

Autoridades

Ministra de Educación y Cultura
Ing. María Simon

Subsecretario de Educación y Cultura
Dr. Felipe Michelini

Director General
Panambí Abadie

Director Nacional de Cultura
Dr. Hugo Achugar

Coordinador General de Proyectos Culturales
Gabriel Calderón

Coordinadora General del Programa Laboratorio
Prof. Mariana Percovich

Coordinador del Área Dramaturgia
Arq. Carlos Reherrmann

Dirección Editorial del Proyecto Publicaciones
Prof. María Esther Burgueño

JORGE DUBATTI



Escritura teatral y escena:
el nuevo concepto de texto dramático



Reconquista 535
CP. 11100 - Montevideo, Uruguay
Telefono: (+598 2)915 0103
centrodeinformacion@mec.gub.uy

San José 1116
CP. 11100 - Montevideo, Uruguay
Telefono: (+598 2) 908 6740
laboratorio.mec@gmail.com



ARTES ESCÉNICAS



JORGE DUBATTI

**Escritura teatral y escena:
el nuevo concepto de texto dramático**

Reflexiones en papel

Hace un año, nos reuníamos en el Teatro Circular: directores, dramaturgos y coreógrafos de todo el país. Se fundaba desde la Dirección Nacional de Cultura el Programa Laboratorio: un Centro Nacional de Creación, Investigación y Formación orientado a estas tres disciplinas, que hasta la fecha no cuentan con carreras en el Uruguay.

Una de las cosas que aparecieron como temas de preocupación para todos, fue la falta de reflexión, o de espacios de reflexión, además del saludable Coloquio que organiza la Facultad de Humanidades, con Roger Mirza a la cabeza, y que en el año 2008 nos abrió la puerta de una milagrosa Maestría de Teatro.

Pero los artistas teatrales uruguayos, no tenemos ni costumbre, ni posibilidad, de escribir sobre nuestras disciplinas, ni de sistematizar y ordenar de manera creativa, nuestros pensamientos y discusiones sobre lo que hacemos. Porque hasta ahora no hay publicaciones de Artes Escénicas en Uruguay. Además del proyecto Web que venimos desarrollando con los dramaturgos, nos parecía importante dejar publicaciones en papel, para que llegaran de manera gratuita a todo el país.

Es por eso que convocamos a María Esther Burgueño, una reconocida profesora, crítica e investigadora del teatro contemporáneo, y decidimos generar un proyecto editorial.

Invitamos a muchos artistas de todo el Uruguay y de la región a escribir sobre temas como el texto teatral, el cuerpo, la existencia de lo nuevo, la Movida Joven,

las influencias de Europa en nuestro teatro, los objetos o las tendencias de la representación hoy.

Llegamos a reunir artículos y autores, para publicar tres cuadernos: uno sobre Dramaturgia, otro sobre Cuerpo y Objetos, y otro que titulamos Lo Nuevo, además de dos libretas teóricas. No pretenden ser ni representativos ni totalizadores. Apenas, y como primer intento: son. Estos cuadernos y libretas, son el resultado de las personales respuestas a nuestra convocatoria

Especialmente con la publicación de las dos libretas queremos reconocer la labor de dos teóricos e investigadores claves para el teatro contemporáneo en la región: nuestro Roger Mirza y el investigador argentino Jorge Dubatti.

Esperemos que lentamente publicar reflexión sobre el teatro que hacemos se haga

costumbre. Estos materiales dejarán registro de parte de las tendencias de la primera década del siglo XXI en teatro, danza y títeres en Uruguay y en el mundo. El nuevo Director de Cultura, Dr. Hugo Achugar, propone, y en eso estamos trabajando, la creación de nueva institucionalidad para las Artes Escénicas: el Instituto Nacional de Artes Escénicas, que consolidará lo que se viene haciendo en materia de fortalecimiento en su más amplio sentido, de la danza contemporánea, el teatro, los títeres nacionales.

Estos cuadernos quedan con ustedes como cierre de un año intenso del Programa Laboratorio y esperemos que signifiquen aperturas a nuevos emprendimientos.

Gracias a todos y todas los que escribieron y nos dieron su tiempo y sus reflexiones.

Gracias a todos los creadores y creadoras que participaron en cada uno de los seminarios, charlas, conferencias, clínicas y espacios que venimos gestionando en Laboratorio. Esperamos sus propuestas, esperamos sus opiniones. Esperamos sus aportes.

Prof. Mariana Percovich
Coordinadora General del Programa Laboratorio
Dirección Nacional de Cultura del MEC



Jorge Dubatti es Doctor (Área Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor de la cátedra de Historia del Teatro Universal en la Carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires. Dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha publicado más de cincuenta volúmenes sobre teatro argentino y universal. Ha traducido teatro de Alfred de Musset, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Bernard-Marie Koltès y Joel Pommerat.

Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático

Jorge Dubatti

“Si usted quiere saber qué es dramaturgia y busca en el diccionario, va por mal camino, pues allí encontrará una visión fragmentada y excluyente del concepto. El diccionario registra la noción occidental del teatro y reduce la función dramática a la que realiza el escritor de textos literarios, o sea el autor, excluyendo todo el ejercicio escénico sustentado en el juego de relaciones y convenciones que hacen posible el hecho teatral en cualquier colectividad humana, aun prescindiendo de la palabra”.

Miguel Rubio Zapata, “A telón quitado”, *La República*, Lima, 9 de julio de 1988 [2001]

1. Otro concepto de dramaturgia

En diversas oportunidades hemos destacado que, entre los cambios aportados por el campo teatral de la postdictadura en la Argentina, debe contarse la definitiva formulación de una noción teórica que amplía el concepto de dramaturgia. El reconocimiento de prácticas de *escritura teatral* muy diversas -como el que propone Miguel Rubio Zapata ya en 1988 (2001)- ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas y no seleccione unas en desmedro de otras.¹ Hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor”, sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres

¹ Es llamativo cómo este proceso de redefinición del texto dramático se observa en diferentes campos de la investigación teatral, entre ellos, el medievalismo. Véase al respecto las valiosas observaciones de Eva Castro Caridad en las páginas iniciales de su *Introducción al teatro latino medieval* (1996, pp. 9-30).

acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial (ver Dubatti 2007 y 2008).

Si el teatro es acontecimiento de la cultura viviente, y debemos estudiar los textos dramáticos en relación con el acontecimiento, es necesario distinguir *teatro en acto* y *teatro en potencia*. El teatro existe en potencia como literatura(s). En general, la literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente. El teatro se diferencia de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales: la literatura es un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un acontecimiento de acciones físicas o físicoverbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro sólo es literatura cuando lo verbal-literario acontece en el cuerpo en acción. Por ello la literatura oral –origen histórico de la literatura– es en realidad práctica de la teatralidad. En la Antigüedad clásica poeta y actor son uno (Sinnott, 1978 y 2004), a través de los siglos la narración oral (en su vertiente artística) es en realidad un teatro del relato (Dubatti, 2003 y 2005). Borges propone en *La busca de Averroes* que la forma más concentrada

de teatralidad puede hallarse en “un hablista”, es decir, el poeta o el narrador orales en convivio (*El Aleph*, 1971, pp. 99-100). Este magnífico cuento de *El Aleph* no sólo parece encerrar una explicación de por qué Borges, tan interesado en la oralidad, nunca escribió teatro; también revela los vínculos entre teatralidad y literatura oral, y sostiene que la literatura oral participa de la matriz de la teatralidad. La dramaturgia, podemos concluir, es literatura dramática, que sólo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento teatral. Por ello hay que distinguir diferentes tipos de textos dramáticos según su relación con la escena, al menos tres: pre-escénicos (de primero o segundo grado), escénicos y post-escénicos. Sólo hay teatralidad en acto en el segundo tipo.

-*Texto dramático pre-escénico* (de primer grado): texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la “puesta en escena”.

-*Texto dramático escénico*: texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica; texto efíme-

ro de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión).

-*Texto dramático post-escénico*: texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado.

-*Texto dramático pre-escénico* (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

-*Texto dramático post-escénico*: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado.

- *texto dramático pre-escénico* (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

2. Escrituras de la oralidad *in vivo*.

En este aspecto la teatralidad se relaciona con la música: observa Stravinski que la música es *arte temporal*, que debe acontecer en acto en el tiempo, a diferencia de la partitura que implica un estado de la música en potencia. “El teatro como teatro es irreducible al texto [verbal-literario], incluso si lo supone” (Badiou, 2005, p. 117). El libro, o el impreso, o el manuscrito sólo se transforman en cultura viviente si son compartidos en una estructura de convivialidad a través de la oralización directa. Si aceptan su inserción en una estructura-matriz de teatralidad.

Según Alan Durant, “el término *oralidad* describe una condición de la sociedad en la cual hablar y escuchar forman el canal único o principal por el cual se produce la comunicación lingüística” (2002, p. 511). La oralidad se opone a la escritura, entendida como escritura caligráfica o tipográfica, es decir, grafismo lineal. Para separar oralidad de cultura escrita, Jack Goody y Ian Watt distinguen dos “tecnologías del intelecto”: el habla (cultura oral) y la escritura (cultura caligráfica o tipográfica), que poseen regímenes diversos. En la sociedad contemporánea habla y escritura se entrecruzan y determinan.

W. J. Ong distingue una oralidad primaria de otra secundaria:

“Llamo *oralidad primaria* a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es *primaria* por el contraste con la *oralidad secundaria* de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión. Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos. No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria” (1999, p. 20).

¿Se puede hablar de “texto” en la emisión oral? ¿No es una contradicción combinar texto y oralidad? Según Paul Ricoeur, texto es “todo discurso fijado por la escritura”, entendida esta última como “grafismo lineal” (pp. 59-60). Tal definición no autoriza a hablar de texto oral. Sin embargo, Jacques Derrida (*De la gramatología*) ha demostrado que la oralidad es también una forma de escritura. En consecuencia, a

partir de la afirmación de Derrida, proponemos distinguir una *escritura de la oralidad* y una *escritura gráfica (caligráfica o tipográfica, fonética o ideográfica)*. Llamamos escritura de la oralidad a aquella que produce textos en la oralidad verbal y no-verbal (físicamente) en la situación de comunicación situada, *in vivo*. Llamamos escritura gráfica a aquella que se escribe con caracteres gráficos (dibujos, letras), que no requiere por necesidad una situación de comunicación acabada, y fija la escritura *in vitro*. Ejemplos respectivos pueden hallarse en la dramaturgia de actor *in vivo* y en la dramaturgia de autor escrita en su gabinete, impresa en libro, *in vitro*. Cada una de estas escrituras tiene su propio régimen semiótico y su gramática. A partir de la distinción entre oralidad primaria y secundaria (Ong), proponemos otra complementaria: la de oralidad *directa* (de persona a persona, en presencia, sin intermediaciones tecnológicas) e *indirecta* (intermediada tecnológicamente: la oralidad en el teléfono, el cine, la televisión, la radio, y en consecuencia grabable y reproducible). Por lo tanto, llamamos texto oral (directo) a todo discurso concretado por una emisión oral, *in vivo*, de espesor sígnico, en situación de comunicación situada, no encapsulado por la escritura gráfica *in vitro*

ni por soportes de grabación y reproducibilidad (oralidad indirecta). ¿Es el texto oral una escritura del habla? La escritura del habla es sólo uno de los posibles textos orales. El habla es escritura oral de la lengua natural. Pero en tanto hay lenguas artificiales (Eco, Pisanty), como el arte o la ciencia, hay otros textos orales correspondientes a esas lenguas. ¿Se puede transponer el texto oral a una escritura gráfica? Sí, a través de un sistema de notación. *A posteriori*, esa notación deviene en un tipo de escritura gráfica, uno entre otros tipos de escritura gráfica (natural, artificial, artística, científica). La notación sería una lengua técnica. Esta misma lógica analítica es aplicable al texto dramático. Lo señalado arriba respecto de los diferentes tipos de texto escénico, pre-escénico, etc., puede reorganizarse de esta manera:

- Texto dramático *in vivo* (en el texto espectacular).
- Notación gráfica (a través de un lenguaje técnico) del texto dramático *in vivo* que se transforma a posteriori *in vitro*.
- Texto dramático *a priori in vitro*: texto de escritura gráfica *a priori* de la experiencia de puesta en escena.

-El texto de la notación deviene –o puede devenir– en texto dramático *in vitro* (pierde su carácter de notación, de transposición técnica) a partir de procesos de escritura en gabinete.

El teatro, por su base convivial, trabaja primordialmente con la oralidad directa, si bien puede ser grabado y transformado en oralidad indirecta no-teatral, no-convivial. De acuerdo con la definición de Durant, en la comunicación oral el agente emisor es un sujeto hablante, que se expresa centralmente con lenguaje verbal hablado, sonido articulado, “vocalización” (Ong: 23). El receptor es básicamente oyente. Es cierto que, tal como el mismo Ong lo indica, “la palabra oral nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita. Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo. La actividad corporal, más allá de la simple articulación vocal, no es gratuita ni ideada por medio de la comunicación oral, sino natural e incluso inevitable” (p. 71).

En consecuencia, el sujeto hablante es también cuerpo, movimiento y espacio. Y el

receptor no es sólo oyente, sino también espectador. Pero una definición de la cultura oral implica valorar la dimensión del código verbal y especialmente de uno de sus componentes, el sonido, en tanto lenguaje.

3. Sujeto creador y otros rasgos para una tipología

El fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones, la de dramaturgia de autor, de dramaturgista, de versionista o adaptador, de director, de actor y de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas; las tres últimas englobables en el concepto de “dramaturgia de escena”.

Se reconoce como “dramaturgia de autor” a la producida por “escritores de teatro”, es decir, “dramaturgos propiamente dichos” en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. “Dramaturgia de actor” es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. “Dramaturgia de director” es la generada por el director cuando

éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La “dramaturgia grupal” incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo) a las diferentes formas de la creación colectiva². En buena parte de los casos históricos estas categorías se integran fecundamente. Volveremos enseguida sobre la dramaturgia del versionista o adaptador.

La dramaturgia de actor se aproxima al estatuto de creador del aedo y de co-creador del rapsoda. Hugo F. Bauzá afirma que la lengua griega distingue

“los términos *aoidós*, ‘poeta’, y *rapsodós*, ‘declamador’: el primero sería una suerte de creador –con las restricciones que implica aplicar este término a un tipo de poesía que se

² No se trata en este caso de “grupo de autores” (como en la experiencia de *El avión negro* de Cossa-Rozenmacher-Somigliana-Talesnik o en la escritura en colaboración de los binomios, al estilo Malfatti-De las Llanderas) sino de “grupo de teatristas”.

reelaboraba en forma oral– [...]; el segundo –el rapsoda– es una especie de co-creador, dado que no declama un corpus fijo e inmutable, sino que –de acuerdo con las necesidades y preferencias del auditorio– hilvana de manera oral el material poético del que dispone” (1997, p. 105).

La multiplicación del concepto de dramaturgia permite también otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones o formas de escritura que no responden a una notación dramática convencionalizada en el siglo XIX. Al respecto, es fundamental diferenciar texto dramático y notación dramática. El concepto de texto dramático no depende de la verificación de los mecanismos de notación teatral (fijación textual: división en actos y escenas, didascalias, distinción del nivel de enunciación de los personajes) hoy vigentes pero que, como se sabe, han mutado notablemente a lo largo de la historia de la conservación y edición de textos dramáticos (baste confrontar los criterios de notación de la tragedia clásica y de las piezas de Shakespeare en sus respectivas épocas). Las matrices de representación –las marcas de virtualidad escénica– muchas veces se resuelven en forma implícita, corresponden a lo “no-dicho” en el texto, al subtexto.

Es digno de señalar que la formulación de esta nueva noción de dramaturgia no se ha generado en abstracto del laboratorio de la teatrología, sino que ha surgido de la interacción de los teatristas con los teóricos, y especialmente a partir del reclamo de los primeros. A pesar de que la multiplicación del concepto de dramaturgia viene desarrollándose desde mediados de los ochenta, todavía hoy hay sectores reaccionarios –tanto entre los teatristas como entre los investigadores y los críticos– que niegan este avance y perseveran en llamar dramaturgia a un único tipo de texto. Hablamos de “avance” porque la recategorización implica el beneficioso abandono de la “rígida estrechez del monoteísmo epistemológico” (Kovadloff, 1998, p. 21).

Otra de las grandes conquistas que aporta el nuevo concepto de dramaturgia radica en la posibilidad de rearmar tradiciones de escritura hasta hoy escasamente estudiadas y, sin embargo, increíblemente fecundas en la historia del teatro argentino³ y mundial.

³ Paralelamente al movimiento de reconsideración teórica de la noción de dramaturgo, han comenzado a editarse los textos de algunos grandes actores y capocómicos argentinos: Niní Marshall, Pepe Arias y Enrique Pinti, entre otros.

Por ejemplo, la dramaturgia de actor, cuyo origen debe buscarse en los textos de los mimos griegos (Cantarella, 1971) e incluye una historia fecunda (Buenaventura, 1985; De Marinis, 1997).

Este cambio en la consideración del dramaturgo hace que hoy se pueda releer la producción dramática de la historia teatral argentina a partir del diseño de un nuevo corpus, muchísimo más vasto, e incorporar al inventario de textos los producidos por actores y directores, y aunque es cierto que estos textos engrosan la lista del *teatro perdido*, mucho es todavía el material que puede ser recuperado fragmentariamente, en especial el de las últimas décadas.

De la misma manera, las dramaturgias pueden clasificarse según los rasgos de poéticas específicas que imponen su singularidad en la escritura: dramaturgia para actor, para narrador oral, para títeres u objetos, para mimo, para teatro musical, para teatro infantil, para teatro callejero, etc.

Proponemos una tipología de textos dramáticos a partir del estudio de casos históricos y basada en un recorte de ciertos aspectos relevantes internos y externos del texto: la

enunciación, la autoría, la fijación textual o notación dramática, la relación con el texto espectacular.

A partir de estas consideraciones, establecemos catorce rasgos combinados para una tipología de cada texto dramático:

- ficción/no-ficción;
- presencia/ausencia de matrices de representación explícitas o acotaciones;
- presencia/ausencia de enunciación mediata o habla de los personajes;
- relación temporal con el texto espectacular: anterior, simultáneo o posterior a la escena;
- sujeto creador: dramaturgia de autor, actor, director, de grupo;
- sujeto de la notación dramática;
- presencia/ausencia de notación dramática: texto dramático oral-representado y texto dramático escrito (a partir de la distinción de Ricoeur, 2000);
- rasgos de poéticas específicas (infantil, titiritesca, teatro-danza, teatro de prosa, etc.)

- presencia/ausencia de autonomía literaria;
- texto concluido/en proceso⁴;
- texto fuente/texto destino (texto traducido, texto adaptado);
- códigos de fijación textual: verbal, musical, iconográfico, coreográfico;
- obra abierta/obra cerrada (según el grado de margen para el llenado de lugares de indeterminación);
- identidad, semejanza, alteridad entre textos en términos de Crítica Textual (capacidad de distinguir texto princeps, variantes, versiones relevantes que constituyen “otro” texto).

⁴ Aprovechamos los aportes de la crítica genética y su consideración de la literatura como una “escritura viva” (Hay, 1994), como “texto en movimiento” (Almuth Grésillon, 1994, p. 25), nunca “cristalizado” del todo, “la literatura como un hacer, como actividad, como movimiento” (Grésillon, 1994, p. 25). Tuvimos en cuenta especialmente la práctica de la crítica genética aplicada al teatro (Grésillon, 1995; Barrenechea, 1995; Cerrato, 1995). Específicamente en cuanto a las relaciones entre oralidad y escritura, remitimos a E. Lois (2001).

Nuestra tipología no pretende crear una taxonomía estricta para la clasificación de los textos dramáticos: se trata de preguntarle a cada texto estudiado cómo funciona respecto de las catorce pautas indicadas. La combinatoria de dichos rasgos será por necesidad diversa.

Esta reconsideración del estatuto del texto dramático implica el cuestionamiento de la escritura dramática como un proceso cerrado, fijo, cristalizado, *in vitro*. En este sentido, el teatro no ha hecho suyas las potestades de la escritura tal como las concibe la cultura de la literalidad. Como en el caso de Apuleyo destacado por Florence Dupont (1994), la escritura es para el teatro un mero intermediario desde o hacia la oralización/puesta en escena.

“La invención de la escritura –y la consecuente mutación de cultura de oralidad a cultura de literalidad– no sólo significó el paso de lo auditivo a lo visual sino también una tendencia a la abstracción, a la lógica y al razonamiento científico” (Bauzá, 1997, p. 103). Pero estos cambios no afectaron al teatro, ya que como “el lenguaje hablado [el teatro] exige necesariamente la presencia de un interlocutor, en tanto que el lenguaje

escrito se da en soledad y evidencia un ritmo más lento, dado que no tiene la premura que exige dirigirse a un receptor determinado del mensaje tal como, por ejemplo, sucede en la oralidad [y en el teatro]” (Bauzá, 1997, p. 103).

El nuevo concepto ampliado de dramaturgia implica la complejización de nuestra visión del texto dramático, que requiere ser estudiado según el tipo de texto al que responde. Los ángulos o niveles de análisis –tematológico (análisis de la fábula), morfológico (análisis de la trama), sintáctico (análisis de la estructura de la acción), textual (análisis lingüístico), matrices de teatralidad (análisis de los aspectos verbales y no verbales del acontecimiento escénico) y semántico (análisis del significado y el sentido)– exigirán diversas destrezas de observación según el tipo de texto dramático del que se trate. Los catorce rasgos apuntados son algunos ejes propuestos para la problematización de dicha complejidad.

4. Los límites de la notación dramática y la tarea de editar teatro

Desde el punto de vista del rasgo “sujeto de la notación dramática”, en la mayoría de los

casos actuales es el dramaturgo el encargado de la notación a partir de una convención generalizada (con variantes). El texto es entregado por su autor prácticamente en las mismas condiciones de notación en que se publica más tarde. Sin embargo hay dos casos en los que deseo detenerme porque iluminan la singularidad de la escritura teatral y sus procesos de fijación textual.

El primero es *Postales argentinas*. En 1989, luego de haber visto unas diez veces el espectáculo de Bartís, le solicitamos el texto para estudiarlo. “No está escrito”, nos contestó Bartís, “y no creo que haga falta escribirlo porque esto no es literatura”. Convencidos de que la pieza encerraba un texto magnífico, insistimos y, luego de una cargosa persecución -incentivada por la invitación de Gustavo Bombini a preparar una antología para Libros del Quirquincho, bajo la supervisión general de Graciela Montes- Bartís aceptó escribir el texto y nos propuso un procedimiento singular: “dictarlo” en marzo de 1990. Durante siete reuniones (a razón de una semanal), en su viejo estudio de la calle Ramírez de Velazco y Juan B. Justo, Bartís nos dictó el texto mientras iba recordando de memoria el espectáculo. Le propusimos incorporar, antes de cada escena, el breve texto correspondiente publicado

en el programa de mano de la pieza. Pasada la primera etapa del dictado y ya tipeado el texto, asistimos al proceso de la escritura de las acotaciones, las correcciones y agregados que suplían las lagunas de semejante “proeza” de la memoria. Bartís no creía en el estatuto textual y menos aún en el literario de *Postales argentinas*. Felizmente se equivocaba, y pronto lo comprobó, ya que en menos de un año el volumen *Otro teatro* tuvo dos ediciones. Bartís expresa en su pensamiento nítidamente la relativización del valor de la escritura en materia teatral. Así lo afirma en una entrevista, que transcribimos *in extenso* porque ilumina el cuestionamiento del concepto de escritura desde el teatro:

“Mi resistencia a la publicación de los textos en los cuales trabajo, inclusive adaptaciones como el caso de un *Hamlet* que hice a partir del de Shakespeare, o de *Muñeca*, sobre un texto homónimo de Armando Discépolo [...] es porque no creo en el valor de los textos salidos de aquellos sucesos y acontecimientos que se producen en el escenario, que tampoco pueden ser transmitidos por las didascalias, esa palabra hermosa que los autores han inventado para nombrar los comentarios de la escena. Lo más importante que pasa ahí es la fuerza y la energía con que se actúa ese texto, pero la actuación no

está ni podrá estar nunca dentro del texto, nunca podrá estar esa energía, esa decisión, esa voluntad de existencia que yo busco cuando dirijo un espectáculo. Siento el texto tan ajeno a mí como si fuera separado, por ejemplo, el elemento de la luz, como si me propusieran transmitir el diseño de la iluminación de ese espectáculo, porque a alguien le podría interesar el tratamiento de la luz. Es un tanto extremo pero es casi la sensación de que quedaría muy reducido mi trabajo, quedaría colocado en un lugar de autor o de dramaturgo, y no es esa mi forma de ubicarme en el teatro, así como no soy un docente. Esa es mi resistencia. [...] me parece que el texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso. Lo otro es una obra que se llama *El pecado que no se puede nombrar* y una sucesión de movimientos y de textos que se

van a decir rigurosamente igual que una estructura, pero eso va a funcionar como una malla, donde uno va a hacer cabriolas. Las cabriolas son las posibilidades de múltiples combinaciones en el relato, el relato de lo que se está diciendo, el sentido, el sentido de por qué se actúa, de lo que está en juego, el contacto con el otro, la competencia casi deportiva de ver hasta dónde jugás, hasta dónde soportás el juego de la actuación, porque la actuación es un juego de una complejidad y de una energía muy curiosas. [...] La palabra, y sobre todo la palabra escrita –que produjo la revolución total a causa del fenómeno de la imprenta–, ha funcionado siempre como égida y elemento vinculado a la ley y por ende al padre, y nosotros percibimos en la actualidad de manera tremenda el dominio de lo que sería la dependencia de la escritura. La literatura empezó a funcionar como un vampiro de la actuación, y cuando apareció la escritura poética, la actuación adoptó moralidad. La religión, que la había prohibido durante novecientos años, dijo: ‘Ah, esto está bien, estas son las formas cultas’. El texto y la poesía le dan una legalidad a esa otra cosa perversa, primitiva y desagradable que es que alguien quiera actuar, porque sabe que hay otra cosa mejor que lo que le pasa en la vida; que ahí, cuando actúa, vive

intensamente, de manera más pura y más plena. Durante muchos siglos la actuación intentó escapar a ese dominio que había ejercido la literatura y siempre hubo un malentendido, que legalizaba el teatro en relación con la escritura, se creía que el texto era el alma de la obra. Se decía que ‘se representaba’ el texto, se hacía algo ya existente, no se creaba realidad, no se tomaba al teatro como una idea autónoma. Las formas dominantes, pedagógicas que se fueron imponiendo durante el siglo, favorecieron eso: el naturalismo, ciertas lecturas de la textualidad, el formalismo, el automatismo, para no hablar de los groseros mamotretos del teatro culto o del teatro comercial. La noción de que actuar era someterse, que ser buen actor era ser buen intérprete de eso que ya existía antes de su intervención. En este sentido, creo que la preeminencia del valor de lo literario es más ideológica que estética”⁵. De la misma manera, Eduardo Pavlovsky –segundo caso en el que nos detendremos– concibe la escritura de sus textos en estado de apertura a la experiencia del convivio y los

⁵ “Ricardo Bartís: imaginación técnica y voluntad de juego”, Conjunto, Casa de las Américas, La Habana, n. 111 (octubre-diciembre 1998), pp. 84-86. Sin nombre del (los) entrevistador(es). Recogido en Bartís, 2003.

procesos de escenificación. En nuestra edición de su *Teatro completo I* (1997) incluimos una “nueva versión” de su pieza *Rojos globos rojos*. El texto publicado en la primera edición (Colección Libros de Babilonia, 1994) reprodujo el manuscrito entregado por Pavlovsky a los editores unos cuatro o cinco meses antes del estreno del espectáculo. Durante el trabajo de puesta en escena y, más tarde, en el curso de dos años y cinco meses de temporada (de agosto de 1994 a diciembre de 1996), el texto se fue modificando notablemente. Es así que le propusimos a Pavlovsky registrar los cambios y editar una “nueva versión”. La elaboración de este segundo texto fue resultado de la grabación de una función con público de *Rojos globos rojos*, videada en el Teatro Babilonia, en octubre de 1996, y la posterior y minuciosa transcripción del texto hablado por los actores y de la fijación de la cartografía de acciones. En esta lenta y compleja tarea contamos con la colaboración de Nora Lía Sormani, y la revisión final de Pavlovsky. La nueva versión da cuenta, sin diferenciarlos, no sólo de los cambios estables introducidos al original sino también de los componentes de improvisación incorporados espontánea, casualmente,

en dicha función específica⁶: rastros de convivio en el individuo micropoético de una única función. De acuerdo con la exigencia planteada en el prólogo a la primera edición de *Rojos globos rojos*⁷, para la transcripción del nuevo texto sólo incluimos aquellas acotaciones que consideramos mínimas e imprescindibles. Pero es importante señalar

⁶ De esta manera continuamos con una práctica de fijación textual ya iniciada por Pavlovsky con *Potestad*. En el prólogo a esta pieza el dramaturgo-actor cuenta cómo “escribió” el texto: “Una amiga lo grabó (en una función) en Montreal y lo pasó a máquina. El texto publicado hoy es el de esa noche” (Pavlovsky, 1987, p. 16).

⁷ Tanto la primera como la segunda edición de *Rojos globos rojos* incluyen estas palabras preliminares de Pavlovsky: “He dejado de lado ex profeso todo tipo de indicaciones de puesta en escena quedando en libertad cada elenco para poder encontrar los movimientos-ritmos-presencia y ausencia de los personajes. Es decir su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad. Nuestra puesta en escena fue orientada a través de una minuciosa búsqueda de los personajes en los ensayos. Una pregunta se impone: ¿las Popi dónde están?, ¿qué hacen? Nuestras Popi encontraron su lugar -sus ritmos- sus movimientos propios. Pero ellas son `nuestras Popi` y deben existir tantas Popi y tantos movimientos como elencos intenten representar *Rojos globos rojos*. Por todo esto es que he dejado de lado indicaciones de esta puesta en escena”.

que Pavlovsky trabajó detenidamente sobre el manuscrito de la desgrabación y anuló muchas de las acotaciones, en su búsqueda de la casi absoluta desaparición de didascalias (voluntad ya expresada en la primera edición de *Voces/Paso de dos*) para preservar el carácter “abierto” y “multiplicador” del texto.

En suma, si bien se han ampliado el estatuto del texto dramático y la noción teórica de dramaturgia, diversos teatristas –entre ellos Bartís y Pavlovsky– cuestionan la capacidad de la notación dramática para dar cuenta de la escritura en el proceso convivial-poético-expectatorial del teatro. De esta manera, si bien aceptan finalmente publicar sus textos, lo hacen desde una ideología que cuestiona la literalidad y despliegan dentro de los mismos textos, o paratextualmente (prólogos, declaraciones en entrevistas, etc.), advertencias contra la supuesta fijación *in vitro* de la notación. Para Bartís los textos dramáticos son jirones de niebla entre las sombras de una experiencia teatral perdida; para Pavlovsky, sólo el estímulo de una multiplicidad que siempre se renueva en el convivio teatral.

Bibliografía

AAVV: *Crítica genética*, número especial de la revista *Filología* (UBA), a. XXVII, n. 1-2. Volumen a cargo de Élica Lois, 1994

BADIOU, Alain: *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

BARRENECHEA, Ana María: "Comentario de la ponencia *Aux limites de la g n se* de Almuth Grésillon", *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 1995, 15-16.

BARTÍS, Ricardo: *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, ed. a cargo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2003.

BAUZÁ, Hugo F: *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997.

BORGES, Jorge Luis: *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza Emecé, 1971.

BUENAVENTURA, Enrique: *Notas sobre dramaturgia y dramaturgia del actor*. Cali: Publicaciones TEC, 1985.

CANTARELLA, Raffaella: *La literatura griega clásica*. Buenos Aires: Losada, 1971.

CASTRO CARIDAD, Eva: *Introducción al teatro latino medieval*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996.

CERRATO, Laura: "A propósito de génesis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director", *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 1995, 17-18.

DE MARINIS, Marco (ed.): *Drammaturgia dell'attore*. Bologna: I Quaderni del Battello Ebro, 1997.

DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

DUBATTI, Jorge: *Narración oral, teatro del relato*, libro inédito escrito para la Escuela del Relato, 2003.

— “Narración oral, teatro del relato: herramientas para una definición y tipología”, en AAVV, *Cuenteros y Cuentacuentos: De lo Espontáneo a lo Profesional. Compendio del 5° al 9° Encuentro Internacional de Narración Oral*, Buenos Aires, Coedición de Fundación El Libro, Instituto Summa-Fundación Salotiana y ALIJA, 2005, 209-216.

— *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

— *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

DUPONT, Florence : *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*. París: Hachette, 1991.

— *L’Invention de la Littérature. De l’ivresse grecque au livre latin*. París: La Découverte, 1994.

DURANT, Alan: “Oralidad”, en Michael Payne (comp.), *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*. Barcelona: Paidós, 2002, 511-513.

- ECO, Humberto: *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen, 2000.
- GOODY, Jack: “Teatro, ritos y representaciones del otro”, en su *Representaciones y contradicciones*, Barcelona, Paidós, 1999, 115-168.
- GRESILLÓN, Almuth: “Qué es la crítica genética”. En AAVV, 1994, 25-52.
— “En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena”, *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 1995, 5-14.
- HAY, Louis: “La escritura viva”. En AAVV, 1994, 5-22.
- KOVADLOFF, Santiago: *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- LOIS, Élida: “La interrelación escritura-oralidad desde la perspectiva de la crítica genética”, en Elvira N. de Arnoux y Angela Di Tullio (eds.): *Homenaje a Ofelia Kovacci*. Buenos Aires: Eudeba, 2001, 301-311.
- ONG, Walter: *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

PAVLOVSKY, Eduardo: *Potestad*, Buenos Aires: Ediciones Búsqueda. Prólogo de E. Pavlovsky, 1987

— *Teatro completo I*. Jorge Dubatti (ed.). Buenos Aires: Atuel, 1997.

PISANTY, Valentina: *¿Cómo se lee un cuento popular?* Barcelona: Paidós, 1995.

RICOEUR, Paul: “¿Qué es un texto?”, en su *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. Buenos Aires: FCE, 2000, 127-147.

RUBIO Zapata, Miguel: “A telón quitado: dramaturgia(s) y el Diccionario de la Lengua”, en su *Notas sobre teatro*. Lima: University of Minnesota, Grupo Yuyachkani, 2001, 51-53.

SINNOT, Eduardo: “Mímesis dramática y mimesis poética”, *Revista de Filosofía Latinoamericana*, IV, 1978, 7-8, 131-152.

— “Introducción” a Aristóteles, *Poética*. Buenos Aires: Colihue Clásica, VII-XLII, 2004

JORGE DUBATTI

**Escritura teatral y escena:
el nuevo concepto de texto dramático**

