

Dramaturgia: Genealogías de una categoría, estatuto de un concepto¹

Dramaturgy: Genealogies of a Category, Statute of a Concept

Mauricio Barría Jara

Departamento de Teatro, Universidad de Chile. Santiago, Chile.

mbarriajara@uchile.cl

Resumen

Desde fines de la década de 1960 la escena teatral ha experimentado una importante transformación que ha tendido a privilegiar el carácter de acontecimiento de la escena y su impacto visual. Esto ha tenido como resultado poner en cuestión el lugar del texto en el sistema de producción teatral. Asimismo, los nuevos enfoques de análisis en la investigación también han tendido a enfatizar este carácter de acontecimiento. Este diagnóstico contrasta con el surgimiento de nuevas escrituras que irrumpen en el campo teatral no solo confrontando las formas escénicas establecidas, sino lo que se ha entendido convencionalmente por dramaturgia. Esto ha llevado hace ya un tiempo a instalar el debate por el estatuto del texto teatral y la urgencia de reconfigurar categorías como “drama”, “dramático” o “dramaturgia”. El siguiente artículo desea proponer una reflexión al respecto y establecer una hipótesis conceptual sobre el significado y la función de la idea de “dramaturgia” en el horizonte de la escena contemporánea.

Palabras clave: dramaturgia, teatro contemporáneo, performatividad.

Abstract

Since the end of the 1960s the theatrical scene has experienced a major transformation that has tended to privilege the nature of event of the scene and its visual impact. This has resulted in questioning the place of the text in the theatrical production system. Likewise, new approaches of analysis in research have also tended to emphasize this character of event. This diagnosis contrasts with the emergence of new writings which burst in the theatrical field not only confronting the scenic forms established, but also what has been understood by dramaturgy. This has led to install the debate over the status of the theatrical text and the urgency of reconfiguring categories as “drama”, “dramatic” or “dramaturgy.” The following article wishes to propose a reflection and establish a conceptual hypothesis about the meaning and function of the idea of “dramaturgy” on the contemporary scene.

Keywords: dramaturgy, contemporary theatre, performativity.

1 Este artículo fue concluido durante y como parte de mi estadía como profesor visitante de la Universidad de Leipzig, semestre invierno 2017/semestre verano 2018. Mis agradecimientos.

Desde la década de los ochenta del siglo anterior, que el debate respecto del lugar del texto teatral se ha instalado con fuerza en el campo de los estudios teatrales. La hegemonía de un tipo de teatro que privilegia el impacto visual por sobre la textualidad, contrasta con el surgimiento de nuevas escrituras que irrumpen en el campo teatral no solo confrontando las formas escénicas establecidas, sino lo que se ha entendido por dramaturgia convencionalmente. Esta transformación experimentada en el campo de la creación artística, evidentemente debía repercutir en el ámbito de la investigación teórica. El año 1993 tuvo lugar en Ámsterdam un importante simposio, organizado por la investigadora y dramaturgista Marianne van Kerkhoven, en el que ella propuso la idea de “nueva/diferente dramaturgia” para referirse a una doble condición que comporta este concepto, por una parte, referida al texto teatral, por otra, al trabajo de un teórico que asesora al director para llevar a escena el texto: lo que conocemos en español como dramaturgista. Sin embargo, la transformación de este colaborador teórico correspondía, en cierto modo, a las nuevas fisonomías que adquirirían los textos para el teatro, que al igual que el trabajo de un dramaturgista estaban en el límite de una práctica científica (van Kerkhoven 18). El texto teatral comienza a ser comprendido como un material que propone la idea que el montaje desea expresar. El texto ya no contiene todos los elementos que permiten derivar de él una puesta en escena inmediata, el texto, por el contrario, exige una elaboración autónoma de parte del director, pero también de parte de los actores y diseñadores teatrales. El texto se convierte en el soporte de una posibilidad conceptual que exige ser completada en la *performance*. Lo interesante es que en la mirada de van Kerkhoven la reconfiguración de la función del dramaturgista (que en el teatro institucional alemán muchas veces está asociada a la condición de autor teatral mismo) implicaba una transformación en las lógicas de producción de la obra: “la elección de un método de trabajo orientado al proceso” (18).

Esta nueva situación de apertura del concepto de dramaturgia, tanto a nivel de los lenguajes autorales como de las metodologías de producción y de las instancias de participación o agenciamientos productivos de la obra teatral, ha sido denominada por José Antonio Sánchez como “dramaturgia en el campo expandido”, haciéndose eco de la expresión acuñada por Rosalind Krauss a propósito de la escultura de la posvanguardia norteamericana. Pero la primera réplica teórica a esta transformación del paradigma moderno del texto teatral provino de Jean-Pierre Sarrazac al publicar *L'Avenir du drame* en 1981, dando cuenta de este cambio por medio del concepto de “teatro rapsódico”.

Ahora bien, el retorno del texto bajo figuras críticas del paradigma moderno, tanto a nivel de poéticas escriturales como de procesos metodológicos de producción, no es un fenómeno particular del mundo europeo. Ya hacia fines de la década de 1980 surge en Latinoamérica un movimiento que llega a su consolidación a comienzo de los años 2000. Sin embargo, la renovación teórica se produjo tardíamente, lo que

tuvo como consecuencia –especialmente en el caso chileno– una desestimación de estas nuevas escrituras.²

Bajo estas nuevas condiciones de producción, entonces, ¿cuál es el estatuto del texto teatral y del concepto mismo de dramaturgia en el teatro contemporáneo? ¿Mantiene un valor epistemológico la noción de dramaturgia? ¿Puedo con ella aún explicar algo del hecho teatral actual? El objetivo del siguiente artículo es invitarles a pensar en torno a estas interrogantes.

La crisis del drama

La historia del texto dramático, su función y lugar hegemónico al interior del sistema de producción del teatro, coincide en un aspecto con la historia de la disciplina como dispositivo de normalización y ordenamiento del conocimiento, en tanto ambos son expresiones paradigmáticas de la modernidad decimonónica –vale decir, acotadas epocalmente– y no obstante haber entrado en crisis hace mucho se nos aparecen como el modo natural y hegemónico de comprender el campo problemático al que refieren. Si seguimos a Jon McKenzie y su conocido trabajo *Perform or Else: From Discipline to Performance*, entonces entendemos que el paradigma disciplinar en el mundo contemporáneo está siendo o ha sido desplazado por nuevos paradigmas que implican desplazamientos y transitoriedades, lo que el mismo McKenzie ha llamado performativo (o norma liminal). Así, según establece Lyotard en *La condición posmoderna*, si la norma de lo moderno se constituyó desde un paradigma enciclopedista en el que el saber significaba “saber algo”, y por lo tanto el poder radicaba en la acumulación de saberes organizados según una partición jurídica, la condición posmoderna sería el relevo de este paradigma disciplinar del saber por uno pragmático y performativo en el que saber es “saber hacer” y en el que el fin es la eficiencia. Por lo tanto, no interesa ni una especialización ni una acumulación determinada, más bien la capacidad de fluir por los límites disciplinares, atravesarlos, flexibilizar la relación con los campos de conocimiento en vistas de la resolución eficiente de un problema. Nos damos cuenta, entonces, de que una manera de ver la crisis del paradigma disciplinar es contraponiéndolo al supuestamente nuevo paradigma performativo o giro performativo, como ha querido ser llamado. Esto es apenas una constatación, más bien una buena excusa para plantear lo que efectivamente me interesa hoy pensar: el estatuto de la escritura teatral como paradigma del desplazamiento y malestar en el sistema de partición de los saberes.

En efecto, desde ya es posible afirmar que uno de los problemas con que se enfrenta el análisis de la escritura dramática es su situación intersticial (umbral) entre texto literario y performativo.

2 Cf. Barría Jara en Referencias.

Mientras los análisis teatrales se mantuvieron en una óptica logocentrista, al texto escrito se le concibió como el eje único y hegemónico de la construcción escénica. De él dependían no solo los contenidos de un determinado espectáculo, sino también el estilo en el que estos se presentaban. La visualidad quedaba confinada a ser un componente auxiliar de la fidelidad requerida por el texto, ilustrándolo en la mayoría de los casos o contribuyendo a su efecto espectacular. Todo ese conjunto de elementos sensoriales que son los que suceden en una puesta en escena concreta quedaban así subordinados a las exigencias funcionales del texto y, por ende, no eran objeto de estudio propiamente. Sin embargo, esta parcialidad con la que se enfrentaba el fenómeno teatral reducía al mismo tiempo al texto a un mero medio de expresión de contenidos y sostenedor temático, lo que implicaba focalizar el análisis más en la fábula, esto es, en la historia, que en las formas y los procedimientos que utilizaba para contar. Este último aspecto parecía haber quedado saldado ya en el Renacimiento y posteriormente ratificado en el Neoclasicismo, a propósito de una lectura sesgada de la *Poética* de Aristóteles de la cual se derivaría la estructura dramática canónica. En otras palabras, se asumía que los temas podían variar según las épocas, pero las formas eran atemporales o ahistóricas.

Es recién en la década de los sesenta que esta óptica de análisis comenzó a cambiar con el surgimiento de lo que el investigador Peter Szondi denominó la crisis del drama absoluto, que se habría iniciado con Ibsen y Strindberg en el siglo XIX. Lo importante de esta tesis es que entiende la relación forma-contenido heredada de la estética hegeliana como un mecanismo dialéctico operante, es decir, que tanto forma como contenido están en permanente tensión histórica hasta lograr su equilibrio epocal en el estilo. Pero la emergencia de nuevos temas, la emergencia de la propia historicidad de la sociedad humana, vuelve a desencadenar un proceso de contradicción en el que, una vez más, tanto la forma como el contenido se reformulan conflictivamente.³ Bajo este supuesto la escritura dramática es un dispositivo histórico que va mutando de acuerdo a la emergencia de nuevas realidades a representar: “Pues los tiempos corren, y si no corrieran sería malo para los que no se sientan a mesas doradas. Los métodos se agotan, los encantos fracasan. Surgen nuevos problemas y requieren nuevos medios. La realidad se transforma; para poderla representar, debe cambiar la forma de representación” (Brecht, “Lo popular y el realismo” 102).

A esta transformación en el campo teórico del texto han seguido otras en el campo de los estudios de la teatralidad y la cultura, aquello que Erika Fischer-Lichte ha denominado el giro performativo de la cultura. Hoy los análisis de teatralidad se

3 De forma abreviada podemos decir que el debate sobre la mentada *crisis del drama* se ha constituido, al menos, en dos grandes trincheras: aquella liderada por Sarrazac que defiende el lugar de la escritura como un lugar autónomo, sin desconocer ni los cambios del nuevo teatro, ni menos la condición de escenificación del teatro, y la lectura posdramática de Hans-Thies Lehmann que sostiene que el drama es un representante epocal y como tal ha perecido por la emergencia de nuevas formas de comunicación. Ante ello los artistas responderían enfatizando la dimensión de *performance* de la escena y transformando al texto en un componente más, de forma desjerarquizada. Sobre este debate véase Sarrazac (*Léxico del drama*) y Lehmann (“Algunas notas”).

centran en la experiencia de copresencia entre un espectador y la puesta en escena. Se entiende la puesta en escena como el “objeto-evento” preferencial de análisis y en este marco el texto dramático es un componente más que surge en la experiencia performativa. ¿Cómo entonces se examina el texto bajo estos nuevos marcos de análisis? Los trabajos de Veltruski otorgan una primera señal para indagar en el componente sonoro y material del habla. La escritura dramática es finalmente palabras para ser dichas en voz alta o al menos ser pronunciadas por un cuerpo parlante. En esta misma línea, ha sido útil la distinción entre texto dramático y obra dramática (Kowzan) o texto performativo (Féral; Ubersfeld). El primero alude al carácter literario de la forma dramática; el segundo, a la puesta en obra de esta forma y sus recursos materiales como puesta en escena. Desde este punto de vista nos damos cuenta de que la *escritura teatral* se nos aparece desde ya como un dispositivo transgenérico en cuanto a él concurren potencialmente elementos sonoros, espectaculares (visuales) y narrativos. Por eso es que, precisamente, Anne Ubersfeld propuso la imagen de lo *agujereado* (*trué*) para pensar la incompletitud esencial que caracterizaría al texto teatral, el que reclama su puesta en escena para consumarse.

Sin embargo, acaso la mayor dificultad que enfrenta el análisis teórico de la escritura teatral sea el persistente hábito académico de oponer binariamente texto y *performance*, suponiéndole a cada cual una condición epistemológica particular e inmanente.⁴ En un escrito reciente, Ryngaert ha señalado que hoy son dos los grandes debates que cruzan el teatro y que refieren precisamente a la pregunta por los nuevos estatutos de la escritura dramática: “*Le premier entend récuser le système binaire, c’est-à-dire l’opposition entre le texte et la scène. Le second porte sur ceux qui font le texte, et sur la récusation de l’auteur en tant que tel*” (274).

Para entender el primero de estos debates Ryngaert cita la tesis de un investigador brasileño, Marcus Borja, que lo expone con claridad. Me permito traerla, a su vez:

Opposer le texte à la scène, même pour tenter de les “réconcilier”, c’est déjà supposer leur binarité et, donc, accorder au texte une valeur sémiologique surdimensionnée par rapport aux autres éléments qui constituent la représentation et qui, dans cette dichotomie, se retrouvent tous groupés “à l’étroit” dans le terme “scène” (Borja cit. en Ryngaert 275).

El prejuicio binario, entonces, consiste en la suposición de una *jerarquía* y, por ende, de un sometimiento eventual de una parte por la otra. En este sentido, el binarismo opera

4 Este tipo de análisis o la formulación de su problema, me parece, encuentra en *Drama in Performance* de Raymond Williams una formulación inaugural. En los ochenta Marvin Carlson sugería cuatro posibles operaciones que pudieran definir la *performance* teatral siempre suponiéndola en relación con un texto matriz: “ilustración”, “traslación”, “cumplimiento” (*fulfillment*), o “suplemento”. El supuesto persiste aún en algunos análisis críticos que incorporan la variable de la posmodernidad en el análisis teatral, tales como Vanden Heuvel, Auslander y Kershaw. Asimismo, no podemos dejar de mencionar la compleja y completa taxonomía que al respecto propone Dubatti. Independientemente de la utilidad de las categorías, lo que me interesa enfatizar es que todos ellos parten finalmente de este supuesto binario.

en dos direcciones inversas, cuando se somete el texto al imperio de la escenificación, que puede llegar incluso a su occlusión completa, lo que fue nombrado frecuentemente en los ochenta como “dramaturgia de la imagen o teatro de la imagen”, o cuando se somete la escena al poder del texto, que es lo que reconocemos más típicamente como “teatro dramático”. Curiosamente, en ambas sigue operando el mismo prejuicio, por lo que abandonar este sesgo binario, que funciona casi como un inconsciente científico, es tal vez lo que nos permite desmarcarnos realmente de una visión logocéntrica del teatro. Por supuesto, esto no significa que desatendamos las diferencias que efectivamente existen entre los diversos componentes de una puesta en escena. Abandonar el binarismo es dejar de entender la diferencia como oposición jerárquica de contrarios, para entenderla como una interacción de capas simultáneas que operan a la vez, como esa “espesura de signos” a la que refería Barthes en los sesenta. Tampoco se trata de desconocer el hecho de la escritura teatral, ni de concebir su posible autonomía. Muy por el contrario, el debate que propongo es afín a toda una corriente contemporánea que estudia el problema del estatuto del texto teatral desde su especificidad, que encuentra en el trabajo pionero de Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, su impulso y que hoy es continuado por una variedad de investigadores.⁵ Lo que sostengo es que para pensar esta autonomía es necesario entender la escritura para el teatro como un determinado *dispositivo performativo* y no como un aparato textual, en el sentido más estructuralista del término. Esto implica, por una parte, ya no hablar más de texto, sino de escritura y, por otra parte, no separar la palabra del dispositivo global que la podría contener autónomamente, lo que llamamos *dramaturgia*.

Hacia el campo expandido

En cierto sentido a la escritura teatral le viene bien la idea de lectura como ejecución (*jouer*) que propone Barthes en su ensayo “De la obra al texto” (80), pues cuando entendemos la lectura como una operación de ejecución sobre un texto, es decir, cuando entendemos la interpretación como una práctica similar al juego, entonces la categoría de performatividad se nos aparece como una categoría viable para comprender la forma en que opera un dispositivo como este. ¿Y qué es performativo en este caso?

Me quiero detener en esta oportunidad solo en dos características.

Lo performativo hace alusión a una dimensión de acontecimiento, en la que, como señalan Fischer-Lichte y Roselt consiste en pasar del texto a la puesta en escena y del significado al efecto. Es decir, mientras “[...] el análisis semiótico focaliza su atención en los procesos de formación de significado. Estudia cómo de procesos performa-

⁵ Me refiero principalmente al “Grupo de investigación sobre las poéticas del drama moderno y contemporáneo” de la Sorbonne, presidido por Sarrazac y Ryngaert quienes han hecho esfuerzos realmente importantes para dar cuenta de esta autonomía. Un ejemplo de ello es el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*.

tivos, por ejemplo, determinados movimientos, sonidos, efectos de iluminación, se desprende la posibilidad de concebir a estos como signos, atribuyéndoles significado” (117), el llamado giro performativo enfocaría su atención en:

[...] las actividades y los procesos dinámicos en que son implicados ambos bandos (actores y espectadores). [...] Esto quiere decir que el foco de interés se encuentra en lo que ocurre entre los participantes. La emergencia de lo que sucede es más importante que lo que sucede y que los significados que se le pudieran atribuir posteriormente al evento, esto es después de que este haya tenido lugar (117).

Esta focalización en el *entre* de la relación por sobre el mensaje, por sobre los componentes comunicacionales (emisor/receptor), es denominado por Fischer-Lichte y Roselt como “medialidad” o copresencia. Así, entonces, lo performativo no es meramente el suceder del acontecimiento, sino la relación que establece un acontecimiento con las subjetividades de los involucrados, pero que implica al mismo tiempo una modificación transitoria de estas subjetividades en una lógica de flujo energético que pone en juego la relación misma: “La actividad del espectador no se entiende como una tarea de la fantasía, de su imaginación, como podría verse en una primera aproximación, sino como un proceso corporal. Este proceso se pone en marcha a través de la participación en la puesta en escena y no implica únicamente ojo y oreja, sino a la totalidad el cuerpo. Son los cuerpos activos en el espacio los que constituyen la puesta en escena” (117).

A este intersticio es a lo que el antropólogo Víctor Turner llamó *liminalidad* y que correspondía a la suspensión transitoria de la estructura social y de las representaciones que esta le asigna a los individuos en términos de roles y posiciones, durante los rituales de pasaje. Esta suspensión estructural tendría, sin embargo, una extensión de mayor alcance cultural, pues sería aplicable a otros fenómenos sociales que Turner describió preliminarmente como acciones o episodios subversivos y lúdicos provocados por el aislamiento de los diversos elementos culturales que se generan en los períodos liminales y cuya diseminación en el campo simbólico permitiría a las personas el libre juego de sus combinaciones y recombinaciones, convirtiendo en no familiar aquello antes familiar (27). Este autor imagina que las experiencias de multivocidad simbólica constituyen genuinos caldos de cultivo o almácgos de la creatividad de una cultura, y no son exclusivas de las sociedades tribales. La liminalidad sería, entonces, aquella dimensión de la vida social en que se juega con las posibilidades combinatorias de los símbolos culturales para producir las transformaciones o permutaciones que permiten la resolución de conflictos generados por las propias reglas o patrones operantes, especialmente a nivel de las relaciones sociales: “Liminalidad es un interfaz temporal cuyas propiedades invierten parcialmente aquellas propiedades del orden ya consolidado que constituye algún específico ‘cosmos’ cultural” (41). El intersticio liminal pone en evidencia el carácter

transitorio de todo orden cultural y, por lo tanto, de toda lógica disciplinaria, porque enfatiza la transitoriedad de la propia experiencia.

Pensar la escritura teatral desde su condición liminal nos pone en la situación de pensarla como un aparato permanentemente desplazado de su orden disciplinario textual, es decir, lo que propone es, ante todo, una posible experiencia escénica que no está previamente determinada, sino que es necesario construirla cada vez. Esta condición umbral del texto dramático, descalzado de su propia impronta textual, es la que define la llamada dramaturgia contemporánea o, si se quiere, lo contemporáneo en aquella dramaturgia. El dramaturgo Joseph Danan, citando a Bernard Dort, logra explicar con mucha claridad esta condición contemporánea del texto. Plantea que a diferencia del texto dramático clásico los nuevos textos no contienen *una matriz o modelo de representación a priori*, en las que este modelo de representación dirige la obra desde el momento de la escritura: “anticipa[ndo] en el texto mismo la presencia de la escena” (25).

Esto significaría que las nuevas dramaturgias, al no contener un modelo de puesta en escena implícito, funcionan como superficies horadadas desde su origen, en las que el montaje debe entenderse como una regla del juego siempre particular. Siguiendo a Dort: “Un texto [de esta clase] ya no reclama un tipo u otro de representación, ni una representación de un tipo u otro de texto. La relación entre texto y representación subsiste [...], pero es ahora singular. Hay que construirla y reconstruirla cada vez” (cit. en Danan 26).

Pero, ¿por qué Dort estaría en este caso en lo cierto? ¿En qué sentido el texto clásico contemplaba ya su modelo de representación? En primer lugar, porque especificaba en la didascalia o acotación toda la dimensión espacial y temporal de la intriga y a menudo la intención con que los textos debían ser dichos. Pero eso era solo lo más evidente. La cuestión tiene que ver con el paradigma desde el cual se levantó el concepto de drama moderno, que según Diderot –su mentor teórico– debía seguir el canon de la pintura academicista del siglo XVIII. Diderot comprendía la estructura dramática asemejándola al *tableaux*: una composición de elementos diversos que sucediera de tal modo que se sintiera natural (79). Los principios compositivos del cuadro, jerarquía y causalidad, le permitían ordenar las cosas diversas en torno a la importancia de los elementos. Esta condición de orden espacial y temporal garantizaba la inteligibilidad del mensaje, objetivo último de toda obra de arte: servir de espejo moral de las costumbres burguesas. Contra los “golpes de teatro” del barroco, que tanto molestaban a Diderot, un buen texto debía poder sintetizar una secuencia temporal en una imagen fija rescatando lo central y borrando la transición o el proceso. La función del encuadre pictórico, en efecto, era la de fijar el tiempo, en una suerte de presente eterno, que como un símbolo gráfico del acontecimiento podíamos inteligir en su inmediatez. La inmediatez producto de esta inmovilidad era otro modo de garantizar la claridad, pues evitaba el perdernos en la deriva de un relato, que como el antiguo mito oral acontecía en la escucha atenta de una comunidad. La dramaturgia bajo el paradigma pictórico moderno negó la condición temporal del relato y la máxima expresión de aquello fue la notable noción de cuarta

pared elaborada por Diderot. Negar la teatralidad significa negar la duración de la experiencia y trocársela por la lógica de un relato causal, jerarquizado y progresivo que sucede más en nuestra mente que sobre una escena o que en la experiencia de la escucha, es decir, en la experiencia con un afuera. En realidad, estos cuadros eran cuadros mentales: imágenes, fijas como si de fotografías se tratara. El modelo de lo fotográfico se llamó en teatro realismo. Ya con las vanguardias comenzó lo que podríamos llamar el asedio o apremio a esta estructura del drama moderno, pero sin duda fue con la emergencia del *happening* en los sesenta cuando esta cuestión se tornó crucial.

El *happening* que se origina en las experimentaciones musicales de John Cage puso en evidencia que la música no era solo la estructura seriada, programática o no, de sonidos ordenados. La música por sobre todo es una experiencia de duración que se manifiesta por medio de la ejecución de un intérprete-realizador.⁶ Las experiencias de concierto para piano modificado o las conocidas 4'33" (1952), *Theater piece No. 1* (1952) o 0'00" [4' 33" No. 2] (1962), trabajan sobre esta doble dimensión de la duración y del ejecutante. Sin tener otro referente para explicar esto, Cage recurre al paralelo teatral explicando que lo que él hace es un teatro, pero sin guion ni trama, enfatizando con ello la indeterminación como el procedimiento de la composición. En la misma línea el inventor del *happening* Allan Kaprow define este formato como "un collage de acontecimientos": "La composición de un Happening procede exactamente como un Ensamblaje e Instalación, en el que se es envuelto como en un collage de eventos durante cierto lapso de tiempo y en un cierto espacio" (23).

Por su parte, Michael Kirby plantea que el *happening* carece de matriz narrativa (refiriéndose con ello a la estructura secuencial causal del drama) y la reemplaza por una estructura compartimental en la que cada compartimento dialoga como una unidad autónoma con el otro (montaje).⁷ Finalmente, Susan Sontag escribe en un clásico ensayo:

Otro aspecto sorprendente de los happenings es su tratamiento del tiempo. La duración de un happening es imprevisible [...] La imprevisibilidad de duración y de contenido de cada happening diferente es esencial a su eficacia. Ello es así porque el happening no tiene trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense [...] El happening opera mediante una red asimétrica de sorpresas, sin culminación, ni consumación. Es esta, más que la lógica de la mayor parte del arte, la a-lógica de los sueños. Los sueños carecen de sentido del tiempo. Como los happenings. Al faltarles una trama y un discurso racional

6 "El pensamiento de Cage, en su enseñanza, en sus escritos en sus conferencias y obras, es la espina dorsal del nuevo teatro [...]. Este énfasis sobre la ejecución, resultado de la negativa a establecer límites a la música, atrae la atención sobre el ejecutante mismo. Pero el músico no está actuando. [...] El músico no tiene matriz alguna [...]. En su música Cage abandonó la armonía, los medios tradicionales de estructurar una composición, y la reemplazó por la duración [...]" (Kirby 62).

7 El teatro, tal como lo conocemos generalmente, se basa en principio en la *estructura de información (narrativa)*. "No solo ocurre que los elementos individuales de una presentación generan significado, sino que cada uno transmite significado a los otros elementos y lo recibe de ellos" (Kirby 66).

continuado, no tienen pasado. Como su nombre sugiere, los happenings están siempre en el tiempo presente (340).

Es interesante subrayar el hecho de que tanto Kirby como Sontag sitúan la diferencia capital entre teatro y *happenings* precisamente en el modo en que cada uno estructura la secuencia de acciones. Esto es relevante si no olvidamos que la palabra “drama” está asociada etimológicamente a la idea de acción, al menos así lo refiere Aristóteles en la *Poética*, arguyendo una discrepancia dialectal entre la forma dórica de *dran* y la forma jónica de *prattein*.

Detengámonos un momento en este texto inaugural. Desde el primer momento Aristóteles ha dejado claro que el objeto preferencial de la *mimesis* es la acción y por ello la tragedia, en tanto poesía dramática, sería el medio mimético por excelencia, por la cercanía a su objeto, pues consistiría en una mimesis de acciones actuando (1449b 33). La preeminencia de la acción, se fundaría en el vínculo entrañable que existiría entre la *Poética* y la *Ética* (y por cierto, con la *Política*) como han sostenido varios investigadores (Nussbaum; Aubenque). Por ello, no resultará extraño que de todos los elementos que constituyen la Tragedia sea precisamente el “entramado de acciones” (*pragamatos systasis*) el central, pues “la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida y la felicidad e infelicidad están en una acción, y el fin es una acción, no una cualidad” (1450a 15-20).

No es sobre el carácter que trata la tragedia, sino sobre las acciones que ejecutan los hombres y son estas las que determinan la vida concreta de una persona. El vivir bien no es un propósito intelectual, sino el resultado de una práctica virtuosa. Anteriormente, Aristóteles ha asimilado el entramado de acciones al concepto de *mythos* –generalmente traducido por fábula–, dejando en claro que lo que entiende por *mythos* no es un determinado contenido, sino un tipo de organización de un relato (1450a 5), una manera de estructurar una secuencia de eventos de modo de producir un determinado efecto. Sin duda, para Aristóteles esta estructura debía cumplir con un esquema lógico causal, es lo que manifiesta tras la idea de necesidad. Pero junto con ella, el otro criterio que organiza una buena trama es la verosimilitud. Con esto deja en claro que el ámbito de la poesía no es el ámbito de la ciencia, así como la tragedia no es lo mismo que la historia: mientras a esta última le importa la verdad, lo que ocurre efectivamente, a la primera le importa un efecto, y por ello la trama puede jugar con diversos elementos fantásticos e incluso romper la verosimilitud, si con ello cumple su objetivo. El orden de una trama –su necesidad– se rige no por una obligación normativa, sino en función de algo que desea provocar a otro. Por lo mismo, Aristóteles nunca plantea que exista un modo canónico de organización (eso lo vieron los modernos posteriormente), lo que da son ejemplos que de acuerdo a su criterio han funcionado mejor. Es por esta razón que el propio Brecht rescata el concepto de Aristóteles y le asigna al entramado de acciones, a la fábula, un rol central en su idea de teatro (*El pequeño organon*, par. 66).

Es pues, a esta organización –que no es necesariamente causal ni lineal– la que llamamos dramaturgia, es decir, un modo en que se cuenta algo para provocar algo a alguien en un aquí y ahora. La idea de drama, por su parte, tal cual lo ha propuesto Lehmann (*Le théâtre*) corresponde a un determinado modelo de estructuración, cuyos rasgos eran la linealidad causal y progresiva de la trama y el sometimiento de los eventos a una rígida depuración que buscaba la inteligibilidad por sobre cualquier otro efecto. Por ello dramaturgia no es sinónimo de drama, más bien el drama es un tipo históricamente establecido de dramaturgia. No hay una dramaturgia hay dramaturgias, pero en todas ellas la interrogante que pende es cómo se organiza un conjunto de acciones, eventos, situaciones, en pos de conseguir un determinado efecto en otro, y esto es así porque lo que constituye a todo arte performativo es finalmente un modo de relacionarse con el tiempo. La escena está apremiada por el tiempo: el espectador se encuentra ahora, no después, por lo que se dispone de un lapso de tiempo limitado para provocarle algo. De alguna manera, toda obra performativa es una alegoría de nuestro propio ser-para-la-muerte.

Lo que pusieron en evidencia tanto Kirby como Sontag, al teorizar sobre el *happening*, enfatizando su dimensión temporal o duracional, es esta condición de relato (de agenciamiento con el tiempo) que supone toda *performance* y que el *happening* no sería sino un proceso de alteración de una estructura que había sido canonizada culturalmente. A partir de ello, podemos decir que un relato no es sino una *determinada economía del tiempo* que se construye para provocar un determinado efecto, una política sobre la duración y sobre la experiencia del espectador de esa duración. Lo que hace la dramaturgia contemporánea es autotematizar la condición de relato, exponerla, y de ese modo exhibe la política sobre la que se construye esa determinada economía. Develar la estrategia del relato, llevándola por ejemplo a su grado cero, como lo hace Beckett, o deconstruyéndola como lo hace Heiner Müller. ¿Qué queda entonces? Que una dramaturgia, antes que una sucesión de contenidos, es una política material que un autor escoge para tramar una experiencia para otro. La dramaturgia entrelaza la situación de copresencia, es también ella misma un cuerpo chiasmático que desata la avidez de esa copresencia: las ganas de permanecer entrelazados por un lapso de tiempo. Por ello, algo tiene que ver con el deseo, es, ante todo, un tejido pulsional, así como el que describe Lyotard sobre el teatro nō de Zeami:

Sous le nom de fleur, est recherchée l'intensification énergétique du dispositif théâtral. Les éléments d'un "langage" total sont découpés et liés pour permettre de produire par de légères transgressions, par des empiètements entre unités proches, des effets d'intensité. Les signes ne sont alors plus pris dans leur dimension représentative, ils ne représentent même plus le Rien, ils ne représentent pas, ils permettent des "actions", ils fonctionnent comme des transformateurs consommant des énergies naturelles et sociales pour produire des affects de très haute intensité (Des dispositifs 94).

Dramaturgia un debate con el tiempo: a modo de conclusión

A partir de esta imagen, podemos pensar entonces que *una dramaturgia es un flujo de intensidades que constituyen la función relato del teatro*. En otras palabras, es el modo en que se estructura una secuencia de incidentes según una determinada lógica de intensidades que constituye una regla del juego siempre particular en función de un efecto perseguido. Que la dramaturgia sea la función del relato en las artes escénicas comprende que es un tipo de disposición guiada por una regla de juego determinada y no por una convención o un modelo canónico de relato. El relato no es el argumento de la obra, no es tampoco la anécdota, es el cómo aquello es dispuesto para ser contado. Tampoco es la trama la mecánica técnica. La dramaturgia es un procedimiento, esto es, una decisión ideológica que afecta el modo de manifestarse de la obra escénica. Lo que determina la regla de juego es el efecto perseguido, es decir, aquello que se pretende provocar en el público, en la audiencia, en el espectador, o simplemente en el otro. En este sentido, la función dramática es performativa y no teórica, aunque puede vivir como propuesta potencial para la escena en un texto escrito como si fuera una partitura.⁸ Una propuesta dramática puede contar con diversos recursos de representación. La dramaturgia, finalmente, tensiona la relación entre realidad y ficción, pues de alguna forma determina la producción de alteridad o ficcionalidad que tiene la propuesta escénica, aunque este no sea el factor dominante entre otros, más bien, colabora al mismo nivel con los otros recursos o funciones escénicas: junto con el trabajo del intérprete, la dirección escénica, la iluminación, la visualidad y narración visual, la música y musicalidad, sonoridad, que por lo demás cada uno comporta su propia dramaturgia.

Christopher Balme plantea dejar de ver al texto dramático como el texto *de la* puesta en escena y comenzar a verlo como un texto *para ser performado* o puesto en escena. Este pequeño giro implica entender al texto teatral como una escritura que busca producir un efecto antes que un significado, una escritura que pone su énfasis en la interrelación, en el entre lo que se escucha y quien escucha, esto es, busca hacer algo con alguien en una aquí y ahora y no solo transmitirles un mensaje o un contenido. Pensar en profundidad la vocación performática del texto dramático nos permite imaginar que este no solo puede ser construido desde palabras o que estas no solo deben estar en su función referencial. Es pensar radicalmente eso que Artaud decía cuando afirmaba que las palabras en el teatro viven solo cuando son pronunciadas y una vez que ha sucedido tal devienen palabra muerta, un cadáver semiótico. Esta dimensión material de la secuencia duracional que es la dramaturgia se asemeja a una partitura musical, no porque funcione como la música. Pues aquí se encuentra

⁸ Sobre partitura véase Batlle. El origen del concepto, sin embargo, debemos agradecerlo a Eugenio Barba, quien lo emplea para referirse a una secuencia de acciones que construye el cuerpo y conserva por medio de la práctica, y que es la base de una dramaturgia corporal tal cual la define en *El arte secreto del actor*.

la misma falla o fisura que hay entre la notación musical y la música. El estatuto de la notación es lo que está en juego, la escritura y su relación con el evento, pero que a la vez devela la imposibilidad de pensar el acontecimiento sino en relación con la escritura y la representación (relato). De algún modo escritura y evento guardan la misma relación que la copa de Rubín, es decir, una relación de figura y fondo reversible.

Referencias

- Aubenque, Pierre. *La prudencia en Aristóteles*. Trad. M.^a José Torres. Barcelona, Crítica, 1999.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Buenos Aires, Sudamericana, 1962.
- Ausslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London, Routledge, 1997.
- Balme, Christopher. *Introducción a los estudios teatrales*. Trad. Milena Grass Klein y Andrea Pelegrí Kistić. Santiago de Chile, Frontera Sur Ediciones / Colección Ediciones Apuntes, 2013.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México, D. F., Escenología, 2009.
- Barría Jara, Mauricio. "Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos: Estrategias alegóricas en la obra de Juan Claudio Burgos". *Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 5, n.º 10, dic. 2009 <http://www.telondefondo.org>.
- Barthes, Roland. "De la obra al texto". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1994, pp. 73-82.
- Batlle i Jordà, Carles. "Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució". *Drame contemporain : renaissance ou extinction ? Actes du colloque international de l'Université Paris-Sorbonne*. Eds. Carles Batlle, Enric Gallén y Mònica Güell. Lleida / Barcelona / Paris, Punctum, Institut del Teatre, Universitat Pompeu Fabra / Université Paris-Sorbonne, 2016, pp. 45-66.
- Brecht, Bertolt. *El pequeño organon para el teatro*. Cuadernos de Teatro 1, Universidad de Concepción, s. f.
- . "Lo popular y el realismo". *Revista Conjunto* n.º 22, oct.-dic. 1972, pp. 99-105.
- Carlson, Marvin. "Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?". *Theatre Journal*, vol. 37, no. 1, 1985, pp. 5-11.
- Danan, Joseph. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Trad. Víctor Viviescas. México, D. F., Paso de Gato, 2012.
- Diderot, Denis. *Entretiens sur Le Fils naturel, de la poésie dramatique, paradoxe sur le comédien*. Paris, Flammarion, 2005.

- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires, Atuel, 2010.
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires, Galerna, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt. "La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral". Trad. Andrés Grumann. Revista *Apuntes*, n.º 130, 2008, pp. 115-125.
- Kaprow, Allan. *Some Recent Happenings*. New York, A Great Bear Pamphlet, 1966.
- Kershaw, Baz. *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*. London, Routledge, 1999.
- Kirby, Michael. "El nuevo teatro". *Estética y arte de vanguardia*. Trad. Norma Barrios de López. Buenos Aires, Pleamar, 1976, pp. 61-85.
- Kowzan, Tadeusz. "Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie du l'art du spectacle". *Diogène*, 61, 1968, pp. 59-90.
- Lehmann, Hans-Thies. "Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después". *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Madrid, Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), 2010, pp. 309-330.
- . *Le théâtre postdramatique*. Paris, L'Archè, 2002.
- Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.
- . *Des dispositifs pulsionnels*. Paris, Éditions Galilée, 1994.
- McKenzie, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London, Routledge, 2001.
- Nussbaum, Marta. *La fragilidad del bien*. Madrid, Visor, 1995.
- Ryngaert, Jean-Pierre. "Auteur dramatique, une place à prendre?". *Drame contemporain : renaissance ou extinction? Actes du colloque international de l'Université Paris-Sorbonne*. Eds. Carles Batlle, Enric Gallén y Mònica Güell. Lleida / Barcelona / Paris, Punctum, Institut del Teatre, Universitat Pompeu Fabra / Université Paris-Sorbonne, 2016, pp. 273-286.
- Sánchez, José A. "Dramaturgia en el campo expandido". *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Madrid, Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), 2010, pp. 19-38.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Lausanne, L'Aire théâtrale, 1981.
- , director. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Trad. Víctor Viviescas. México, D. F., Paso de Gato, 2013.
- Sontag, Susan. "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical". *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires, Debolsillo, 2008, pp. 337-350.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno: 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*. Trad. Javier Orduña. Barcelona, Ediciones Destino, 1994.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1988.
- Turner, Víctor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York, PAJ, 1982.

- Vanden Heuvel, Michael. *Performing Drama / Dramatizing Performance. Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1991.
- Van Kerkhoven, Marianne, editora. *Theaterschrift 5 - 6: Über Dramaturgie. On dramaturgy. A propos de dramaturgie. Over dramaturgie (Deutsch. English. Francais. Nederlands)*. Brussel, Kaaithheater, 1994.
- Veltruski, Jiri. "Cualidades sonoras del texto y la actuación del actor". *Gestos*, 8, 1989, pp. 33-48.
- Williams, Raymond. *Drama in Performance*. London, Watts, 1968.

Enviado: 19 marzo 2018

Aceptado: 23 julio 2018