, el momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje a uno que es superior e inalcanzable. Por tanto, aquello que no se puede expresar con palabras, sino únicamente en la representación, es lo dramático en su sentido estricto. Así que el drama no se sitúa en el texto, tampoco en el cuerpo ajeno a la textualidad, sino entre texto y escena.

Por ejemplo, Jean Baudrillard ofrece la idea del “Fin de la realidad” como consecuencia de un “Simulacro universal”, quiere decir, formula el derrumbe de la distinción entre representación y realidad, entre signos y su referencia en el mundo real, creando una “Hiperrealidad”. El mundo actual ha creado una realidad virtual que sobrepasa a la realidad, las cosas han rebasado sus propios límites.

A partir de los años setenta del siglo XX el teatro ha dejado de ser un medio de comunicación y expresión por la exagerada intervención de los medios masivos y, por lo tanto, hay que formular una teatralidad alejada del realismo en cuanto a la representación, pero cercana a lo real que existe en un lugar y un tiempo determinado. Los elementos que aparecen en esta emergente teatralidad de la era digital son la fragmentación, deformación, transgresión, discontinuidad, no textualidad, plurimedialidad, anulación de fronteras entre lenguajes.

Gertrude Stein escribió la frase “*Landscape play*” donde la percepción estética se basa en mirar el hecho teatral como si mirara un “paisaje”, ya no de izquierda a derecha, de principio a fin, sino que se ofrece un poema performativo, un cuadro, una atmósfera, una presencia. Una discontinuidad de actos y sucesos, una energía personal, un teatro de situación donde las palabras sean unas glosolalias que comuniquen secretos al espectador, como paisaje estructurado con su cartografía personal.

“El teatro no existe, yo lo bajo” (Gurrola, 1997), la manera de asumir el concepto central del teatro es la idea de perturbación que se aleja de la cuestión jerárquica entre texto y escena, y entre la escena y el espectador, y cuya dramaturgia de “imágenes- palabras”,

heredadas del surrealismo anunció posteriores desarrollos en el campo de la poesía visual como la creación escénica performativa. Necesariamente el teatro se relaciona con la materialidad de la comunicación. El teatro es un lapso de vida, una concurrencia real, una singular intercepción entre vida organizada y vida real. El teatro significa un territorio de vida común entre actores y espectadores que agotan un tiempo en un espacio común. En el convivio se respira el mismo aire del espacio donde se ejecuta la actuación y la observación viva del espectador. La emisión y recepción de los signos y señales ocurren simultáneamente. Una descripción precisa de la nueva teatralidad está vinculada a la lectura de un texto conjunto. Cuando por fin se encuentran las miradas de todos en ese instante primordial, ese acto sublime, ese teatro de situación propuesto por Dubatti, construye una totalidad de procesos comunicativos que es el asombro del espectador.

En las reescrituras dramáticas y la adaptación teatral existe una teoría general de versiones y adaptaciones teatrales aceptadas como dramaturgia de emergencia que permite comprender la relevante aportación de las versiones que se han hecho en la historia del teatro y en la dramaturgia mundial. El rasgo que define las reescrituras dramáticas es la relación entre el texto fuente X y un texto destino Y (Pichois y Rousseau, 1969), del que pueden emerger nuevas modalidades de adaptación y versión como dramaturgia de palimpsesto, dramaturgia intertextual, dramaturgia de trasposición, dramaturgia de citas (Dubatti, 2008). Esto precisamente ha acentuado de la mano de la *Filosofía del Teatro y del Teatro Comparado*, la conciencia de la dimensión del teatro como acontecimiento viviente, territorial, histórico, corporal, escénico, de allí el actual reconocimiento de que en el teatro siempre se ha hecho versiones. No existe un teatro modelo al que haya que respetar, ya que toda notación dramática es una versión y el texto espectacular que surge de la puesta en escena no tiene por qué convertirse en el referente obligado de puesta a seguir: en términos de *crítica genética*, el teatro es siempre “escritura viva”, en permanente proceso de cambio.

Para Barthes (1973) la modernidad de cada texto plantea la posibilidad de si su lenguaje alcanza lo real. La práctica escénica radical problematiza su estatus de realidad aparente y esto tiene relación con la dimensión de ese texto complejo, pues el lenguaje es por excelencia como dice Marcos de Marinis (1997), el que abre el espacio para su uso auto reflexivo de los signos. El texto es simplemente estrato y materialidad de la configuración escénica. Como sentencia Poschman, en el texto teatral no dramático de la actualidad desaparecen los principios de “narración y figuración”, así como el orden de la fábula, alcanzándose “una autonomía del lenguaje”.

El problema de la territorialidad (sincronía- diacronía) como de la supra territorialidad (lo común mas allá de la identidad y lo que no es local). Dubatti (2008), ofrece una pauta para la elaboración de un mapa para la investigación y el análisis que incorpora al espectador como parte activa de la experiencia: eso quiere decir que las diversas materialidades se incorporan como un “cuerpo poético” en lo que sucede en el “convivio teatral”.



Pina de Wim Wenders (fotograma del documental) / tomado de: eldia.com.bo

Una comunión que realiza una poética donde los cuerpos asumen la construcción de un acontecimiento- suceso, aquí y ahora, donde aflora lo invisible de la experiencia del acto poético y donde aflora la organicidad de lo divino y lo real del acto, superando la gramática del lenguaje común para que se observe el “ente poético” flotando en el espacio vivo.

Se sabe que un texto dramático, no es solamente aquella pieza teatral que posee autonomía literaria, sino todo texto dotado de virtualidad o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: “convivial, lingüístico poético y el espectral”. Con esta síntesis del hecho teatral del investigador argentino de la Universidad de Buenos Aires, se entiende que el drama y teatro son acontecimiento teatral. La literatura es teatro en potencia y el teatro es cultura viviente, pues sucede en el tiempo y en el espacio real del tiempo presente. Lo que separa la literatura de la dramaturgia, no es el hecho representacional, sino el suceso de ponerlo en escena, no importa el texto que origine la acción. Dubatti de manera ejemplar clasifica los textos así:

- 1.- Texto dramático pre-escénico (texto escrito para la escena).
- 2.- Texto dramático- escénico (texto que tiene una verbalidad oral y escrita para el soporte audiovisual).
- 3.- Texto dramático post – escénico (texto literario de acciones verbales y se transforma en otra clase de texto verbal hetero-estructurado).
- 4.- Texto dramático pre-escénico (reescrituras del autor y pos-escénico, correcciones literarias).

La escritura dramática de nuevo signo que Dubatti sugiere en su *Cartografía Teatral*, describe la escritura dramática a los guiones y formas de escritura no convencionales. Esta denominación surge de la interacción posmoderna alejada de moldes y tradiciones específicas con una visión de dramaturgia 'sui generis', espontánea enlazada a la realidad del escritor de teatro que no corresponde a las notaciones tradicionales como las de Lajos Egri, H. Lawson y y Eric Bentley. Es una literatura dramática que se está haciendo en los laboratorios de Dramaturgia, que se aplica desde una teatralidad; las experiencias como “Escrito en el escenario”, que algunos grupos aplican para realizar espectáculos y que se constituye en una dramaturgia “*in situ*” que ha originado resultados espectaculares.

Es una manera de crear en la escena, interdisciplinaria, que utiliza la interacción de diversas disciplinas artísticas: cineastas, actores, directores, dramaturgos, bailarines, historiadores, escenógrafos, pintores, escultores, iluminadores, compositores y productores. Dubatti ha situado esta modalidad de creación como una tipología:

Ficción –no ficción.

Presencia-ausencia de enunciación mediática.

Relación temporal con el texto espectacular: anterior, simultáneo o posterior a la escena.

Sujeto creador: dramaturgia de autor, actor, director de grupo.

Sujeto de la notación dramática.

Presencia-ausencia de la notación dramática: texto dramático oral-representado y texto dramático escrito.

Rasgos de poéticas específicas (títeres, danza, teatro prosa).

Presencia- ausencia de autonomía literaria.

Texto concluido- en proceso.

Texto fuente- texto destino (texto traducido, texto adaptado).

Códigos de fijación textual: verbal, musical, iconográfico,, coreográfico.

Obra abierta- obra cerrada: según el grado de llenado de lugares de indeterminación.

Crítica textual. Capacidad de distinguir prínceps, variantes, versiones relevantes que constituyen otro texto.



Voraz / Fuente: difusionka.com.mx
Foto: Álvaro Ros Tor

Crítica textual. Capacidad de distinguir prínceps, variantes, versiones relevantes que constituyen otro texto.

El nuevo concepto de dramaturgia abierta incluye: tema, forma, visión, estructuración, trama, personaje, ideas, lenguaje, signo, significado, lenguaje estructurado, performatividad, discontinuidad, la performance a mitad de camino entre el drama y el teatro mimético, refractario a la interpretación. El actor- autor como sujeto y figura central, deconstrucción, pluralismo, variedad de códigos.

Bibliografía

Barthes, R. (1973). *Ensayos Críticos*. Biblioteca Breve. Barcelona, España. Editorial Seix Barral, S.A.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al teatro Comparado*. Buenos Aires, Argentina. Textos Básicos ATUEL.

de Marinis, M. (1997). *Comprender el Teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Colección Teatrología. Buenos Aires, Argentina. Editorial Galerna.

Lehman, H. (1999). *Teatro Posdramático*. CENDEAC. México. Editorial Paso de Gato.