

Otro concepto de dramaturgia

** Jorge Dubatti*

En diversas oportunidades hemos destacado que, entre los cambios aportados por el campo teatral de la post-dictadura, debe contarse la definitiva formulación de una noción teórica que amplía el concepto de dramaturgia (Dubatti, 1995, 1999a y 2001). El reconocimiento de prácticas de escritura teatral muy diversas ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas y no seleccione unas en desmedro de otras en nombre de una supuesta sistematización que es, en suma, tosco reduccionismo. En el teatro, ¿sólo escribe el “autor”? Por supuesto que no .

En el camino de búsqueda de una respuesta a este problema, 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, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial (Dubatti, 2003a).

Si el teatro es cultura viviente, es necesario distinguir teatro en acto y teatro en potencia. El teatro existe en potencia como literatura. 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 como un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un texto de acciones físicas o físico-verbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro sólo es literatura cuando lo verbal 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, 2003b y 2005a). 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:

Decía Abulcásim:

—Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padeían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.

—Los actos de los locos —dijo Farach— exceden las previsiones del hombre cuerdo.

—No estaban locos —tuvo que explicar Abulcásim—. Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia.

Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender. Abulcásim, confuso, pasó de la escuchada narración a las desairadas razones. Dijo, ayudándose con las manos:

—Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Éfeso. Los vemos retirarse a la caverna, los vemos orar y dormir, los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, los vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve años, los vemos entregar al vendedor una antigua moneda, los vemos despertar en el paraíso, los vemos despertar con el perro. Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza.

— ¿Hablaban esas personas? —interrogó Farach—.

—Por supuesto que hablaban —dijo Abulcásim—, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante—. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!

—En tal caso —dijo Farach— no se requerían veinte personas. Un solo hablante puede referir cualquier cosa, por compleja que sea.

Todos aprobaron ese dictamen (1971: 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. Llamamos:

- texto pre-escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito a priori, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la “puesta en escena”;
- texto escénico: clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión).
- texto 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 hetero-estructurado.
- texto pre-escénico (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

En este aspecto la teatralidad se relaciona con la música: señala 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 irreductible al texto [verbal-literario], incluso si lo supone” (Badiou, 2005: 117). El libro, 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” (Durant, 2002: 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 e 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” (Ong, 1996: 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” (59-60). Tal definición no autoriza 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 se escribe en la oralidad verbal y no-verbalmente (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 reproductibilidad (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 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 trasposición 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 señala, “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” (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.

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 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” 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 colectiva. En buena parte de los casos históricos estas categorías se integran fecundamente.

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 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: 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 (Dubatti, 1999a). 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: 21).

Bibliografía

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

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.

Dubatti, Jorge, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1995.

-----, *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999a.

-----, “La nueva versión de *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky”, en O.

Pellettieri (ed.), *Tradición, modernidad y posmodernidad (Teatro iberoamericano y argentino)*, Buenos Aires, Galerna-Facultad de Filosofía y letras UBAS y Fundación Roberto Arlt, 1999b.

-----, (comp.), *El teatro argentino en el III Festival Internacional de Buenos Aires*, Universidad de Buenos Aires, Col. Libros del Rojas, 2001.

-----, *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003a.

-----, *Narración oral, teatro del relato*, libro inédito escrito para la Escuela del Relato, 2003b.

-----, "Narración oral, teatro del relato: herramientas para una definición y tipología", en AAVV, *Cuenteros y cuentacuentos: de lo espontáneo a lo profesional. Compendio del 5º al 9º Encuentro Internacional de Narración Oral*, Buenos Aires, Coedición de Fundación El Libro, Instituto Summa-Fundación Salotiana y ALIJA, 209-216, 2005a.

Durant, Alan, "Oralidad", en Michael Payne (comp.), *Diccionario de teoría crítica y estudios Culturales*, Barcelona, Paidós, 511-513, 2002.

Kovadloff, Santiago, *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Emecé, 1998.

Ong, Walter, *Oralidad y escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Sinnot, Eduardo, "Mímesis dramática y mimesis poética", *Revista de Filosofía Latinoamericana*, IV, 7-8, 131-152, 1978.

*** Jorge Dubatti**, Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, docente especializado en historia y teoría teatral en la misma Universidad y en otras universidades latinoamericanas, es uno de los ponentes internacionales invitados al primer Congreso Internacional de Estudios Teatrales ciudad de Medellín. Este texto es un fragmento de su ensayo "Dramaturgia(s) y ampliación del concepto de texto dramático: una conquista epistemológica de la teatrología".