

(Dis) funciones del autor dramático

Hugo Salcedo Larios
Universidad Iberoamericana Ciudad de México
salcedo2666@gmail.com

Resumen: El propósito de este artículo es enunciar la función del autor dramático en algunos episodios de la historia teatral en occidente, que a merced de las nuevas disposiciones derivadas de las diversas trayectorias estéticas del arte y del teatro, va a desplazarse de su estancia privilegiada como figura central dentro de la naturaleza espectacular. El dramaturgo abandona su espacio tutelar para sumarse a otras tareas definidas a partir de su función como "dramaturgista" en el modelo alemán, o participando dentro de la creación colectiva de específica relevancia del teatro latinoamericano. El texto resalta algunas presencias del autor dramático en el fenómeno teatral para considerar que en el proceso de construcción del sentido espectacular, el público va a ser finalmente el colaborador definitivo, instalándose como el auténtico co-autor de los espectáculos.

Palabras clave: Autor dramático – Espectacularidad - Teatro latinoamericano - Historia del teatro - Espectador

Resumo: O objetivo deste artigo é definir o papel do dramaturgo em alguns episódios da história teatral no Ocidente, e que pelas novas disposições dos diferentes caminhos estéticos de arte e teatro, irá rolar como figura central dentro da natureza espetacular. O/a dramaturg@ abandona seu espaço por se juntar a outras estratégias definidas de sua função como "dramaturgo" no modelo alemão ou incorporada a escrita da criação coletiva de interesse específico no teatro latino-americano. Por outro lado, tendo em conta o processo de construção do sentido espetacular, ou desde os trabalhos de teatro chamado "pos-dramático", o público será o colaborador final, estabelecendo-se como o autêntico coautor dos espetáculos.

Palavras-chave: Autor dramático – Espetáculo - Teatro latino-americano - História do teatro - Espectador.

Abstract: The purpose of this article is to state the role of the dramatic author in some episodes of theatrical history in the West, which at the mercy of the new provisions derived from the various aesthetic paths of art and theater, will move from its privileged stay as a central figure within the spectacular nature. The playwright abandons his tutelary space to join other tasks defined from his role as "dramaturgist" in the German model, or participating in the collective creation of specific relevance in Latin American theater. The text highlights some presences of the dramatic author in the theatrical phenomenon to consider that in the process of construction of the spectacular sense, the public will finally be the definitive collaborator, settling himself as the authentic co-author of the stagings.

Key-words: Dramatic autor– Spectacle- Latin American Theatre- Theatre history - Spectator.

Introducción

En contraposición a las diversas prácticas teatrales que se han percibido con mayor impronta a partir del último tercio del siglo pasado, la noción y la función del autor dramático habían sido consideradas como esenciales y determinantes en la realización del hecho escénico. La firma del autor se establecía en algunos casos como una suerte de marca de calidad con ciertas características reconocibles, intransferibles y grabadas en la propia pieza dramática.

La palabra «autor» se deriva del latín «auctor» que significa "fuente", "instigador" o "promotor". «Auctor» a su vez deviene de «augere» (aumentar, agrandar o mejorar); el sufijo *-tor* como agente, señala a quien realiza la acción. Entendido así, un «autor» en realidad no tendría que crear nada puesto que ya todo ha sido creado. Su tarea estaría entonces encaminada primero a discernir y focalizar algo en el ámbito de lo existente, y en segundo lugar a perfeccionarlo mediante su intervención directa. La última fase del proceso consistiría en promover su producto; es decir, abrirle un espacio y colocarlo de manera destacada en el campo al que pertenece.

Patrice Pavis aclara que la teoría teatral tiende a comprender al autor como una suerte de sujeto global quien trabaja en la estructuración de la fábula dramática. Estamos ante una característica semejante a la del narrador en el caso de la novela, que se refiere a la noción propiamente literaria y que tiene en cuenta el montaje de las acciones, las perspectivas diegéticas y los contextos semánticos de los dialogantes (Pavis 1998: 56). Como complemento a esta apreciación, el autor dramático "no es más que el primer eslabón [...] de una cadena de producción que lamina, pero enriquece también, el texto a través de la escenificación, la actuación del actor, la presentación escénica concreta y la recepción por parte del público." (56).

Comprendiendo la naturaleza polisémica del término cuyo significado "ha ido evolucionando en el decurso de la historia y de la crítica" (Estébanez Calderón 2002: 69), en el presente artículo se enlistan algunos momentos de la producción «autoral», mismos que se escogieron porque representan variaciones ejemplares en torno a la disposición funcional en la realización del teatro en occidente.

1. Presencias del autor dramático

1.1. La época griega clásica

Para rastrear una prístina observación acerca del oficio autoral, recurrimos a Aristóteles quien como investigador de las ciencias de la naturaleza, en el *Arte Poética* expresa su concepción del poeta (el autor) como un imitador de la vida a la manera que hace un pintor o retratista que trabaja con los materiales de su en-

torno. Él debe poseer una determinada intención de veracidad que habría de reflejarse en la obra producida. Sin embargo en el desarrollo de su tarea, el poeta tiene tres rutas posibles de trabajo: ya sea (1) en consideración de lo original o de la verdad de los asuntos que le van a interesar, (2) de lo que se dice o se piensa que estos hayan sido, y (3) en un sentido todavía más especulativo, de cuáles debieran ser.

Esta selección por el tratamiento a los materiales de trabajo resultará en efectos diversos. De optar por el primer camino, el poeta ofrecerá criterios de fidelidad, mientras que la verosimilitud estará más presente en la segunda ruta, y la especulación en la tercera. Al referirse a la producción dramática en el siglo de Pericles, el filósofo hace notar que “Sófocles, que decía pintar él [a] las personas cuales deben ser, y Eurípides, cuales son” realmente (Aristóteles 1999: 68). Entre uno y otro itinerario dramático existen diferencias que -por ejemplo- se advierten en la predilección de una estatura ética del tema que mucho importó a Sófocles. Este dramaturgo estuvo interesado por la construcción de una trama imbricada, es decir, con una fábula que se apoya en la peripecia y los descubrimientos, así como por la interacción dialógica entre los personajes que va revelando datos importantes de la trama. La peripecia es el término con el que “se designaba en la tragedia griega el momento en que la trayectoria existencial del héroe tomaba un derrotero imprevisto.” (Estébanez Calderón 2002: 830). Esta estrategia propone un verosímil camino en el desarrollo de la acción que afecta la vida de los personajes. Se trata de un momento de viraje inesperado en que la acción cambia de trayectoria favoreciendo o malogrando el destino del personaje.

El uso de estas cualidades distancian a Sófocles de Esquilo en cuyas obras se pondera más el carácter religioso y la estricta aplicación de la justicia olímpica. La obra de Eurípides por su parte “cambió la tragedia de conflicto entre el hombre y las leyes divinas en un conflicto en la propia alma humana. [...] Tenía profundo interés en el carácter y en lo que, para su tiempo, eran ideas no convencionales e incluso impías.” (Macgowan y Melnitz 2016: 43).

En cualquiera de los casos, sin embargo, el poeta debía hacer su imitación solo en verso, concediéndosele licencia para la expresión en prosa que entonces podía incluir dialectos y metáforas. Las tragedias deben desarrollar “una acción total y perfecta que tenga principio, medio y fin, para que, al modo de un viviente sin mengua ni sobra, deleite con su natural belleza.” (Aristóteles 1999: 61). En este sentido Aristóteles concibe al autor como un «ente mimetizador» cuya obra debe apegarse a tres momentos en el avance lógico y cronológico de la acción dramática, en donde el conflicto es el generador tanto de la tensión como de la adecuada progresión de la historia. El resultado está encaminado a proporcionar un disfrute en el espectador en razón de la innovación y armonía del artificio, sin olvidar por supuesto la búsqueda del efecto de la catarsis.

Los ejes temáticos de la producción de los grandes trágicos griegos eran de dominio común. El mismo Aristóteles hace notar que episodios de la *Iliada* y la *Odisea* suministraron la materia prima para la

concepción de algunas tragedias áticas, en cuya representación debe circunscribirse mediante la estrategia mimética “una acción memorable y perfecta, de magnitud competente.” (Aristóteles 1999: 25). Este ejercicio debe mover a un efecto dual, catártico, encaminado a producir al tiempo terror y compasión por los hechos representados: temor por la verosimilitud del suceso y en consecuencia, la probabilidad de la repetición del acontecimiento tan cercano a la experiencia del espectador, y la piedad en razón del dolor que supone el infortunio inevitable del personaje caído en desgracia.

En consonancia a lo anterior, se recalca entonces que la labor autoral debe cumplir con un listado de estrategias imprescindibles. Entre ellas se halla también la necesidad de representar a hombres y mujeres que pertenecen a la esfera real o al poder, cuyos actos volitivos van a dirigirlos ya a la desdicha o bien hacia la sublimación. Mediante la vía destructiva no solo hará sentir su efecto en el o la protagonista sino que las secuelas, como una onda expansiva, alcanzarán también a otros miembros familiares e inclusive a grupos o pueblos enteros. La sublimación por su parte se comprenderá como un acto de restitución del equilibrio de las fuerzas cósmicas que se habían desajustado.

1.2. La antigüedad romana

En Roma los dramaturgos llevaron a otro terreno esta noción de «autoría», al traducir o simplemente adaptar las obras griegas. Si para estos últimos la función autoral se comprendió como un juego de habilidades para el mejor tratamiento de un asunto conocido, con los romanos la adaptación fue una de las maniobras de uso. Se deduce entonces que la derivación de unas obras en otras, es y ha sido un ejercicio común para la escritura de textos –en este caso dramáticos–, como lo muestra por ejemplo la producción de Plauto. Este dramaturgo asimiló a su manera la comedia griega y escribió su *Anfitrión* que a su vez influyó en Molière para la escritura del texto de mismo nombre; cuenta también con su pieza *Los mellizos* a partir de la cual Shakespeare compuso *La comedia de las equivocaciones*.

Conviene tener en cuenta que inclusive en la época trágica griega, los autores retoman mitos, sucesos y pasajes tradicionales ya conocidos mediante las narraciones y cánticos de los rapsodas homéricos y la costumbre oral, en cuyo caso los tratamientos fueron los prodigios que conmovieron a los públicos del tiempo de Pericles. La tragedia “siguió siendo una forma de actividad religiosa, aun para los días en que sus creadores habían dejado de creer en aquella religión.” (Bowra 2014: 63). No solo se trató entonces de las historias en sí mismas las que todos admiraban, sino también las formas de representación y la organización de sus materiales. En Roma, por su parte, se prefirió la realización de producciones más ostentosas (Hughes 1930: 79).

A razón del trabajo de adaptación de las obras griegas, en la antigüedad romana solo unos pocos como Séneca “escribieron obras originales, pero generalmente se consideraban satisfechos con hacerlas leer en privado.” (Macgowan y Melnitz 2016: 46). Mediante este acto el trabajo autoral estaba encaminado a satisfacer a un grupo selecto. Aunque no es tema de este artículo, vale notar que entre los críticos de la cultura hay espacio para un debate intermitente respecto a la originalidad, la tradición, la singularidad y el palimpsesto de la obra de arte. La concepción de Arnold Hauser en torno al valor que posee la pieza artística está ligada a la novedad y la diferencia. Su noción tiene en cuenta lo siguiente:

Si se quisiera encontrar un criterio de validez general para el arte, podría pensarse como solución en la originalidad. Tal criterio, sin embargo, no existe. [...] La obra de arte es, a la vez, forma y contenido, profesión de fe, y engaño, juego y mensaje, próxima y lejana a la naturaleza, con un fin y sin finalidad propia, histórica y suprahistórica, personal y suprapersonal. Ninguno de estos atributos, sin embargo, parece poseer una validez tan general como el de la originalidad. Para poseer un valor autónomo, más aún, para tener en absoluto calidad artística, una obra de arte tiene que abrir las puertas a una visión nueva y peculiar. La novedad constituye, no sólo la justificación, sino la condición de existencia de todo arte. (Hauser 1969: 425).

Otros teóricos como Antônio Cândido de Mello y Roberto Schwartz “han procurado mostrar que una *misma* idea, una vez transferida desde los centros de producción internacional de cultura hacia la periferia, se vuelve *otra* cosa.” (Cardoso 1977: 7).

En todo caso, en la sociedad romana la labor de los autores fue premiada con favores o prebendas. El prestigio se ganaba en razón del éxito y aceptación por parte del público. Los monarcas y algunos ciudadanos ricos fungían como importantes benefactores quienes desembolsan cantidades substanciales para apoyar la realización de las producciones escénicas y la organización de animados festivales.

1.3. Los autores renacentistas

En el Siglo de Oro escritores de alta reputación fueron Gil Vicente, Tirso de Molina o Calderón. El pueblo español disfrutaba el teatro en todas sus formas, fueran estas sagradas o profanas. Algunos dramaturgos talentosos hicieron alarde de su oficio como don Lope de Vega quien exclamó: “Dadme cuatro bastidores, cuatro tableros, dos actores y una pasión” (Lope de Vega en Macgowan y Melnitz 2016: 113) queriendo indicar que aún con un menguado presupuesto, él demostraría talento y capacidad para plantear y resolver adecuadamente cualquier montaje. Y realmente fue así, pues bien sabemos de los altos méritos alcanzados por el «Fénix de los ingenios» producto de las adecuadas estrategias dispuestas en su inagotable como virtuoso afán escénico.

La vida de los comediógrafos de esa época barroca fue apasionante, vivida al extremo. Ellos conforman una casta de aventureros, rebeldes, místicos, arrogantes, plenos de pulsiones vitales... De Cervantes quien también fue autor de más de treinta comedias y entremeses, se sabe que, como mencionan Macgowan y Melnitz:

[...] era al mismo tiempo soldado y miembro de una orden religiosa, como la mayor parte de sus colegas. Fue herido tres veces en la batalla naval de Lepanto y perdió el uso del brazo y la mano derechos. Pasó cinco años en una prisión argelina y después combatió en las Azores. La pobreza encadenó sus tobillos y lo arrojó a la cárcel. Se unió a la orden de los franciscanos y terminó la segunda parte de *Don Quijote* justo antes de morir. (Macgowan y Melnitz, 2016: 114).

Como puede verse, el prestigio de los autores estaba determinado por las características de su producción literaria en consonancia con las expectativas del público. En algunos casos también resulta envidiable el brío de sus propias andanzas por la vida. A Lope de Vega, por ejemplo, se le reconoce “un alto nivel de acción vigorosa y trama pintoresca, efectividad poética y habilidad retórica” (Macgowan y Melnitz 2016: 116) que desencadenó no pocas envidias bien aderezadas con su muy acreditada habilidad seductora hacia las mujeres, y la derivación en numerosos amoríos.

Por su parte Calderón de la Barca, quien igual pudo cautivar tanto a los nobles de la corte como al pueblo, tomó en algunos casos argumentos de Lope el «monstruo de la naturaleza» y de otros comediógrafos para la escritura de sus propios textos. Esta práctica era un “hábito común entre los autores teatrales del Renacimiento.” (Macgowan y Melnitz 2016: 116 – 117). El valenciano Guillén de Castro, por ejemplo, escribiría un drama basado en el ciclo de los denominados «romances cidianos»: *Las mocedades del Cid* escrita entre 1605 y 1615, marcada como un hito dentro de la literatura española de tema medieval que Corneille transformó en su pieza *El Cid* dos décadas más tarde. De Castro también fue estimado por la creación de caracteres, como lo demuestra el esmero para presentar al protagonista de *El Narciso en su opinión*, obra que fue a su vez refundida por Agustín Moreto en una de sus comedias más famosas: *El lindo don Diego*.

En esta cadena de préstamos temáticos vale mencionar que el propio Guillén de Castro quien escribió otros tres textos inspirados en piezas de firma cervantina: *El curioso impertinente* que aunque hecha en uso algunas estrategias de la *novelle* italianizante, retoma la trama de una pieza ejemplar inserta en la primera parte del *Don Quijote* y convertida en una tragedia de tono cómico. Por su parte La fuerza de la sangre está inspirada en la novela ejemplar del mismo título, y en *Don Quijote de la Mancha* en la que las dos universales figuras, Quijote y Sancho, son contrapunto humorístico. De Castro retoma también la efectividad de la forma breve del entremés para aducir a los amores cruzados de los personajes Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea.

Guillén también escribió otras comedias de autoría compartida como la obra *Algunas hazañas de las mu-*

chas de don *García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete* (1622), en colaboración con otros dramaturgos como Juan Ruiz de Alarcón y Luis Vélez de Guevara, o *La manzana de la discordia y robo de Elena* escrita con el granadino Antonio Mira de Amescua. Más que resaltar la autoría individual, lo que importaba era la realización de los espectáculos dirigidos a los numerosos públicos ávidos de intrigas dramáticas aderezadas por combates, amoríos, raptos y demás hazañas.

La alborada del renacimiento inglés fue una época en que era común la existencia de compañías teatrales profesionales. En un principio estas agrupaciones representaron obras milagrosas y cuadros morales en las iglesias, salas de banquetes o dentro de los mercados (Hughes 1930: 150), todavía antes de que se erigieran los primeros y emblemáticos edificios en las cercanías del río Támesis. Ya sobre las tablas de espacios como El Globo, El Cisne o El Teatro, se impregnaron de fama autores como Ben Johnson, George Chapman, Christopher Marlowe o Shakespeare. Aunque no gozaron de ingresos notorios por la directa escritura de los textos, sí fueron propensos a obtener subsidios, honores y porcentaje de las utilidades generadas por la realización y representación de los espectáculos. En sus ejercicios de escritura también hicieron colaboraciones de coautoría entre ellos mismos. En este último caso, como mencionan Macgowan y Melnitz: “Por ser tan grande el número de personas que trabajaban en común, ya sea abiertamente o de forma encubierta en tan gran número de comedias, a menudo surge confusión en cuanto al crédito que debe otorgarse a los autores.” (2016: 139).



1.4. Francia y Alemania

Será después de Corneille, como apunta Patrice Pavis, cuando en Francia el dramaturgo se instaure como promotor de un oficio socialmente reconocido, cuya autoridad será desproporcionada inclusive si se le compara a la del director de escena de la época. Para este cambio de paradigma influyó la concepción profesional del autor, el gusto extendido del público por el teatro como una forma de ocio, y razones de índole económica donde la aristocracia se convirtió en mecenas y promovió la producción escénica (Corvin 1998: 140). Muchos autores dramáticos fueron al mismo tiempo los directores de sus propios textos (Pavis 1998: 56) e inclusive fungieron como empresarios de sus compañías teatrales. Un caso excepcional es Molière quien aunado a las funciones anteriores, también recibió elogios por su desempeño actoral.

Durante el periodo de la Ilustración, en la densa y compleja recopilación del ensayista Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) conocida como la *Dramaturgia de Hamburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*) el autor de lengua alemana disertará en torno al destino del arte en general y del dramático en especial, el carácter de lo cómico y lo trágico, la definición aristotélica de la tragedia, la teoría de los géneros literarios, etcétera (Chiarini en Lessing 1997: 50). Su obra es un registro de las piezas teatrales representadas entre el 1 de

mayo de 1767 al 19 de abril del año siguiente, y es considerada como la tarea crítica más importante de su tiempo. En este documento se va a redirigir el término de «dramaturgia» del que se derivará el nombre de «dramaturgista».

Según el *Penguin Dictionary of the Theatre* (1966), con esta expresión va a entenderse:

[...] una especie de editor-lector literario asociado a una compañía teatral permanente; sus principales responsabilidades son la selección de las obras a programar, colaborar con los autores (cuando sea necesario) en la revisión y adaptación de los textos, y escribir textos para los programas, etc., de la compañía. (*Penguin Dictionary of the Theatre* en Luckhurst 2008: 17).

Menciona Mary Luckhurst que es precisamente a partir de Lessing que en el teatro alemán va a dominar el pensamiento crítico en torno a la dramaturgia, posicionando estratégicamente las diferentes funciones del dramaturgista quien será el encargado de la selección de los materiales textuales a escenificar, la pertinencia y concepción general de la puesta en escena, y hasta la determinación de cierta incidencia del producto en el mercado del arte. De hecho, dos de los autores teatrales alemanes más sobresalientes del siglo pasado, Bertolt Brecht y Heiner Müller, colaboraron como dramaturgistas en numerosos proyectos escénicos.

Esta práctica habitual de los teatros alemanes se extendió rápidamente a teatros nacionales o municipales de otros países europeos. En la función del dramaturgista está leer nuevos textos, y asumiendo un papel de consejero participa en la selección del repertorio; adapta, contextualiza o incluye otros materiales en reforzamiento de la idea estética, actuando además “como ideólogo básico en relación con los objetivos políticos y sociales del teatro.” (Luckhurst 2008: 19). De esta manera se concibe pues la función del dramaturgista como parte del equipo interpretativo, constituyéndose como un puente entre el público y el espectáculo.

Volker Canaris explica que:

El dramaturgista se convirtió en el más importante de los colaboradores teóricos del director. El dramaturgismo, en el sentido brechtiano, comprende toda la preparación conceptual de una producción, desde su concepción hasta su realización. Por consiguiente, es tarea de la dramaturgia clarificar los aspectos políticos e históricos, así como estéticos y formales, de una obra (Canaris en Luckhurst 2008: 24).

2. La muerte del autor

El semiólogo Roland Barthes anunciará la inevitable muerte del autor que había resurgido a partir del

empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma que descubrían el prestigio del individuo como productor de textos, y su función dentro del comercio y el mercado de los libros. Por este camino le resulta lógico al pensador francés destacar que a merced del positivismo decimonónico y como resultado de una ideología derivada del sistema capitalista, se haya concedido una máxima importancia y hasta culto a la persona representada en la figura de quien firma la obra producida. Todavía en tiempos cercanos, no pocas ferias de libros resguardan e inclusive fomentan este modelo de culto al autor aún sobre el ejercicio de la lectura o la escritura.

Fue la colocación tiránica y nuclear del escritor en el eje de un sistema heliocéntrico para que desde esa posición de privilegio, hacer girar la rueda de la producción teatral en su conjunto. Sin embargo la mención irónica referida como «el imperio del autor», comenzó pronto a corroerse. Mallarmé fue de los primeros en prever la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía su propietario, pues va a ser este, el lenguaje y no el autor quien se manifiesta en el texto. En su famoso verso: “Una jugada de dados nunca abolirá el azar”, se declara “el ineludible sometimiento del acto creativo [autoral] al azar, [mediante] una ruptura entre la autoría y las leyes universales del pensamiento.” (Amigó Borrás 2016: 1).

Paul Valéry por su parte, “no dejó de someter al Autor a la duda y la irrisión, acentuó la naturaleza lingüística [...] y reivindicó [...] la condición esencialmente verbal de la literatura frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor le parecía pura superstición.” (Barthes 1968: 2). El mismo Marcel Proust pretendió borrar definitivamente toda conexión entre el escritor y los personajes de su literatura. Esta intención alcanzará su más alta cuota en el surrealismo donde no solo el autor sino también su propia escritura pierden esa posición soberana y a fin de cuentas sacrílega ante la imagen autoral que se derrumba.

Como continúa mencionando Barthes: “El autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria” (Barthes 1968: 3), mientras la obra literaria, dramática para nuestro caso, se aparta de su creador, se independiza. Cobra una dimensión que a la distancia reafirma su talla y existencia independiente. El autor no podrá exceder los límites de su escritura mientras que la obra creada sí conseguirá desprenderse de su creador y reclamar un sitio propio.

En la inusitada situación de la obra *Seis personajes en busca de autor*, por ejemplo, los protagonistas abandonan un incierto «no lugar» localizado en el universo dramático alternativo, y sin amoldarse a la tiranía de una fábula predeterminada se deciden por la aventura de su existencia más allá de las líneas trazadas por un drama convencional. Logran presencia corpórea en esa lucha tenaz por la autodeterminación. Su voz propia se hace escuchar. Como escribe el propio Luigi Pirandello, estos son “personajes que pueden moverse y hablar por sí mismos, se ven ya como tales y han aprendido a defenderse de mí, por lo que también sabrán defenderse de los demás.” (Pirandello 2019: 5). A la postre resultan irónicamente más con-

sistentes y creíbles que los propios personajes-actores, el personaje-director o los actores-personal del teatro a donde irrumpen. A merced de esta «invasión», el lenguaje y las relaciones se vacían de significado lógico en una concurrencia del arte y la vida. Su presencia fortuita e insospechada trasgrede las barreras de la imaginería y su representación, de la realidad del ser y su apariencia. Mediante el juego del teatro dentro del teatro, estos auténticos protagonistas pretenden demostrar el engaño de la razón y la adelgazada labor del autor como su inventor. La función dramática se subvierte al ser los personajes quienes buscan al posible dramaturgo y no a la inversa, en cuyo trabajo autoral se exploraría por los canales de la creación aparentemente dilatada, autónoma e inspirada.

Una interpretación escénica de esta inusual comedia debiera considerar que los seis personajes no son fantasmas sino “realidades creadas, elaboraciones inalterables de la fantasía [desplegada y corporeizada]: y por lo tanto más reales y consistentes que la voluble naturalidad de los ACTORES.” (Pirandello 2019: 14).

En esta nueva organización de la ficción y los espacios comunicativos, será el lector quien mediante su instrucción experiencial, la relación con el mundo sensible y sus discernimientos de referencialidad, proporciona el sentido último de la significación. En los lectores confluyen y se inscriben todas las citas que constituyen su relación con la escritura, puesto que como enuncia Barthes:

[...] la unidad [y sentido] del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (Barthes 1968: 5).

Mediante su trabajo interpretativo significativo, son pues los lectores los auténticos productores textuales. En la *Lección inaugural* Barthes puntualiza que los alcances amplios de la literatura no van a depender de la persona civil, del compromiso político del escritor ni del contenido doctrinario de su obra ni, agregó, tampoco de las estrategias discursivas sino del trabajo de desplazamiento que se ejerce sobre la lengua. Se trata de una responsabilidad no evaluable en términos ideológicos ni inherentes a la pieza literaria (Barthes 1974: 123). La labor descansa en la dilatada capacidad del lector como re-constructor del nuevo texto.

Michel Foucault refuerza la postura en torno a la muerte del autor ya que este no funciona más que como un nombre propio, y aclara que “la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura.” (Foucault 1990: 15). La razón del nombre como marca del escritor tiene singularidad solo en tanto evidencia su propia retirada puesto que el autor ya no está en el texto. El autor ha desaparecido, y su alejamiento suministra la independencia de la obra producida.

Un motivo todavía de mayor calado en torno a la desaparición de la figura del autor tiene lugar cuando se trata de la representación escénica puesto que este queda desplazado por toda la cadena de elementos significantes congregados y articulados en la función espectacular. La obra dramática es solo el elemento literario como uno más de los que se dispone y con los que se construye la puesta en escena.

El nombre del autor y su relación con la obra escrita solamente tiene sentido en tanto orden y clasificación para determinar perfiles o categorías de impulso enciclopédico; pero en este mismo afán se encierra también su carácter viciado, ya imposible y absurdo puesto que la producción del «autor» resulta irregular, diversa, discontinua y cuya prestancia de categoría taxonómica no es confiable ni determinante. Por otro lado ese afán decimonónico positivista confronta al individuo (autor) con la sociedad en que se produce el texto en cuestión (autores). Es decir pues que la generación de la obra debiera comprenderse como un producto social y colectivo distante de la concepción aislada, exquisita y de apropiación individual. El texto como producto aludido opone al ensimismamiento del sujeto contra la voz colectiva o la función creativa que va más allá del propio esfuerzo individual.

2.1. Creación colectiva

Es precisamente el trabajo grupal y colectivo como una forma de producción extendida a partir de la década de sesenta del siglo pasado en América Latina, donde integrantes de importantes agrupaciones escénicas atestiguan la actividad cultural que refleja una postura de crítica social y política para “desarticular la visión homogénea de la teatralidad como mito de la dramaturgia” (Goutman 1992: 37). Para la creación colectiva, el texto dramático se construye a través de aportaciones democráticas basadas en una revisión de materiales diversos en torno al episodio o pasaje de alto calado político seleccionado que se pretenderá desarrollar. En esta tarea también se lleva a cabo una rigurosa investigación actoral para incorporar los hallazgos en servicio del espectáculo. El trabajo de agrupaciones como Escambray, Teatro Campesino, Yuyachkani, La Candelaria, etcétera, han mostrado al teatro como el apreciable crisol en donde la firma autorial unívoca queda diluida debido a la tarea de variadas y amplias aportaciones en beneficio de la puesta en escena.

Cada una de estas agrupaciones representa compromisos de vida a partir de un marcado exponente social y político que desarrollan a partir de un profundo entrenamiento tanto físico como intelectual. El grupo Escambray por ejemplo, tomó su nombre de la región montañosa de la región central de Cuba donde luego de trabajar de forma trashumante, se afincaron una docena de Teatristas en 1968 para establecer su laboratorio que partió de procesos de investigación en obras como *Unos hombres y otros...* o *Escambray mamby*.



El Teatro Campesino de Luis Valdés fue reconocido desde sus primeros trabajos en la década de sesenta, cuando se originó durante la huelga de piscadores de uva en el poblado de Delano, California, EE.UU., utilizando recursos brechtianos para la exposición de sus obras. (Goutman 1992: 37-43).

Yuyachkani es un colectivo peruano absolutamente independiente, fundado en 1971 donde ninguno de sus trabajos escénicos puede encasillarse en la categoría de dramaturgia de autor que aquí se desmonta, como tampoco ha puesto en práctica la representación fidedigna de un texto previo. Cuando han partido de textos literarios o dramáticos (Arguedas, Sófocles, Brecht, por ejemplo) éstos han funcionado como ideas motores que generan un trabajo de investigación y corporización escénica. En el archivo virtual de artes escénicas de la Universidad de Castilla La Mancha se lee:

Las escrituras escénicas de *Yuyachkani* pueden ser identificadas como escrituras o dramaturgias grupales; o en el caso de trabajos unipersonales como escrituras o dramaturgias de actor. La noción de escritura escénica busca remarcar la praxis corporal como productora de textualidad, sin necesidad de representar ningún texto previo. En todos los casos la figura del director se ubicaría como conceptualizador o coordinador general; no se trata de negarlo, sino de otra manera de comprender y practicar las relaciones. La creación es concebida como resultante de las colaboraciones e indagaciones de cada uno de los participantes del proceso, lo que supone la negación de una estructura vertical vigilada por un director y en su lugar la predominancia de relaciones horizontales y colaborativas entre todos los integrantes. (2019: 1).



Las propuestas de estas asociaciones de reconocimiento internacional rompieron con la tradición teatral de considerar al director y al autor como la *quinta esencia* de la producción escénica. La irrupción de esta fórmula en Latinoamérica la menciona Santiago García, director de La Candelaria de Bogotá:

El fenómeno de la creación colectiva aparece, entre otras causas, por la carencia de autores que den cuenta de nuestra realidad. El grupo de trabajo se ve precisado entonces a sustituir al creador individual, planteando una nueva forma de creación: la colectiva. En ésta no hay jerarquías ni división entre trabajo técnico y trabajo intelectual, sino que todos se capacitan igualmente para producir todas las funciones dentro del grupo. El grupo de trabajo es, entonces, el ente que reúne en sí los aportes de los compañeros para producir las propias obras (García en Monleón 1978: 21).

La urgencia ante los temas de índole política y la situación de una sociedad pauperizada por la polarización de los bienes económicos, la sobre explotación, los desplazamientos forzados, el desempleo o el hambre, permitiría una pronta expansión de estos procedimientos por la geografía latinoamericana. Por su parte la calidad de los productos escénicos obtendría el más alto reconocimiento de público y crítica, no solo en las ciudades de afincamiento de los grupos, sino también en diversos festivales de talla internacional.

3. El espectador: el autor

Para cerrar este trabajo propongo una breve consideración en torno a las definitivas aportaciones del público que le da prestancia y sentido de «autoridad» al trabajo de la escena.

Por los caminos de estudio de la significación, Anne Ubersfeld define las funciones del espectador quien como destinatario de la puesta en escena, aparentemente no produce nada, pero se instala como el eje de la representación en tanto “es también el sujeto de un *hacer*.” (Ubersfeld 1997: 305). El espectador en tanto «lector espectacular» es el co-productor del espectáculo que participa de la representación mediante un contrato, un acuerdo suscrito entre los realizadores y el público. En este último se evalúa toda función espectacular ya que son los únicos destinatarios de la obra. Solamente con ellos llega a concretarse realmente el sentido. Todo el conjunto de realizadores (actores, escenógrafos, vestuaristas...) efectúan proposiciones de sentido orquestados por el/la director/a de escena, “pero sólo el espectador, de una forma mucho más decisiva que el lector, tiene la tarea de encerrar el acontecimiento en un sentido: esa responsabilidad le incumbe [...]” (Ubersfeld 1997: 307).

En el acto de la representación converge un abanico muy amplio de signos. La tarea del espectador consistirá no solo en «leer» esa compleja argamasa sino también en «actualizar» una cadena de artificios expresivos (Eco 1999: 73) y establecer relaciones entre los elementos que participan de la puesta en escena. El espectador trabaja entonces en un doble plano, tanto a partir de una lectura general o global del espectáculo, como en las decodificaciones derivadas del acontecimiento escénico y que lo vinculan como parte de un acto experiencial.

El espectáculo, parafraseando a Umberto Eco, está plagado de espacios en blanco, de intersticios que el espectador debe rellenar y actualizar (1999: 76 y 77). Esta actividad no es sencilla y por supuesto tampoco aspira a la expresión de conclusiones universales o encaminadas a la tarea imposible de edificación de significaciones unívocas. Al espectador se le proponen signos de diversa naturaleza, combinación, consistencia y duración, planteando en conjunto la imposibilidad de una percepción total. El trabajo del espectador es seleccionar y construir con todos los materiales, sus propios significados. Durante la representación y aun después de ésta, el espectador despliega sus capacidades de observación, sensibilidad, preferencias, riqueza de su aprendizaje, referentes de extensión cultural, discernimiento o disposición hacia la interpretación simbólica, potencialidad asociativa, etcétera.

El teatro contemporáneo trabaja con elementos y formaciones discontinuas. Algunas de sus características son la ruptura, la fragmentación y la dispersión, las fronteras a veces imperceptibles entre la realidad y la

vida cotidiana, la heterogeneidad, la disgregación, etcétera. El espectador compensa, desdobra, recoloca y regenera los discursos “mediante la construcción de micro-sistemas coherentes, de unidades de sentido (isotopías) que frecuentemente no constituyen un discurso organizado, sino más bien constelaciones significantes.” (Ubersfeld 1997: 321).

En tiempo real, es decir durante el transcurso de la propia puesta en escena, e incluso antes y después de la propia representación, el espectador va construyendo un sentido. No se contenta solo con reconocer o nominar a los signos congregados o presentados en el montaje. El espectador, mediante la vía de la deconstrucción, está enfrentado a una apuesta de sentido que le obliga a “re-autor-izar», pero también a «des-autor-izar» [no solo] el texto dramático [sino también] el conjunto del espectáculo.” (Pavis 2016: 76).

Incluso antes del inicio del espectáculo, el espectador se ha planteado ya un horizonte de expectativa que lo motiva a ser parte del acontecimiento. Y además, incluso al concluir el espectáculo, y puede ser que todavía mucho después, las imágenes continúan en la esencia del «ser espectador». Lo semiótico se abre a lo semántico y de allí, si es de calado mérito, se envía a la experiencia trascendente. La actividad sensorial e intelectual del espectador, su «estar ahí espectacular» lo convierten y legitiman como el más caro y auténtico autor del espectáculo.



Conclusiones

Si tuviéramos en cuenta una visión tradicional acerca de la preeminencia del autor, la evidencia o existencia de éste quedaría asegurada mediante la firma plasmada en el texto literario pero no dejaría de ser solamente un vestigio que se aleja del complejo universo multidimensional y multisensorial de la escena. Artaud menciona que “importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.” (Artaud 2015: 117 y 118). También por este camino la auténtica estatura del autor, como se ha pretendido explicar antes, está determinada por el trabajo que el espectador realiza ante el propio desenvolvimiento espectacular.

Desde los años sesenta en América Latina y a merced de las estrategias de los grupos practicantes de la creación colectiva se posterga la enunciación de la figura del autor en el sentido tradicional. El teatro considera la producción de algo que “nace en escena a partir del trabajo colectivo de los actores y de la creatividad del director, que es quien, de alguna manera, asume la autoría del hecho teatral; la autoría y la autoridad.” (Sanchis Sinisterra 2002: 103). Sin embargo esta aseveración trasluce una jerarquía monolítica en tanto la firma determina y condiciona la producción del espectáculo. Mediante esa vía se reconoce una práctica específica monopolizada por el orquestador escénico y definido como el creador capital. Aún a pe-

sar de la consideración de un trabajo escénico colaborativo, en este nivel todavía se encuentra relegada la funcionalidad del lector-espectador en la construcción de sentido.

El teórico, director de escena y dramaturgo José Sanchis Sinisterra ha reflexionado acerca del hecho escritural tradicional como un acontecimiento completamente anacrónico, y el significado de la autoría “que ha sido cuestionada, relativizada y en cierto modo usurpada por el director de escena” (104). La relación entre el autor dramático y el director de escena marca una tensión de tipo funcional para dilucidar en torno a las tareas de aquellos involucrados en el acontecimiento escénico.

Sin embargo la función y los alcances de la autoría primordial recaen en el espectador quien interviene en el desentrañamiento espectacular que lo coloca en el ámbito de la competencia resignificadora. Éste se desplaza mediante las acciones interpretativas a partir de los procesos complejos de decodificación y (re) significación que ejecuta. Dicho movimiento que “tiene que ver con una cierta delegación de la función autoral en el Receptor” (110) le coloca en el centro de la intención espectacular. Por largo tiempo olvidado o considerado como un mero añadido, se convierte no solamente en el objeto de estudio de la semiología (Pavis 1998: 180) sino también en el constituyente cardinal del espectáculo.



Referencias bibliográficas

Amigó Borrás, S. (2019). *El libro de Mallarmé y la muerte del poeta*. Recuperado de <https://www.uv.es/sami-go/literatura2.htm>

Archivo virtual de las artes escénicas. Recuperado de <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=116>

Aristóteles (1999). *Arte Poética*. México: Editores Mexicanos Unidos.

Artaud, A. (2012). *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Edhasa.

Barthes, R. (1968). *La muerte del autor*. Recuperado de <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>

----- (1974). *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo veintiuno editores.

Bowra, C.M. (2014). *Historia de la literatura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cardoso, F.H. (1977). “La originalidad de la copia”, *Revista de la CEPAL*. Santiago, Chile: CEPAL, 7-40.

Corvin, M. (1998). *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. París, France: Larousse-Bordas.

Eco, U. (1999). *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen.

- Estébanez Calderón, D. (2002). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (1990). *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Goutman, A. (1992). *Teatro y liberación*. México: INBA / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”.
- Hauser, A. (1969). *Introducción a la historia del arte*. La Habana, Cuba: Instituto Cubano del Libro.
- Hughes, G. (1930). *The story of the theatre*. London: Samuel French, Ltd.
- Lessing, G. E. (1997). *Dramaturgia de Hamburgo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Luckhurst, M. (2008). *La palabra que empieza con D. Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII*. Madrid, España: Fundamentos.
- Macgowan, K. y Melnitz, W. (2016). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monleón, J. (1978). *América Latina: teatro y revolución*. Caracas, Venezuela: Ateneo de Caracas – Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, España: Paidós.
- (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de gato.
- Pazo, L. (2019). “Guía de lectura”, *Seis personajes en busca de autor*. Recuperado de <http://www.longseller.com.ar/recursos/g-2202.pdf>.
- Pirandello, L. (2019). *Seis personajes en busca de autor*. Recuperado de <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/6%20personajes%20en%20busca%20de%20un%20autor.pdf>.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). “Máscaras de la autoría”, *La Question de l’Auteur*. Brest, Francia: Université de Bretagne Occidentale, 103-111.
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid, España: Asociación de Directores de España.

