



Nosotros

Investigación

Artículos

Contacto



## Devenires dramáticos o un repertorio incompleto de lo huidizo

Home > Teatro >  
Devenires dramáticos o un repertorio  
incompleto de lo huidizo

# Devenires dramáticos o un repertorio incompleto de lo huidizo

Mauricio Tossi

CONICET – Instituto de Artes del Espectáculo, UBA.

Instituto de Investigaciones en Artes Escénicas, UNT

### Introducción

En los últimos cincuenta años, la dramaturgia ha sido un espacio de reflexión y debate permanente, generado por múltiples factores históricos y sociopoéticos, pero fundamentalmente caracterizado por su descentramiento del campo literario tradicional, las conflictividades emergentes a partir de las funciones del director teatral como el nuevo autor del espectáculo o, también, por los innovadores procesos actorales, escenotécnicos y de “creación colectiva”. Vale decir, la dramaturgia ha propiciado las fuentes necesarias para el aclamado “giro copernicano” del teatro y, desde esa fértil plataforma, polemizar sobre su dimensión epistemológica en tanto práctica escritural y escénica.

Por consiguiente, desde los debates estético-intelectuales de la década de 1960, producidos en el contexto de las dictaduras sudamericanas, hasta las actuales denominaciones que dan cuenta de su perspectiva y funcionalidad “compleja” (Morin, 1994), la dramaturgia contribuyó a una específica modernización artístico-regional, con investigaciones y experimentaciones que, de un modo u otro, develaron su condición de huella discursiva de lo efímero, en tanto estela o rastro del irrepitible acontecer escénico.

Desde esta perspectiva temática, nos proponemos –sin mayor exhaustividad que la proporcionada por los casos de estudio– resumir y reconocer las convergencias que existen en las actuales nociones de dramaturgia, esto último, tomando como fuentes primarias algunas de las numerosas y divergentes teorías de la producción escénica sudamericana. Para lograr este objetivo, acotaremos nuestras indagaciones a determinadas “unidades de sentido”, observables en un estratégico y delimitado corpus de ensayos y artículos de dramaturgos y directores de Argentina, Perú, Chile y Colombia, editados en el marco de las discusiones estético-sociales sobre la posdictadura o la violencia política.

### La convivencia de dos concepciones dramáticas: la composición y el tránsito

En uno de sus últimos ensayos, el dramaturgo y teórico francés Joseph Danan ha confrontado nuevamente con el interrogante: ¿qué es la dramaturgia? En su análisis, el autor propone dos definiciones que impactan en las lógicas de la producción escénica contemporánea, dice:

En su primer sentido, la dramaturgia sería entonces el “arte de la composición de las obras de teatro”, definición que es aceptada por consenso desde Littré hasta Pavis, lo que no excluye que hoy en día nos sintamos algo estrechos en ella, incluso si nos quedáramos únicamente en el ámbito de este primer sentido. Tomemos esta definición como una simple referencia inicial, un punto de partida. En lo que concierne al segundo sentido, llamado moderno, más allá de la diversidad de las concepciones y de las prácticas, yo propondría como definición: “Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena”. Debemos preguntarnos si estas dos definiciones consiguen abarcar el vasto campo de la dramaturgia. Podemos de antemano suponer que no. (Danan, 2012: 13)

En efecto, ambas definiciones más que cerrar un extenso debate, delimitan los polos de un programa reflexivo huidizo y complejo. Así, en la



### Composición: el debate sobre la estructura y las formas productivas



En su artículo de 1988, el director/dramaturgo peruano Miguel Rubio Zapata resumía una postura ampliamente generalizada en Sudamérica respecto del arte de la composición en el teatro, fundamentada en las experiencias de “creaciones colectivas” que se desarrollaron en el

Cono Sur desde principios de los años 1970. En función de estos antecedentes y contextos, decía: “El teatro no es literatura, su fin no es la lectura de textos impresos, sino más bien la lectura escénica. Dramaturgia sería el conjunto de elementos que integran un espectáculo teatral, o el teatro entendido como la relación espacio-temporal que se da entre la escena y el público” (Rubio Zapata, 2001: 51).

Por consiguiente, en esta definición, el creador citado entiende a la dramaturgia como composición de un “texto-tejido”, al recuperar la etimología del término, vale decir, drama (acción) y ergo (trabajo), el trabajo o el tejido compositivo de las acciones escénicas (Cfr. Barba, 1997), pero aquí comprendidas desde la fuerza actancial que el tiempo, la luz, el espacio, el vestuario y, fundamentalmente, el discurso actoral aportan a tal urdimbre. Esta lógica productiva es, como ya indicamos, una consecuencia poética e historiográfica de las experiencias de creación colectivas desplegadas por el grupo Yuyachkani en Perú, así como lo hizo en Colombia el Teatro La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali, coordinados por Santiago García y Enrique Buenaventura, respectivamente. De estas experimentaciones artísticas y reflexiones teóricas surgen, entre otras muchas nociones operativas, la concepción de una “dramaturgia del actor”, al otorgar autonomía y potencialidad dramaturgica a la fenomenología del performer y, por ende, iniciar el tránsito de las sendas regionales hacia la “multiestabilidad perceptiva” (Fischer-Lischer, 2011: 181; Cfr. Tossi, 2017).

En correlación con lo anterior, para el autor/director argentino Mauricio Kartun la composición supone un debate sobre la “estructura”. Así, entiende que la dramaturgia asume el desafío de la combinación de elementos disímiles, con el fin de obtener un sentido de totalidad. Sin embargo, este creador observa un problema estético fundante: no se trata de una combinación o composición de lenguajes, ideas o imágenes como una “pirca guaranga”, por el contrario, la composición estructural debe hallar una “forma” que sea capaz de “sostener a un espectador hipotético durante el tiempo de su representación en un estado de contacto pleno y gozoso sobre sus superficies comunicantes” (Kartun, 2005: 79-81).

Esta noción de dramaturgia como estructura de sentido total y sostén perceptivo del espectador, resultante de la combinación “subjettiva” de elementos variados, genera un nuevo interrogante: ¿cómo surgen y se combinan los componentes estructurales del relato en una forma productiva?

## La imagen teatral como “brote”

Una de las invariables o constantes poéticas presentes en los ensayos teóricos seleccionados es la aplicación de una lógica dialéctica a los procesos creativos. En el caso del director/dramaturgo colombiano Santiago García hallamos un permanente ejercicio dialéctico entre hacer, saber/hacer y comprender el hacer escénico, esto último, por ejemplo, analizado desde la teoría de Ferruccio Rossi Landi sobre la estética teatral. De los trabajos de este ensayista italiano, García extrae una operación intelectual que es aplicada en sus creaciones, esto es: partir de una tesis donde las características fundamentales la definen componentes estrictamente teatrales “T”, luego confrontar este elemento tético con factores no teatrales “NT” –es decir, elaborar una antítesis desde otras formas de conocimiento– y, finalmente, retornar a variables teatrales como resultado de una síntesis del proceso, vale decir: T-NT-T (2002: 35-36). Por ende, García propone una conciencia dialéctica que contiene a todas sus búsquedas.

Este proceso nos remite a otro importante debate en el quehacer dramaturgico regional; un debate implícito en gran parte de las reflexiones de los autores que estudiamos: la relación forma y contenido. Por ejemplo, al explicar el rol del actor/dramaturgo en la construcción del relato escénico, García dice: “Muchas veces por apresurarnos a desentrañar el tema, nos dejamos invadir por las ideas, por los conceptos que iban minando la fluidez de las acciones, hecho que entorpeció la forma y, paradójicamente, impidió el florecimiento de los contenidos” (2002: 113). Así, con el reconocimiento de contradicciones productivas y, además, alejado de cierta tendencia mecanicista durante los procesos creativos, el director y dramaturgo colombiano inscribe sus trabajos en la dialéctica entre forma y contenido formulada por la estética marxista, fundamentalmente, con bases en los modelos teatrales brechtianos y en el análisis benjaminiano de dicho tema.

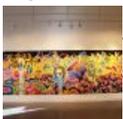
Esta interdiscursividad tiene implicancias estéticas e ideológicas. Por un lado, la articulación entre forma y contenido remite a la imperiosa necesidad de una investigación dramaturgica que promueva recursos técnicos y artísticos acordes a los desafíos teatrales, al convertir a la indagación teórico-práctica en una acción de “compromiso”, ética e intelectual. Por otro lado, al igual que numerosos artistas del período, García debate sobre las fuerzas productivas de la obra de arte y su vínculo con la política a través de la relación forma/contenido, defendiendo –como lo hace Benjamín en su estudio sobre Brecht– que la correcta tendencia política de la obra es su correcta tendencia artística (Benjamin, 1999: 118). Esto significa que si la tendencia artística progresa, se alcanzará calidad artística; y, como la calidad artística está incluida en la potencialidad política de la obra, un modo de sostener esta particular concepción es avanzar en la capitalización de medios intelectuales de producción, para lograr la construcción de lenguajes escénicos propios y, desde este crecimiento poético, conseguir el “destete” de modelos estéticos hegemónicos. Estos tránsitos reflexivos desembocan en una noción dramaturgica central: la “imagen teatral”. Al respecto, Santiago García dice: “La imagen no es pues la ideología, ni un concepto, sino que su función es la de romper la ideología o la de reafirmar conceptos o ideologías. Es una forma activa cuyo contenido (actúa) sobre los contenidos de la realidad” (García, 1994: 109).

Es pertinente aclarar que, en este ideario, la imagen teatral no es una construcción lingüística ni visual depositada en el texto escénico, por el contrario, es un componente de la recepción; vale decir, la imagen teatral es una hipótesis estética y cognitiva sobre el espectador, elaborada por los creadores como un horizonte posible en la construcción del relato.

Esta herramienta técnico-nocional ratifica la dialéctica entre pensamiento y acción antes explicitada y, además, convierte a la “imagen teatral” en un mecanismo de creación para comprender la función ideológica de la obra de arte en un orden social cambiante y cambiante. Entonces, la imagen teatral deviene en una operación abductiva del trabajo dramaturgico.

Los puntos creativos de Santiago García – en especial, su indagación sobre los mecanismos de la expresividad, la poética y la significación, entre otros– pueden, a su vez, articularse con las premisas de Mauricio Kartun.

En efecto, para el autor argentino, el trabajo estructural y compositivo de lo dramaturgico tiene “aires de familia” con la “imaginación técnica” de Francis Bacon, pues la creación textual no responde a recetas o relecturas extraídas de la Poética de Aristóteles u otro manual



contemporáneo, por el contrario, Kartun cree en la imperiosa participación del “azar como orden”, para evitar toda fosilización del acto creativo. De este modo, el azar permite visualizar la potencialidad de un componente y, luego, la técnica y la poética del dramaturgo recogerán dicho elemento. En este quehacer dinámico radica su lógica dialéctica, al indicar que “... no creo en una idea, o imagen como detonador. Creo sí en dos” (2006: 13). Entonces, propondrá la confrontación de aquella imagen primera con una segunda imagen, pues solo se transforma aquello que contiene contradicción, esto último, siguiendo las conocidas premisas hegelianas. Por lo tanto, la confrontación dialéctica de las imágenes creativas –inscritas en lo que él denomina la obstinación de lo fortuito, azaroso y aleatorio– otorga una lógica específica a la escritura escénica.

De manera puntual, esta vitalidad creativa, emergente de la dialéctica o de la unidad en la contradicción en el ejercicio textual-escénico, les permite a los artistas analizados comprender a la dramaturgia como una “forma orgánica”, vale decir, como un ente vital y, por ser tal, sensorial e imprevisible.

En correlación con lo anterior, merece nuestra atención la postura teórica del chileno Marco Antonio de la Parra, quien describe sus tránsitos o recorridos poéticos mediante un ensayo condicionado por la intensa sensorialidad de sus procesos textuales, esto último, quizás, asociado con una tradición simbolista y/o artaudiana, al indicar las paradojas sinestésicas, ominosas e inefables que el cuerpo del autor vivencia durante la escritura teatral (Cfr. De la Parra, 2005: 16-17).

Según el autor chileno, la obra dramática también crece como un organismo vivo, caracterizado por todas sus paradojas, con imágenes que resultan de la dialéctica entre el cuerpo y las palabras del escritor, y entre el cuerpo y las palabras del actor, siendo el escenario la “camilla de disección” que provocará la síntesis anhelada. Este proceso antitético tiene, a su vez, un origen o emergencia en lo que él denomina un “vacío representacional”, génesis o causa de la lucha de las carnes antes mencionadas con la palabra interior, pujante y necesaria que se proyectará en el acontecimiento escénico.

En suma, para los dramaturgos que estudiamos, el proceso dramaturgíco inicia con un “brote”, azaroso, imaginario pero sinestésico, surgido de una composición dialéctica, siendo la noción de “imagen” una constante poética para describir aquel brote o hallazgo fortuito que, luego, entrará en tensión con los componentes técnicos, conceptuales y racionales del lenguaje.

Así, estos mecanismos del pensamiento escénico, en los que el texto teatral no es un resultado sino un “logro” y, a su vez, un modo de “formar” sin reglas taxonómicas preestablecidas, pueden dialogar con la teoría de Luigi Pareyson, pues las reflexiones estéticas del filósofo italiano sobre la “formatividad” de la obra de arte aportan elementos para comprender este derrotero poético.

Recordemos que Pareyson, “(...) a la solución idealista del arte como visión, opone un concepto de arte como forma, en el que el término forma significa organismo, formación del carácter físico, que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias; y a un concepto de expresión opone el de producción, acción formante” (Eco, 1970: 15). De este modo, y siguiendo los estudios de Umberto Eco sobre el citado filósofo, podemos objetivar la tarea dramaturgíca sudamericana en la perspectiva de un diálogo imperioso con la materia, siendo esta el fértil obstáculo (valga la paradoja) en el que se ejercita la actividad creadora, sustentada en una serie de procedimientos técnicos pero no mecanicistas, que permiten vitalizar al texto dramático como una “forma formante”. Siguiendo estas asociaciones, por ejemplo, Kartun en lugar de hablar de una preceptiva para la escritura escénica, opta por una “conceptiva” (19), en tanto acto de concebir a partir de una caja abierta y plural de herramientas. Asimismo, los autores analizados mencionan de manera explícita o implícita la noción de la obra teatral como “organismo”, “forma cambiante”, “criatura azarosa y erótica” por la fricción de los cuerpos actuantes y, además, inscriben a dicho proceso dialéctico en una gnoseología específica, organizada por los intercambios continuos entre los estímulos materiales, técnicos y aquello que la realidad ofrece como “brote”. Así, la imaginación técnica de Bacon y las teorizaciones de Pareyson nos permiten comprender algunos aspectos del complejo acto dramaturgíco, según sus claves cartográficas.

Por último, estas reflexiones nos conducen nuevamente a la función ideológica del teatro en la región sudamericana, por su incansable indagación sobre la relación forma/contenido y, al mismo tiempo, develan la segunda concepción de lo dramaturgíco señalado por Joseph Danan al inicio de este artículo, esto es, la dramaturgia como un movimiento en tránsito de la palabra/cuerpo a la escena, entendido como un recorrido efímero y errático en lo que –siguiendo a Rafael Spregelburd (2010)– llamaríamos la reapropiación o re administración política de las imágenes públicas, dado que se manifiesta la tensión o resistencia de las cosas a su irremediable simbolización.

Barba, Eugenio, (1997). Anatomía del actor. Escenología/La Gaceta, México DF. Benjamin, Walter, (1999). Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III. Taurus, Madrid. Danan, Joseph, (2012). Qué es la dramaturgia y otros ensayos. Paso de Gato, México DF. De la Parra, Marco Antonio, (2005). “Notas para una reflexión sobre la escritura teatral contemporánea”, en: Cuadernos de Picadero. La escena iberoamericana, n°7, Inteatro, Buenos Aires. Eco, Umberto, (1970). La definición del arte. Martínez Roca, Barcelona. Fischer-Lichte, Erika, (2011). Estética de lo performativo. Abada, Madrid. García Santiago, (1994). Teoría y práctica del teatro, tomo I. Teatro La Candelaria, Bogotá. García Santiago, (2002). Teoría y práctica del teatro, tomo II. Teatro La Candelaria, Bogotá. Kartun, Mauricio, (2006). Escritos sobre teatro. Editorial Grupo Cultural Yuyachkani, Lima. Morin, Edgar, (1994). Introducción a la complejidad. Gedisa, Barcelona. Rubio Zapata, Miguel, (2010). Tres apuntes sobre dramaturgia”, en: Cosentino, Olga (editora). La puesta en escena en



el teatro argentino del Bicentenario, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires. Tossi, Mauricio, (2017). "Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral", en: Casas, Ana (editora). El autor a escena. Intermedialidad y autoficción. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt.

Facultad de Artes UNT



ISSN 2618-5601

Revista Editartes



Enter your search

Cuánto hay de mito y verdad sobre algunos temas de la Danza Clásica	0
⌚ julio 30, 2022	
Continente vs. Contenido	0
⌚ julio 30, 2022	
El Desarte	0
⌚ julio 30, 2022	
El Arte da Voz a las mujeres afganas	0
⌚ julio 30, 2022	

Hecho por Miravé | Diseño y Comunicación

