

Amores que hieren: diálogo(s) y teatralidades

PADILLA HERNÁNDEZ, Geovani / UNAM - cupaim@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: teoría dramática - diánoia - sistema de síntesis

> Resumen

La inserción de escrituras fuera del “rango estructural” que hasta entonces el teatro utilizaba tales como división de actos y escenas, diálogo, didascalias, entre otros recursos, ha fortalecido un estado de permanencia reflejado en nomenclatura moderna, la cual adquiere una naturaleza transfigurable según la poética construida que intenta escapar del inveterado conjunto de andamios apuntalados en el drama. Sin embargo, una vez explicados algunos conceptos imprescindibles para la teoría del drama, en este asunto el diálogo relacionado con «lo dramático», es posible reconocer las diferencias entre la construcción de aquello denominado obra dramática y las formas de novela, ensayo o poema.

> Presentación

Con el objetivo de explorar las razones del diálogo como vía de creación en la dramaturgia contemporánea, he elegido una anécdota que es extensiva entre a) partitura representacional -*El deseo* (2004), de Víctor Hugo Rascón Banda- y b) novela dialogada - *La más fuerte pasión* (1995), de Luis Zapata- para indagar, a partir de los aspectos comparativos, la imaginación que despierta una primera lectura así como la resolución del diálogo en un escrito destinado a escenificarse y otro que podría aparentemente volverse representacional. Tal vez, la teoría dramática puede contribuir también con sus propios instrumentos a resolver esta problematicidad o disgregar algunos rios cuya prevalencia sólo impide afluir en ideas del conversatorio.

La anécdota, aunque más amplia para estudiar desde otras disciplinas, en estos escritos alude a las relaciones amorosas cuyo conflicto estriba en la disparidad de edades: SUSAN, en *El deseo*, es una mujer que dobla en años a VÍCTOR, un migrante que se relaciona amorosamente con ella a la vez que deciden vivir juntos en Estados Unidos. En *La más fuerte pasión*, ARTURO se relaciona amorosamente con SANTIAGO, un hombre mayor que él, pero no es impedimento para establecer un juego de intereses que los sumerge en un viaje existencial digno de conocer.

> **Comparativos estructurales**

El deseo, de Víctor Hugo Rascón Banda / *La más fuerte pasión*, de Luis Zapata

Debido a la extensión de esta ponencia, sólo presento algunos puntos de mira que conducirán a focalizar el diálogo y el drama:

- En ambas obras literarias se habla el inglés como una forma de evasión. SUSAN, en *El deseo*, lo hace para enaltecer sus orígenes como norteamericana frente a un sudamericano, aunque esté recluida en el psiquiátrico, mientras que SANTIAGO, en *La más fuerte pasión*, intenta ocultar sus sentimientos hacia otro hombre en un espacio público.
- La fantasía es correspondida entre ellos, ocurre paralelamente en la dimensión de realidad, pero inducidos por la atmósfera que suscita el objeto de deseo: ARTURO construye las acciones que está realizando a través de la descripción para alimentar el éxtasis de SANTIAGO quien imagina todo eso desde el otro lado de la línea. VÍCTOR, al ritmo de *Ojos así*, interpretada por Shakira, hace table dance frente a SUSAN; nada se deja a la imaginación, pues VÍCTOR va desnudándose hasta fundirse en un abrazo con SUSAN. Hay que abordar el problema de puesta en escena: una primera lectura despierta la *intención* de escenificar la partitura representacional. Ahora, en el entendido que *El deseo* posea la denominación de drama, ¿cómo se estudia la condición dramática para hacerlo escenificable? También *La más fuerte pasión*, dada la estructura dialógica, podría adaptarse a las formas del teatro contemporáneo, pero cómo se configura «lo dramático» es el asunto que interesa explicar.
- Víctor Hugo Rascón Banda en *El deseo*, remite a los padres de VÍCTOR que huyen de Santa Clara, territorio sometido por las FARC. Nunca aparecen en escena, pero son leitmotiv para tomar decisiones que serán determinantes en la actitud posesiva de SUSAN, mientras que Luis Zapata en *La más fuerte pasión*, ubica a SARITA, mamá de ARTURO, como figura omnisciente delante de SANTIAGO, quienes son compañeros de vida, aunque tampoco aparece de manera presencial en la historia.
- Luis Zapata recurre al *corte temporal* en la conversación presencial, diferenciado de los puntos suspensivos durante las conversaciones realizadas a la distancia que acusan un silencio o una interrupción en el diálogo. Estos *cortes temporales* se presentan debido a que los personajes se encuentran degustando una copa de vino o desplazándose de un lugar a otro, lo cual tiene relevancia en la imaginación del lector al cerrar la estampa que el cerebro ha construido, pero la secuencia narrativa omite estos actos para evitar irrupciones de ritmo. Víctor Hugo Rascón Banda utiliza los cuadros escénicos con igual finalidad: hilar los sucesos más importantes de la historia, por tanto, existe un *sistema de síntesis* que estructura a la partitura representacional.

Y como las heridas de estos amores aparecen con del diálogo, a priori, hago algunas anotaciones que diferencian un escrito de otro, siguiendo las consideraciones del drama.

A propósito del apartado *Posibilidad de la invención*, Pío Baroja dice que el teatro está condicionado por el público, cómicos, el sastre, bambalinas y otras cosas más, es decir, para concebir sus alcances tanto literatura dramática como acontecimiento dramático es necesario pensarlo desde los aspectos fundamentales, explicados en la Poética de Aristóteles cuyo fragmento alusivo a la Diánoia [Ideas y expresión], en versión de David García Bacca, explica que:

[...] en la facultad de decir lo que cada cosa es en sí misma, y lo que con ella concuerde, cosas que, en los discursos, son efecto propio de la política y de la retórica, que por esto los poetas antiguos hacían hablar a sus personajes en el lenguaje de la política, y los de ahora en el de la retórica (p. 11).

En otras palabras, Diánoia *es el alcance de percepción del personaje para construir el enunciado, producto del conocimiento adquirido por la experiencia, mediante diálogos, correspondiendo dialécticamente con el carácter y temperamento de aquel en las decisiones que tomará según las circunstancias que puedan rodearle*: el dialogismo como simple intercambio verbal es sólo una primera mirada hacia la intersección del resto de componentes dramáticos.

Aplicar la definición de Diánoia *a una anécdota que está pensada para la representación*, uno puede deducir que es suficiente intervenir un conjunto de ideas con determinada notación dramática en la cual, según Jorge Dubatti, se verifican división de actos y escenas, didascalias, distinción del nivel de enunciación que fijan el texto (2003: 46); el factor imaginativo absorbe los límites ante la diversificación de escritura teatral, entonces podríamos constituir un texto dramático a partir de una novela dialogada como *La más fuerte pasión*, acentuando la reacción de SANTIAGO cuando sale el nombre de Sarita en la conversación, ubicando puentes musicales de acuerdo a la ubicación espacial de la escena en cuestión o acotando las cesuras de ARTURO como respuesta a la insistencia del otro, convirtiéndola, sin dudar, en partitura representacional. *Considero que la fijación textual permite reconocer la nomenclatura del hecho teatral, es la tradición de escritura que comprende un tipo de texto denominado “representacional”, no obstante, es necesario diferenciar las formas de escritura teatral del diálogo como parte del mecanismo dramático*. En otras palabras, dice Jean-Pierre Ryngaert en el capítulo *Fuentes de palabras diversificadas y nombradas*: “el diálogo no es un criterio absoluto del carácter ‘dramático’ del texto” (2007:16). Bajo esta diferenciación, aunque pensándolo desde la óptica de la teoría dramática José Ramón Alcántara relaciona el diálogo al contenido de la Poética de Aristóteles, por tanto, elucubra esto:

[...] el diálogo dramático no es completamente ni discurso ni ficción, es una ficción discursiva o un discurso ficcional [...] en el diálogo dramático confluyen dos formas de discurso y, por consiguiente, la mediación entre dos formas de interpretar la realidad y entre dos mundos, el de la historia y el de la poética, y que esa forma es la esencia del diálogo teatral (2002:76).

Quiere decir, grosso modo, que la secuencia de acontecimientos de la historia es útil en tanto forma dramática para envolver un contenido más profundo en la adquisición del conocimiento que revela el teatro, razón por la cual habría que cuestionar *si* el teatro, per se, tiene como finalidad *narrar, exponer o recomponer* una historia, pero evitemos la confusión producida en los lineamientos épicos que establece Bertolt Brecht, cuyos espectáculos dice Jean-Pierre Ryngaert:

[...] introducen lo dramático por efectos de desdoblamiento de la persona que habla y que termina, así, por tomarnos de testigos de un diálogo, incluso si ha comenzado por contarnos las circunstancias de aquél. O incluso, el actor elige como interlocutor a un espectador, mientras que los otros se mantienen como espectadores de un falso diálogo enteramente llevado adelante por un protagonista (2007:17).

El resultado es una multiplicidad de teatralidades para *determinado* mecanismo de construcción dramática, como explica el autor francés «lo épico». Considero que disponer estructuralmente los recursos dramáticos sugiere distanciar de «lo dramático» las subjetividades que puede haber durante la experiencia estética, pero no en el contenido del drama. Un acercamiento a esta alusión tiene correspondencia en la elucubración de Jan Doat al decir que:

[...] gracias al instinto preestético de teatralidad (por el cual el individuo se libera naturalmente de sus múltiples naturalezas inconscientes), la expresión dramática se completa y se perfecciona; el teatro agregará a la expresión de lo que es particular a la comunidad, la expresión de lo que es común a cada individuo. De este modo, uno de los caracteres de esta expresión corrige al otro, y llegamos a la exigencia de una expresión más general, más elevada, más universal, más independiente del tiempo y del lugar, para llegar hasta el Hombre: ampliar el caso particular al universal y eterno; es decir, reencontrar –por otras razones que la de una estética formal- la Ley del Arte clásico (1961: 64-65).

> ***A modo de cierre***

La problematicidad del diálogo como uno de los aspectos fundamentales para la teoría dramática, confronta al dramaturgo establecer pautas al momento de intervenir un escrito cuyo “rango estructural” sea diferente del clásico que, como he intentado explicar, posee dificultades poiéticas, obligándolo a hacerse las preguntas del pensamiento crítico que respalda su valor creativo y sus vínculos culturales con respecto al acontecimiento dramático.

Por otro lado, resalto como seguimiento del conversatorio la necesidad de aclarar que la experiencia estética puede entenderse como propia al “gusto del espectador” en una continua curva: ilusión–desilusión–engaño–desengaño, según propuesta de Konrad von Lange (citado en Teoría y técnica teatral, 2017, p.24) o fuera de la valorización de la crítica estética para ubicarla en la exploración de una situación histórica de la vida como refiere Albrecht Wellmer (citado en La posmodernidad (explicada a los niños), 1994, p. 12).

Bibliografía

Alcántara, J. (2002). *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. Universidad Iberoamericana, México.

Aristóteles (1946). *Poética* (Trad. David García Bacca). UNAM, México.

Doat, J. (1961). *Teatro y público*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editoria.

Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.

Lyotard, J.-F. (1994 [1986]). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. España, Gedisa.

Ryngaert, J.-P. (2007 [2000]). *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.

Wagner, F. (2017 [1952]). *Teoría y técnica teatral*. México, Paso de Gato.