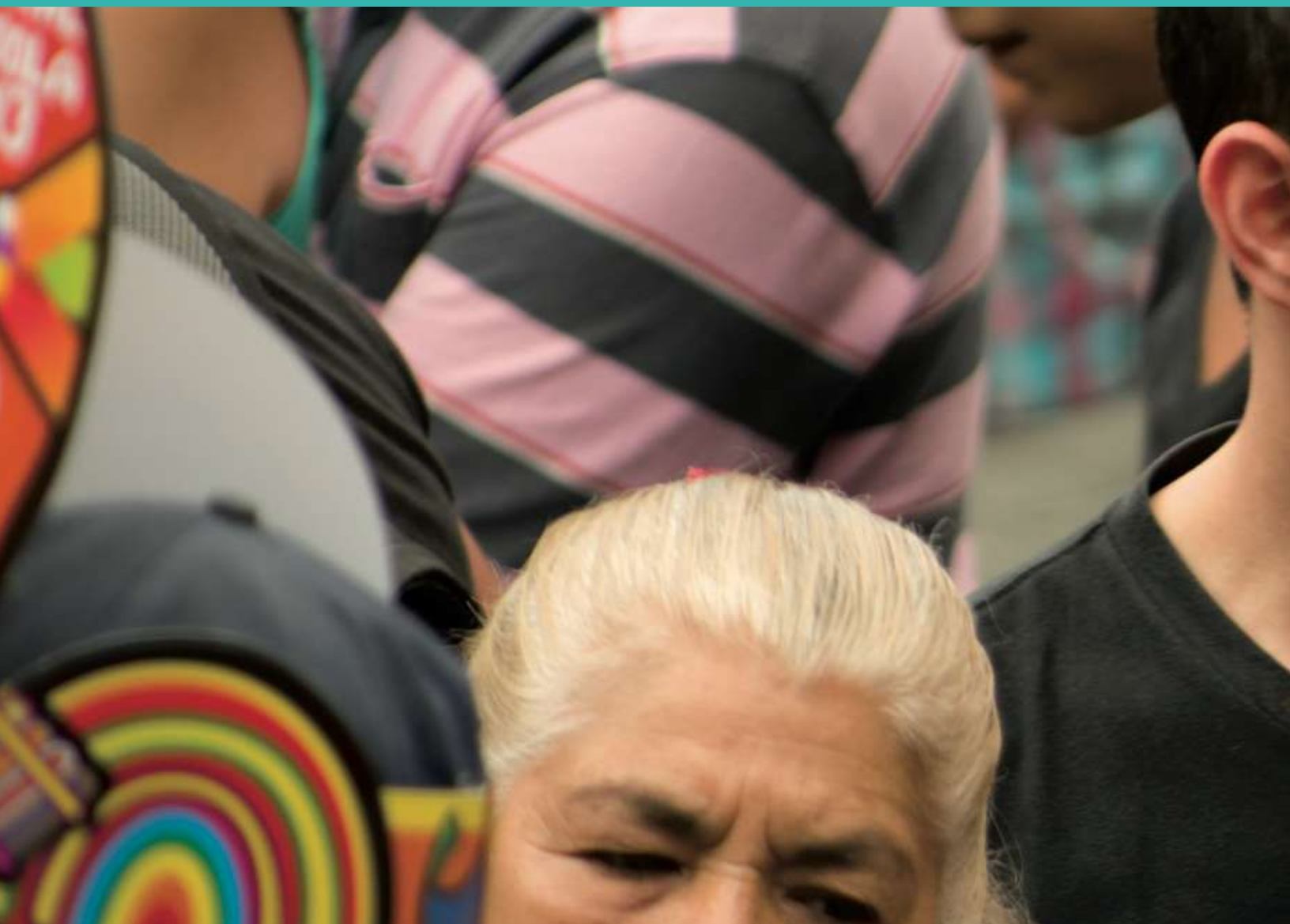


# A PROPÓSITO DEL TRÁNSITO DEL



*Carlos Eduardo Sepúlveda Medina*

## **Resumen**

Pensar el teatro de hoy implica reconocer su crisis, es decir; someter la idea de la representación a un juicio teórico-histórico. Este artículo es un ejercicio de revisar el criterio de teatro encerrado en sí mismo y proponer mecanismos de apertura para la teatralidad contemporánea bajo el concepto de artes escénicas. *Palabras clave:* representación, mimesis, drama, teatralidades, materialidad, lenguaje, logos.

# TEATRO A LAS ARTES ESCÉNICAS



## **About the move of theatre towards scenic arts**

### ***Abstract***

To figure out what theatre is nowadays, implies to acknowledge the fact of its own crisis, which means that the very idea of representation must undergo an historical and theoretical judgment. Therefore, this article constitutes an exercise of revisiting the very concept of a theatre locked within itself, as well as of proposing the right mechanisms to open and free the contemporary theatre through the concept of scenic arts.

*Keywords: representation, mimesis, drama, theatrics, materiality, language, logos.*

## **Ao propósito do transito do teatro nas artes cênicas**

### ***Resumo:***

Pensar o teatro de hoje implica reconhecer sua crise, ou submeter à ideia da representação a um juízo teórico-histórico. Este artigo é um exercício de revisar o critério de teatro fechado em si mesmo e propor mecanismos de abertura para a teatralidade contemporânea, baixo o conceito de artes cênicas.

*Palavras chave: representação, mimese, drama, teatralidade, materialidade, linguagem, logos.*



## Contexto

Este texto se constituye como una articulación de algunos aspectos teóricos fundamentales para la consolidación y explicitación del proyecto curricular de artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional y se sostiene tanto en la experiencia del autor en la licenciatura como en su propio trabajo artístico y de investigación.

En su definición, el trabajo de la licenciatura tiene cuatro componentes: el disciplinar específico, el disciplinar pedagógico, el investigativo y el interdisciplinar. En el ámbito disciplinar están compendiadas las herramientas que debe desarrollar un futuro licenciado en las áreas del cuerpo, la voz, la actuación y las poéticas. Además se ha separado el currículo en dos ciclos: de fundamentación (que va de primer semestre a sexto) y de profundización (de séptimo semestre a décimo).

Desde la fundación del programa hasta ahora, se ha realizado un ajuste curricular que intenta incorporar discusiones importantes que se vienen dando en torno a los límites del teatro y que en nuestro país han empezado a tomar fuerza gracias a una serie de creadores que han aprovechado la generación de relevo como mecanismo para salir del estancamiento del teatro político de los años setenta, que, con la excusa de la crítica, se separaba de la academia y se negaba a incorporar la reflexión teórica (filosófica y estética) sobre los desarrollos del arte posterior a las vanguardias.

Este escrito se postula como una apuesta de incorporación en la licenciatura de dichas discusiones contemporáneas sobre los límites de la representación, y como apoyo a la comprensión de la amplitud del paradigma del teatro dramático y de la complejidad de lo escénico.

Me parece importante situar la discusión en un plano amplio de contexto mediante las apuestas de Nietzsche, Heidegger, Rancière, Lyotard, Badiou y otros autores que prefiero y que cuestionan los conceptos de realidad, política, sujeto, estética y ontología, una vez se ha generado una discusión en torno a la crisis de las utopías, tengo que obviarla en este escrito por razones estrictas de espacio, y que son –sin embargo– las bases que sostienen la estructura argumentativa de mi reflexión. Tengo que hacer de tripas corazón y dedicarme a señalar la ruta de la crisis poniendo en perspectiva el criterio de materialidad del teatro a la luz de la experiencia misma de la licenciatura. No existe en ningún sentido la idea de hacer una historia rápida del teatro, sino evidenciar algunos problemas a la luz de sus crisis de materialidad.

## El problema de la materialidad del teatro

### Del drama

En el trabajo de Aristóteles, se sitúa claramente al teatro como un género, es decir, como una construcción ontológica con una identidad definida dentro del arte y que lleva implícitamente a cuentas el discurso sobre la mimesis.

Sin embargo, en la característica que sostiene la materialidad del teatro en el plano aristotélico del género próximo, la diferencia específica es la pertenencia a las artes que se definen desde el lenguaje. Es muy claro en la definición aristotélica que, si las artes son todas ellas miméticas, es posible diferenciarlas las unas de las otras por el *objeto* de imitación, el *medio* material que las soporta y el *modo* cómo se utiliza el medio.

Así las cosas, el *objeto* de imitación del género drama y que lo vuelve pariente con la épica y la lírica es el ser humano en acción, esto es: el ser humano que, mediante su energía y trabajo, modifica lo existente y contribuye a su mejoramiento. Es claro que hay una característica de lo humano, una concepción de la condición humana en la duplicidad virtud (los mejores) y vicio (los iguales y peores), que clasifica a los hombres socialmente y que corresponde completamente a un contexto político de la Grecia clásica. Hay que recordar aquí que las diferencias entre tragedia, comedia y farsa como subgéneros del drama se corresponden completamente con dicha duplicidad.

En ese mismo sentido de parentesco con la lírica y la épica, el *medio* de imitación, esto es, la materialidad en la cual se concreta la mimesis dramática, es el *lenguaje*, y aquí habría que detenerse un poco para revisar el asunto.

En el panorama orgánico del pensamiento aristotélico, el criterio de lenguaje como materialidad de estas tres formas del arte imitativo genera un problema importante: reconocer el *logos* como el rasgo principal de la condición humana. Ya en Aristóteles se propone al lenguaje y la palabra como la definición de lo humano. Somos seres de lenguaje y el lenguaje se diferencia del criterio de sonido de los animales. No solo el problema es la sonoridad del lenguaje, sino la idea de la representación, el ser humano engancha en la palabra el sonido y el sentido, esto es, la representación.

La construcción de la Palabra, es decir, del problema del *logos*, está en la capacidad humana de abrochar el sonido a la representación, es decir, a la expresión del pensamiento y que construye un fenómeno de colectividad humana.

Vemos entonces que tenemos una encrucijada triple de la materialidad del *logos* y que complejiza cada vez más los problemas de pensamiento que lleva implícita esta definición del drama: la semántica, la fonética y la pragmática. Ampliando estos tres ámbitos, diremos entonces que están la representación, los códigos y las prácticas sociales que validan o invalidan según el contexto específico.

La *semántica* supone el ejercicio desarrollado del cerebro humano que permite la representación y que sin duda atrapa la realidad en intuiciones, conceptos y categorías; que son todas productos de la relación entre la neocórtex, la palabra y la vida.

Para decir de una vez que el teatro, como las artes –en general–, son un problema de la condición humana, del pensamiento, que es lo que nos define.

Con respecto al tema *fonético*, me tengo que detener en la construcción del sonido articulado de manera estándar solo como artífice de la comprensión, esto es, el enganche de la representación y del pensamiento. No solo como problema técnico de la dicción y articulación fonética, que ha caracterizado por más de cuatro siglos los estudios del interpretación actoral.

El último plano, la *pragmática*, deja ver a las claras otro tema que es necesario desarrollar en este escrito un poco más adelante, y es la utilidad social del arte, es decir, si el medio es el lenguaje, su realización es esencialmente social y política, lo que tendríamos que señalar en un lenguaje de hoy como teoría de la recepción, o si se quiere: dramaturgia del espectador. En ese sentido, las artes y sus devenires se corresponden integralmente a los devenires de la historia.

Así, pasando al último aspecto de la definición aristotélica, el *modo* cómo se utiliza el *medio* para hablar del ser humano, el problema no radica solamente en la versificación del trímetro iámbico y el tetrametro trocaico, el asunto convoca las formas del narrar, que ya había generado una reflexión en Platón y que ya he desarrollado en otro artículo sobre la tragedia. Las formas de narrar implican la verdadera diferencia del drama con los otros dos géneros (lírica y épica). El narrar del teatro presentifica la acción mediante el diálogo (dia-logos).

Mientras que la lírica se mueve en la primera persona como narrar simple, y la epopeya, en el narrar imitativo, la forma narrativa del drama supone la interacción dialógica de los interlocutores, que pone en presente permanente la acción y que además define la base del conflicto dramático. Medea tiene su *logos*, que pone en juego a través de sus textos y que es completamente contrario al de Jasón, que también tiene su propio *logos*. Si bien la definición misma del drama supone posturas antagónicas, estas solo se materializan a través del dia-logos, es decir, de las múltiples voces, vidas y representaciones del mundo que cada uno de los personajes hace explícitas en cada texto.

Con estos aspectos reseñados aquí, podemos entonces caracterizar de algún modo la definición de lo dramático como el teatro que se sostiene en la ontología del género próximo y la diferencia específica que hemos presentado. Por una larga trayectoria de siglos, en Occidente, el teatro se sostuvo en la posibilidad de poner en escena las palabras. Para ponerlo en un plano más radical: la materialidad del teatro era la literatura. La estructura encadenada de una acción humana puesta en el lenguaje a través de un diseño lógico, el cual coincide con un canon (estructura completamente organizada en términos de causalidad, consecuencialidad, progresión, división, etc.), y que se supone puede dar cuenta de la realidad, esto es, hacer representación mimética de lo existente.

Ahora, tratemos de revisar el desmonte de ese primer nivel de materialidad del drama para demostrar que cada uno de los procesos venideros son aspectos de su crisis.

### **Del dramaturgista, la puesta en escena y el director**

En el conocido libro de Abirached *La crisis del personaje en el teatro moderno*, el autor declara que los primeros nombres de la historia del teatro en salir del criterio de mimesis (y del canon aristotélico) fueron Craig, Artaud y Brecht. Sin embargo, pienso que el primero en modificar la materialidad del drama fue Lessing en *Las dramaturgias de Hamburgo*. Aunque hay múltiples ejemplos de la historia del teatro en los cuales se ve realmente afectado el criterio de drama en pos del criterio de teatro –tomado como puesta en el cuerpo y el espacio–, será en Lessing cuando realmente se empieza a transformar el criterio de drama, es decir, de teatro como interdicto de la literatura. Veamos esto con mayor detenimiento.

El texto *Las dramaturgias de Hamburgo* data de la segunda mitad del siglo XVIII y es muy claro que representa un deseo de construcción de nacionalidad germana en contravía de los postulados de la poética francesa, que exigía un formalismo más radical que el del propio Aristóteles. Las exigencias de Boileau con respecto a las tres unidades, al lenguaje, al personaje mismo, obligaron un arte depurado en la forma dramática francesa como verdaderos paradigmas literarios: Racine y Corneille son formalistas a ultranza.

El planteamiento de Lessing separa de manera contundente el criterio de teatro sostenido en el drama a través del planteamiento sobre el dramaturg (en español ha sido traducido en algunos ámbitos como dramaturgista) por diferencia de función con respecto al *dramatiker* (autor literario en el género dramático). La función del *dramaturg* es revisar las posibilidades de llevar al espacio y a los cuerpos el drama, es decir, la materialidad del teatro del *dramaturg* no es el lenguaje acabado del autor y de la estructura, sino la puesta, la posibilidad o posibilidades de poner en entredicho la verdad del autor.

“Este dramaturgista es el antecedente histórico del director de escena moderno. Tras el triunfo, no sin resistencias, de esta teoría y de esta práctica, quedó preparado el advenimiento del concepto contemporáneo de puesta en escena o *mise en scène*”. Sin embargo, la instauración del concepto de puesta en escena, que se asume fundamentalmente como el arte que transforma la escritura dramática en escritura escénica, lejos de relevar la función del dramaturgista, la consolidó y especializó, revolucionando radicalmente el arte escénico y renovando hasta una reinención irreversible el arte del dramaturgo (Lessing, 1993, p. 16).

Quede expuesto así un plano de la crisis del drama como arte literario y de la limitación o juicio a la que es expuesto el criterio de dramaturgo como constructor estricto del sentido y de la importancia del texto como creador demiurgo de las condiciones de posibilidad estructurada de la vida de los personajes, de sus acciones y su contexto espacio temporal en el que se presentan.

La exigencia de construcción patriótica de un teatro alemán obliga a generar en el dramaturgista una operación – que aun hoy se sostiene en el ámbito del teatro alemán– de reparación del sentido, o, si se quiere, de una hermenéutica del texto que es trabajada en la escena con una finalidad distinta del gesto primero que fue hecho por el autor. Así se abre otra dimensión distinta del asunto, un paso hacia la re–construcción de sentido en el plano de una nueva materialidad que es interpretada de manera distinta de la original y que se propone un trabajo de edición para la puesta en escena.

En el siglo XIX, el director es el verdadero creador del sentido, que ya no tiene la materialidad del texto como exclusividad, sino que ha devenido espacio, tiempo, movimiento, textura, color, iluminación, sonoridad, etc.

Los grandes renovadores del teatro del siglo XIX generan el criterio de obra de arte total, que ya desde el renacimiento venía haciendo curso en la *camerata* florentina, pero que aquí toma la fuerza inusitada del gran creador que trabaja con todos los lenguajes del arte y que, de paso, construye de una manera radical el sentido y el signo, lo que debe ser entendido.

Los proyectos de Craig, Appia, Wagner y los más grandes directores del final del XIX pasan por la idea de una obra total diseñada en el extremo hasta los últimos detalles, en la cual la creación autoral del dramaturgo es apenas un elemento más utilizado como pretexto para la magnificencia del director. Casos como el diseño de Edipo Rey de Craig o la mismísima puesta en escena, ya anecdótica, del Jardín de Cerezos de Chejov, montada por Stanislavsky, dan cuenta de las pretensiones de control absoluto del signo por parte del director.

Lo interesante es que aquí el teatro deja de estar centrado en la dramaturgia textual para desplazarse a la dramaturgia del escenario, al poder semántico del director que construye los mínimos detalles del signo. La materialidad del teatro se ha desplazado y complejizado hasta los límites de lo plástico.

### **De la crisis del drama moderno**

En Abirached, tanto como en Szondy, se plantea la enorme dificultad que va a enfrentar el drama a partir de la tensión realismo–naturalismo–simbolismo; sin embargo, ya en Büchner la forma dramática ha empezado a padecer, a desmoronarse internamente como la racionalidad crucificada en el fracaso de la Revolución francesa.

Los saltos temporales, la fragmentariedad de los relatos, las inconsistencias de los personajes, la debilidad de las acciones y la epicización del drama burgués generaron fisuras en la forma dramática hasta llevarla a su completa anulación.

Sin embargo, para mí, dicha crisis no es solo un problema de orden formal, para mí, la historia misma de la segunda mitad del siglo XIX fractura completamente la posibilidad de que el drama se pueda sostener: en primera instancia, los trabajos de Nietzsche que niegan completamente la

trascendentalidad del ser humano que se había entronizado en la modernidad burguesa. Los trabajos de Freud que denuncian la disparidad de la condición humana y la falta de integridad del yo. El planteamiento marxista de la anulación completa de la condición humana en la mercancía y la fuerza del trabajo. Y, finalmente, la crisis misma de las ciencias naturales con lo que supuso la relatividad; rompen completamente la posibilidad de tener la misma representación de lo humano y del mundo, de tal manera que los cánones del drama ya no permiten hablar de dichos asuntos. La representación de lo humano y del mundo que se expresa en el drama y en la teoría mimética, como vimos atrás, ya no permiten dar cuenta de la muerte de los relatos.

Si el ser humano no tiene ningún tipo de trascendencia, la acción se anula en sí misma, como se muestra de manera clara en Beckett. La fragmentariedad del yo no permite hablar de integridad en el personaje, la identidad está completamente vaciada, como podemos comprobar en Heiner Müller o Sarah Kane. La incapacidad del lenguaje como enganche de la representación racional se ve de manera nítida en Artaud, Jarry, Ionesco, etc. La relatividad y la perspectivística anulan completamente la posibilidad de que se esté contando una sola historia apacible, tal como se presentan los relatos del grupo de creadores inglés de In Yer Face, y aun en el mismo Kantor.

Así, el criterio de crisis de representación no se resume en un problema exclusivo de la forma, sino de la representación misma, y dicha crisis obliga a que nos volvamos a hacer la pregunta por los fundamentos. Sin embargo, no tiene sentido abandonar unos fundamentos para acoger otros, se trata de asumir la idea de vivir sin fundamentos, o mejor, reconociendo que tenemos necesidad de acuerdos filosóficos, éticos, políticos, estéticos, etc., pero que dichos acuerdos son completamente transitorios y no tienen pretensión de absolutismo.

En el teatro se va a emigrar hacia la posibilidad de asumir la crisis de la representación rompiendo la idea misma de teatro y planteando fugas posibles hacia lo contingente, hacia lo transitorio. Müller ha señalado que no tiene sentido seguir traficando con esperanzas, por ello, el teatro que viene en el siglo XX está completamente fragmentado, determinado por la fugacidad.

### **Del criterio de posdramático**

Si pensamos que esos problemas de la forma del drama se juntan con todas las alarmas filosóficas, políticas y científicas del final del siglo XIX, y en el siglo XX y el XXI, las guerras y las diversas formas de violencia ratifican completamente la muerte de los relatos, todos los posibles elementos del canon se derrumban y obligan a generar nuevas formas de representación que no pueden contener ni la identidad del sujeto ni la eficacia de la realidad.

La desintegración del sujeto y la mutabilidad violenta de lo existente, tanto como la maquinización y la alienación que producen las instituciones, obligan a las artes a caminar por rutas distintas de la reproducción de personajes que modifican lo existente a través del lenguaje que es dialogado. El personaje ha muerto con la disolución del sujeto, y las posibilidades de reproducir la realidad o un aspecto de ella también, solo queda el teatro como lugar del pensamiento, es decir, espacio para generar pensamiento.

El conocido lema según el cual para que haya teatro solo se necesita el actor, el espectador y el espacio es un lema incompleto; para que haya teatro, se necesita además la oportunidad convertir las acciones escénicas en oportunidad para construir pensamiento, comunidades efímeras de sentido.

De la tiranía del sentido que procuraba el autor, se pasó a la tiranía del signo que procuraba el director, acabados los relatos, la dramaturgia se amplía al accionista y al público emancipado, es decir, ya no solo hay dramaturgia de autor y director, la dramaturgia, esto es, la construcción de sentido y pensamiento también son oportunidades del actor y del espectador. Si en el escenario ya no se cuenta una historia completa, y el actor hace el viaje dentro de sí mismo para el juego de la creación, el espectador también tiene la oportunidad



*Fotografía de la obra "El mediuuerto", Teatro Matacandelas, Medellín 2010.  
Foto: José Domingo Garzón*

de jugar con las imágenes, los sonidos, las sensaciones, las palabras, para armar su propio relato. La dramaturgia del espectador emancipado se emparenta con la estética de la recepción en la medida en que el espectador participa de la obra completándola. No con el ejercicio grosero de subirlo al escenario, sino mediante el llamado a su pensamiento para que ordene y re-estructure sus sensaciones, sus deseos, sus anhelos. Si bien es cierto que Brecht criticó de manera sumaria a Aristóteles por convertir la representación en vehículo emocional, al propio Brecht habría que criticarle haber convertido la escena en vehículo ideológico. Por ello, la emancipación del espectador implica dejar abierto el código sin prescribir el sentido y menospreciar su inteligencia.

La emancipación del accionista no estará limitada a la representación de un personaje, al ejercicio simple de prestar su cuerpo y su voz para que Hamlet aparezca mientras que el actor desaparece. El accionista contemporáneo bucea dentro de sí mismo, dentro de su propia historia borrosa, pero menos ficcional que la de Hamlet. En Kantor, por ejemplo, el teatro se construye desde los relatos de los actores y de la memoria borrosa de su infancia, jamás desde la idea de darle carne a una ficción. En Müller y Kane, los textos y los silencios son autobiográficos, ya no se necesita representar ningún papel, con la propia historia frágil de cada autor es suficiente. Se renuncia a la heroicidad de un héroe trascendente producto de la ficción y se recupera el trazo inseguro y pusilánime de la propia vida.

Así, el teatro queda como:

La inscripción (...) de una responsabilidad que tenemos, no en cuanto al sentido, que queda imprevisto, sino a las condiciones de lo que vuelve posible el evento del sentido y que toma la forma de un pensamiento que siempre se está haciendo. De una responsabilidad que es entonces, también, la aceptación de la pérdida de dominio pero que asigna como tarea a la dramaturgia (nueva), la de dar palancas, trampolines para el pensamiento. Paradas, señales, puntos de apoyo en la confusión de lo movedizo, referentes para ubicar el tiempo en el desorden del flujo (Danan, 2004, p. 48).

### **De los espacios académicos y los ciclos**

El paso que queda es poder empezar a establecer una relación directa con los espacios de trabajo de la licenciatura, porque, haciendo ese paneo por la materialidad y transformación de la teatralidad, lo que queremos señalar es que, al visualizar estos problemas, la licenciatura tiene que incorporar estos nuevos discursos en todas las áreas.

En el caso concreto de las áreas disciplinares, se trata de pensar a fondo la distribución de los contenidos que se han venido dando al interior de la licenciatura. En actuación, por ejemplo, la carrera solo tiene dicho componente en el ciclo de fundamentación y se ha centrado en la idea de la representación del personaje y el conocimiento de las escuelas de actuación así: en primer semestre, se trabaja la conciencia de sí y los elementos que desde la lógica de Eugenio Barba constituyen la pre-expresividad. En segundo, se trabaja la relación con el otro y la improvisación. En tercero y cuarto, se trabaja alrededor de las escuelas de actuación, y en quinto y sexto, los contenidos tienen que ver con el proceso de montaje.

En dicho esquema, es interesante generar los acercamientos a la comprensión de los discursos anteriores sobre las transformaciones de la materialidad del teatro, sin embargo, esto implica fomentar el paso de la repetición a la creación. Trabajar en función del pensamiento complejo estableciendo relaciones y construyendo dramaturgias, esto es, diseñando sentidos y oportunidades para el pensamiento.

En la licenciatura, se ha generado una confusión superflua, a mi modo de ver, entre la actuación y la pedagogía, suponiendo que los egresados van a ser educadores y no intérpretes, entonces, ni se desarrollan los materiales para la interpretación del personaje, ni tampoco se profundiza en lo que podrían ser las epistemologías plásticas que propone la enseñanza del teatro. La contradicción es superflua porque supone que todavía estamos en el esquema de la pedagogía conductual, en la cual el maestro sabe algo que enseña objetivamente al estudiante. Para mí, el asunto es la creación en ambos territorios, es decir, en el diseño de oportunidades para el pensamiento en el teatro y en la pedagogía. El estudiante debe salir del asunto de la repetición o de saber tanto como el maestro para enfrentar un terreno que le obligue a investigarse a sí mismo y a su entorno en medio de la historia.



Fortalecer la creación implica que el estudiante trabaje en problemas concretos y se reconozca a sí mismo en dichos problemas, que piense en su condición humana y juegue con los materiales que tiene al alcance. Se trata de fortalecer el trabajo autónomo al máximo.

El criterio de tránsito del teatro a lo escénico permite dar un paso en la emancipación de las formas y pasar a una teatralidad y una pedagogía que reconocen la creación y el pensamiento como lo fundamental. Dicho tránsito permitiría eliminar al profesor como eje de la licenciatura y, en su lugar, poner al estudiante-creador.

### Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1988). *Poética*. Madrid: Editorial Gredos.
- Lessing, G. (1997). *Dramaturgia de Hamburgo*. México D.F.: Edición del Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes, Conaculta.
- Danan, J. (2004) *¿Fin de la Dramaturgia? Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo*. Unam/escenología/proyecto 3.
- Abirached, R. (1992). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Edición de la Asociación de Directores de España, ADE.
- Kantor, T. (1987). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones La Flor.

### CARLOS EDUARDO SEPÚLVEDA MEDINA:

carlosoccidente@yahoo.co

Director de teatro, licenciado en educación, filósofo e investigador teatral. Candidato a doctor en filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana, Magister en teatro y artes vivas, Especialista en educación artística, Maestro en artes escénicas con énfasis en dirección escénica egresado de la ASAB. Maestro universitario con 15 años de experiencia docente en áreas del arte, estética y ciencias humanas; profesor de planta de la Universidad Pedagógica Nacional. Catedrático de la Maestría en literatura de la Universidad Javeriana. Director del Teatro Occidente.

*Artículo recibido en enero de 2013 y aceptado en marzo de 2013.*

