

A LA DIESTRA DE LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS. ¿LOS ESQUEMAS TEATRALES SE HAN VUELTO OBSOLETOS?

ON THE RIGHT OF THE DRAMATIC GENRES HAVE THE THEATER SCHEMES BECOME OBSOLETE?

Jorge Prada Prada**

*** Maestro en Arte Dramático. Maestro de la Academia Superior de Artes de Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Distrital. Fundador y Director del Teatro Quimera. Escritor y ensayista de teatro. Miembro ACIT, Red Nacional de Investigación y Crítica Teatral.*

RESUMEN

La heterogeneidad de los materiales, el cruce de géneros, su mestizaje, fragilidad y fragmentación, han puesto en crisis los criterios canónicos con que se han estudiado las obras. El autor examina, en el panorama universal, las nuevas perspectivas que se abren ante una redefinición de este concepto, vital en toda dramaturgia.

PALABRAS CLAVE

Posdramático, géneros, esquemas, esencia, teatro.

ABSTRACT

The heterogeneity of materials, the genre overlaps, its miscegenation, fragility and fragmentation have placed in a crisis the canonical criteria with which the plays have been studied. The author examines, in the universal panorama, the new perspectives open to a redefinition of this concept which is vital in all dramaturgy.

KEY WORDS

Post dramatic, genres, schemas, essence, theater

* Recibido: agosto 5 de 2010, aprobado: septiembre 14 de 2010.

EL ASUNTO DEL GÉNERO

“Entendemos por género (del inglés: genre, tipo de drama) el modo o manera de hacer algo, una cosa, es decir, cada una de las categorías o clases en que se pueden ordenar las obras dramáticas. El género es el origen, la base, el inicio, el meollo, la causa, el máximo fundamento de todo un enjuiciamiento vital”, así lo expresa Patrice Pavis en su Diccionario del teatro. La determinación del género, continúa el teórico francés, “ya no es un asunto de clasificación más o menos sutil o coherente, sino la clave de una comprensión de cualquier texto en relación con un conjunto de convenciones y de normas, que definen precisamente cada género” (Ibíd.).

En el diccionario español, se define por género *“una especie o conjunto de cosas que tiene características comunes”*. El género es especie, variedad, índole, naturaleza, calidad, clase, pues plantea serios interrogantes. En toda clase de textos a su vez se concretiza y propone una desviación del género, *“suministra el modelo ideal de una forma literaria, el estudio de la conformidad, pero también la superación de este modelo, ilumina la originalidad de la obra y de su funcionamiento”*.

En la escritura teatral contemporánea observamos que se recurre a una multitud de formas, a una mezcla de criterios y de materiales (de las artes plásticas, de la representación y de la música), de tal modo que las categorías heredadas de la historia son de escasa utilidad para comprender su originalidad, su singularidad.

Concluye Pavis:

“El género está constituido por un conjunto de codificaciones

que informan sobre la realidad que el texto supuestamente representa, codificaciones que deciden el grado de verosimilitud de la acción. Es así como el género (teniendo el espectador-lector la opción de apreciar el texto según las reglas de tal o cual género) nos da inmediatamente una indicación sobre la realidad representada, suministra una cuadrícula de lectura, establece un contrato entre el texto y su lector. Por lo tanto el lector, al detectar el texto, tiene en cuenta un cierto número de expectativas, de figuras obligadas que codifican y simplifican lo real, que permiten al autor no recapitular las reglas del juego y del género (que se suponen conocidas por todos), que le autorizan a satisfacer, pero también a desbordar estas expectativas, desmarcando su texto del modelo canónico”.

TEORÍA DEL DRAMA

La primera teoría sobre el drama se formó según el método humanista, establecido por la máxima autoridad del mundo antiguo en dicho campo, Aristóteles (Estagira, Macedonia 384 a.C. – Calcis, Eubea, Grecia 322 a.C.), expresada en *La poética*. Mucho tiempo después aparece las *Deliberaciones* de Sebastián Cincio (1554), y luego dos libros sobre el drama de Gian Giorgio Trissino. El filósofo estagirita, en su poética del drama plantea la necesidad de una sola cosa: *la acción*.

La tragedia es imitación de una acción, *“mimesis de una praxis”*. Una praxis no es una acción cualquiera hecha al azar, sino una acción iniciada con un propósito

determinado. Dicha praxis tiene que ser imitada o encarnada, materializada por medio del *mythos*, que es una estructura concreta de sucesos y personajes, Aristóteles los denomina como *caracteres*.

El personaje está al servicio de la acción, no tiene elevada importancia como ésta. Es un ser humano común y corriente, cuya vida no interesa nada más que en aquellos elementos que sirven a la trama, y que se halla en una *situación extraordinaria*. Es quien pasa de la dicha a la desgracia, no en virtud de algún vicio o algún acto perverso, sino por cierta *hamartia* (ἁμαρτία), que traduce pecado, error, no dar en el blanco. El acto que ejecutó por *agnoia* (ἀγνοία), que no es simplemente ignorancia, sino la falta de un conocimiento necesario, imperioso, para tomar una decisión correcta.

El ejemplo clásico de la idea anteriormente mencionada sería la obra de Sófocles, *Edipo rey*. Esa decisión errada, fallida, es lo que lo conduce a la *peripeteia* o peripecia, es decir un suceso brusco, repentino, imprevisto. Es un cambio que no se había advertido, dado por una situación inesperada. El término común usado actualmente es *punto de giro*.

Otro de los conceptos importantes es la *anagnorisis* (αναγνώριση) o reconocimiento, es decir, caer en cuenta de algo que se había olvidado o descuidado. Edipo reconoce que él es el asesino de su padre:

“Nunca hubiera llegado a asesinar a mi padre ni me hubiera llamado esposo de aquella por la que tuve la vida. En cambio, ahora heme aquí, abandonado por los dioses, hijo miserable de impurezas, que

he engendrado en la mujer a la que debía mi vida. Si puede haber un mal peor que el mismo mal, éste ha tocado a Edipo”.

Esta terminología no ha caído en desuso, por el contrario cada vez más se ajusta para estudiar cualquier obra teatral. Los personajes por lo general toman decisiones equivocadas, debido a múltiples circunstancias; unas veces forzados por las situaciones, otras porque son dominados por sus pasiones. Esta es una de las razones por las que Bertolt Brecht criticaba a los personajes shakesperianos, los consideraba *bárbaros*: Otelo es presa de celos y mata a su esposa Desdémona; Macbeth comete toda clase de *barbaridades* por su total convencimiento (*principio de certidumbre*) de que algún día será rey..., igual que acontece a Ricardo III; Hamlet, traza su estratagema de aparentar locura, para vengar la muerte de su padre; Tito Andrónico acaba hasta con el *nido de la perra*.

En el drama contemporáneo se ponen de manifiesto los dilemas morales de los personajes, y el por qué de sus decisiones en el momento de ejecutar una acción, lo que nos lleva a reflexionar acerca de su *ethos* o conducta, es decir la razón que los llevó a tomar un camino y no otro. El personaje Galy Gay de *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht, es desarmado y vuelto a armar como un carro, siendo un hombre honrado que sale a comprar el pescado para el almuerzo mientras su mujer pone a hervir el agua, es convertido en una máquina de guerra, sencillamente porque no pudo decir “no”.

La Maestra de Enrique Buenaventura, decide morir como acto de rechazo a toda la violencia a la que fue sometida;

podemos preguntarnos si tenía otra opción, otra salida. En otra obra de Brecht, *El señor Puntilla y su criado Matti*, la dualidad de la personalidad de Puntilla, gran latifundista, se expresa así: si está borracho es el más generoso de los hombres, pero si está sobrio es el más cruel de todos. En una novela reciente, *Líbranos del bien*, el autor indaga el relato de dos personajes de la historia de la violencia reciente del país: Simón Trinidad y Jorge 40. Los investiga para saber en qué momento realizan el *punto de giro*, los cambios súbitos en sus vidas, y si tuvieron dilemas éticos.

Aristóteles arguye que la belleza reside en la magnitud y el orden, es por eso que un animal no puede ser ni extremadamente pequeño ni extremadamente grande. Una vaca no puede ser tan grande como un elefante, todo tiene un sentido de proporción, de medida, y de completud. La acción debe ser completa y entera, por lo tanto tiene un comienzo, nudo y desenlace; la fábula es la esencia del teatro para Aristóteles y Brecht, todo debe provenir de ella, lo que esté fuera de ella es mero adorno o efecto. También argumenta que tanto en los personajes como el entramado de los hechos, se debe buscar siempre lo necesario y lo verosímil; lo posible es convincente y lo acaecido está claro que es posible.

En este sentido, al artista creador no le corresponde decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, eso que creemos podría suceder debe ser verosímil y necesario. Recuerdo una anécdota de uno de tantos encuentros de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, cuando empezaban a rozar la fama, en la que el futuro Nobel le compartía una idea para un cuento a Mutis: de un hombre que huía

de su perseguidor y se escondía en una vieja armadura que estaba en su camino; luego, con el paso tiempo, hallaban el esqueleto del infortunado hombre. Mutis en tono reflexivo le hizo caer en cuenta al joven 'Gabo' que así como había podido esconderse en la estructura, de ese mismo modo habría podido salir.

Existen dos corrientes artísticas que tendrían relación con esto: el llamado Realismo Mágico y lo Real Maravilloso. Este último se refiere a aquellos hechos que escapan a lo estrictamente racional y se instalan en nuestro quehacer cotidiano, haciendo natural lo que para otras culturas sería mágico, sobrenatural, sencillamente inverosímil. Un gran representante de este género, es el gran escritor cubano Alejo Carpentier. En el Realismo Mágico, por su parte, se plasma un mundo totalmente realista en el cual de repente sucede algo inverosímil. García Márquez es el paradigma de esta visión del arte, y uno de sus iniciadores es el magnífico narrador uruguayo Horacio Quiroga.

Acerca de la unidad de acción, Aristóteles plantea que en la vida de un hombre hay un sinnúmero de sucesos que no constituyen una unidad, de manera semejante un mismo hombre realiza muchas acciones que no encajan en una acción única. Por ejemplo, en *La odisea* no se cuentan todos los sucesos de la vida de Ulises, sino que Homero la escribió en torno a una acción única, lo mismo acontece en las grandes obras de la dramaturgia universal. Cincio convirtió en ley el principio de que la acción en la tragedia griega se cumpla en un lapso de 24 horas, lo que más tarde fue argumentado por las exigencias de unidad de tiempo. Por su parte Julio César Escalígero (1540-1609) interpretó

las observaciones de Aristóteles, de que los acontecimientos del drama deben ser presentados con la mayor verosimilitud posible, convirtiéndola en el lugar en el que debía desarrollarse la acción (unidad de espacio).

Estas interpretaciones las tuvo que recoger Ludovico Castelvetro (1570) en la sólidamente construida *Teoría de las Tres Unidades*. Castelvetro es considerado el padre del canon clásico, que rápidamente encontró eco en toda Europa, especialmente en los teóricos franceses que se mostraron más reglamentadores que el propio Aristóteles. Por fortuna no todos los autores cumplieron al pie de la letra las reglas del canon. Entre ellos, mencionemos: Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699) y Moliere (1622-1673). Racine fue el único que las cumplió. *El Cid* de Corneille violaba las reglas, no ocupaba veinticuatro sino treinta horas. Moliere también fue otro rebelde del canon: *Don Juan* ocurre en lugares distintos en cada uno de los cinco actos.

En Alemania, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en su libro *Dramaturgia de Hamburgo*, argüía la necesidad de una dramaturgia nacional. Según él, el clasicismo se consideraba erróneamente sucesor de la tragedia griega, contradiciendo lo planteado en *La poética*. Federico Schiller (1749-1832) planteó una escritura reflejo de las obras de William Shakespeare (1564-1616), apartándose de la estética del clasicismo francés.

LOS PARADIGMAS DE LO CONTEMPORÁNEO

Nos hallamos frente a modelos que con el tiempo se han impuesto en la práctica artística, que por supuesto afectan el teatro. Se habla de lo traumático, lo espectral, lo no-sincrónico, lo incongruente, ello como reacción a los modelos positivistas del siglo XIX que propusieron divisiones disciplinares puras y estancas: teatro, danza, música, pintura, escultura; “esto es esto”, “lo otro es lo otro”, sería el esquema correspondiente a este pensamiento. Por ejemplo en la Ópera de Pekín de China, se concibe al intérprete así: ¿Qué es hoy un acróbata de circo? Pues es un actor que ha olvidado su drama, la obra que interpreta. ¿Qué es un bailarín? Un cantor que ha olvidado que sabía cantar ¿Qué es un actor? Un danzarín que olvidó que sabe cantar. Pero el actor chino es mimo, acróbata, cantor, danzarín, ofrece la imagen de un hombre completo. El que tiene garganta para cantar, músculos para saltar, una voz para la poesía y el diálogo, un cuerpo para danzar. Como definiría Rimbaud: la verdad en un alma y un cuerpo.

A diferencia de Occidente, el pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo “otro”, a lo que es y no es al mismo tiempo. Como bien nos lo explica Octavio Paz en su texto, *El Arco y la Lira*: el mundo occidental es el del “esto o aquello”; el oriental, el del “esto y aquello” y aún el de “esto es aquello”. Se afirma sin reticencias el principio de la identidad de los contrarios; “Tú eres mujer. Tú eres hombre. Tú eres el muchacho y también la doncella. Tú, como un viejo, te apoyas en un cayado... Tú eres el pájaro azul oscuro y el verde de ojos rojos... Tú eres las estaciones de los mares”,



Obra: "El doble" Universidad del Valle, Fotografía: Andrés Uribe

todo ello condensado en la frase "Tú eres aquello". En Occidente cómo nos cuesta aceptar que el zapatero también sea poeta. Pero existe otro camino que se ha recorrido, el de los artistas rupturistas, que desde fines del siglo XIX comienzan a gestar otro modelo: los intersticios, la complejidad, las mezclas, las hibridaciones, que se han constituido en otros paradigmas. Como ejemplo de esto tenemos a Stéphane Mallarmé (1848-1898) quien escribió el poema *Un golpe de dados jamás abolirá el azar...* La poesía de Mallarmé crea un nuevo lenguaje, una nueva sintaxis, una

nueva exquisitez formal y una nueva tipografía que después influirá en los poetas dadaístas y surrealistas, y en gran parte de las vanguardias artísticas del siglo XX. Su asunto explorado, el del vértigo por un futuro incierto, donde lo simbólico se traduce en el fantasma del azar, representado a través de la incertidumbre del golpe de dados. La escritora, consigue incorporar al poema elementos espaciales, temporales y sonoros (el golpe). Nietzsche en su *Zaratustra* nos recuerda que la vida y el destino son azarosos con un golpe de dados, esa repetición infinita de

casualidades con que la vida se venga, enfrentándonos al eterno retorno.

Las acciones performáticas empíricas de los dadaístas y de los futuristas son bastante elocuentes, al igual que los experimentos en los que se difuminan los límites entre pintura y escultura, o las acciones de la escuela alemana Bauhaus, la cual incorporó una nueva estética que abarcaría todos los ámbitos de la vida cotidiana, desde la silla en la que usted se sienta hasta la página que está leyendo.

Dentro de las cinco tendencias del performance, definidas por Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*, la que se refiere a la *presentación autobiográfica* en la que el artista cuenta acontecimientos reales de su vida, la vemos explorada en obras como *A título personal* del grupo La Candelaria y *Columpio en vuelo* de la actriz Carlota Llano. Al presenciarlas por primera vez, uno siente que son obras inclasificables dentro del universo disciplinar. Sin embargo, con los aportes conceptuales de Pavis, observamos que son espectáculos en los que se habla en nombre propio. César Badillo, como revelando sus inquietudes en torno a *El actor y sus otros* (título de su libro), genera un efecto de espejos, al colocar una imagen pregrabada de él, consiguiendo debatirse así mismo sus propias visiones del universo. Carlota por su parte, utiliza una grabación de sus años de infancia, proyectándola en su obra. César, actor-performer, y Carlota, actriz-performer, alcanzan un nivel importante en este asunto de contarse a sí mismo. Quien no se conoce a sí mismo, no puede mostrarse como es. O será contarse a través de otro. Aquí se suscitan una serie de interrogantes, que por momentos pueden confundir.

El término *Performer*, además de abarcar al actor, también incluye al bailarín, el cantante, el mimo, en resumen, todo aquello que el artista, occidental u oriental, es capaz de hacer en un escenario destinado al espectáculo. El *Performer* realiza siempre una proeza (una *performance*) vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación y a la representación mimética del papel por parte del actor.

Las otras cuatro tendencias se han desarrollado más bien poco en nuestros escenarios. En el caso del *body art*, se utiliza el cuerpo del *Performer* para ponerlo en peligro. Recuerdo a una bailarina en una demostración, realizando todo tipo de peripecias sobre el tablado que estaba atestado de vasos de cristal. La tensión en el público era grande. En este tipo de tendencia la exploración del espacio y de tiempo mediante movimientos ralentizados, se aprecia en algunos espectáculos de danza. Por otro lado, Bob Wilson sería la referencia inmediata, así como Tadeusz Kantor sería uno de los representantes en el caso de la repetición; Beatriz Camargo ha desarrollado obras enmarcadas entre la ceremonia ritual y mítica, como *Sólo como de un sueño de pronto nos levantamos*. Por último el comentario social, combinando poesía, video, instrumentos musicales, etc., podría verse reflejado en algunos espectáculos brechtianos.

EL TEATRO POSDRAMÁTICO

Hans Lehmann, en su libro titulado *El teatro posdramático* (1999), como aspecto análogo al postmodernismo, nos aporta nociones clave para el

estudio de las manifestaciones teatrales contemporáneas. Una de ellas, que vale la pena resaltar, es la desjerarquización de los elementos teatrales contemporáneos. En las nuevas manifestaciones artísticas el texto deja de ser el elemento estructurante de la puesta en escena. El texto viene a ser un elemento más que no impone ninguna relación de poder ni de pre-existencia, así como el nuevo texto teatral compartirá el escenario con la danza, la pintura, la iluminación, la música, la arquitectura, el video-clip..., sin que haya un elemento más importante que los otros.

Artaud argüía que no estaba probado que no exista un lenguaje superior al verbal, pues al lado de la cultura de las palabras, está la cultura de los gestos. A este importante creador le interesaba buscar la esencia del verdadero corazón humano, un corazón libre de las cadenas de la palabra y el pensamiento europeo. Si embargo, no podemos negar que el hombre sea un ser de palabras, que es inseparable a éstas, pero vale la pena recordar que antes de hablar el hombre gesticula. Y esos gestos y movimientos poseen significación. Dentro de su visión mítica y metafísica del teatro, llega a afirmar que el escenario ya no es punto de llegada de la creación, sino que en cambio, será un punto de partida, un lugar de creación absoluta. Por ello es absurdo concebirlo como lugar de reglas, de normativas.

El estudio de Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática*, se basa fundamentalmente en el estatuto del texto y no en la puesta en escena, donde reside el verdadero valor del teatro, como ente autónomo. Esto corresponde con la perspectiva tradicional de que el trabajo teatral consistía en visualizar

de un modo lógico el texto dramático. En los términos habituales se habla aún de montar una obra como poner en pie un texto. Recuerdo que en la obra *Las criadas* de Jean Genet, interpretada por una compañía rusa, invitada a una de las ediciones del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, el apuntador terminaba convertido en personaje de la obra, y se involucraba en el argumento de la misma, enamorándose perdidamente de una de las actrices de la agrupación.

Rivera define al género (toda clasificación es arbitraria) en siete necesidades existenciales, y a partir del desarrollo del conflicto que sucede entre el protagonista y el antagonista, y del tipo de solución, positiva o negativa.

Teniendo esto como base clasifica el teatro en siete géneros equivalentes a siete conductas humanas. Sin embargo, habría que anotar que la complejidad del ser es infinita, pero no demerita estudiarlo desde estos cánones, como plataforma de estudio. Las diversas miradas sobre los géneros han evitado su aplicación ortodoxa. He asistido a representaciones de *Edipo rey*, de una compañía alemana, totalmente liviano, a *La casa de Bernarda Alba* en estilo clown, a *Macbeth* tipo instalación donde las acciones de los personajes construían un universo diferente al shakesperiano.

Cada poema, cada obra de arte es única. Es irrepetible, irreductible. No la podemos reducir a un género. Cada obra tiene vida propia, a veces una obra niega a la otra. Paz nos recuerda que cada obra es un objeto único, creado por una técnica que muere en el mismo instante de la creación. A Luis de Góngora llamarlo poeta barroco

no es suficiente. La poesía no la debemos reducir a unas cuantas formas: épica, lírica y dramática. Y menos, el teatro concebirlo como apéndice de la literatura. Artaud fue uno de los abanderados de la autonomía del teatro. En los ochenta fueron famosas las controversias de Enrique Buenaventura y Santiago García con el escritor peruano Mario Vargas Llosa, en torno a estos asuntos.

Si aceptamos todas las excepciones y formas, la clasificación en arte sería un catálogo infinito. Toda obra es algo más, pretender reducirla a un género es absurdo. Luis de Góngora trasciende el estilo barroco, Brecht es mucho más que didáctico, Shakespeare va mucho más lejos, García Márquez no es solo realismo mágico. Es comprensible la molestia de Tadeusz Kantor cuando le dijeron que él era posmoderno.

EL TEXTO COMO OBJETIVO DE LA REPRESENTACIÓN DRAMÁTICA

José Monleón, crítico y ensayista de teatro, de origen español, nos comenta así esta actividad cotidiana:

“durante mucho tiempo, el texto había sido considerado el objetivo de la representación dramática. Desde esta perspectiva el procedimiento de montaje solía ser, más o menos el siguiente: un día la compañía se reunía en el escenario para oír al autor o al traductor la lectura del texto íntegro de la comedia, previamente conocida y aceptada por la empresa. Inmediatamente se sacaban los papeles, operación consistente en hacer tantos libretos como personajes, incluyendo

en cada uno de ellos su texto correspondiente.

El actor memorizaba el texto de su personaje, atento a los pies de los párrafos de los compañeros, que precedían a cada una de sus intervenciones, sin olvidar por supuesto, que contaba con el apuntador, lo que determinaba toda una técnica para poder decir el texto sin un trabajo previo suficiente. La participación del actor en la totalidad de la obra era irrelevante; se partía de la base de que poseía una serie de condiciones físicas, como voz, figura, temperamento, etc., y se les exigía que las aplicara, con lo que se entendía por eficiencia profesional, a su personaje. Como el texto era lo fundamental, a menudo los repartos se hacían mucho más en función de la relación entre la longitud del texto y la categoría o consideración profesional del actor, entre las categorías reales del personaje y las posibilidades de expresión psíquica emocional de su intérprete. Así fue habitual durante años ver a actores de edad avanzada encarnar a parejas de jóvenes enamorados, simplemente porque aquéllos eran la cabeza de la compañía y estos últimos protagonistas de la obra, que era como tanto decir los que más hablaban”.

Al despojar la puesta de toda preponderancia, en este caso el texto, los demás elementos cobran igual importancia. Aunque es difícil observar una obra en la que todos los lenguajes se conjuguen de una manera armoniosa y proporcional. Sucede por lo general, que en toda expresión escénica siempre se enfatiza en uno o más elementos;

por momentos la luz, los actores, la espacialidad, la escenografía, los objetos, lo sonoro, lo gestual. Traigo a la memoria un espectáculo belga cuyo lenguaje más expresivo era la luminotécnica. Había otro en donde la movilidad de los elementos de la escena era tanta, que oscurecía casi en su totalidad el trabajo del actor. Una obra reciente, *La mujer de antes* (de...), interpretada por el Teatro Breve de Bogotá, dirigida por Víctor Viviescas en la que el factor tiempo era lo determinante.

En muchos casos el concepto de teatro se mezcla –y sus fronteras se oscurecen con el de performance–. Esta contaminación subraya, sobre todo, la preponderancia de la presencia física del actor-*performer*, como en el caso de *Ansío los Alpes*, de Mapa Teatro, por sobre la vieja concepción dramática del personaje.

Entonces, en esta manera nueva de pensar las artes escénicas, el concepto de personaje comienza a borrarse... En lugar de creación de un personaje a partir de una acción (drama) que tiende a la mimesis, según *La poética* de Aristóteles, observamos aquí la importancia dada al cuerpo del artista, a su propia materialidad carente de ficción. En esa perspectiva el teatro tendría esa doble condición, ser presentación-representación.

El mismo Artaud, se aproxima al teatro como *poesía en el ambiente*. Para Octavio Paz, la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar el mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo, crea otro.

Es entonces cuando tratamos de mirar una obra como si mirásemos un paisaje (obra-paisaje, obra-máquina, según Joseph Danan). La obra se presenta como un cuadro para ser mirado, una atmósfera, una situación..., en el que las palabras forman parte del paisaje (acaso paisaje sonoro, paisaje visual).

Existe la ruptura de la cadena temporal... Con esta nueva concepción del tiempo estético definida por la idea del tiempo compartido. Ya no dispone de principio ni de final. De esta manera cada espectador construirá su propia visión del espectáculo.

El hombre que crea, destruye siempre. Picasso, lo definiría de manera sabia: "*El arte es un cementerio de hallazgos*". El acto de creación implica una tarea azarosa (crear es un impulso, diría Diderot), de exploración, que está más en el campo de la incertidumbre que de las certezas, de los hallazgos. *Es un golpe de dados*. Por ello creo que los esquemas dramáticos se han vuelto obsoletos.

Concluamos aquí con una hermosa frase de Lope de Rueda: "*El teatro es dos tablas y una pasión*".

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *La poética*.
- Monleón, José. *Cómo se monta una obra teatral*.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*.
- Sófocles. *Edipo rey*.