

2.1 Marco teórico-metodológico (descripción y fundamentación). La dramatología como modelo de análisis

En: I. Gutiérrez: "Teatro: no pasar. Rendimiento crítico del teatro de Roberto Suárez en su contexto de producción." Madrid, CSIC, 2018.

2.1.2 Fundamentos

La *dramatología* se presenta, desde su primera formulación sistemática (García Barrientos: 1991), como una teoría del modo teatral de representar ficciones. Como la propia denominación pone en evidencia, se asume como heredera de la *narratología* (sistematizada en el campo académico francés en tiempos de auge del estructuralismo), adscribiendo en particular a la vertiente desarrollada por Gérard Genette⁵¹, con la que comparte su enfoque no temático sino *modal*⁵², es decir, centrado en la distinción, de raíz aristotélica, entre dos «modos» (opuestos y complementarios) de «imitación» o representación (*mimesis*): el narrativo y el que «presenta a los imitados como operantes y actuantes» (Aristóteles, 1974: 1448a 19-28). Este último es común, según el Estagirita, a la tragedia y la comedia (es decir al teatro, por generalización) que «imitan personas que actúan y obran. De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen *dramas*, porque imitan a personas que obran» (1448a 28-30, subrayo). A partir de esta distinción esencial García Barrientos afirmará que:

⁵¹ Véase especialmente su «Discurso del relato» en Genette, 1989 (77-327).

⁵² Un enfoque divergente o complementario del *modal*, en la narratología, sería el *temático*, dominante en las investigaciones pioneras de Vladimir Propp, de las que derivan planteos como el de una «lógica de los posibles narrativos» de Claude Bremond, o el modelo actancial de Greimas, por ejemplo, y siempre dentro del marco del estructuralismo francés de los años sesenta. Véase al respecto el volumen colectivo *Análisis estructural del relato* (Barthes, Greimas, Bremond et.ál: 1972)

Este modo, que es el de la actuación o el drama, se opone al otro (único) modo, que es el de la narración y, a mi entender, incluye hoy al cine. El rasgo distintivo es el carácter mediado (o no) de la representación. El narrativo es el modo «mediato», con la voz del narrador o el ojo de la cámara como instancias mediadoras constituyentes. El dramático es el modo «in-mediato», sin mediación: el mundo ficticio se presenta —en presencia y en presente— ante los ojos del espectador (García Barrientos, 2015: 72)⁵³

Será, por lo tanto, con base en el concepto aristotélico de *modo de imitación* que el autor defina a la *dramatología*, según vimos, como la teoría del *modo teatral* de representar ficciones, concibiendo a la narratología genettiana como modelo, pero menos por identificación que por contraste: «El desarrollo teórico incomparablemente mayor de ésta permite servirse de algunas —no de todas— sus categorías para aplicarlas al drama, pero con una actitud comparativa, atenta precisamente más a las diferencias que a las similitudes entre los dos *modos de imitación* aristotélicos» (García Barrientos, 2003: 34, destacado en el original).

Teatro / drama / dramaturgia

Basado en la hipótesis fundamental de la existencia de un modo específicamente teatral de representación, este enfoque requerirá por tanto una definición de *teatro* como clase de espectáculo, de la que derivará a su vez la noción de *drama*, verdadero centro teórico del modelo. En cuanto a lo primero, dos criterios permitirán definir conceptualmente al teatro: a) una «situación comunicativa» y b) una «convención representativa» que le son propias (2003: 29-35). La situación comunicativa implica, en principio, la co-presencia (espacial y temporal) de dos clases de sujetos: actores y público, «funcionalmente enfrentados u opuestos» (29), cuyos roles pueden ser eventualmente intercambiables o reversibles, pero siempre que esta oposición funcional se mantenga, ya que anularla supondría, por definición, el cese del teatro (y la entrada en otras clases de espectáculos o prácticas escénicas cercanas o ‘vecinas’ del teatro, pero que no requieren esta distinción constitutiva de roles). Una segunda consecuencia derivada de esta situación comunicativa, y también importante para nuestra argumentación, es la que lleva a

⁵³ Para un desarrollo y una argumentación más detenida de esta inclusión (contra-intuitiva o no del todo evidente del cine en el modo «narrativo» (mediado) de representación, así como del carácter «objetivo» o in-mediato de la enunciación teatral, véase García Barrientos 2014 (88-93)

negar el estatuto de sujeto (al contrario de lo que generalmente se hace) a un supuesto «emisor» que fuese el responsable *total* del espectáculo (lo mismo si se piensa en el escritor literario que en el director escénico); es decir, a un *autor*, que, de acuerdo con nuestras categorías [...] resulta imposible (por definición) en el teatro (2003: 29).

De esta elusión teórica de la noción tradicional de *autoría* para el caso del teatro como espectáculo se seguirá una concepción a la vez restringida y abierta de la dramaturgia como *práctica del modo de representación teatral* (2015:27). Lo decisivo es que en tanto «práctica», la definición no remite a un sujeto-individuo que *escribe* (el *autor* tradicional o dramaturgo) sino al colectivo de artistas que *modalizan* dramáticamente un universo ficticio —no necesariamente escrito o pautado— al poner en escena un espectáculo. Esta noción será particularmente útil para el caso que nos ocupará en lo que sigue (la dramaturgia de Roberto Suárez, que, según se adelantó en la Introducción y mostraremos en detalle más adelante, parece compartir y poner en práctica cabalmente esta hipótesis). La tercera —y fundamental— implicación de la situación comunicativa antes aludida reside en que de ella resultan «los cuatro elementos necesarios y suficientes para que se produzca el teatro: unos *actores* frente a un *público* en un *espacio* y durante un *tiempo*; elementos que serán en consecuencia los cuatro pilares del método analítico» (*ibid.*), y por consiguiente, los cuatro planos fundamentales del análisis que desarrollaremos en el siguiente apartado.

Por su parte, la convención representativa que también define y distingue al teatro de otros espectáculos «consiste en una forma [...] que a la vez, representa o reproduce y presenta o produce, basada en la «suposición de alteridad» (simulación del actor y *denegación* del público) que deben compartir los sujetos teatrales y que desdobra cada elemento representante en otro representado» (2003:29). Así, los cuatro planos o «pilares» del análisis antes mencionados, deberán considerarse en su *doble cara*, real (o representante) y ficticia (representada), que serán denominadas respectivamente «*plano escénico*» y «*plano diegético*» a los efectos del análisis. De acuerdo a esto, el concepto de *drama*, piedra angular de la teoría, resulta ser una función de la puesta en tensión de estos dos planos; dicho de otro modo, el nivel propiamente «dramático» del análisis implica considerar ya *la modalización (escénica) del universo ficticio* (diegético). En palabras del autor:

Entenderemos por *drama* el conjunto de los elementos doblados en (y por) la representación teatral, es decir, el actor, el público, el espacio y el tiempo representados. Si definimos la «acción» como lo que

ocurre entre unos actores ante un público en un espacio y durante un tiempo compartidos, esto es, como el elemento teatral complejo o secundario que engloba a los cuatro primarios, se puede definir el drama como la *acción teatralmente representada* [...] No se trata de lo representado sin más, o de todo lo significado, sino de lo representado de un *modo* particular: el propio del teatro (2003: 30; cursivas en el original).

Esta noción de *drama* como universo referencial (ya) determinado por el *modo* requiere, como término opuesto o complementario de comparación, una idea del contenido *independiente* (o teóricamente «previo») al modo de representarlo. Siguiendo la tradición de los formalistas rusos, este ‘argumento’ no modalizado aún dramáticamente, será llamado «*fábula*». De modo que si el *drama* («D») es el producto de la *escenificación* («e») de una *fábula* («f»), la interrelación entre los tres elementos puede esquematizarse efectiva o literalmente como una función: $D = f / e$.

Toda vez que el enfoque propiamente *dramático* (de acuerdo a los términos antes definidos) presupone la modalización escénica de un argumento o fábula, el modelo analítico que se sigue de estos postulados deberá proveer categorías descriptivas tanto para el texto dramático (el registro o codificación verbal del espectáculo, documento valioso pero siempre, por definición, parcial e incompleto) como para su escenificación (lo que en otros paradigmas teóricos se denomina «texto espectacular»).

Así, en cada uno de los cuatro «pilares» (espacio; tiempo; personaje; público), el análisis podrá considerar el plano o polo diegético (la *fábula*) y el escénico por separado (en sí mismos), o bien, más productivamente, estudiar sus modos de ‘encaje’ o interrelación. Por ejemplo, para la categoría *espacio*: el espacio diegético será el (o los) lugar(es) ficticio(s) donde transcurre la acción de la fábula; el espacio escénico será la sala (no necesariamente un teatro, por supuesto) en la que aquella se escenifica: sus características edilicias, su modo de concebir la relación entre el espacio de los actores y el del público (relación *de oposición* en una sala «a la italiana», *de integración* en una disposición circular, entre otras posibilidades). Pero, más allá de los resultados que arrojen por separado, un análisis genuinamente *dramático* del espacio implicará valorar la relación entre los dos planos anteriores; es decir, cómo las características de cierto espacio *escénico* modalizan o vehiculan la representación del espacio *diegético*: de qué búsquedas estéticas o estrategias representativas dan cuenta determinados tipos de elecciones al respecto y, no menos importante, cómo se relacionan éstas con las decisiones dramaturgicas tomadas para los otros «pilares» del análisis (relación del

espacio con el personaje, con el tiempo y con la perspectiva o *visión* del público). Con respecto a esta última (tal vez la categoría menos evidente o intuitiva para el análisis), y siguiendo con el ejemplo del espacio, más adelante veremos cómo, en más de un espectáculo de Roberto Suárez, el *espacio escénico* (la sala) debe representar un *espacio diegético* o ficcional muy particular: el de la mente o el «interior» del protagonista; en estos casos, la visión del público será necesariamente *interna*: lo que vemos en escena es lo que percibe el protagonista, gracias a la adopción de una *perspectiva sensorial* subjetiva, algo muy frecuente en el modo narrativo de representación (en la novela o en el cine), pero rarísimo en el teatro, dominio natural de la visión *objetiva* tanto en términos históricos como teóricos⁵⁴.

Es posible y legítimo objetar a esta concepción del teatro (solidaria de un concepto fuerte de *drama* basado, según vimos, en la convención de denegación o «suposición de alteridad») su carácter cerrado o restrictivo con respecto a otras prácticas escénicas en las que el *drama*, así entendido, no necesariamente estaría presente: esto es, espectáculos de los que no puede asegurarse que el *desdoblamiento* y por lo tanto la *ficción* estén instaurados, como el *happening*, la performance o la intervención urbana, entre otras prácticas escénicas «liminales», según la caracterización desarrollada por Ileana Diéguez (2007: 35-66). En defensa de esta concepción del *drama*, o más bien de la conveniencia de su empleo para el propósito de este trabajo, nos interesa observar, primero (y por obvio que parezca) que, si se trata en efecto de un criterio restrictivo de demarcación con respecto a las condiciones necesarias para la existencia de aquello que se denomina *teatro*, lo es en un sentido meramente descriptivo, nunca valorativo o axiológico: de ningún modo se sigue de los principios de esta teoría ni del modelo de análisis que propone, que los espectáculos en los que hay *drama* (es decir aquellos en los que actores, público, espacio y tiempo se desdoblán en dos caras simultáneas y opuestas, *escénica* y *diegética*) sean más auténticos, legítimos, valiosos o interesantes que aquellos en los que esto no ocurre. Segundo, que si en este marco conceptual el *drama* es condición necesaria para la existencia de lo que se denomina *teatro*, una de sus utilidades reside en que el de *drama* no es un concepto absoluto sino graduable. Es decir: es posible una mayor o menor *presencia* del componente dramático en los

⁵⁴ Para un desarrollo detenido de esta cuestión, véase el artículo «Punto de vista y teatralidad» (García Barrientos: 1984) así como el apartado «La subjetividad en el teatro» (García Barrientos, 2014: 100-115), a partir de ejemplos de Antonio Buero Vallejo y Javier Daulte.

espectáculos teatrales, según se acentúe o no el plano *diegético*-ficcional. Así, el llamado «teatro posdramático», por ejemplo ⁵⁵, sería una práctica escénica de dramaticidad muy débil o atenuada, al poner en relieve la dimensión escénica o «real» (subrayando la *pura presencia* del cuerpo del actor, el carácter ritual o ceremonial de la puesta en escena, la dimensión de *acontecimiento* del espectáculo) y debilitando, correlativamente, el plano representado o ficcional. Por lo tanto, creo que este criterio de demarcación centrado en el concepto de *drama* permite un arco descriptivo bastante fino que va mucho más allá del simple señalamiento de si un espectáculo es o no *teatral*, a la vez que evita las ambigüedades o indeterminaciones de otros marcos conceptuales (como el de lo «posdramático», sin ir más lejos)⁵⁶.

Distancia representativa

Complementariamente, de este concepto de *drama* se deriva otra categoría fundamental para el análisis: la de *distancia representativa*, entendida como la relación entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra, «inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en sus receptores» (García Barrientos, 2003:194). Se trata de una tensión constitutiva de las artes figurativas en general, con la *ilusión* (absoluta) y la *distancia* (absoluta) como «polos» o extremos conceptuales nunca ‘tocados’ o alcanzados. Esto es así ya que la distancia o el extrañamiento *absoluto* eliminaría el «pacto» o la convención de denegación necesaria para la representación —la «suspensión de la incredulidad» en la célebre formulación de S. T. Coleridge—⁵⁷, mientras que el ilusionismo *absoluto* también eliminaría el carácter artístico o *artificial* de la representación, toda vez que, al dejar ésta de percibirse como tal, se (con)fundiría con *la vida* (como le ocurre, por ejemplo, a Don Quijote en la aventura del «retablo de Maese Pedro»⁵⁸, o como proponía el «teatro invisible» de

⁵⁵ Véase H.T. Lehmann (1999)

⁵⁶ Cf.: «Puedo concebir, pues, que haya *teatro más o menos dramático, según intensifique el componente ficticio representado o el componente real representante*. Pero bien entendido que no se puede eliminar ninguno de los dos sin acabar también con el teatro. De forma que teatro no dramático es, sin más, un oxímoron. Y la etiqueta «teatro posdramático» resulta tolerable sólo como hipérbole cuyo sentido literal fuera el de un teatro *lo menos dramático posible* (sin dejar de ser teatro)». (García Barrientos, 2014: 213, subrayo).

⁵⁷ En su *Biographia Literaria*, publicada en 1817.

⁵⁸ Desarrollada en los capítulos XXIV a XXVII de la Segunda Parte. Al reaccionar con su espada, intentando hacer justicia (en su carácter de Caballero andante) frente a una situación de violencia representada en el retablo (es decir,

Agusto Boal —que sólo *retrospectivamente* se transforma en «teatro» para el público; no lo es mientras permanece efectivamente *invisible*—).

En consecuencia, la propuesta dramática de un espectáculo podrá orientarse, en un sentido global, hacia alguno de estos polos o extremos teóricos, con estrategias tendientes a generar mayor o menor *identificación* o *extrañamiento*. En todo caso, la *distancia* deberá estimarse en los cuatro planos o «pilares» del análisis antes presentados (espacio, tiempo, personaje y *visión* o recepción), cuyos valores en este sentido podrán ser consistentes u homogéneos entre sí, o no serlo, y podrán mantenerse estables o variar en el curso de la representación (con distintas consecuencias para el análisis, naturalmente). A su vez, la distancia podrá presentarse bajo tres aspectos, íntimamente relacionados: *distancia temática*, que se mide entre la naturaleza del mundo ficticio o representado y la del mundo «real» (el contexto de producción y recepción de la obra, las convenciones sociales o culturales compartidas sobre lo posible, lo normal o lo verosímil en ese contexto); la *distancia interpretativa* (propriadamente dicha), que separa «la cara significativa de la significada, los sujetos y objetos representantes de los representados» (2003: 200) y que sólo adquiere verdadero sentido en la puesta en escena, donde estas dos caras están simultáneamente presentes; y por último la *distancia comunicativa* (o «pragmática»), que se mide entre la sala y la escena o entre el público y los actores (por ejemplo, para la categoría *espacio*, ésta dependerá de factores como la distancia física y la forma de relación, abierta o cerrada, entre sala y escena, entre otras variables). En el análisis de un espectáculo, la valoración crítica de la distancia deberá tener en cuenta cada uno de estos planos, pero también (sobre todo) las relaciones que éstos contraigan. De modo que:

El cálculo del grado de distancia o ilusionismo en una obra resultará de integrar las mediciones parciales de cada aspecto en cada elemento. Lo decisivo es que la recepción teatral se resuelve siempre en una tensión irreductible, siempre activa, entre ilusionismo y distancia, lo mismo en el teatro que llama Brecht «épico» (que no prescinde del ilusionismo, como expresamente reconoce él mismo) que en el que denomina «aristotélico» (que no anula la distancia). (García Barrientos, 2015: 45)

una situación ficcional), Don Quijote revela su locura en tanto incapacidad de distinguir, justamente, realidad de representación.

Han quedado así presentadas las nociones fundamentales del marco teórico elegido, y del modelo de análisis que de él se deriva. A saber: **a)** el criterio de demarcación de la *dramatología* como enfoque *modal*, sostenido en los conceptos nucleares de *teatro* y de *drama*; **b)** la noción de *dramaturgia*, y la de *autoría* en ella implicada; **c)** los cuatro «pilares» o niveles fundamentales del análisis (*espacio*, *tiempo*, *personaje* y *visión* o *recepción*) derivados de la situación comunicativa propia del teatro como espectáculo; **d)** los dos *planos* opuestos y complementarios (*escénico* y *diegético*) derivados de la convención representativa también específica del *modo* teatral, y **e)** la categoría clave de la *distancia representativa*, cuyas posibilidades de realización quedan inscriptas en el arco descrito entre los «polos» teóricos de la identificación y el extrañamiento. Por supuesto que estas nociones no agotan el modelo: otras categorías y herramientas (secundarias o auxiliares con respecto a las anteriores desde el punto de vista teórico, pero no menos importantes en términos descriptivos) serán presentadas más adelante, cuando sea necesario o pertinente incorporarlas en el curso del análisis.