

Una inquietante extrañeza invertida: una mirada sobre el teatro contemporáneo

Françoise Dubor*

Université de Poitiers

Traducción del francés:

Silvia Zenarruza de Clément**

Resumen

Mientras que el teatro contemporáneo es acusado de desnaturalización por diversos tipos de espectadores (críticos eruditos, aficionados ocasionales), el examen de su evolución histórica en el siglo XX revela que las influencias recíprocas entre las artes posibilitaron su evolución, transformando menos su supuesta dependencia al texto dramático que sus modalidades mismas de representación. Las expectativas frustradas de los espectadores forman parte de una dramaturgia en la que estos deben aceptar su propio desplazamiento, su puesta en extrañamiento, en *ostranenie*, frente a la representación teatral concebida como obra de arte.

58 59

Palabras clave:

· extrañamiento · representación · texto · dramaturgia · distancia

Abstract

While the contemporary theater is accused of denaturing by different kinds of spectators (scholar critics, occasional enthusiasts), the text of their historical evolution in the twentieth century reveals that mutual influences between the arts enabled their evolution, transforming less their alleged dependency to the dramatic text than their representation modalities. Spectators' frustrated expectations are part of a dramaturgy in which they must accept their own displacement, their estrangement setting, in *ostranenie*, in opposition to the theatrical performance conceived as a work of art.

Key words:

· estrangement · representation · text · dramaturgy · distance

* *Maître de Conférences en Letras y Artes del Espectáculo en la Universidad de Poitiers, trabaja sobre las estéticas y teorías teatrales de los siglos XX y XXI. Ha publicado trabajos sobre el monólogo (especialmente el libro *L'Art de parler pour ne rien dire, le monologue fumiste*) y las formas monológicas contemporáneas, sobre el teatro de Claudel (en especial, un estudio analítico de *Tête d'Or*), sobre Beckett y Lagarce. Sus artículos giran en torno a las obras de diversos artistas y escritores contemporáneos. Sus investigaciones se interesan por el gesto y la voz en la representación escénica contemporánea, así como también por la influencia recíproca entre las artes y el teatro en el siglo XX.*

** *Profesora de Letras y Profesora de Francés. Licenciada en Lenguas modernas y literatura. Profesora de Civilización francesa de los siglos XVI y XVII en el Instituto Superior de Profesorado N° 8 «Almirante Brown». Adjunta Ordinaria de la cátedra de Literatura Francesa e Italiana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Profesora y directora de la Alianza Francesa de Santa Fe. Integra el Centro de Estudios Comparados de la FHUC.*

Si se quiere hablar de extrañamiento en el teatro, se piensa espontáneamente en el «efecto V» o distanciamiento brechtiano, que resulta de una reflexión crítica sobre el pensamiento aristotélico de la representación tal como la hemos heredado de los Clásicos, es decir sensiblemente desnaturalizada. Si se considera que la visión de Aristóteles de la tragedia se compone un siglo después del gran período de las tragedias antiguas, se puede elevar al cuadrado la desnaturalización del objeto del discurso, de su enfoque intelectual, que significa una distancia en relación con un objeto capaz de generar un extrañamiento del orden de la infidelidad al objeto en cuestión. Como los clásicos no podían evaluar la distancia entre Aristóteles y la tragedia antigua, a la que no podían asistir, como no había podido asistir Aristóteles, esta primera distancia o infidelidad no apareció a primera vista de manera sensible. Entonces se ha agravado esta distancia al interpretar a Aristóteles, a quien se pensaba reemplazar en sus formulaciones teóricas. Nuestra visión de la tragedia procede de ese doble malentendido cuyo trabajo de distorsión,¹ mostrado por algunos críticos, revela una herencia singular pues finalmente se debe poco al original.

Uno podría preguntarse sobre cuál Aristóteles se basa Brecht para elaborar su crítica. Como trabaja sobre la concepción aristotélica de la representación, más que de la tragedia, que es un terreno de aplicación singular, se tiende a pensar que Brecht ha vuelto a la fuente misma, dejando de lado las lecturas, las interpretaciones que hemos heredado. Los principales textos de Brecht en donde expone su teoría antiaristotélica, designada como «teatro épico», son *La compra de bronce* (1937) y *el Pequeño Órganon para el teatro* (1956). En ellas se trata de detener el fenómeno demasiado apresurado del reconocimiento para dar lugar a un cuestionamiento crítico en el espectador, cuya mirada se trata de des-ubicar elaborando una teoría de la representación donde el distanciamiento actúa como un principio estético operativo sobre una recepción crítica: si este distanciamiento es operativo, es porque tiende a volver problemático el reconocimiento, porque a fin de cuenta, para Brecht se trata de interrumpir el proceso de aprobación inmediata del espectador —de repensar los fundamentos de la retórica dramática—. Así para él, este acto estético tiene un alcance político: el hecho de dar una percepción extraña de un objeto familiar apunta a descolocar al espectador proveyéndole un nuevo posicionamiento, ejerciendo sobre su conciencia crítica. De esta manera la obra de arte misma pasa del terreno del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica. Con este fin Brecht concibe una dramaturgia como una máquina de guerra que por cierto se aplica a todas las partes constitutivas del teatro (la fábula, el decorado, la gestualidad, la dicción, en suma sobre la actuación del actor y hasta en sus acciones dirigidas al público) pero cuestiona por esto mismo la *teoría de la representación*. El reproche principal de Florence Dupont hacia Aristóteles se refiere al hecho de que haya impuesto la prioridad del texto en el teatro, en detrimento de todos los elementos propiamente escénicos, por lo tanto teatrales, a este arte convertido por él mismo en principalmente literario.

Aun si el término brechtiano de distanciamiento proviene directamente de *l'ostranenie*, término de Shklovski que todos tenemos en mente, quisiera más bien

hablar del teatro contemporáneo, cruzando las dos preocupaciones de Brecht y de Florence Dupont, referidas a esas dos nociones que son el *texto* y la *representación*.

El texto ha fundado en efecto una tradición teatral que hemos heredado como espectadores, es decir como destinatarios de la obra de arte teatral. Y la representación evoluciona al ritmo de la evolución de sus códigos que son también los nuestros, pero que precisamente, se obstinan en des-ubicarnos a medida que se transforman. Mi exposición trata precisamente de nuestra relación con la representación. Y para hablar de teatro será necesario hablar también de otras artes; no solamente de aquellas que son convocadas a la escena teatral sino también de aquellas que han influenciado en la concepción de la representación teatral, aun cuando no están formalmente presentes en el escenario.

El teatro contemporáneo ha sido objeto de un análisis crítico alemán que se concentra bajo la fórmula de teatro posdramático.² Dejemos de lado el uso y/o el sentido problemático del adjetivo (Bident:76–82), para concentrarnos en la tesis de Lehmann que define supuestamente un «nuevo» teatro en relación con el teatro contemporáneo. Globalmente se acuerda sobre la primacía de la imagen sobre el texto, sin caer en el teatro espectacular de divertimento que atraviesa el siglo XIX (Hassan El Nouty, 1978). La argumentación de Florence Dupont a propósito de Aristóteles se inscribe en esta línea que examina de manera crítica el modo en que el texto se ha impuesto en el teatro occidental. Lehmann evoca un teatro en el que se opera la transgresión de los géneros: esta última se circunscribe en el cruce del «género» teatro por «géneros» subsiguientes: la coreografía, las artes plásticas, el cine, la música. La obra de Lehmann data de 1999, fue publicada en Alemania y traducida en 2002 al francés, ha producido una reacción de desconfianza crítica, a veces violenta, a menudo polémica, en la que algunos han preferido defender la perennidad del teatro de texto.³ Pero si ambos tratan en efecto del teatro visto desde el texto, globalizado bajo la palabra vaga de *drama*, el texto sobre la escena teatral, y desde la poesía sobre todo, ha cambiado completamente. Como prueba, este extracto de Pierre Reverdy, un poema en prosa de 1915:

Trazos y figuras

Un cielo azul despejado; en el bosque, claros verbos; pero en la ciudad, donde el dibujo nos hace prisioneros, el arco del porche, los cuadrados de las ventanas, los rombos de los techos.

Líneas, nada más que líneas, para la comodidad de las casas humanas.

En mi cabeza líneas, nada más que líneas —si sólo pudiera poner un poco de orden.

No alcanza entonces con volver a los caligramas de Apollinaire o a la tipografía de Mallarmé para mostrar cómo el texto gana una dimensión plástica-estética. Reverdy hace de ella su propia forma poética y la tematiza, bajo el efecto del cubismo de su época.

Es posible que el teatro presente una mezcla intrínseca comparable. No tomo este ejemplo poético para suscribir a mi vez al *diktat* del texto sino para mostrar cómo la recepción ha adoptado, en literatura, ese tipo de transformación sin que su desfiguración supuesta o el riesgo de su pérdida sea esgrimido con vehemencia: no me parece que alguien haya percibido el riesgo de ver a la poesía perderse o fundirse en innovaciones juzgadas poco naturales. La literatura (poética) es aquí un simple medio de extraerse de los efectos de las comparaciones habituales del teatro contemporáneo con otras artes de la escena o artes plásticas. Digo que el

fenómeno de extrañamiento en el teatro, percibido como tal hoy en día, está sin embargo presente en todas las artes, ni más ni menos, y en literatura o aun también en poesía. Sería necesario, tal vez, preguntarse por qué esto plantea un problema particular en la recepción del teatro. Sin embargo, ese terreno, preparado desde hace más de un siglo, confunde al público del festival de Avignon, por ejemplo, que expresa en 2005 una desaprobación sonora y continua, buscando en vano en ese teatro perdido a fuerza de estar desnaturalizado al texto. ¿Dónde está el texto?, como clamaba el personaje Mortin en *L'Hypothèse* de Pinget en busca de autor. Así ocurre en cada desfiguración del texto, de lo que dan cuenta un cierto número de autores: Ionesco, Beckett, Sarraute, Duras, y que son mal digeridos. Se aclama a Novarina o se lo evade —es raramente comprendido por el espectador medio (el amateur ocasional, no especializado)—. Si se mira de cerca, entonces, el espacio del texto está desfigurado no menos que la pintura que se ha alejado de la figuración entrando en la abstracción. Es que, precisamente, todos los desafíos de la extrañeza se concentran en definitiva en la noción de *representación*.

Lehmann postula algunos elementos definitorios para su teatro posdramático, que son en efecto líneas mayores de la representación teatral contemporánea. El «teatro dramático» que le precede cronológicamente se funda, dice, en categorías que lo posdramático ha abandonado: *la imitación, la acción*, la producción de un *lazo social* que genere un efecto *catártico*, dando una primacía al *texto*. Habría así terminado el teatro *creador de ilusión*.

Según él, la cesura se ha producido en los años 1970: las vanguardias no han impedido la prosperidad del teatro de texto, y no habrían sido, por esta razón, objeto de esta cesura; habrían actuado sobre elementos más que sobre el conjunto de la representación teatral y habrían seguido siendo fieles a una mimesis y a una acción sobre la escena. Sería más bien la invasión de la vida cotidiana por los medios la que habría promovido el surgimiento en esos años 1970 de una nueva práctica del discurso teatral, bajo formas diversas. Pero Lehmann admite la existencia de anticipaciones del teatro posdramático al comienzo del siglo XX. Esto significa muchas operaciones y funciones, progresivamente contradictorias, en lo que concierne a las vanguardias teatrales de comienzos del siglo XX. La disposición de paradigmas en constelación (Lehmann:32) sería decisivo para la entrada en el posdramático, que se presenta como punto de encuentro de las artes: «Por lo tanto, desarrolla un potencial de percepción que se separa del paradigma dramático (y lo que es más, de la literatura). No es sorprendente que con esta forma de teatro, los adeptos de otras disciplinas (artes plásticas, danza, música) estén más cómodos que los espectadores incondicionales del teatro narrativo literario» (41).

Este nuevo teatro operaría una *tabula rasa* a dos grandes nociones: la *mimesis* y la *fábula*. El fin de la mimesis sería, según Artaud, la voluntad de alejar al teatro de la redundancia, el doble de lo real, para *presentar* en lugar de *representar*. La fábula, para existir, no necesita necesariamente de una narración explícita y lineal. Porque existe siempre. Habría que decir: coexiste siempre. La desaparición de ese triángulo: drama–acción–imitación (50) había ya sido teorizada por Artaud en los años 1930 (42).

Las tomas de posición de Lehmann, valerosas por lo que aborda frontalmente —un estado de situación de la creación teatral contemporánea— se anulan lamentablemente cuando a lo largo de las páginas él dice una cosa y su contrario, negando el parentesco del teatro contemporáneo con las vanguardias de comienzos

del siglo XX, afirmando la deuda de éste hacia aquéllas, postulando la autonomía del teatro contemporáneo, pero recurriendo a Artaud para explicar los grandes desafíos de este teatro contemporáneo. Faltan líneas de filiación en el trabajo de los críticos —*a fortiori* en los espectadores—. Apenas se ve a Madeleine Mervant-Roux (re)establecer el vínculo de Claude Régy al teatro simbolista —con razón.

En verdad, los intercambios de paradigmas a los que se han sometido los artistas para pensar su arte se han multiplicado desde el comienzo del siglo XX y sus vanguardias. El pintor Kandinsky habla de pintura con términos —útiles— de música (tono, altura, intensidad, ritmo). Se ha visto a Reverdy desplegar su poética en términos de pintura. En realidad, la distinción de Lessing entre las artes del tiempo y las artes del espacio se ha hecho borrosa en esta época inaugural, y sería necesario decir lo que las artes plásticas deben al teatro justamente (Falguières:62-85), en particular en términos de introducción de la temporalidad en las obras, de las cuales proceden no sólo la *performance* y el *happening*, pero también la escultura, entregada a lo efímero en el *land art*, por ejemplo.⁴ El movimiento es también un préstamo del teatro, de donde surgen los móviles, siempre a propósito de la escultura, o los bien llamados «teatros de artistas», que conciernen sobre todo al mismo Calder, entre otros artistas.

62 63

Toda comprensión literal del sentido es un síntoma de pobreza intelectual, de despojo en materia de útiles teóricos. Por cierto es evidente que «el encuentro de las artes» sobre la escena caracteriza una buena parte de la creación contemporánea. Sin embargo, la cuestión de su jerarquía no es más pertinente que aquella que, en literatura, ordenaría la singularidad de la poética del autor y su universo intertextual —o sus referencias a otras artes—. No es sólo el colocar pantallas en el escenario que se logra que el teatro se articule con el video, el cine o la fotografía, según los casos. Los procedimientos cinematográficos del collage, del montaje, del encuadre, han aparecido en la escena teatral en los años 1920, bajo la influencia conjunta y un poco tardía del cubismo (la pintura cubista) de la que se encuentra un rasgo muy evidente en los filmes de cine experimental de los mismos años, realizados por pintores, tal el caso del *Ballet mécanique* de Fernand Léger (1924). Todos los nuevos instrumentos —nociones y conceptos como tecnologías diversas— necesitan un tiempo de experimentación y de aprendizaje, y la pantalla sobre la escena teatral, para retomar ese ejemplo, ha parasitado, al principio, la presencia única del actor.

El problema de la recepción del espectador se ha manifestado sensiblemente cuando éste ha creído perder la forma convencional que esperaba: el cine en la escena teatral, el teatro en la escena coreográfica, la instalación plástica en el lugar del teatro. Las artes cohabitan en un diálogo ininterrumpido que reclama presencia patente aunque permanezcan ocultas en las obras, precediéndolas o creando por ello un precedente. De hecho, aparecen siempre en un lugar donde no se las espera.

Allí es, sin duda, donde aparece el sentimiento inquietante de extrañeza invertido: el espectador no está frente a un objeto familiar que progresivamente sale de su juicio; bien al contrario, ese objeto desvía y obliga al espectador a recorrer un camino que no esperaba, por el cual deberá religar ese objeto con sus expectativas previas. Los cambios registrados en los códigos de representación han tomado cierta amplitud: ya no se trata solamente de considerar la manera en que un actor aparece, por su palabra monologal y cómo se relaciona con el público dirigiéndose frontalmente, como en ciertos espectáculos de TG STAN, mientras que la separación escena/sala existe y sigue siendo eficiente. En ese caso, la clásica prohibición de

dirigirse directamente al espectador se desmorona pero la convención que distingue al actor y al espectador conserva toda su validez, y aparece cuestionada en otros tipos de representación teatral, con el *Living Theatre*, sobre todo.

Es necesario más bien considerar una coreografía en la que los bailarines parecen haber renunciado a bailar —pero se mueven en el espacio escénico, extranjeros a todo virtuosismo desgranando un texto que pasa de un bailarín a otro (en *Descripción de un combate*, Maguy Marin, 2009): los códigos de la coreografía toman los del teatro y la expectativa del espectador en términos de danza es entonces defraudada—. O un espectáculo de teatro que no muestra un trabajo de ruido generalizado en el escenario (es la adaptación y la puesta en escena de la novela de Sebald, *Los anillos de Saturno*, por Katie Mitchell, en 2012); o un concierto excepcional de piezas raras compuestas por músicos que han sufrido los campos de concentración nazis y no han sobrevivido, a manera de teatro (es *Últimos días. Una velada*, de Christoph Marthaler, 2013).

El hilo rojo de esos espectáculos contemporáneos, de esas representaciones en apariencia fragmentadas, desnaturalizadas, descuartizadas, es la dramaturgia, es el trabajo de construcción de sentido, al precio de los medios que decepcionan por lo que se espera de los medios convenidos. No es un azar si Brecht ha insistido tanto sobre esta etapa del trabajo que convocaba todas las energías de su equipo.

Contrariamente a lo que algunos críticos han dicho, no se trata de jerarquizar ni de des-jerarquizar las artes sobre el escenario. Se trataría más bien, tal vez, del efecto unificador de la escena sobre el arte o sobre las artes que la requieran —artes de la escena o no—. En consecuencia es una convocatoria que tiene como objetivo una representación que reinventa su gramática de acuerdo a las necesidades de su propia dramaturgia. No se trata tampoco de experimentación: está ampliamente explorada desde el comienzo del siglo XX. Se trata más bien de abandonar cierto número de fronteras a cuyo beneficio el teatro se ha podido convertir en un arte «del espacio» más que «del tiempo». A menos que toda obra, escénica o no, se comprometa en la vía de lo efímero, del presente singular de su propia performance. Pero hoy, de lo efímero sólo guardamos la huella y esa misma huella actúa permitiendo al original durar, entrar en lo intemporal. El teatro contemporáneo participa cada vez más de ese movimiento general. La huella no es más necesariamente el texto, sino el video o el libro —pero es entonces un libro que acompaña las errancias de la creación (como *Seuls* de Wajdi Mouawad el principio es idéntico al concepto que tiene Sophie Calle del libro)—. La escritura de la representación no es más que la del texto del drama.

Las otras artes han ocupado el espacio de las tres dimensiones y el presente inmediato de la interpretación que caracterizan al teatro aunque los espectadores están a veces distanciados de ella. Me parece entonces que el teatro ha, si no impuesto al menos provisto a las otras artes, sus propias modalidades de representación, o la materia que permite a esas otras artes repensar las modalidades de su propia representación. Al comienzo del siglo XX, la música ha podido jugar ese rol. En tal proceso, el mismo teatro se ha transformado —pero sin desnaturalizar ni ser irreconocible el arte de la presencia y del espacio—. El suspenso que impone al espectador sería hoy menos de su fábula que de su forma: impone al espectador entonces el trabajo inesperado de su redefinición a la manera de Sísifo, en proporción de la perpetua reinención de su propia dramaturgia. El espectador, así, no está más sobre su butaca sino en la ruta, en itinerario. La *ostranenie* es como su nuevo territorio.

Notas

¹ Pienso en Florence Dupont en *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*.

² Título de la obra de Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*. Traducido del alemán por Philippe-Henri Ledru. La edición original, *Postdramatisches Theater*, fue publicada en 1999 en Francfort-sur-le-Main, en Ediciones Verlag.

³ Jean-Pierre Sarrazac defendiendo su *Avenir du drame*, había producido veinte años antes, en *L'Avenir du drame, écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981, ligado él mismo a la obra de Peter Szondi, *La Théorie du drame moderne*, 1956, a propósito del período 1880–1950 (*Theorie des modernen Dramas*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1956).

⁴ El argumento es presentado por Harold Rosenberg en su recopilación de ensayos *The De-definition of art*, 1972.

64 65

Referencias bibliográficas

BIDENT, CHRISTOPHE (2009). «Et le théâtre devint post-dramatique: histoire d'une illusion». *Théâtre/Public*, (194), 76–82.

DUPONT, FLORENCE (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. París: Aubier.

FALGUIÈRES, PATRICIA (2007). «Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XXe siècle». *Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, (101), 62–85.

HASSAN EL NOUTY (1978). *Théâtre et pré-cinéma, Essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle*. París: Nizet.

LEHMANN, HANS-THIES (2002). *Le Théâtre postdramatique*. París: L'Arche.

Dubor, Françoise

«Una inquietante extrañeza invertida: una mirada sobre el teatro contemporáneo». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 59–65.

Fecha de recepción: 04 · 09 · 14

Fecha de aceptación: 21 · 11 · 14

