

A la diestra de los géneros dramáticos

¿Los esquemas teatrales se han vuelto obsoletos?

Jorge Prada Prada*



Obra: El Rinoceronte De Ionesco (Versión Libre) / Autor: Eugene Ionesco / Director: Aída Fernández.
De Izq. A Der.: Giovanna Valderrama, Jennifer Gómez, Fernando Vargas, Juan Pablo Ortiz, Stefania Torres, Isabel Dávila,
Juan David Florez, José Antonio Grisales / Fotografía: Lina Rodríguez

Resumen

El artículo hace una reflexión acerca de cómo el teatro ha puesto en tensión sus esquemas, cómo el arte escénico ha transformado sus enunciados que han sido atravesados por diversas experiencias, entre estas la de la globalización. Sugiere una crisis de los marcos teóricos establecidos y, por lo mismo, un cuestionamiento de los principios y valores tradicionales.

Palabras claves:

Esquemas teatrales, crisis del drama.

Abstract

The article makes a thought about how the theater has set to in tension their schemes, how the art scene has changed their statements that have been crossed by several experiences, among them that of globalization. Suggests a crisis of established theoretical frameworks and, therefore, a questioning of traditional values and principles.

Key words:

Theatrical schemes, crisis of the drama.

* Jorge Prada Prada. Maestro en Arte Dramático. Fundador y director del Teatro Quimera de Bogotá. Docente de la Facultad de Artes/ASAB de la Universidad Distrital, programa curricular de Artes Escénicas. Fue miembro del Taller Permanente de Investigación Teatral, dirigido por Santiago García, por más de doce años. Ha escrito varios libros de teatro, entre ellos: Investigación y Praxiis Teatral en Colombia, Santiago García: El Teatro como Coraje, Juegos del Absurdo y de la Guerra. Premio de Crítica de Teatro. Beca de Dramaturgia en México con su obra Polvo, sudor, hierro. Entre sus puestas en escena, citemos a Ofelia o la madre muerta, El Fatalista o los Embebecos del Amor, La Felicidad de la guerra, Faustos, La Tempestad Investigador, actor, director y escritor de teatro. Dirección electrónica: jorgepradaprada@yahoo.es

El asunto del género

“Entendemos por género (del inglés: genre, tipo de drama) el modo o manera de hacer algo, una cosa, es decir, cada una de las categorías o clases en que se pueden ordenar las obras dramáticas. El género es el origen, la base, el inicio, el meollo, la causa, el máximo fundamento de todo un enjuiciamiento vital”. Así lo expresa Patrice Pavis en su Diccionario de Teatro. La determinación del género, continúa el teórico francés, “ya no es un asunto de clasificación más o menos sutil o coherente, sino la clave de una comprensión de cualquier texto en relación con un conjunto de convenciones y de normas, que definen precisamente cada género”.

En el diccionario español se define por género “una especie o conjunto de cosas que tiene características comunes”. El género es especie, variedad, índole, naturaleza, calidad, clase. En toda clase de textos a su vez se concretiza y propone una desviación del género, “suministra el modelo ideal de una forma literaria, el estudio de la conformidad, pero también la superación de este modelo, ilumina la originalidad de la obra y de su funcionamiento”.

En la escritura teatral contemporánea observamos que se recurre a una multitud de formas, a una mezcla de criterios y de materiales (de las artes plásticas, de la representación, de la multimedia, y de la música), de tal modo que las categorías heredadas de la historia son de escasa utilidad para comprender su originalidad, su singularidad.

“El género está constituido por un conjunto de codificaciones que informan sobre la realidad que el texto supuestamente representa, codificaciones que deciden el grado de verosimilitud de la acción. Es así como el género -teniendo el espectador/lector la opción de apreciar el texto según las reglas de tal o cual género- nos da inmediatamente una indicación sobre la realidad representada, suministra una cuadrícula de lectura, establece un contrato entre el texto y su lector. Por lo tanto el lector, al detectar el texto, tiene en cuenta un cierto número de expectativas, de figuras obligadas que codifican y simplifican lo real, que permiten al autor no recapitular las reglas del juego y del género -que se suponen conocidas por todos-, que le autorizan a satisfacer, pero también a desbordar estas expectativas, desmarcando su texto del modelo canónico”, concluye Pavis.

Teoría del drama

La primera teoría sobre el drama se formó según el método humanista, establecido por la máxima autoridad del mundo antiguo en dicho campo, Aristóteles (Estagira, Macedonia 384 a. C.- Calcis, Eubea, Grecia 322 a. C), expresada en su Poética. Mucho tiempo después aparece Deliberaciones de Sebastián Cincio (1554), y luego dos libros sobre el drama de Gian Giorgio Trissino.

El filósofo estagirita, en su poética del drama plantea la necesidad de un asunto: la acción. La tragedia es imitación de una acción, “mimesis de una praxis”. Una praxis no

es una acción cualquiera hecha al azar, sino una acción iniciada con un propósito determinado. Dicha praxis tiene que ser imitada o encarnada, materializada por medio del mythos, este es la trama, el argumento, que es una estructura concreta de sucesos y personajes; Aristóteles alude con el término carácter a la personalidad o características de los personajes.

El personaje está al servicio de la acción, no tiene elevada importancia como esta. Es un ser humano común y corriente, cuya vida no interesa nada más que en aquellos elementos que sirven a la trama, y que se halla en una situación extraordinaria. Es quien pasa de la dicha a la desgracia, no en virtud de algún vicio o algún acto perverso, sino por cierta hamartía, que traduce pecado, error, no dar en el blanco. El acto que ejecutó por agnoia, que no es simplemente ignorancia, sino la falta de un conocimiento necesario, imperioso, para tomar una decisión correcta.

El ejemplo clásico de la idea anteriormente mencionada se haya en la obra de Sófocles, Edipo Rey. Esa decisión errada, fallida, es la que lo conduce a la peripeteia o peripecia, es decir un suceso brusco, repentino, imprevisto. Es un cambio que no se había advertido, dado por una situación inesperada. El término común usado actualmente es punto de giro.

Otro de los conceptos importantes es la anágnorisis o reconocimiento, es decir, caer en cuenta de algo que se había olvidado o descuidado. Edipo reconoce que él es el asesino de su padre: “Nunca hubiera llegado a asesinar a mi padre ni me hubiera llamado esposo de aquélla por la que tuve la vida. En

cambio, ahora heme aquí, abandonado por los dioses, hijo miserable de impurezas, que he engendrado en la mujer a la que debía mi vida. Si puede haber un mal peor que el mismo mal, éste ha tocado a Edipo”.

Esta terminología no ha caído en desuso, por el contrario cada vez más se ajusta para estudiar cualquier obra teatral. Los personajes por lo general toman decisiones equivocadas, debido a múltiples circunstancias; unas veces forzados por las situaciones, otras porque son dominados por sus pasiones. Esta es una de las razones por las que Bertolt Brecht criticaba a los personajes shakesperianos, los consideraba bárbaros: Otelo es presa de celos y mata a su esposa Desdémona; Macbeth comete toda clase de barbaridades por su total convencimiento (principio de certidumbre) que algún día sería rey..., igual que acontece con Ricardo III; Hamlet, traza su estratagema de aparentar locura para vengar la muerte de su padre; Tito Andrónico acaba hasta con el nido de la perra.

En el drama contemporáneo se ponen de manifiesto los dilemas morales de los personajes, y el por qué de sus decisiones en el momento de ejecutar una acción, lo que nos lleva a reflexionar acerca de su ethos o conducta, es decir la razón que los llevó a tomar un camino y no otro. El personaje Galy Gay de Un Hombre es un Hombre de Bertolt Brecht, es desarmado y vuelto a armar como un carro, siendo un hombre honrado que sale a comprar el pescado para el almuerzo mientras su mujer pone a hervir el agua, es convertido en una máquina de guerra, sencillamente porque no pudo decir “no”.

La Maestra, de Enrique Buenaventura, decide morir como acto de rechazo a toda la violencia a la que fue sometida; podemos preguntarnos si tenía otra opción, otra salida. En otra obra de Brecht, El Señor Puntilla y su criado Matti, la dualidad de la personalidad de Puntilla, gran latifundista, se expresa así: si está borracho es el más generoso de los hombres, pero si está sobrio es el más cruel de todos. En una novela reciente, Libranos del bien, su autor, Alonso Sánchez Baute, indaga la vida de dos personajes de la historia reciente de la violencia en el país: Simón Tri-

nidad y Jorge 40. Los investiga para saber en qué momento realizan el punto de giro, los cambios súbitos en sus vidas, y si tuvieron realmente dilemas éticos.

Aristóteles arguye que la belleza reside en la magnitud y el orden, es por eso que un animal no puede ser ni extremadamente pequeño ni extremadamente grande. Una vaca no puede ser tan grande como un elefante, todo tiene un sentido de proporción, de medida, y de totalidad. La acción debe ser completa y entera, por lo tanto tiene un comienzo, nudo

y desenlace; la fábula es la esencia del teatro para Aristóteles y Brecht, todo debe provenir de ella, lo que esté fuera de ella es solo aderezo o efecto. También argumenta que tanto en los personajes como el entramado de los hechos, se debe buscar siempre lo necesario y lo verosímil; lo posible es convincente y lo acaecido está claro que es posible.

En este sentido, al artista creador no le corresponde decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, eso que creemos podría suceder debe ser verosímil y necesario.

Recuerdo una anécdota de uno de tantos encuentros de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, cuando empezaban a rozar la fama, en la que el futuro Nobel le compartía una idea para un cuento a Mutis: de un hombre que huía de su perseguidor y se escondía en una vieja armadura que hallaba en su camino; luego, con el paso tiempo, encontraban el esqueleto del infortunado hombre. Mutis en tono reflexivo le hizo caer en cuenta al joven Gabo que así como había podido esconderse en la estructura, de ese mismo modo habría podido salir.



Obra: El Rinoceronte De Ionesco (Versión Libre) / Autor: Eugene Ionesco. / Director: Aída Fernández. / De Izq. A Der.: Raúl Andrés Mejía, Luis Omar Burgos, Juan David Florez, José Antonio Ramírez. / Fotografía: Lina Rodríguez

Existen dos corrientes artísticas que tendrían relación con esto: el llamado Realismo Mágico y lo Real Maravilloso. Este último se refiere a aquellos hechos que escapan a lo estrictamente racional y se instalan en nuestro quehacer cotidiano, haciendo natural lo que para otras culturas sería mágico, sobrenatural, sencillamente inverosímil. Un gran representante de este género, es el gran escritor cubano, Alejo Carpentier. En el Realismo Mágico, por su parte, se plasma un mundo totalmente realista en el cual de repente sucede algo inverosímil. García Márquez es el paradigma de esta visión del arte, y uno de sus iniciadores es el magnífico narrador uruguayo, Horacio Quiroga.

Acerca de la unidad de acción, Aristóteles plantea que en la vida de un hombre hay un sinnúmero de sucesos que no constituyen una unidad, de manera semejante un mismo hombre realiza muchas acciones que no encajan en una acción única. Por ejemplo, en la Odisea no se cuentan todos los sucesos de la vida de Ulises, sino que Homero la escribió en torno a una acción única, lo mismo acontece en las grandes obras de la dramaturgia universal. Cincio convirtió en ley el principio de que la acción en la tragedia griega se cumpla en un lapso de 24 horas, lo que más tarde fue argumentado por las exigencias de unidad de tiempo. Por su parte Julio César Escalígero (1540-1609) interpretó las observaciones de Aristóteles, que los acontecimientos del drama deben ser presentados con la mayor verosimilitud posible, convirtiéndola en el lugar en el que debía desarrollarse la acción: unidad de espacio.

Estas interpretaciones las tuvo que recoger Ludovico Castelvetro (1570) en la sólidamente construida Teoría de las Tres Unidades. Castelvetro es considerado el padre del canon clásico, que rápidamente encontró eco en toda Europa, especialmente en los teóricos franceses que se mostraron más normativos que el propio Aristóteles. Por fortuna no todos los autores cumplieron al pie de la letra las reglas del canon. Entre ellos, mencionemos a: Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699) y Moliere (1622-1673). Racine fue el único que las cumplió. El Cid de Corneille violaba las reglas, no ocupaba veinticuatro sino treinta horas. Moliere también fue otro rebelde del canon: Don Juan ocurre en lugares distintos en cada uno de los cinco actos.

En Alemania, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en su libro Dramaturgia de Hamburgo, argüía la necesidad de una dramaturgia nacional. Según él, el clasicismo se consideraba erróneamente sucesor de la tragedia griega, contradiciendo lo planteado en La Poética. Federico Schiller (1749-1832) planteó una escritura reflejo de las obras de William Shakespeare (1564-1616), apartándose de la estética del clasicismo francés.

Los paradigmas de lo contemporáneo

Nos hallamos frente a modelos que con el tiempo se han impuesto en la práctica artística, que por supuesto afectan el teatro. Se habla de lo traumático, lo espectral, lo no-sincrónico, lo incongruente, ello como reacción a los

modelos positivistas del siglo XIX que propusieron divisiones disciplinares puras y estancas: teatro, danza, música, pintura, escultura; “esto es esto”, “lo otro es lo otro”, sería el esquema correspondiente a este pensamiento. Por ejemplo en la Ópera de Pekín de China, se concibe al intérprete así: “¿Qué es hoy un acróbata de circo? Pues es un actor que ha olvidado su drama, la obra que interpreta. ¿Qué es un bailarín? Un cantor que ha olvidado que sabía cantar ¿Qué es un actor? Un danzarín que olvidó que sabe cantar. Pero el actor chino es mimo, acróbata, cantor, danzarín, ofrece la imagen de un hombre completo. El que tiene garganta para cantar, músculos para saltar, una voz para la poesía y el diálogo, un cuerpo para danzar. Como definiría Rimbaud: la verdad en un alma y un cuerpo”.

A diferencia de occidente, el pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo “otro”, a lo que es y no es al mismo tiempo. Como bien nos lo explica Octavio Paz en su texto, El Arco y la Lira: el mundo occidental es el del “esto o aquello”; el oriental, el del “esto y aquello” y aún el de “esto es aquello”. Se afirma sin reticencias el principio de la identidad de los contrarios: “Tú eres mujer. Tú eres hombre. Tú eres el muchacho y también la doncella. Tú, como un viejo, te apoyas en un cayado.... Tú eres el pájaro azul oscuro y el verde de ojos rojos... Tú eres las estaciones de los mares”; todo ello condensado en la frase “Tú eres aquello”. En occidente cómo nos cuesta aceptar que el zapatero también sea poeta.

Pero existe otro camino que se ha recorrido, el de los artistas rupturistas, que desde fines del siglo XIX comienzan a gestar otro modelo: los intersticios, la complejidad, las mezclas, las hibridaciones, que se han constituido en otros paradigmas. Como ejemplo de esto tenemos a Stéphane Mallarmé (1848-1898) quien escribió el poema Un golpe de dados jamás abolirá el azar... La poesía de Mallarmé crea un nuevo lenguaje, una nueva sintaxis, una nueva exquisitez formal y una nueva tipografía que después influirá en los poetas dadaístas y surrealistas, y en gran parte de las vanguardias artísticas del siglo XX. Su asunto explorado, el del vértigo por un futuro incierto, donde lo simbólico se traduce en el fantasma del azar, representado a través de la incertidumbre del golpe de dados. El poeta de origen francés, consigue incorporar al poema elementos espaciales, temporales y sonoros (el golpe). Nietzsche en su Zarathustra nos recuerda que la vida y el destino son azarosos como un golpe de dados, esa repetición infinita de casualidades con que la vida se venga, enfrentándonos al eterno retorno. Más recientemente el director de cine, Woody Allen, nos plantea este asunto en su filme Match Point(2005).

Las acciones performáticas empíricas de los dadaístas y de los futuristas son bastante elocuentes, al igual que los experimentos en los que se difuminan los límites entre pintura y escultura, o las acciones de la escuela alemana Bauhaus, la cual incorporó una nueva estética que abarcaría todos los ámbitos de la vida cotidiana, desde la silla en la que usted se sienta hasta la página que está leyendo.

Dentro de las cinco tendencias del performance, definidas por Patrice Pavis en su Diccionario del Teatro, la que se refiere a la presentación autobiográfica en la que el artista cuenta acontecimientos reales de su vida, la vemos explorada en obras como A título personal del grupo La Candelaria; Columpio en vuelo de la actriz Carlota Llano; y Inventarios de las actrices Catalina Lozano y Luisa Vargas. Al presenciarlas por primera vez, uno siente que son obras inclasificables dentro del universo disciplinar. Sin embargo, con los aportes conceptuales de Pavis, observamos que son espectáculos en los que se habla en nombre propio. César Badillo, como revelando sus inquietudes en torno al actor y sus otros (título de su libro), genera un efecto de espejos, al colocar una imagen pregrabada de él, consiguiendo debatirse así mismo sus propias visiones del universo. Carlota por su parte, utiliza una grabación de sus años de infancia, proyectándola en su obra. César, actor-performer, y Carlota, actriz-performer, alcanzan un nivel importante en este asunto de contarse a sí mismos. Quien no se conoce a sí mismo, no puede mostrarse como es. Esto quizás tenga un trasfondo existencial como el de Johnny Carter, personaje de El Perseguidor de Julio Cortázar, virtuoso saxofonista cuya vida discurre al filo de la lucidez y la autodestrucción. O será contarse a través de otro. Aquí se suscitan una serie de interrogantes, que por momentos pueden confundir.

El término Performer, además de abarcar al actor, también incluye al bailarín, al cantante, al mimo, en resumen, todo aquello que el artista, occidental u oriental, es capaz de hacer en un escenario destinado al espectáculo.

lo. El Performer realiza siempre una proeza (una performance) vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación y a la representación mimética del papel por parte del actor.

Las otras cuatro tendencias (body art, repetición, ritualización, y comentario social) se han desarrollado de manera desigual en nuestros escenarios. En el body art, se utiliza el cuerpo del performer para ponerlo en peligro. Recuerdo a una bailarina, Lina Gaviña, realizando todo tipo de peripecias sobre el tablado donde estaban dispuestos 400 vasos de cristal. ¿Por quién lloran mis amores?, nombre del espectáculo, era una invitación a desencadenar las emociones, sugiriendo un viaje hacia el interior del ser humano. En la obra La Tempestad de William Shakespeare, del Teatro Quimera, el actor Juan Piñeros explora el personaje Calibán a partir de este concepto plástico del boy art. La obra Piel y Cemento -un homenaje al ciudadano que se debate entre los amores y los afanes, y que se pierde en una urbe invadida de industria-, creada por el grupo Lula Lunar, otro de las propuestas en esta dirección.

En el caso de la repetición, conseguiría ser un representante la Casa del Silencio, agrupación dirigida por Juan Carlos Agudelo, con su propuesta reciente de “Woyzeck, un lamento en el silencio”, drama poético y gestual.

Beatriz Camargo ha creado obras enmarcadas entre la ceremonia ritual y mítica, como Eart, El Siempreabrazo, Tamoanchán, Dónde Están mis Hijos, María Magdalena, Sólo como de un sueño de pronto nos levantamos.

Otras experiencias importantes son las de Alberto Torres y Myriam Gutiérrez (Pamuri Mahse · Sei-Nake Haba Sintu) y su Teatro-danza ceremonial de la Máscara Mítica; y Juan Monsalve, director del Teatro La Memoria

El referido al comentario social, puede verse representado en buena parte del teatro colombiano, destacándose las propuestas de Paula Sinisterra y su grupo Velatropa, Patricia Ariza con el Teatro La Candelaria y Rapsoda, Carolina Vivas con Umbral Teatro (En La Ópera de Tres Centavos, incluyó en el reparto a una actriz natural reciclada y al cierre del espectáculo la directora se ubicaba a la salida del teatro con un grupo de mendigos demandando una donación); de igual manera, María

Teresa Hincapié, pionera de los performances en Colombia (Peregrinos Urbanos, Una cosa es una cosa) “La performance es cuerpo, tiempo y espacio; a partir de esto se gestan las acciones”, fue uno de sus axiomas; y Testigos de las ruinas de Mapa Teatro.

El teatro posdramático

En su libro Hans Lehman, titulado Teatro Posdramático (1999), como aspecto análogo al postmodernismo, nos aporta nociones claves para el estudio de las manifestaciones teatrales contemporáneas. Una de ellas, que vale la pena resaltar es la desjerarquización de los elementos teatrales contemporáneos.

Obra: El Rinoceronte De Ionesco (Versión Libre) / Autor: Eugene Ionesco. / Director: Aída Fernández. / De Izq. A Der.: Juan David Florez, Juan Pablo Ortiz, José Antonio Ramírez, William Fernando Vargas. / Fotografía: Lina Rodríguez



En las nuevas manifestaciones artísticas el texto deja de ser el elemento estructurante de la puesta en escena. El texto viene a ser un elemento más que no impone ninguna relación de poder ni de pre-existencia, así como el nuevo texto teatral compartirá el escenario con la danza, la pintura, la iluminación, la música, la arquitectura, el video-clip..., sin que haya un elemento más importante que los otros.

Antonin Artaud(1896-1948) argüía que no estaba probado que no exista un lenguaje superior al verbal, pues al lado de la cultura de las palabras, está la cultura de los gestos. A este importante creador le interesaba buscar la esencia del verdadero corazón humano, un corazón libre de las cadenas de la palabra y el pensamiento europeo. Si embargo, no podemos negar que el hombre sea un ser de palabras, que es inseparable a éstas, pero vale la pena recordar que antes de hablar el hombre gesticula. Y esos gestos y movimientos poseen significación. Dentro de su visión mítica y metafísica del teatro, llega a afirmar que el escenario ya no es punto de llegada de la creación, sino que en cambio, será un punto de partida, un lugar de creación absoluta. Por ello es absurdo concebirlo como lugar de reglas, de normativas. En sus planteamientos estéticos, esgrimía la necesidad de la autonomía del teatro, alejándolo de la concepción tradicional como suplemento de la literatura.

El estudio de Virgilio Ariel Rivera(1939-2009), Composición Dramática, se basa fundamentalmente en el estatuto del texto y no en la puesta en escena, donde reside el ver-

dadero valor del teatro, como ente independiente. Esto corresponde con la perspectiva acostumbrada, que el trabajo teatral consiste en visualizar de un modo lógico el texto dramático. En los términos habituales se habla aún de montar una obra como poner en pie un texto.

Ariel Rivera define al género (toda clasificación es arbitraria) en siete necesidades existenciales, y a partir del desarrollo del conflicto que sucede entre el protagonista y el antagonista, y del tipo de solución, positiva o negativa. Teniendo esto como base clasifica el teatro en siete géneros equivalentes a siete conductas humanas. Habría que anotar, si embargo, que la complejidad del ser es infinita, es casi inclasificable, indeterminada. Pero ello no invalida que el teatro pueda ser estudiado desde esos parámetros. Las disímiles miradas sobre los géneros ha evitado su aplicación ortodoxa. He tenido oportunidad de asistir a representaciones de Edipo Rey, de una compañía alemana, enteramente liviano, a la Casa de Bernarda Alba en estilo clown, a Macbeth tipo instalación donde las acciones de los personajes construían un universo diferente al shakesperiano. Cada poema, cada obra de arte es única. Es irrepetible, irreductible. No la podemos reducir a un género. Cada obra tiene vida propia, a veces una obra niega a la otra. Paz nos recuerda que cada obra es un objeto único, creado por una técnica que muere en el mismo instante de la creación. A Luis de Góngora llamarlo poeta barroco no es suficiente. La poesía no la debemos reducir a unas cuantas representaciones: épica, lírica y dramática. Y menos, el teatro concebirlo como apéndice de la literatura. En los

ochenta fueron famosas las controversias de Enrique Buenaventura y Santiago García con el escritor peruano Mario Vargas Llosa, en torno a estas cuestiones. Dos obras, entre otras, concretizaban en el escenario este debate: “Historias del silencio”(1981) del Acto Latino, con las actuaciones de Juan Monsalve y María teresa Hincapié(sólo se escuchaba la palabra “Mamá”, en una representación de cerca de dos horas), y “El pupilo que quiso ser tutor” del grupo El Retablo, dirigida por Félix Báez, en la que se destacaba la actuación de Guillermo Prieto. Con la puesta en acción de la creación colectiva, muchas de las obras experimentaban con las estructuras y lenguajes del espectáculo escénico, entre ellos el valor y uso de la palabra. “El Paso” (Parábola del camino), creada en 1988, del Teatro La Candelaria contribuyó a despejar esos caminos, explorando los lenguajes no verbales. Y en otra perspectiva “La Casa Tomada” de Mapa Teatro, a partir del cuento homónimo de Julio Cortázar, estrenada en 1986. Si aceptamos todas las excepciones y formas, la clasificación en arte sería un catálogo infinito. Toda obra es algo más, pretender reducirla a un género es desatinado. Luis de Góngora trasciende el estilo barroco, Brecht es mucho más que didáctico, Shakespeare va mucho más lejos, García Márquez no es sólo realismo mágico. Es comprensible la molestia de Tadeusz Kantor cuando le dijeron que era posmoderno.

El texto como objetivo de la representación dramática

José Monleón Bennácer, crítico y ensayista de teatro, de origen español, nos comenta así

esta actividad cotidiana: “Durante mucho tiempo, el texto había sido considerado el objetivo de la representación dramática. Desde esta perspectiva el procedimiento de montaje solía ser, más o menos el siguiente: un día la compañía se reunía en el escenario para oír al autor o al traductor la lectura del texto íntegro de la comedia, previamente conocida y aceptada por la empresa. Inmediatamente se sacaban los papeles, operación consistente en hacer tantos libretos como personajes, incluyendo en cada uno de ellos su texto correspondiente.

El actor memorizaba el texto de su personaje, atento a los pies de los párrafos de los compañeros, que precedían a cada una de sus intervenciones, sin olvidar por supuesto, que contaba con el apuntador, lo que determinaba toda una técnica para poder decir el texto sin un trabajo previo suficiente. La participación del actor en la totalidad de la obra era irrelevante; se partía de la base de que poseía una serie de condiciones físicas, como voz, figura, temperamento, etc., y se les exigía que las aplicara, con lo que se entendía por eficiencia profesional, a su personaje. Como el texto era lo fundamental, a menudo los repartos se hacían mucho más en función de la relación entre la longitud del texto y la categoría o consideración profesional del actor, entre las categorías reales del personaje y las posibilidades de expresión psíquica emocional de su intérprete. Así fue habitual durante años ver a actores de edad avanzada encarnar a parejas de jóvenes enamorados, simplemente porque aquéllos eran la cabeza de la compañía y estos últimos protagonistas de la obra, que era como tanto decir los que más hablaban”.

Otras reflexiones...

Al despojar la puesta de toda preponderancia, en este caso el texto, los demás elementos cobran pareja importancia. Aunque es difícil observar una obra en la que todos los lenguajes se relacionen de una manera armoniosa y proporcional. Sucede por lo general que en toda expresión escénica por lo general se enfatiza uno o más elementos; por momentos la luz, los actores, el espacio, la escenografía, los objetos, lo sonoro, lo gestual. Traigo a la memoria un espectáculo belga cuyo lenguaje expreso era la luz; en “Volpone” de Ben Jonson, dirigido por Ramón Pareja,

la movilidad de los elementos de la escena ensombrecía el trabajo del actor; una obra reciente, “La Mujer de Antes”, de Roland Schimmelpfening, interpretada por el Teatro Vreve y dirigida por Víctor Viviescas, el factor tiempo era lo determinante.

En muchos casos el concepto de teatro se mezcla y sus fronteras se difuminan con el de performance. Esta contaminación subraya, sobre todo, la preponderancia de la presencia física del actor/performer, por sobre la concepción dramática del personaje.

Entonces, en esta manera nueva de pensar las artes escénicas, el concepto de personaje



Obra: El Rinoceronte De Ionesco (Versión Libre) / Autor: Eugene Ionesco. / Director: Aída Fernández. / De Izq. A Der.: Raúl Andrés Mejía, William Fernando Vargas, Luis Omar Burgos, Jennifer Gómez, Estefanía Torres, José Antonio Ramírez, Juan Pablo Ortiz, Isabel Dávila, Juan David Florez. / Fotografía: Lina Rodríguez

comienza a cuestionarse. En lugar de creación de un personaje a partir de una acción (drama) que tiende a la mimesis, según La Poética de Aristóteles, observamos ahora la categoría dada al cuerpo del artista, a su propia materialidad carente de ficción. El personaje es una construcción mental elaborada mediante el lenguaje y la imagen. Es una ente-lequia, una cosa irreal que no puede existir en la realidad. Se deriva del concepto persona, que en latín simboliza máscara; o per-sona que en su origen significa para sonar. Desde hace un buen tiempo se viene tratando la crisis del personaje, y hay quienes anuncian su extinción. Esta dificultad que se expone involucra también al concepto de la mimesis, imitación o representación, y por supuesto a la fábula. Lo que se pretende es “volver presente”, ya no hay lugar a la re-presentación. Todas las obras escritas desde la antigüedad serían obsoletas. Esquilo, Plauto, Shakespeare, Moliere, Brecht, serían sujetos del olvido. Se podría resumir en un vaciamiento del personaje y en una disolución del teatro. Como si el personaje estuviera de más en el teatro, como si hubiera sido expulsado por el actor. Ya no se habla de personajes, sino de impersonajes, de un fantasma sin carácter, sin identidad. Cómo imaginar un teatro sin personajes, sin conflictos, sin fábulas. Recuerdo una de las frases de Jairo Aníbal Niño, “El día que dejemos de contar historias, estaremos muertos”. ¿Será entonces que los artistas de teatro se quedaron sin historias para contar? Paradójico, si observamos que si hay un país colmado de historias, ese es el nuestro. Colombia es un país que no se ha contado, y necesita ser contado. Ese afán desmedido de conectarnos y sumarnos a las corrientes europeas no es necesario. Lo importante es un

diálogo con esas nuevas vertientes, para asimilar lo que puede ser útil. Quizás lo que esté ocurriendo es que el arte escénico se mira desde otros ángulos, bajo otros paradigmas, porque en efecto el mundo está cambiando, y todo cambia. Pero no se trata de aniquilar los elementos esenciales del teatro, sino de observarlos desde otras perspectivas, pero están ahí, lo que sucede es que están modificándose, transformándose. Como viene ocurriendo desde hace más de dos milenios, el teatro se mueve, es una forma de moverse. El teatro ha sido uno de los grandes inventos del hombre, y proyectar despojarlo de sus elementos vitales, creo que no es propio. Es como si quisiéramos jugar fútbol sin la esférica. En un encuentro con un teórico francés, afirmaba que en la obra “Los Ciegos” de Maurice Maeterlinck no había conflicto, y el asunto lo pusimos en debate. El teatro tiene esa doble condición, ser presentación/representación. Privilegiar una de las dos circunstancias, lo hacen cambiante, como ha sido a lo largo de los tiempos.

El mismo Artaud, se aproxima al teatro como poesía en el ambiente. Para Octavio Paz la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono, operación capaz de cambiar el mundo. La actividad poética es revolucionara por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo, crea otro.

Es entonces cuando tratamos de mirar una obra como un paisaje (obra-paisaje), que está dirigida a despertar los sentidos; y surge el otro concepto de obra-máquina, una construcción sólida y coherente. La primera se

presenta como un cuadro para ser observado, una atmósfera, unos trazos, que nos invita a una experiencia sensorial. La segunda se enmarca más en el teatro que responde a una situación, a unos conflictos, a unos relatos.

En estos tiempos se experimenta una crisis de los marcos teóricos establecidos y, por lo mismo, un cuestionamiento de los principios y valores tradicionales. Dichos enunciados han sido atravesados por diversas experiencias, entre ellas, la globalización, la fractura de los discursos totalizadores, el multiculturalismo y el descentramiento.

El teatro no brinda ya un espacio para la unidad sino que muestra materiales heterogéneos (hibridación), extremando su contingencia de polifonía informacional (el hipertexto, según Barthes). Acerca de este nuevo paradigma, el postmodernismo, F. Lyotard nos habla de la incredulidad frente a los grandes relatos, las metanarraciones épicas. Y observa que lo que presenciamos hoy es un cambio radical en las prioridades, un paso del concepto de unidad a la fragmentación, una expresión impropia del personaje donde su identidad o identidades están dispersas, todo proclive al disenso.

El concepto de teatralidad escapa a las limitaciones de una categorización rígida, severa, y se brinda como posibilidad múltiple, abierta y suspendida, determinada en cada acontecimiento teatral. Cada obra se ofrece como experiencia única.

Existe la ruptura de la vínculo temporal. Ya no se dispone de principio ni de final. De esta manera cada espectador construirá su propia visión del espectáculo.

El hombre que crea, destruye siempre. Picasso, lo definiría de manera sabia: “el arte es un cementerio de hallazgos”. El acto de creación implica una tarea azarosa (crear es un impulso, diría Diderot), de exploración, que está más en el campo de la incertidumbre que de las certezas, de los hallazgos. Es un golpe de dados. Por ello considero que los esquemas dramáticos se han vuelto obsoletos. El teatro como espacio de libertad.

Concluamos aquí con una hermosa frase de Lope de Rueda: “El teatro es dos tablas y una pasión”.

Bibliografía:

ARISTÓTELES, Poética, Madrid, Editorial Gredos, 1992

MONLEÓN, José, Cómo se monta una obra teatral. En: Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro: Año 6 No 26, Coyoacán, CP 04120, México, 2004

SÓFOCLES, Tragedias: Ajax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono, Madrid, Editorial Gredos, 1981/2002

LYOTARD, J. Françoise, La Condición Posmoderna, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987

PAVIS, Patrice, Diccionario de Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998



Obra: El Rinoceronte De Ionesco (Versión Libre) / Autor: Eugene Ionesco. / Director: Aída Fernández. / De Izq. A Der.: Luis Omar Burgos, Raúl Andrés Mejía, William Fernando Vargas, Juan David Florez, Isabel Dávila, José Antonio Ramírez. / Fotografía: Lina Rodríguez