

Carles Batlle

Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución

Textualitat contemporània, Pausa 37 (2015)

En aquest article, Carles Batlle analitza en perspectiva el debat sobre la posició de la textualitat en la creació teatral contemporània. Des de l'emancipació i el «retorn del text» fins a la «mort del drama», passant per la definició dels materials postdramàtics, l'autor ens parla de nous paradigmes, de models de representació, de la importància de les partitures i dels problemes (o polèmiques) amb l'autoria, tot aportant una solució a l'embolic.

Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución[1]

Emancipación del texto /extinció del drama

“Le texte, la lumière, la chorégraphie, tout est de la même importance. [...] Son théâtre [el de Bob Wilson] est donc plus riche, et les textes peuvent exister librement.” La cita (*Le Monde*, 24-2-1988) procede de una entrevista a Heiner Müller que Bernard Dort reproduce en su reconocido estudio sobre la emancipación de la representación (Dort, 1988). De las palabras de Müller se desprende una idea relevante: cuando los elementos de la representación están emancipados, el teatro deviene más rico y el texto se puede asociar libremente con él. O dicho de otra manera: la *emancipación de la representación* conlleva una *emancipación del texto*.

La emancipación de la textualidad dramática se inicia a finales del siglo XIX y a principios del XX, y su recorrido es paralelo al proceso de autonomía escénica definido por Dort. La emancipación del texto –gloso libremente la opinión expresada por Heiner Müller en diversos escritos- culminará supuestamente cuando dicho texto se deconstruya en una especie de “material” libre que interactúe con el resto de lenguajes del espectáculo.

Pero hay que tener en cuenta que esta radical idea de libertad sólo describe uno de los recorridos posibles de la aventura del texto dramático a lo largo de los últimos cien años. Sólo uno: desde la posición de Müller, la verdadera autonomía de la escritura teatral pasa indefectiblemente por la anulación completa de cualquier -como diría Dort- “modelo de representación”; es decir, por la anulación de cualquier previsión por parte del autor textual de lo que sería la composición de la escena. Müller, leído así, niega la supervivencia del drama (entendiendo “drama” como texto literario concebido para la representación).

En una dirección parecida pero menos extrema, Joseph Danan llegó a cuestionar hace tres años la viabilidad de esos “textos escritos a la antigua en la soledad de la escritura dramática, esos textos que, buenos o malos, se alejan cada vez más [...] de las prácticas vivas de la escena.” (2012: 104-105). Para Danan, el autor teatral de hoy es el creador escénico: es decir, el “creador de una obra escénica liberada de la necesidad de pasar por una obra de teatro previa.” En este sentido, el crítico es reticente a hablar de “pièce de théâtre”, ya que esta etiqueta “désigne un genre trop encombré de fable, de personnages, en un mot, de *mimesis*”. Danan –que cita Jean-Pierre Sarrazac- es consciente que el drama ha sufrido una reinención constante. La cuestión, ahora pues, es saber hasta qué punto puede llegar esta expansión regeneradora: “le point –dice- où l'œuvre dramatique s'effacerait devant le texte-matériel.” (2013: 68-69)

La pregunta está servida: ¿debemos creer que los procesos de emancipación del texto dramático y de la representación conducen irremediabilmente –y paradójicamente- a la extinció del drama?

Sarrazac respondería que no. Si bien –explica- es muy correcto “que nos emancipemos del logo-centrismo que desea que el drama se posicione en primer lugar y que el espectáculo no sea más que una simple traducción”, hay que tener presente que el drama, habiendo ganado autonomía, ha devenido una obra incompleta, *agujereada* (los fundadores de la Estética de la recepción hablarían de “espacios vacíos”). “Una obra con lagunas –arguye Sarrazac, que cita José Sanchis Sinisterra- tiene múltiples posibilidades de existir en diferentes representaciones.” (2008: 155) O en otro sitio: “Un text mai no està complet” –afirma Erika Fischer-Lichte en este mismo dossier-, es el receptor quien lo termina. Esta certeza, no sólo ha impedido la “muerte del drama”, sino que le ha dado alas.

El “retorno del texto”

La autonomía de la escritura, más allá de la deriva posdramática del “texto-material” anunciada por Müller, ha producido en los últimos veinticinco años y paralelamente al boom -digámoslo de manera coloquial- “performativo” una importante explosión de la textualidad dramática, dentro y fuera de Europa (explosión que a menudo ha sido ninguneada u obviada). Hablo de “textos-partitura”, o si lo prefieren -mientras no acabo de definir esta categoría-, de “literatura dramática” con todas las de la ley.

Han surgido festivales, instituciones y teatros dedicados exclusivamente a los “nuevos textos” (me acojo al título de presentación de la reconocida Bienal de Wiesbaden), se han multiplicado los premios (locales o de ámbito internacional), las asociaciones de autores se han renovado y su actividad se ha extendido al extranjero, se han concebido proyectos internacionales de autores en residencia, talleres de escritura, bases de datos, intercambios de lecturas dramatizadas, programas de traducción, ediciones plurilingües, etc. Es cierto que, en los últimos años, la crisis que se inició en 2007-2008 ha debilitado el alcance de este estallido (que se originó en una época de bonanza económica), pero a pesar de todo, la onda expansiva sigue dando frutos. No sé si exagero, pero me atrevería a asegurar que, nunca como en estos últimos años, la literatura dramática ha sido tan viva en Occidente.

El fenómeno arranca a finales de los años ochenta y a inicios de los noventa, y se define con frecuencia como el “retorno del texto”. Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis, Michel Vinaver o Valère Navarina usan la expresión en Francia; o también en Cataluña y en España, autores y críticos como Jaume Melendres, Josep M. Benet i Jornet, Maria José Ragué, Enric Gallén, Sergi Belbel o José Sanchis entre muchos otros. Y lo mismo sucede en el resto de Europa... No obstante el entusiasmo, hay que reconocer que la expresión es escurridiza. Algunos -como Novarina o Vinaver- la usan curiosamente para reivindicar la suficiencia de un texto alejado de las arbitrariedades de la puesta en escena. Y la verdad es que la etiqueta podría aludir a distintos aspectos alejados de la realidad del momento: regreso del “drama absoluto”, retorno quizás de la jerarquía del texto por encima de la escena, retorno de una idea convencional de representación, etc... Pero no, no se trata exactamente de ninguno de estos principios: ni supone un retorno a la forma dramática clásica ni presupone la recuperación de una jerarquía perdida. Con la expresión “retorno al texto” se define habitualmente -salvo contadas excepciones- la eclosión de un “nuevo paradigma dramático” (Sarrazac); un paradigma que, siguiendo la estela de una cierta dialéctica entre forma y contenido, se ha expandido desde los albores del drama moderno hasta la contemporaneidad.

Textualidad dramática y textualidad posdramática

Es fácil encontrar ejemplos de lo que he dado en llamar quizás exageradamente “negacionismo”. Hans-Thies Lehmann -el caso más relevante de esta tendencia-, se niega a reconocer en todos sus textos -incluso en los de los últimos años- el boom dramático del cambio de siglo. Por un lado no puede ignorar la evidencia: si bien en la década de los ochenta el texto todavía se orientó hacia el teatro visual, en los años noventa -reconoce- se produce un nuevo acercamiento al texto (2002 y 2010). Sin embargo, la relación entre texto y escena “continúa siendo polémica”, ya que, según el crítico, “existen textos poéticos, narraciones, incluso estudios teóricos que pueden llegar a escenificarse. También hay textos dramáticos que pueden escenificarse mediante recursos posdramáticos. Y, obviamente, el teatro dramático continúa estando presente. El lenguaje es un elemento riquísimo e irremplazable en el teatro. Así que el hecho de que la noción de teatro se transforme hasta el punto de que el texto dramático no sea más el centro sino un integrante del evento teatral no implica que desaparezca. Sencillamente cambia su estatus y, al hacerlo, crea nuevas posibilidades en vez de eliminar las antiguas.” (Lehmann, 2008)

Se deduce de esto que el nuevo acercamiento a la textualidad no supone ningún resurgimiento de -cito aún Lehmann- una “dramatización convencional o un simple retorno al texto” (2010: 319), sólo pone en evidencia el aumento de la presencia del lenguaje verbal en los montajes posdramáticos (en relación, evidentemente, a la densidad de este lenguaje en la producción performativa de las décadas anteriores). Así pues, la nueva textualidad será poética, ensayística o narrativa, pero no específicamente dramática. En caso de que se monte una obra dramática, ésta perderá su estructura predeterminada al servicio del “dispositivo” o del “montaje” posdramático. Lógicamente, cuando Lehmann dice que “el teatro dramático continúa estando presente”, se refiere a la presencia en algunos teatros de obras clásicas con montajes convencionales.

Diez años después de su definición de lo “posdramático”, evaluando la repercusión de su concepto en la teoría y en la práctica teatrales de hoy, el crítico alemán matiza una vez más (de hecho, ya lo había comentado en el prefacio de la edición francesa de su libro), que “la palabra posdramático describe la estética y los estilos de la práctica teatral, y tematiza la escritura, la escritura dramática o el texto teatral, solo de manera marginal.” (2010: 311) La precisión se agradece; sin embargo, a pesar de sus palabras, Lehmann se entretiene a diferenciar una “textualidad dramática” y otra de “posdramática”. ¿Se puede hacer teatro posdramático con textos dramáticos? Repitámoslo: sí, sólo habrá que deshacer la plantilla y los “modelos” de representación implícitos en el texto; es decir, usar la palabra como “material”. Por otro lado, se supone que la “textualidad (directamente) posdramática” está conformada por “textos-material”. Sarah Kane sería un ejemplo casi perfecto de esta vía.

Efectivamente, en un artículo publicado ocho años antes de su evaluación, Lehmann defendía que con *Psicosis de las 4.48* el texto dramático había cedido ante la “configuración posdramática” gracias al uso de semi-diálogos, poesía, cifras, fragmentos de conversaciones, por la indeterminación de los locutores, etc. (Lehmann, 2002 a). En 2010 el autor mantiene el mismo análisis: “Sarah Kane -dice-, cuya escritura se alejaba cada vez más y más de los remanentes del teatro dramático, en sus primeras obras, como *Blasted*, y sobre todo con *Psicosis de las 4.48* estuvo cerca de ser un ejemplo perfecto de textualidad posdramática.” (315)

El ejemplo es ilustrador. ¿Significa esto que los nuevos textos dramáticos -que experimentan con la fragmentación y la hibridación en su decidido recorrido de emancipación- ya no les sale a cuenta proponer nuevos “modelos de representación”, “modelos” alejados de la convención escénica tradicional? ¿Quiere decir esto que, pese a la asunción de un amplio margen de libertad a la hora de proceder a la *traducción* escénica de los textos, ya no es necesario molestar-se a proponer patrones o condicionantes, o “invariantes” como diría Joseph Danan (2002: 200)?

En 2012, Lehmann cuestiona una vez más la supervivencia del “teatro dramático”, porque está ligado –expone- a “precondiciones históricas que están desapareciendo cada vez más”; cree que, “la sensibilidad moderna de hoy no es probable que vuelva a la estructura dramática” y, por tanto, no cree “que vuelva a aparecer la visión estrecha del teatro dramático” (Lehmann, 2012). La conclusión es clara: cuando habla de “drama”, el crítico siempre habla de “drama absoluto”; su idea de posdramático no recoge ni analiza las nuevas “partituras” textuales del cambio de milenio (que también se han emancipado del “drama absoluto”). O sólo recoge algunas, como *Psicosis de las 4.48*, que según él, pueden llegar a leerse como “texto-material”.

Pero entonces ¿qué pasa con textos importantes de la misma época (y redactados con una sensibilidad similar)? ¿Cómo debemos considerar *Atentados contra su vida*, de Martin Crimp? ¿Es un “texto-material”? ¿Cuántas veces la obra no ha sido definida como uno de los hitos de la “textualidad posdramática”?! Y es cierto que en él se borra la categoría de personaje, que los locutores no están definidos, que el componente narrativo cuestiona la idea de representación... Sin embargo, nadie puede negar, por ejemplo, que el orden de las escenas sea importante -el propio autor se descara dentro del texto y nos recuerda de vez en cuando en qué punto están nuestras dudas y nuestras emociones (nuestras deducciones y expectativas)-; así pues, el intento frustrado de restituir una historia por parte del receptor está orquestado, previsto o diseñado por el autor. Es verdad que Crimp pretende poner en evidencia nuestros hábitos receptivos y que, jugando con ellos, los cuestiona. Esto no quita que la obra contenga un patrón... Por no hablar de otros textos del mismo escritor difícilmente clasificables como dramas al uso. El diseño de *El campo* o de *La ciudad* es incuestionable. Pero entonces, si estas obras no son “drama absoluto” ni son “textualidad posdramática”, ¿qué son?

¿Y qué pasa con la obra de un autor de la magnitud de Roland Schimmelpfennig? ¿Debemos creer que sus textos conforman una “textualidad posdramática” como los de Kane? Lehmann parece afirmar así. A propósito de un texto como *La noche árabe*, argumenta que

“En el teatro postdramático es habitual que la voz del performer narre como si lo que cuenta hubiera tenido lugar mucho tiempo atrás. En este sentido se trata no ya del evento teatral sino de la performance de la narración [...] que se intensifica por encima de aquél.” (2008)

La observación es correcta. Pero no se puede obviar que, precisamente en *La noche árabe*, el patrón del vodevil está muy presente, que la ruptura de las estrategias de este género con la irrupción inesperada de lo onírico está estudiada dentro de una plantilla de recepción prevista, que es innegable la supervivencia de micro-acciones insertadas en el relato o que, a la postre, la historia es central (presentada para ser restituida y, en definitiva, restituible) y con ella -aunque se ponga en cuestión la representación- la acción dramática y los personajes (que a veces estarán en primer nivel dramático y, a veces, en segundo nivel narrativo).

Hace un par de años, el prefacio de José A. Sánchez para la edición castellana de *Teatro posdramático* puso, a mi modo de ver, las cosas en su lugar. Según dice Sánchez, el teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino un teatro que plantea –tal como he dicho- un conflicto con el concepto burgués de teatro que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico. La autonomía del arte escénico respecto al drama –declara Sánchez- “no constituye en sí misma una negación del texto, ni siquiera del drama, sino el establecimiento de un campo de creación desde el que resulta posible tanto la colaboración o el diálogo con la literatura (dramática o no), como la redefinición del concepto mismo de drama.” (Sánchez, 2013: 18) Veámoslo, pues.

El nuevo “paradigma del drama”

En primer lugar, hay una cuestión de terminología. Jean-Pierre Sarrazac usa la palabra “drama” (como yo mismo tiendo a hacer) más allá de su asimilación a una idea de “drama absoluto” o, si se prefiere, de drama de la era burguesa, como parece que hace Lehmann (que así lo aleja de cualquier “novedad”, “actualidad” o “contemporaneidad”). Sarrazac extiende la categoría a buena parte de las construcciones textuales de la modernidad y la posmodernidad. El autor, que evidentemente rechaza la “muerte del drama”, especula sobre una “mutación lenta” o un “cambio de paradigma”. Esta mutación hace más de cien años que dura: así, hay recursos o roturas que aparecen en la época de Chéjov o Strindberg -como la fragmentación de la historia, la deconstrucción del diálogo o la desintegración del personaje- que seguimos encontrando en la producción de dramaturgos contemporáneos como Kane, Fosse o Koltès.

Desde la crisis del drama a finales del siglo XIX, el nuevo drama ha ido incorporando procedimientos y ha seguido mutando sin parar. ¡Todavía hoy lo sigue haciendo! Si hace años -explica aún Sarrazac- el drama (drama absoluto) era un “drame-dans-la-vie” (con cambio de fortuna, colisión dramática y desarrollo ordenado de la acción), desde la crisis del drama podemos hablar de “drame-de-la vie” (que vulnera las unidades de tiempo, espacio y sobre todo acción y se extiende a lo largo de una vida gracias a recursos de orden épico como una narración controladora del tiempo, o usando el montaje).

El nuevo drama es un drama “desdramatizado”. Pero no por ello deja de ser drama. Simplemente explora lo “infradramático”. Con esta última categoría, si bien se explica la dimensión digamos reducida de los personajes, los acontecimientos y los conflictos, también se plantea la importancia de la “subjektivización” y de la «*relativisation* qui marque ces événements et micro-conflits.” Lo infradramático, además, desplaza el centro del drama desde la relación interpersonal hasta el hombre solo, “l’homme séparé”, o el “sujeto escindido”, que diría Valentina Valentini (1991). Hablamos, en definitiva, de un nuevo paradigma dramático que ha evolucionado lentamente hasta la actualidad, que ha ido incorporando aspectos intrasubjetivos, que juega con recursos de perspectiva (hasta hace poco reservada únicamente para la narración) y que establece un principio básico de “relatividad” (de los pensamientos, de los valores, de las acciones o de la historia). A partir de aquí, el “nuevo paradigma” del drama juega –apunta el profesor Sarrazac– con “la forme la plus libre, mais pas l’absence de forme.” (Sarrazac, 1981 i 2012) Una idea que es primordial cuando Sarrazac habla de “rapsodia” y que está en la base de mi concepto de “partitura”.

Partitura y modelo de representación *singular*

El posdramatismo, en palabras de Jean-Louis Besson, “reivindica l’escenari com a punt d’intervenció i no com a transcripció” de una realidad que le es externa. Es “una crida a l’autonomia real del teatre respecte al drama” (Besson, 2008: 146-147). Parece, pues, que, para los defensores de una “textualidad posdramática”, la obra de teatro –en palabras ahora de Joseph Danan–, con su “déroutement réglé, sa structure dramatiques contragnante, la dramaturgie interne qui la constitue”, es percibida como “l’ennemie à abattre.” (2013: 28).

La pregunta está servida: ¿si queremos seguir escribiendo textos para el teatro, qué alternativa nos queda? “¿Qué escrituras dramáticas -se pregunta el mismo Danan- pueden revelarse compatibles con el valor performativo que busca la escena actual?” (2012: 91) Ciertamente, pueden existir “textos sin dramaturgia” (textos-material), “dramaturgia sin texto” y “textos dramáticos sin palabras”. Pero me pregunto: ¿pueden existir obras de teatro contemporáneo, textos dramáticos con todas las de la ley, esto es, textos con dramaturgia, o con “partitura” (ya que los textos sin dramaturgia son “materiales”)? ¿Están condenadas las *obras de teatro*, sean antiguas o contemporáneas, a convertirse en “materiales” al servicio de un impulso creativo posdramático?

Lo que molesta, parece evidente, es el vínculo entre texto y *dramaturgia* (devida al escritor), es decir, el establecimiento de una “partitura” y, por lo tanto, de alguna manera, el mantenimiento aproximado de un valor axial o matricial del texto. ¿Quiere decir esto que la supervivencia del drama pasa por violentar la famosa emancipación de la representación? De ningún modo.

Para responder a la pregunta precedente, vale la pena, de manera provisional o en primera instancia, profundizar en una distinción hasta ahora inédita: la diferencia entre “partitura” y “modelo de representación”.

El profesor Danan, por ejemplo (2012: 106; retomando Danan, 2002), opone los textos que proponen un “modelo de representación” a los “textos-material”: los primeros están escritos “con vistas a la escena” y los segundos “exentos de cualquier preocupación en relación con la escena”. Por la vía del medio, circularían aquellas propuestas -la referencia es Beckett– que inventan “para cada obra y para todas las obras su propio modelo de representación.” Conclusión: si los textos con dramaturgia (las “partituras”) se oponen a los “textos sin dramaturgia” (“textos-material”), y los “materiales” son lo que se opone a los textos con un “modelo de representación” inherente, parecería lógico deducir que “partituras” y “modelos de representación” son palabras distintas para definir una misma cosa.

Sin embargo la dramaturgia atañe tanto a la composición textual como al tráfico del texto a la escena. Al fin y al cabo, lo dice el mismo Danan en su conocido trabajo sobre la definición de la dramaturgia (2012: 11-73), o José Sánchez, quien considera que “la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica.”(2010: 19). Gracias a esta digamos doble acepción del término, la noción de “partitura” puede tener un alcance más amplio, más allá de lo que le confiere la idea de “modelo”.

Es cierto que a veces las “partituras” contemporáneas reclaman respeto al espíritu o a la literalidad de algunas didascalías, o que a menudo se fijan en determinaciones que afectan al tono, a la atmósfera o al ritmo del espectáculo; estas orientaciones, no hace falta decirlo, vinculan las “partituras” a la propuesta de un “modelo”, un modelo no convencional, digámosle *singular* (la “vía del medio”, que apuntábamos hace un rato). No obstante, también es cierto que hay “partituras” que únicamente orientan cuestiones de orden, de completitud textual o, en resumen, de estrategia receptiva.

El drama contemporáneo rehúye los “modelos” representacionales fijos o asumidos de la dramaturgia clásica. Habiendo ganado autonomía (emancipación del texto), se ha convertido en una obra incompleta, agujereada. Las obras contemporáneas definen nuevos “modelos de representación *singulares*” en función de un principio de apertura. El modelo, pues, existe; pero permite tantas escenificaciones como lecturas posibles. Y sin embargo, que la obra permita planteamientos escénicos diversificados, que este “modelo *singular*” sea abierto, que los modos convencionales de representación hayan sido desterrados, no quiere decir que el texto no esté definiendo un patrón o que contenga –digámoslo que no suene excesivo– algunas exigencias o “invariantes” más.

Las obras contemporáneas pueden especificar indicaciones referidas a la distribución del espacio, a la organización de la temporalidad, al tipo de interpretación, etc. Y lo pueden hacer, como hemos dicho, desde un principio de apertura fundamental. Estas indicaciones constituyen, en buena medida, la esencia de su “modelo *singular*” pero –insisto– no son los únicos elementos que constituyen su “partitura”. A menudo, lo que define el eje matricial de la

pieza es una configuración estrictamente textual que no orienta ni prefigura opciones de representación de manera evidente.

Wolfgang Iser afirmaba (1989: 149) que la obra de arte “es la constitución del texto en la conciencia del lector.” Hay que valorar las decisiones producidas por el lector o espectador en el acto de recepción, pero también la oferta anterior a estas decisiones. Es decir: la estrategia o diseño (o estructura de efectos) que el autor, consciente o inconscientemente, ha inscrito en el interior del texto en el momento de crear (una hipótesis de recepción inserida en la escritura). Esto es lo que la Estética de la recepción ha venido a llamar “receptor implícito”. El “receptor implícito” es la pieza clave de la “partitura”.

Será trabajo del director que se ha propuesto escenificar una determinada obra decidir cuándo el *orden*, la *completitud* o el conjunto del *receptor implícito* son requisitos de la obra o cuando sólo son articulaciones azarosas de un texto sin dramaturgia (es decir, de un “texto-material”) que se pone al servicio de una escenificación independiente.

Repitémoslo: el “modelo de representación” *singular* –abierto- del drama contemporáneo es una parte constitutiva de la “partitura”, pero no necesariamente es la “partitura” entera.

Dos ejemplos

Pongamos como ejemplo esa muestra de “textualidad posdramática” perfecta que argumentaba Lehmann: *Psicosis de las 4.48* de Sarah Kane.

“Mi mente es la protagonista de estos fragmentos desconcertados”. Así se expresa la *protagonista* –quizás no deberíamos usar esta palabra- de *Psicosis*. Podemos hablar, pues, de un sujeto escindido cuya voz (o cuyas voces) son la expresión de una conciencia diseminada. Habitualmente, ante esta obra, el receptor suele imaginar un sujeto único que relata su experiencia anímica y mental (tanto presente como pretérita). La percepción de unipersonalidad sobrevive a pesar de las contradicciones y los desdoblamientos del discurso psicótico (y vinculamos con ese sujeto la agobiante exposición de los síntomas más destacados de la gran enfermedad contemporánea: la aniquilación del ser).

La psicosis, como flujo de conciencia podríamos llamar defectuoso, no permite que el individuo se reconozca a sí mismo. Por consiguiente, la forma del drama se descompone. Dice el texto: “¿cómo puedo regresar a la forma/ ahora que la forma de mis pensamientos ha desaparecido?” Y la voz se fragmenta, se multiplica o se disuelve. Es una voz atravesada de otras voces. Un sujeto (o una subjetividad) boicoteada. Y a pesar de ello –insistimos-, la convicción lacerante por parte del receptor que estamos ante un único sujeto combate todo el tiempo con la evidencia constante –rítmica- de su desintegración.

Lógicamente, las opciones de escenificación se diversifican segúnelijamos un número de locutores u otro. Pero aunque los locutores se multipliquen, el espejismo de unidad, ese intento desesperado de conciencia, se mantiene. Se juega con una perspectiva múltiple sobre la realidad, pero el receptor no abandona la percepción de una conciencia focalizadora única; fragmentada, escindida, contrastada, como se desee, pero a fin de cuentas una. A lo largo de la obra, nos sumergimos en una espiral de desmembración que nos lleva hacia un referente cada vez más y más abstracto, más contradictorio, más ambiguo, más irreal; a medida que avanza la obra, la autora deja caer datos puntuales que parecen apuntar a un tiempo cronológico concreto –un tiempo biográfico-, a experiencias y traumas aislables, a engaños afectivos bien definidos, nada metafóricos (restos de una existencia que aparece –“fantomatique”, dijo algún crítico- “selon une rythmique circulaire du retour obsédant des mêmes débris d’existence.”(Lesage, 2002: 151).

Y a medida que recibe sus dosis, el receptor se esfuerza en restituir una historia, y esos esfuerzos se agudizan en la misma proporción con que la conciencia relatora se revela impotente para ordenarla, para mostrarla, esa historia. Toda esta tensión se presenta de una forma rítmica, con movimiento de ida y de vuelta, con alternancia entre abstracto y concreto, entre coherencia e incoherencia, entre monólogo y diálogo (interno o no), y también teniendo en cuenta la musicalidad de las palabras, el juego con las enumeraciones o los números. Conclusión: ciertamente podremos, con Lehmann, considerar la obra como una suma desordenada de “materiales” a disposición de un evento escénico. ¿Pero qué sentido conlleva desordenar aquello que ya está (aparentemente) desordenado? Quizás resulte más interesante analizar y reconstruir las estrategias de *recepción implícita* que la autora, con más o menos conciencia de ello, dejó ahí para nosotros.

Otro ejemplo: la obra de Anja Hilling *Animal, negro, tristeza* muestra en su segunda mitad una escritura fragmentada, polifónica, narrativa, a veces coral; una escritura que, traspasando la fábula a un segundo nivel diegético y dificultando su recomposición, acepta mil y una formas de expresión escénica. La obra es abierta, (agujereada, pues). Esto, sin embargo, no la convierte inmediatamente en un “texto-material”. La distancia fundamental entre la primera mitad, más dramática (se cuenta una historia más o menos tópica y de manera más o menos convencional), y la segunda mitad, más rapsódica, más deconstruida, está pautaada por la autora en una diáfana dialéctica entre forma y contenido: el mundo (la historia) se interrumpe con la catástrofe (el incendio del bosque); consecuentemente, después del cataclismo, la vida –el drama- ya no puede ser representada. Ahí está la alteración de la forma, el cambio de estilo, si se quiere! La desarticulación de la forma dramática en la segunda parte reclama una articulación previa de esta forma en la primera parte. Después de todo, algo tiene que ser desmembrado! Imaginemos ahora una propuesta que trate todo el texto de Hilling como “texto-material”. Esto es: que use la textualidad como pretexto compositivo de un evento escénico y que se siga una actitud desacomplejada

con respecto a la orden o el cumplimiento del texto. Probablemente, sin pretenderlo, la escenificación habrá ninguneado el sentido y la fuerza de un aspecto central de la obra.

Partitura y crisis de la historia

Más aún: buena parte de los dramas contemporáneos, más o menos rapsódicos, han asumido con convicción la crisis de la historia. Ya no hay finales, ni progresiones causales y, por tanto, tampoco accidentes muy marcados ni conflictos definidos ni objetivos a batir; el sujeto y la acción dramáticos se diluyen, la composición formal clásica se fragmenta y pierde la lógica de su concatenación; la información dramática se elide, se sustrae, se dificulta su aprehensión, cada vez es más complicado restituir la historia. De hecho, bastantes veces se habla de la completa desaparición de la historia...

Pero esto último, que es cierto cuando hablamos de “textos-material”, *casi nunca* lo es cuando hablamos de *obras de teatro*. El drama contemporáneo problematiza la historia, por supuesto, pero eso no quiere decir que no nos cuente una –o que no la esté utilizando– (una que puede ser unívoca o plural, restituible o no, da igual). Si *usa* una historia, entonces resulta que la trama fragmentada, híbrida, heterogénea y polifónica de la escritura que la vehicula se articula necesariamente a partir de una estrategia, definiendo su propio “receptor implícito” lejos de las fórmulas preestablecidas por la tradición dramática. O dicho con otras palabras: propone estímulos, dilaciones y sorpresas; gestiona las informaciones y las expectativas; provoca identificaciones a voluntad; presupone el estado anímico y cognitivo del receptor a lo largo de todo el consumo de la pieza.

Obviar la “partitura” del drama contemporáneo y tratar el texto como “material” significa cargarnos esta estrategia, ignorar la definición del “receptor implícito”, dinamitar la posible o imposible restitución de una historia ya de por sí problematizada.

Un problema de autoría

La escritura dramática de hoy se ha desplazado –apunta una vez más Joseph Danan– “hacia la creación de dispositivos para la escena, dispositivos que pueden evidentemente acoger al texto, como suele suceder.” La noción de dispositivo se ciñe bastante a lo que he definido como “modelo *singular*” y tiene la virtud de reunir “textos-material” y “partituras”. El inconveniente del concepto, a mi modo de ver, es que supone una renuncia definitiva a la vigencia de la *obra de teatro*: la autoría pasa del escritor a los autores escénicos. “Desde el momento –arguye el crítico– en que el acto de creación se desplaza hacia la escena y este acto es el resultado de la acción de artistas que trabajan en la implementación de un dispositivo y en su funcionamiento a largo del espectáculo, es el dispositivo lo que prima, debilitando así la distinción entre los dos tipos de texto [texto dramático y texto material], hasta quizás abolir la pertinencia de la distinción, o en todo caso, relativizarla.” (2012: 107)

Jean-Pierre Sarrazac se queja de esta deriva: explica que en algunos países como Alemania la noción de “texto-material” “supplante souvent celle de pièce de théâtre”, los directores prefieren montar textos no dramáticos (algunos se hacen llamar “écrivains de plateau” y justifican la pretensión en su montaje de citas de novela, filosofía o documentos de diversa índole). Paralelamente, “l’appellation d’auteur dramatiques a perdu de son prestige chez les auteurs de pièces, lesquels trouvent plus noble ou plus exact d’être appelés “écrivains de théâtre.” (2012: 15). Más allá de la simplificación y del pesimismo de la observación, hay que recordar que el cambio de paradigma del drama –su reinención, si lo prefieren– viaja de la mano con la emancipación progresiva del teatro. La cuestión se centra en la autoría. ¿Dónde está la autoría cuando hablamos de nueva textualidad?

La verdad es que hay quien se aferra a viejas ideas sobre la autoría del texto y el control que éste debe ejercer sobre el proceso teatral. A estas alturas, esto resulta de una inocencia sobrecogedora. Ya hemos hablado de la corresponsabilidad del receptor. También de la vocación de “obra agujereada” del texto contemporáneo. ¿Qué sentido tiene querer imponer, como autores, nuestros “modelos *singulares*” (nuestras presunciones de puesta en escena) y nuestra “partitura” a un creador escénico? Probablemente ninguno.

La solución

Quizás hayamos errado hasta ahora la pregunta, o el enfoque: ¿y si no fuera pertinente preguntarnos nunca más si un determinado texto es “material” o es “partitura”? Sólo evitando esa pregunta llegaremos a una solución satisfactoria que permita conciliar la perspectiva de los que discurren sobre la “muerte del drama” y los que defienden su pervivencia. Ya no se trata de decidir si los textos de Kane, de Crimp, de Klaus, de Schimmelpfennig, de Mayenburg, de Mayorga, de Cunillé, de Hilling, de Danan, de Lescot, de Lagarce, de Fosse o de tantos otros son drama o no lo son. La pregunta correcta es otra: ¿cómo van a ser tratadas esas obras en proyectos escénicos concretos?

Elfride Jelinek –nos recuerda Fischer-Lichte– dice: “quan escric una peça la dono al director i als actors i els deixo fer el que vulguin. És el seu material.” Y lo mismo diría Heiner Müller: estamos ante la emancipación total del texto. Perfecto. Pero entonces hay que admitir que ese director y esos actores se han convertido en “autores” de un espectáculo que ya no *re-presenta* nada. Es decir, esos actores y ese director no montan la obra de Jelinek, simplemente la usan en su proceso de trabajo. O dicho de otro modo: se pueden *montar las obras* (cosa que –espero que se me permita la frivolidad– se especificará en la publicidad del espectáculo: la obra de tal dirigida por tal) o se

pueden *crear* acontecimientos escénicos inéditos que utilizan *materiales* de uno o más autores. Tan lícita es una cosa como la otra.

Así pues, la consideración del creador escénico como autor del espectáculo me parece perfectamente asumible y razonable según que uso se haga de la “partitura” del texto de referencia (en el caso que la contenga).

La composición textual define una autoría en primera instancia. Sobre todo si se opta por la posibilidad de *montar la obra*, es decir, la posibilidad de trasladar, traducir o convertir la estructura de efectos del drama en otra estructura de efectos que tenga en cuenta la polifonía informacional del espectáculo. Si nos permitimos reconocer la importancia de la “partitura” en el drama contemporáneo, si relativizamos la entronización del “dispositivo” y la asimilación fácil entre “texto-material” y escritura dramática... Sólo si hacemos esto, podremos volver a hablar de *obras de teatro* sin complejos. El drama se reinventa y sobrevive, y sobrevive porque en su corazón anida una “partitura”... Pero esa “partitura” puede o no ser traducida en escena.

BIBLIOGRAFIA CITADA

-**Jean-Louis Besson**: “Postdramatisme”, dins Jean-Pierre Sarrazac (ed.): *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre, 2009, ps.146-147.

-**Joseph Danan**: “Écrire pour la scène sans modèles de représentation?”, *Études Théâtrales (Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise)*, núm. 24-25, 2002, ps.193-201.

-**Id**: *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, Toma Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas. A. C. Y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2012.

-**Id**: *Entre Théâtre et performance: la question du texte*, Actes Sud-Papiers, 2013.

-**Bernard Dort**: *La représentation émancipée*, Actes Sud Théâtre, 1988.

-**Wolfgang Iser**: “La estructura apelativa de los textos” i “El proceso de lectura”, dins Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, ps: 133-148 i 149-164.

-**Diana González**: “Entrevista a Hans-Thies Lehmann”, *Pausa*, núm.29, juliol 2008, ps.42-51.

-**Hans-Thies Lehmann**: “Préface”, dins *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, ps.9-17.

-**Id**: “Sarah Kane, Heiner Müller: approche d'un théâtre politique”, *Études Théâtrales (Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise)*, núm. 24-25, 2002 (a), ps.161-170.

-**Id**: “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”, dins Diversos: *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC, 2010, ps.311-352.

-**Id**: “El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político”, entrevista a *Escenarios* (15-8-2012).

-**Marie-Christine Lesage** : « Les bord extrêmes : la dramaturgie de Sarah Kane », *Études Théâtrales (Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise)*, núm. 24-25, 2002, ps.143-151.

-**José Antonio Sánchez**: “Dramaturgias en el campo expandido”, dins Diversos: *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC, 2010, ps.19-58.

-**Id**: “Para una lectura *postteatral* de *Teatro posdramático*”, dins Hans-Thies Lehmann: *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC, 2013, ps.17-25.

-**Jean-Pierre Sarrazac** : *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, 1981.

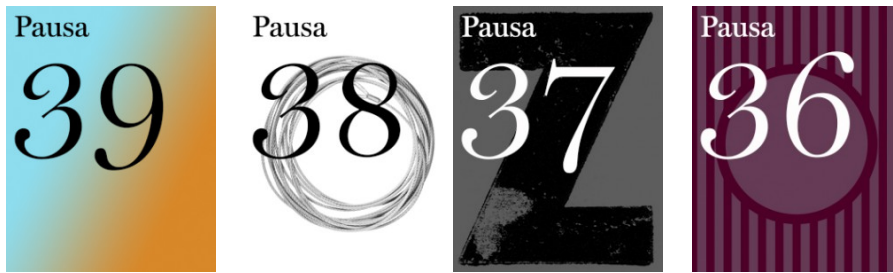
-**Id**: *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Éditions du Seuil, 2012.

-Entrevista d'Irène Sadowska Guillon a **Jean-Pierre Sarrazac**: “Pensar en el teatro para reinventar sus utopías de futuro”, ADE. Teatro, núm.120, abril juny 2008, ps.150-155.

-**Valentina Valentini** : *Després del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre, 1991.

[1]– El contenido de este artículo surge de las reflexiones expuestas por el autor en el coloquio internacional “Drame contemporain: renaissance ou extinction?”, Université Paris-Sorbonne, 12 de octubre de 2015. El texto completo de la ponència se puede consultar en lengua catalana i en lengua francesa en las actas del mencionado coloquio: <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/818>

Mots clau: crisi de la representació, material, models de representació, partitura, teatre postdramàtic, teoria teatral



(Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)



Contacte:
pausa@salabeckett.cat

