

Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea

IV CONGRESO INTERNACIONAL DE TEATRO
VI CONGRESO NACIONAL DE TEATRO

COMITÉ CIENTÍFICO

Julia Elena Sagaseta
André Carreira (Brasil)
Gustavo Geirola (EEUU)
Martín Rodríguez
Sandra Torlucci
Yamila Volnovich
Sergio Sabater

Compiladores: Liliana López y Lucas Lagré

Departamento de Artes Dramáticas

UNA

2015

French 3614. C1425AXD
Buenos Aires, Argentina
(54.11) 4804.2352 / 9743
dramaticas.una.edu.ar

Universidad Nacional de las Artes

Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea: Ponencias del IV Congreso Internacional y VI Nacional de Teatro; compilado por Liliana López; editado por Liliana B. Lspez. - 1a ed. edición multilingüe. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Dramáticas, 2015.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-3946-03-5

1. Teatro. I. Lspez, Liliana, comp. II. Lspez, Liliana B., ed.
CDD 792.01

ISBN 978-987-3946-03-5



Índice

Conferencia plenaria:

Musitano, Adriana (FFyH, UNC). Romeo Castellucci y *Societas Raffaello Sanzio*, entre la iconoclasia y la representación de la muerte _____ 8

Eje 1: Traducciones, intertextualidad, fronteras y diálogos

Abeijón, Matías (UBA). La locura en <i>El rey Lear</i> . El teatro dionisiaco en la lectura de Michel Foucault _____	15
De Oliveira, Marina (UFPel). O “fora do lugar” em Caio e Copi: o travesti como protagonista _____	20
Fobbio, Laura (CONICET, UNC). Notas para una dramaturgia ‘epiléptica’ _____	25
Grassi, Francisco (UNA). La estética del fracaso, el despojamiento en Samuel Beckett como contraparte del universo Joyceano _____	31
López, Liliana (UNA). La escritura criminal. Autorreferencialidad, huella y puesta en abismo en reescrituras contemporáneas _____	37
Mauro, Karina (CONICET, UBA, UNA). El actor emancipado _____	42
Morutto, Mirta (UNA). Cuarteto -Quartett- _____	47
Neves, Larissa (Universidad Estadual de Campinas). La Fille de Mme. Angot e A filha de Maria Angu – o abrasileiramento da opereta _____	51
Otaño, Estefanía (UNC) Los cuerpos desnudos de la historia yacen extraviados en el cajón de la Historia _____	56
Petersen, Lucas (UNA). Dos, tres... muchos Mariano Moreno. Lecturas e interrogantes a partir de su construcción dramaturgica _____	61
Quiroga, Natalia (UNA). Contradicción entre paratexto y representación en <i>Dios tenía algo guardado para nosotros</i> _____	68
Rodriguez Seoane, Sol y Miraglia, Cintia (UNA). Reescrituras teatrales: Relación dialógica/intertextual en la creación escénica colectiva _____	72
Sena, Leticia (UNC) La reescritura como coreografía de la relación entre escritura y escena en <i>Griegos</i> (La Convención Teatro, Córdoba) _____	77

Eje 2: Teatralidad, performance y cruce de artes

Aguilar, Federico (UNA). Museos performativos. Objetos que crean identidad _____	83
Arancibia Unzúa, David (UNA). Colectivo artístico Rumel Mülen. Teatro mapuche urbano en Santiago de Chile (2011-2014) _____	89
Barón, Juan Francisco y Paris, Rodrigo (UNA) Una mirada crítica de la performance a partir de la puesta en escena. La parodia y el distanciamiento en “bodyArt” de Sol Rodriguez Seoane, dirigida por Miguel Israilevich _____	94
Berlante, Daniela (UNA, UBA) El estatuto del actor en el contexto de la escena tecnológica. Hacia una reconfiguración del concepto de teatro _____	100
Bertania, Eduardo (UNA). Drama-Fuga. Procedimientos contrapuntísticos de composición musical en la creación dramaturgica _____	104
Bodden, Hamlet (UFRGS) Resonancias del quebranto _____	113
Marco Catalão (USP). Metamorfosis del crítico-rapsoda _____	120
Cuartas, Camilo (UNA). Hacia una Escena Hipertextual desde el Posthumanismo _____	125
Conducta Restaurada (UNA). Restauración y autoría en el arte de la performance: ponencia a nueve voces _____	130

ISBN 978-987-3946-03-5

Díaz, Fabián (UNA). Dios está en la casa. Una red de vinculación_____	135
Dumón, Leandro (UNA). La diseminación de la tortura en la performance_____	139
Llopis, Carla (UNA). La construcción del hecho escénico: el cuerpo performático como confluencia de lenguajes_____	144
Maldini, Silvia (UNA). La dimensión escénica del encuentro entre objeto, cuerpo e imágenes tecnológicas_____	148
Marchiori, Maíra (Escuela Técnica Aviador Teniente Gustavo Klug). Cuerpo Cartografía: menciones de performance y teatralidad. Teatralidad, performance y cruce de artes_____	165
Palermo, Agustina (UNA). El espacio <i>entre</i> Sujeto-Objeto-Publico en el teatro objetual y sus devenires_____	171
Pinheiro, Patricia (Capes/FAPESC). Los (i) reales em los procesos de interpretación: una análisis del trabajo de Eduardo Coutinho e Christiane Jatahy_____	177
Possani, María (UNICAMP). Entre la intención estética y lo cotidiano: reflexiones sobre el cuerpo escénico_____	183
Rodríguez Arana, Ana y Sabater, Sergio (UNA, UBA). Crisis y re significación de la noción de “autor” en la escena teatral universitaria_____	187
Seff, Geraldine (UNA, EMAD). Teatro de la india_____	192
Vanrell, Mara (UNA). La irrupción de lo íntimo en la escena teatral. Los procesos de ficcionalización del <i>yo</i> en <i>Melancolía</i> y <i>Manifestaciones</i> , de Lola Arias_____	196

Eje 3: La investigación teatral en el marco de la investigación en artes

De Medeiros, Elen (Universidade Federal de Ouro Preto). Relações de uma poética de cena em <i>Senhora dos afogados</i> , encenada por Antunes Filho_____	203
Durán Laura, Tomassoni, Paula y Roldán, Daniel (UNA). La dimensión teatral en el cine y la literatura: la exhibición como acontecimiento_____	208
González, Gabriela (UNICEN). La creación escénica como investigación_____	212
Irizar, Paz (UNA). La noción de personaje en relación a la lectura de Shakespeare en la actualidad_____	217
Lagré, Lucas (UNA, UBA, FUC). Intención y subjetividad en las artes escénicas. Una perspectiva polifónico-argumentativa_____	221
Ontivero, Galo (UNA). Tensiones entre textos dramáticos y territorios textuales posdramáticos: una aproximación_____	228
Padilla Paredes, Carlos (Universidad Autónoma de Aguascalientes). La temalogía como centro articulador del análisis comparativo del drama: hacia un modelo de análisis cualitativo_____	233

Eje 4: La enseñanza del teatro en las instituciones académicas

Carillo Grandes, Jorge (UNA). Presentándose en espacios circulares: hacia una fenomenología performativa del teatro callejero_____	238
Dias, Marcio (UFU). La instrumentalización técnica de los estudiantes en clases de actuación: caminos posibles entre el disfrute y el disfrutar del hacer teatral_____	247
Fernández, Rocío (UNA). Reflexiones acerca del proceso de enseñanza-aprendizaje de contenidos teóricos de Teatro en el aula universitaria a partir de <i>La Clase Muerta</i> de Tadeusz Kantor_____	252

Flotta, Federico (UNA, UBA). A propósito del teatro universitario. Reflexiones iniciales; preguntas antes que respuestas	256
Galazzi, Stella (UNA). Desafíos para el actor y para la enseñanza de la actuación en el teatro contemporáneo	261
Lieban, Daniela (UNA). El maquillaje como herramienta funcional y eficaz para la caracterización de personajes	268
Lulkin, Sergio (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). La enseñanza del teatro en las instituciones académicas. Juego dramático y teatral en la formación de maestros de primaria	274
Muñoz, Graciela y Salazar, Martín (UNA). Las teorías que surgen dentro de los espacios de formación actoral, como consecuencia de las reflexiones en la práctica, reforzando la propuesta de formación actoral dentro de la UNA	277
Sierra, Helen Meirelles y Velasques, Melissa (UFPeI). Botando os bufos pra fora: a investigação do grotesco no corpo do ator	281

Eje 5: Teatro, sociedad y política

Abad, Gabriela (UNT). La Comedia: entre lo real y su semblante	285
Banfi, Lola (UNA). El rol del teatro en la era de la exhibición	289
Bianchi, Paloma (UDESC). Propostas para uma corporeidade de resistência	293
Casella, Germán (IHAAA, FBA, UNLP) Teatro con los/las niños/as. Hacia una nueva caracterización del acontecimiento escénico infantil	298
Castronuovo, Estela (UNA, EMAD). <i>Terrenal</i> , de Mauricio Kartun: grotesco y metáfora política	303
Da Silva, Heloísa (Universidade do Estado de Santa Catarina) La propuesta estética, el público y la conformación de la experiencia teatral: encuentro y intercâmbio o marketing y consumo?	310
De la Puente, Maximiliano (UBA). El teatro político, el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica	317
Delgado, Hekatherina (Universidad de la República). Teatro y política. Del <i>falso espejo</i> o acerca de la distancia prudencial para una escritura teatral crítica	328
Fagundes, Patricia (UFRGS). Ciudad prohibida: práctica escénica callejera festiva como ejercicio político	336
Pacheco Carneiro, Ana María (PPG, UFU). Política e partilha do sensível: reflexões para a compreensão de uma possível estética comunitária ou do oprimido	342
Sapkus, Patricia (UNA, UBA) y Tosoratti, Cecilia (UNA). Remontar la historia: la (re)aparición del pasado en el teatro actual	348
Spinella, Sergio (IADES-UNSAM, UNACYT, UNA). La construcción del campo teatral en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el período comprendido entre 1995-2000, tomando como punto de inflexión la sanción de la Ley Nacional del Teatro 24.800 en 1997 y la ley 156/99 a nivel Ciudad. Una interpretación desde la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu	353
Torrado, Natalia (UNA, UBA). El dispositivo 'máquina colectiva' en el Teatro de Pompeyo Audivert como ejercicio de la <i>ipseidad</i> : la revelación de una identidad <i>otra</i> en respuesta al llamado de la Historia	356
Troncoso, María Elena (UNC). Teatro y Estado: condiciones de creación del primer teatro estable intranacional. Comedia Cordobesa (1958)	364

Velzi, Patricia (UNA). ¿Cómo opera la conciencia de lo ficticio hoy?_____	368
Vieira Fernandes, Fernanda (UFPEL) <i>Combate de negro e de cães: a presença do personagem negro e a temática sociopolítica na dramaturgia de bernard-marie koltès</i> _____	372

Conferencia plenaria:

Romeo Castellucci y *Societas Raffaello Sanzio*, entre la iconoclasia y la representación de la muerte

Adriana Musitano
FFyH, UNC

Complementariedad y polaridades

Romeo y Claudia Castellucci (2013a) y el grupo *Societas Raffaello Sanzio* (SRS) en el manifiesto del Teatro Khmer, noviembre de 1985, expresaban su interés por una “nueva implicación pragmática”, y en Estambul en el espectáculo en la Iglesia de Santa Sofía optaron no decir sólo con la lengua italiana sino mediante parábolas, “utilizables técnicamente”, por ser esas “imágenes conductoras” las que generan la “visión directa de lo irreal”. Cuestionaban así el uso de la palabra, optando por la agitación del cuerpo de actores y espectadores, y desde aquel momento al hoy del siglo XXI el teatro del grupo de Cesena (Italia) sigue profundizando la conmoción sensorial, a través de una rítmica de los cuerpos, la música, las imágenes, en el vínculo entre la poesía, la plástica, el pensamiento y la política.

“El teatro de la parábola se sitúa más allá de la cultura haciendo que el mundo estalle” (C. Castellucci, 2013a, p. 12). Así la SRS intercepta esta rítmica simbolizante con la iconoclasia, los silencios y vacíos y en cada espectáculo esto supone poner obstáculos, privilegiar el monólogo, suspender el diálogo, promover diferentes formas comunicacionales en escena y vincularse con el espectador desde la categoría del “teatro dei murati”. Es decir, lograr que la dificultad sea concreta, visible, que muestre y asimismo queden invisibilizados algunos aspectos y elementos de lo que se presenta. Mediante esta técnica de la dificultad se produce un ‘estar ahí’ que equipara en actores y público lo dramático a lo litúrgico –no eclesial– y genera el juego entre presencia-ausencia, un estar inquietante en el que las informaciones incompletas abren las percepciones a lo desconocido, que resulta espiritual por los significantes usados, aún en relación con lo banal o cotidiano. Se complementan lo verbal y no verbal, presentando las contradicciones y el saber que se puede obtener tiene siempre su contrario, en coexistencia las polaridades. En consecuencia, esta dramaturgia tiene implicancias filosófico-políticas, en tanto el procedimiento poético, ritual, artístico y ético va en pos de la experiencia sensorial y reflexiva en actores y espectadores. A dicha capacidad de pensamiento es posible comprobarla en los escritos que Romeo y Claudia han publicado, como así también por su decir en las distintas entrevistas que les han realizado. Entonces, para caracterizar la poética de Romeo Castellucci (RC) y de la *Societas Raffaello Sanzio* no resulta suficiente decir que ellos en el teatro, ante un mundo complejo, se ocupan de la “traducción del dolor”, sino que es necesario ver cómo piensan y planifican. Es importante entonces abrir el espectro de las múltiples dimensiones con las que el dramaturgo y grupo trabajan, para mostrar la diversidad de matices que dicha poética presenta. Trataré de hacerlo mediante el análisis del tratamiento escénico (visual, poético y filosófico) de la muerte –entre la iconoclasia y la representación– considerando sensorialidades, figuralidades y efectos que la *Societas* emplea y busca en las puestas. Anoto aquí, de manera sintética y dejo para otra instancia un mayor desarrollo, las distintas perspectivas que dramaturgo y grupo

asumen en su trabajo. En primer lugar –se desprende de las palabras de RC (2013b) y de quienes integran SRS– que consideran para la producción de sus espectáculos una dimensión antropológica, en relación con el hacer propio de los *bricoleurs*. Allí encuadran el uso de las imágenes, vinculadas a la vida campesina, a las tradiciones, mitos, imágenes impersonales, ciertos sonidos y música. Otra dimensión, la espiritual, resguarda para ellos una memoria de la cultura campesina, manifiesta en la relación con las secuencias estructuradas y motivos antinaturalistas. En este espacio el autor fundamenta cómo incorpora esos espíritus que cruzan la escena de modo “natural”, ingresa lo onírico, y se produce el encuentro con los sueños. Como gente de teatro sabe que esto sorprende al espectador, y aún más quiere que lo fantasmal, maravilloso, lo golpee (R. Castellucci 2013b, p.169) y produzca resonancias en el mirar, oír de cada espectador, no importa si siente gusto o disgusto. Otra dimensión a la que SRS recurre asiduamente es la plástica, y lo hacen en consonancia con el estilo bizantino, que se aprecia en la rigidez y fisicalidad oriental, la visión frontal y bidimensionalidad, en el no empleo de la perspectiva renacentista. Saben además, que de esa manera es posible que el espectador conecte más fácilmente con lo litúrgico, pues esa fisicalidad implica una perspectiva interiorizada (C. Castellucci, 2013b, p.84), tanto para los actores como para el público. En esta dimensión se reconocen experimentaciones con obras pictóricas, con técnicas digitales y materiales con las cuales pintan, dibujan, diseñan la escena; con objetos y máquinas conducen tanto a la percepción de la belleza de las imágenes, de las representaciones cuanto de lo terrible. Como ejemplo tomo la escena de *Hey, girl!* En la que se ve el proceso de ‘descubrimiento’ del cuerpo que cubre a la joven actriz, y es una materia la que se derrite cae, cae, y cae en formas azarosas, la pasta de látex que la iluminación va metamorfoseando es la propia materia plástica más la performance coreográfica de la actriz que gira y contornea miembros y partes del cuerpo para ir dejando esa especie de envoltorio que se muestra tanto propio de las crisálidas cuanto pura materia plástica en color y formas.

Por otra parte, cuando Romeo Castellucci, su hermana Claudia o Paolo Guidi (2013b) se refieren al estilo solemne del mito dan primacía al texto en su carácter atemporal, allí hallo una referencia a la dimensión escritural, que no sólo es verbal sino que cuidadosamente hace del texto una partitura, para que se registren tanto los elementos usados cuanto la performance; y dejen ver las palabras las formas y sonidos lejanos, aquello que nos precede y que el espectáculo busca recuperar de la cultura campesina y de lo que fuera previo al devenir del teatro. Ello implica una escritura escénica en la que se vean-oigan-toquen las “grafías del espectáculo”, porque dramaturgo y grupo han sido metódicos para anotar lo fugaz, lo que se ha registrado (Ponte di Pino, 2013, p.170), lo que se busca sensorialmente, creando esa especie de partitura-crisálida que muestra procesos y experiencias aún en su imperfección.

La dimensión escénica, como dije antes, por la elección de lo icónico bizantino produce una visión frontal y que, según SRS va contra lo surreal (Castellucci, 2013a, 2-83), porque rechazan esa búsqueda del surrealismo en tanto consideran que en clave conservadora reelaboraron el inconsciente.

Y, por último, la dimensión filosófica es relevante pues los espectáculos van tras lo paradójico (85), que a veces se presenta mediante la *coincidentia oppositorum*, con la coexistencia de opuestos, sean la pasividad/movilidad, visibilidad/ocultamiento, materialidad/espiritualidad. Siempre tras la dificultad, el muro, y la resistencia a lo

unívoco. Para explicar cómo funciona en la escena el concepto de *coincidentia oppositorum* en una entrevista RC (2013b) expresa que en el teatro de *Societas* trabajan con la “parálisis teatral”, para que “el texto se pierda a sí mismo”, obran de modo iconoclasta, concentrando en el cuerpo quieto y en una escena vacía la energía de la voz, en una declamación intensa: el “... texto se auto-cancela, habla mal de sí. Es un misterio, es muy difícil que se hable” (Castellucci, 2013b, 43). Se refiere Castellucci a aquel espectáculo de Santa Sofía y señala lo no secuencial, aquello que rompe la lógica causa-efecto, y define así la *coincidentia oppositorum*:

Es una técnica que tiene que ver más con la religión que con el teatro. Es un hecho sagrado. Se trata de repetir la técnica y hacerla nadar. Es una glorificación y al mismo tiempo una humillación, no está jamás en orden lineal. De este modo se logra lo máximo de la comunicación. Hemos partido del estudio de lo iconoclasta e icónico... (2013b, p. 44).

Humillación de las imágenes, gesto destructivo de la censura versus iconodulia, amor, veneración y gloria al Verbo representado, dos caras de las luchas de las iglesias ortodoxas de occidente y de oriente. Decía en 1987 el Patriarca Dimitri I, obispo ortodoxo de la iglesia de Constantinopla, al cumplirse el aniversario del Concilio de Nicea, que:

El ojo del pintor ortodoxo pasa a través de los diferentes caminos de la ascesis, penetra en el sublime “ayuno de los ojos” y tiende a coincidir totalmente con la contemplación del elemento trascendente tal como es revelado a la Iglesia en la dimensión del espíritu. Contrariamente a la tradición occidental, en la que observamos una diferenciación y una distancia entre la materia y el espíritu, en el oriente ortodoxo la realidad del ícono ha conseguido y consigue todavía armonizar estos dos elementos, espíritu y materia, en la inteligencia, cosa que caracteriza la dialéctica particular de nuestra espiritualidad y encuentra en el ícono su expresión artística perfecta e inspirada (Dimitri I, 1990, p.10-11).

Agrega, citando el Patriarca a Juan Damasceno y su *Defensa de los santos*, conceptos que ligo a humillación, en la actitud de sometimiento del esclavo, y el vínculo de lo icónico santo al procedimiento propio de la *coincidentia*:

Sólo cuando lo invisible se convierta en visible en la carne podrás captar la semblanza de lo que has visto. Sólo cuando lo corporal e informe, lo incuantificable, lo inconmensurable, lo que está más allá de toda medida por la superioridad de su naturaleza... se reviste de la forma del esclavo y se contrae en ella, podrá trazar y ofrecer pintado sobre superficies lisas, para que todos puedan contemplarlo, lo que se ha dignado hacerse visible (Dimitri, 1990, p-12-13).

En una de las entrevistas que Ponte di Pino (2013, p.67) realiza a Claudia y Romeo encontramos que ambos definen al teatro como experiencia que modifica la vida, como liturgia no sagrada. Para ella produce la “coincidencia entre la representación y el experimentar” (2013b, p. 66), entre la actividad y la pasividad. Y para él “es una pasividad que debe morder” (2013, p. 67). Claudia agrega que “la liturgia crea también un sentirse, un estar en el banquillo”, en el que los espectadores si bien están callados y reciben la obra, lo hacen en una máxima actividad, inmersos en una dialéctica “superbrechtiana” que se da con los actores, no para comprender, sino para “absorber y nada más”, porque no hay diálogo, sino monólogos, porque:

La dialéctica caracterizada por un esquema viejo/nuevo es completamente falsa. Esta dialéctica no dice absolutamente nada, porque lo nuevo no es otra cosa que un exhumar lo viejo, y entonces también la protesta resulta al servicio de lo viejo, ya que en realidad se trata de un solo término” (CC, 2013b, p. 69).

La muerte, el dolor: escritura y presencia escénica

... se trata de una epifanía individual del espectador, y eso tiene que ver con que cada espectador tiene su propia clave de acceso, pero no por eso es un espectáculo surrealista. Todas las imágenes, los problemas que nacen en el espectáculo son calculados, diseñados, queridos, en cierto sentido, de forma paradójica, conceptual (Castellucci, 2010).

Para mostrar la escritura y presencia escénica del dolor –mediante la plástica, la poesía y el pensamiento– elijo dos obras del dos mil de la producción de Castellucci en Avignon: una, *HeyGirl!* (2007); otra, *Inferno* (2008). Inicio el recorrido con la palabra del dramaturgo acerca de cómo surge la obra del 2007, en respuesta a Jean-François Perrier narra que la idea para hacer *Hey Girl!* la tuvo a partir de un episodio en la calle, frente a un semáforo en rojo, ante el cruce rápido de un grupo de jovencitas. Luego, tras esa visión sucedió el hallazgo del título, y según explica la primera vez que le sucedía esto, ya que siempre trabaja con una planificación previa. Ante la pregunta de Perrier sobre qué significa *Hey*, responde vinculando la palabra al saludo ¡Ave!, y completa la relación trayendo a la memoria el ¡Ave María! Juega de esa manera con la reminiscencia de un significante sagrado y con la memoria de lo religioso abre otros significantes, que califica negros, sombríos, y eso lleva a pensar en la cercanía fónica con el saludo nazi –al que no nombra– aunque sí opone la luminosidad del ¡Ave! a la banalización del saludo cotidiano. El dramaturgo trabaja con lo positivo y negativo, libera su palabra del peso de lo unívoco, en las puestas busca ir contra “una simbología, una mitología pesada, que se ha transformado en algo sin interés”. RC invita “a atravesar los símbolos”, de parte a parte, tal como lo hace la actriz, en el espectáculo con la espada, que refulge, quema un trapo y representa un signo múltiple. Así se refiere al objeto en sus dos funciones (defensa y ataque), y que puede volverse en contra de quien la emplea, el objeto en escena quema, señala, marca... RC completa la idea: “Esta ambigüedad nacida de la polarización es el centro de mi trabajo”. Pregunta el entrevistador acerca de las interpretaciones múltiples de sus espectáculos a partir del uso de objetos, accesorios y actrices, y RC responde sacando el eje de esa pregunta. Centrándola en el rol activo del espectador y la función política del teatro. Resulta significativo que considere como un “deber” el hacer soñar, imaginar y fantasear. Transforma la actividad del espectador, sacándolo del *voyeur* lo ubica en una acción responsable, tras la percepción de sus propios fantasmas y sueños. Si bien Castellucci no se considera pedagogo tiene plena conciencia de la necesidad de redefinir la mirada del espectador en el teatro, logrando atravesar sus cuerpos: “Un regard qui peut toucher, bouleverser”. El proceso de trabajo que describe Castellucci para *Hey, girl!* se corresponde durante dos meses a ejercicios que da a la actriz, junto a las proposiciones de ella. La estructura de su espectáculo se da entre el vacío y el lleno, entre el movimiento y la lentitud, el ritmo y el impulso y la corporalidad del espectáculo es la que envolverá los cuerpos de los espectadores. Aclara luego que la segunda actriz funciona como un doble, “un alter ego”, que abre las significaciones de la mujer y de la joven. Dice que entre ambas se

activa la relación con las figuras de Juana de Arco, Ofelia, Julieta, Ifigenia y la Virgen María (Castellucci, 2007, p.1).

De estas consideraciones lo que nos parece más significativo –porque nos da una clave para el conocimiento de la puesta y poética– es la referencia de RC al empleo de objetos transparentes en los espectáculos. Empleo que es muy importante en *La divina Comedia* y también en la historia de la muchacha. Perrier pregunta si representa una jornada de la joven desde que se levanta hasta que se acuesta, o bien si se trata de una mirada masculina sobre el universo femenino, ante eso el director muestra la relevancia de lo teatral como si fuese ese objeto transparente que da en la escena una “cierta grandeza a lo cotidiano”. Citamos textualmente para que se aprecien los matices de su respuesta:

Les deux sont intimement liés, comme les deux faces d’une même réalité qu’on verrait à travers un objet transparent. La banalité du quotidien trouve une certaine grandeur sur le plateau du théâtre. Il faut la penser à travers une forme paradoxale de la mythologie qui pourrait être: “le rien”, “le vide”, “la solitude”.

Una tradición oriental, medieval, y especialmente flamenca, presenta el uso de objetos transparentes (Baltrusaitis, 1994, p. 197-213), en vínculo con el mundo de lo inmutable, del saber y poder de lo sagrado, pero también de los desórdenes del mundo, lo monstruoso e infernal, como hace Brueghel en el tríptico del *El jardín de las delicias* y en el globo que conforma su reverso. Esta reunión iconográfica de lo que es transparente y eterno –que pareciera trasciende lo humano– con lo propiamente terreno, mortal, quebradizo, supone la posibilidad de representar lo espiritual la través de lo matérico, y viceversa. Si referimos la transparencia a *Hey, girl* coexisten las oposiciones de fragilidad y poder, la mirada se desplaza de la plenitud a la soledad y quien percibe siente en su cuerpo el dolor, de la mujer, en la penetración múltiple de la nada/el vacío/la soledad, y mediante el teatro, la performance se experimenta el lleno, el amor y la presencia inconmensurable. Es un atravesamiento paradójico, como sucede en el cuerpo de los místicos (Guglielmi, 2008). En el *Misántropo*, de los Proverbios flamencos de Brueghel (1568) Baltrusaitis (1994, p.209) expone que la bola de vidrio encierra un ladrón y su comentario reza: “Voy de luto ante el espectáculo del mundo/En el que tanto proliferan los fraudes”. Entonces, el objeto transparente sería un recurso plástico-escénico para hacer efectiva la traducción del dolor. Y en el espectáculo de la SRS se presenta con los textos de Romeo y Julieta, proyectados sobre el negro de la pared del fondo. Esas palabras sueltas escritas en blanco, digitalmente relucen y se cambian rápidamente, una por otra, ellas dicen de nuestro tiempo y para RC (2007) muestran la dificultad del amor y de comunicarse a través del lenguaje. Las palabras tomadas de Shakespeare para esa Julieta del hoy la separan del cuerpo del otro y mostradas en su vértigo, dejan percibir la imposibilidad de comprender, e implican para los espectadores comprender/comprenderse en el meollo de la obra, en la falta de amor, insertos dentro de “una gran soledad”. Entonces, RC si bien reconoce que el texto es importante, considera que no se debe olvidar que en la escena hay cosas para ver y no sólo palabras para entender. No busca dar respuestas con sus espectáculos, como Artaud busca quemar las preguntas y no dar respuestas. Trabaja con imágenes simples, que “nos pertenecen a todos”, en las que nos reconocemos, interpelados, perturbados. En México Castellucci define a *Hey girl* como un retrato del corazón humano, no literatura (Castellucci, 2010, p.3): “Su naturaleza es

abstracta e intimista, precisa, y señala que en ella el espectador se lanza a un viaje interior mediante vivencias que una mujer tiene a lo largo de un día común”.

Inferno

En el año 2008 en el Festival de Aviñón Romeo Castellucci fue honrado con la designación de “artista asociado”, de allí que él y la *Societas Raffaello Sanzio* fueran el centro de la atención. Por ejemplo, en la presentación de *Inferno* se lee que la puesta de Castellucci es “un monumento del dolor” –antes o después del espectáculo el público seguramente se preguntó y respondió a esta afirmación– por eso entiendo que la puesta traduce el paso de Romeo-Dante, con Virgilio-*Societas*, por un espacio por momentos peligroso, pero que la misma llegada al Paraíso está el sin consuelo. La transformación del peregrino se produce en todas las dimensiones antes señaladas, pero especialmente se busca que se experimente a nivel del espectador, como cuando refulge la mirada sobre el piano en llamas, cuando se cubre el ver a medias con el amplio lienzo, o cuando se lo estremece mientras el performer trepa hacia la roseta del costado del Palacio de los Papas, y arma la figura de la perfecta simetría del cuerpo humano. Muchas de las acciones que realizan los performers, la gente común, y los niños resaltan el desamparo, la indefensión ante el morir. Si analizamos los videos es interesante señalar el juego entre performance y teatro: la primera, entre otras secuencias, la del autor-actor que inicia la obra; el paseador de perros; quien trepa hacia la cúpula del palacio; y los niños que juegan a la pelota. Lo teatral se enmarca con los paseantes, que a semejanza de los muertos del infierno dantesco danzan y mueren, una y otra vez. Ellos se hallan a nivel de la escena, no en fosas, no en el barro, no entre excrementos, sí en una armónica secuencialidad de movimiento, afecto, contacto y corte, así van cayendo tras el gesto mortal en la garganta. Allí, el teatro, la belleza, lo artístico y las imágenes. Las estrategias para esta conmoción son el estremecimiento de los cuerpos por sonidos y silencios; la coexistencia entre lo visible y no visible, iconográfico e iconoclasta. Y, conducir a una experiencia que traduzca la muerte y el dolor que la vida conlleva, a fin de que se produzca un estar paradójico, provocativo, con una singular dialéctica, que presenta enigmas procesuales, mediatos temporalmente, sin soluciones, a veces en relación de *coincidentia oppositorum*.

Yo trabajo mucho con imágenes pero no creo en ellas. La imagen más importante termina siendo la tercera imagen, que es la que se crea en la mente del espectador. En ese sentido, no existe como tal en el escenario sino que surge del hueco existente entre dos imágenes (Castellucci, 2013b, Pacheco en *La Nación*, Buenos Aires, 16/10. El destacado nuestro).

Para concluir el vínculo con la materia y los peregrinos tomo una hermosa frase de De Certeau de *La fábula mística* (2006, p. 352-353), cuando expresa que:

... es místico todo aquel o aquella que no puede dejar de caminar y que, con certeza de lo que le falta, sabe que cada lugar y cada objeto no es eso, que no puede residir aquí y contentarte con aquello. El deseo crea un exceso, se excede, pasa y pierde los lugares. Obliga a ir más lejos, más allá. No habita en ninguna parte; al contrario, es habitado...

Bibliografía

Baltrusaitis, Jurgis. 1994. *La edad media fantástica*. Madrid. Cátedra.

ISBN 978-987-3946-03-5

- Castellucci, Claudia y Romeo. 2013. *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis de teatro*. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio. Editorial Continta Me Tienes. Madrid.
- Castellucci Claudia. 2013a. "Manifiesto Santa Sophia, Teatro Khmer, noviembre de 1985", en *Los peregrinos de la materia*. Continta Me Tienes. Madrid.
- Castellucci, Romeo. 2009. DVD. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Arte Editions. Avignon. Societas Raffaello Sanzio, <http://www.raffaellosanzio.org/>.
- Castellucci, Romeo. 2007. Presentación de *Hey Girl!*, en Avignon. Entretien avec Romeo Castellucci. Propos recueillis par Jean-François Perrier, février. Avignon, Festival. Archivo <http://www.festival-avignon.com/en/shows/2007/hey-girl><http://www.theatre-video.net/video/Le-Sacre-du-Printemps-de-R-Castellucci-images-de-repetitions-reportage-en-allemand?autostart>
- Castellucci, Romeo. 2008. Entrevista de Baecque, Antoine de, "Entretien avec Romeo Castellucci", <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/ensavoirplus/> (Véase imágenes, además, en <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/>).
- Castellucci, Romeo. 2010. "Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci". Entrevistado por Vargas, Periódico *La Jornada*. México. Jueves 11 de marzo de 2010, p. 3. La Jornada, Sección Cultura. México. Consulta 4/4/2015.
- Castellucci, Romeo. 2013c, Entrevistado por Pacheco, Carlos. "Romeo Castellucci: No me interesa dar respuestas", en *lanación.com*. Espectáculos, 16/10/2013, online, en <http://www.lanacion.com.ar/1629318-no-me-interesa-dar-respuestas>
- Castellucci, Romeo. 2013d. Entrevistado por Mora, José Manuel, 21/06/13. Madrid. El Cultural.
- Castellucci, Romeo. Puestas y registros en videos en línea:
Inferno, Purgatorio, Paradiso, Avignon, 2008. 5 al 12/08. Programa del Festival, 2008,
<https://www.google.com.ar/webhp?tab=Tw&authuser=0&ei=Kw46Vf7xEIGBsQXM04HQCA&ved=0CAUQqS4oAg#authuser=0&q=Baecque%2C+Antoine+de.++%E2%80%9CEntretien+avec+Romeo+Castellucci>
<http://www.festival-avignon.com/en/shows/2007/hey-girl>
Inferno, <https://www.youtube.com/watch?v=LOv3QsyJG2I>
- De Certeau, Michel. 2006. *La fábula mística. Siglos XVI y XVII*. Siruela. Madrid.
- Dimitri I. 1990. "Encíclica del Patriarca Dimitrios I, en el XII Centenario del Concilio de Nicea, 1987", en "Documentos", *Los iconos, teología, espiritualidad*. Cuadernos Phase 126. Barcelona. Centro de Pastoral Litúrgica, www.cpl.es/
- Guglielmi, Nilda. 2007. *Ocho místicas medievales (Italia, siglos XIV y XV) El espejo y las tinieblas*. Madrid. Miño y Dávila.
- Ponte de Pino, Oliviero. 2013. *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*. E-Book. Italia. Doppiozero. Ateatro.

Eje 1: Traducciones, intertextualidad, fronteras y diálogos

La locura en *El rey Lear*

El teatro dionisiaco en la lectura de Michel Foucault

Matías Abeijón
UBA
matiasabeijon@gmail.com

Introducción

El presente trabajo se propone investigar el estatuto de la locura en la obra de Shakespeare, y especialmente en *El rey Lear*. Para ello, recurriremos a la lectura efectuada por Michel Foucault en la década del sesenta en relación al dramaturgo isabelino. En dichos textos, Foucault sostiene que la figura de la locura presente en la obra de Shakespeare, y especialmente en *El rey Lear*, es uno de los últimos representantes de lo que denomina la *experiencia trágica* de la locura. A través del análisis de la figura de Lear y el Bufón, el filósofo francés afirma que la locura se expresa en su estado dionisiaco, en tanto es portadora de un saber y una verdad que, si bien se entiende como lo otro de la razón aún mantiene una relación dialéctica con ella. Foucault diferenciará este estatuto de locura trágica de la experiencia de la locura en la época clásica, donde la relación entre locura y razón será de exclusión, y por consecuencia la locura será concebida como puro *no ser*.

Teatro y locura

La relación de Foucault con el teatro ha sido poco estudiada. Por lo general, la mayoría de los comentarios dedicados a la temática se limitan a señalar las menciones del autor a diversos dramaturgos, y a englobar la figura del teatro en la literatura que Foucault toma como objeto de estudio en varios artículos durante la década del sesenta. Dejando a un lado la fuerte influencia que, durante la década del cincuenta, tuvo en el joven Foucault la publicación y representación de la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot* (impacto señalado por la mayoría de sus biógrafos: Didier Eribon, David Macey y James Miller), un dato poco conocido es que Foucault dirigió una compañía de teatro amateur. En 1955, Foucault se traslada a Suecia donde ejerce como delegado cultural en la Universidad de Uppsala. Allí tiene como tarea dirigir la Maison de France, una institución que difunde la cultura francesa en el territorio sueco. Su principal obligación es la de dictar una serie de conferencias semanales, tarea que cumple durante tres años. El segundo ciclo de conferencias estará dedicado al "Teatro francés contemporáneo". Respecto al primer y tercer ciclo, las clases se dedican a la literatura francesa, destacándose el análisis de las obras de Racine, especialmente de su *Andrómaca*. Un dato que no suele destacarse, es que durante su estadía en Uppsala Foucault arma una compañía de teatro junto a Jean-Chirstophe Oberg, con la que monta obras de Giraudoux, Musset, Anouilh, etc. Foucault se encarga de la dirección (dirección general, vestuario y puesta en escena), mientras Oberg actúa junto a otros estudiantes de la Maison de France. Luego de su estreno, las obras salen de gira por Estocolmo y Sundvall. Esta experiencia no finaliza en Suecia. En 1959, Foucault se traslada a Hamburgo para continuar con sus tareas de difusor de la cultura francesa. Se le encarga dirigir el Instituto Francés de la Universidad de Hamburgo. Allí, ISBN 978-987-3946-03-5

se une a una compañía montada por Gilbert Kahn, también profesor del Instituto, y en 1960 montan la obra de Cocteau *La escuela de las viudas*.

Si bien estas primeras experiencias de Foucault con el teatro podrían englobarse en el marco general de la relación de los intelectuales franceses con las prácticas artísticas y culturales en general, también señalan lo que poco tiempo después, en su tesis de doctorado *Historia de la locura en la época clásica* (1961) será formalizado: la importancia del arte en general, y del teatro en particular, dentro de los desarrollos epistémicos de la producción foucaultiana.

En *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault periodiza tres tipos de experiencias de la locura (experiencia renacentista, clásica y moderna), a las cuales les corresponden diferentes modos de concebir la locura (locura, razón y sinrazón), y diferentes prácticas en torno a la figura del loco. En términos sintéticos, en la época renacentista encontramos una experiencia trágica de la locura, que refiere a las potencias trágicas de la existencia del hombre, en la cual la locura es concebida al interior de un paradigma sagrado ligado a las figuras del otro mundo. Foucault también denominará a esta experiencia trágica como una figura cósmica, en tanto la gran razón del mundo (el orden y la naturaleza de las cosas) se ve amenazada por las fuerzas destructivas del más allá y de la locura. Si bien la relación entre razón y sinrazón será dialéctica (una remite a la otra), y no de rechazo, hacia el final del siglo XVI se constituirá una conciencia crítica de la locura, que entenderá a la locura ya no en términos de fuerzas trágicas, sino como un elemento subsumido a la razón. A la época clásica, ubicada en los siglos XVII y XVIII, Foucault dedica la mayor parte del libro. En ella, la locura será concebida como puro *no ser*, como una *negatividad pura* sin contenido y ligada a la animalidad y al delirio. Respecto a las prácticas, se lleva a cabo el encierro de los locos a través de una indistinción generalizada de figuras ligadas al desorden civil: el loco es encerrado junto al criminal, el mendigo, el libertino, etc. Todos ellos serán concebidos bajo una conciencia ética que, según Foucault, sostiene los valores de la moral burguesa a través de la separación, exclusión y encierro de estas figuras disidentes en los Hospitales Generales. Finalmente, la época moderna, en el siglo XIX, objetiva la locura, produciéndose un entendimiento analítico de ella como objeto médico/psiquiátrico. Nuevamente, el loco es encerrado, pero esta vez en el Asilo Psiquiátrico, donde obtiene el mencionado estatuto de objeto de conocimiento, y donde a través de un proceso análogo de patologización, la locura deviene un objeto psicológico.

Nos interesa centrarnos en la experiencia renacentista, en tanto en ella aparece la figura de Shakespeare enmarcada dentro de lo que denominará una experiencia trágica de la locura, y más tarde una experiencia dionisiaca.

A diferencia de la experiencia clásica, cuya característica principal es el encierro del loco junto a diversas figuras que exceden el campo de la normalidad social de la época, en la experiencia renacentista el loco no es simplemente expulsado o encerrado, sino que es puesto en circulación a través de la *Stultifera Navis*. Esta navegación de los locos tendrá una eficacia práctica y simbólica. Práctica, en tanto aleja al loco del territorio de la ciudad; simbólica, en tanto la navegación implica todo un conjunto de representaciones simbólicas en torno al elemento del agua, y también porque el destino del loco es el de arribar a su origen mítico: el otro mundo. Ligada a las potencias trágicas del otro mundo, la locura, si bien en una relación dialéctica con su otro de la razón, será portadora de un saber:

En el polo opuesto a esta naturaleza de tinieblas, la locura fascina porque es saber. Es saber, ante todo, porque todas esas figuras absurdas son en realidad los elementos de un conocimiento difícil, cerrado y esotérico. (...) Este saber, tan temible e inaccesible, lo posee el Loco en su inocente bobería. En tanto que el hombre razonable y prudente no percibe sino figuras fragmentarias, el Loco abarca todo en una esfera intacta: esta bola de cristal, que para todos nosotros está vacía, a sus ojos está llena de un espeso e invisible saber. (Foucault, 1961: 39).

En esta experiencia renacentista, la obra de Shakespeare es enmarcada dentro de un grupo de figuras de la época que, a diferencia de la posterior concepción clásica de la locura, mantienen una serie de características trágicas de la locura y del loco. La obra de Shakespeare se engloban en las figuras de la “locura del justo castigo” y de la locura como “pasión desesperada”. Sobre la primera, Foucault sostiene que la locura castiga a través del espíritu los trastornos de la razón. Sin embargo, su principal característica es ser una figura verídica, en tanto en el propio castigo (la demencia) enuncia una verdad negada por la razón: “la locura, con sus palabras insensatas que no se pueden dominar, entrega su propio sentido, y dice, en sus quimeras, su secreta verdad; sus gritos hablan en vez de su conciencia” (Foucault, 1961: 65). Foucault nos recuerda la escena de *Macbeth* en la cual Lady Macbeth alucina, en el acto quinto, lavar sus manos manchadas de sangre, y ante la imposibilidad de hacer desaparecer la sangre enuncia la verdad de los crímenes cometidos por ella y Macbeth. Respecto a la figura de la *pasión desesperada*, el exceso de pasión lleva a la desgracia, a la fatalidad de la demencia, y a la muerte: “Si el castigo conduce a la muerte, es a una muerte donde aquellos que se aman no serán jamás separados” (Foucault, 1961: 66). Si bien la referencia obligada en este caso es la locura de Ofelia en *Hamlet*, Foucault destaca que su principal representante es la “amarga y dulce locura” de *El rey Lear*.

A partir del análisis anterior, puede observarse que Foucault mantiene una relación entre *verdad*, *castigo* y *muerte* en torno a las figuras shakespearianas de la locura. Veamos cómo, entonces, para el autor esta particular concepción es definida como una experiencia dionisiaca.

***El Rey Lear* y la experiencia trágica de la locura**

Una de las principales características de las experiencias de la locura en las épocas clásica y moderna, es que el estatuto de *verdad* referente a la locura se supedita al de la verdad racional, siendo finalmente concebida la locura como un *error* de la razón. Según la tesis de Foucault, en Shakespeare aún se mantiene la experiencia renacentista de la locura en la cual esta enuncia una verdad ligada a una zona que no es ni divina ni terrenal, pero que se relaciona a una serie de poderes que exceden la voluntad humana. Esta división entre una verdad trágica de la locura y una verdad subsumida a la razón, es traducida por Foucault en relación a la posibilidad de un teatro dionisiaco y un teatro apolíneo. En el marco de unas entrevistas radiales realizadas en 1963, el filósofo francés sostiene que “El teatro, en el fondo, escinde a los participantes, los participantes de la fiesta, para dar origen por un lado a los actores, y por otro a los espectadores. Sustituye la máscara de la fiesta, una máscara de comunicación, por algo que es una superficie de cartón, de yeso, más sutil, pero que oculta y separa” (Foucault, 1963: 33). Como puede observarse, la influencia del Nietzsche de *El origen de la tragedia* es evidente en las palabras anteriores. Más adelante, Foucault afirma: “Usted cree que el teatro está del lado de lo dionisiaco, en tanto yo me inclinaría a creer que está más del lado de lo apolíneo” (Foucault, 1963:

64). Sin embargo, una excepción al teatro apolíneo es la locura de *El Rey Lear*, en la cual se recupera “la vieja comunión dionisiaca, una experiencia perdida que ella invoca, menos a través de palabras, sin duda, que de gestos, gestos en los cuales se anuncia a la vez el júbilo de su nuevo nacimiento y su desgracia por estar desde hace tanto tiempo privada de habla” (Foucault, 1963: 42-43).

Esta experiencia trágica y dionisiaca de la locura refiere, a nuestro juicio, al papel de la *verdad* que se enuncia a través de la locura, y especialmente mediante la figura del Bufón. En el teatro renacentista, según Foucault, el loco es quien encarna una verdad que desconoce:

El loco no sabe lo que desea, no sabe lo que es, y ni siquiera domina sus propios comportamientos ni su voluntad, pero cuenta la verdad. Por un lado, hay un grupo de personajes que dominan su voluntad, pero no conocen la verdad. Por el otro, está el loco que les cuenta la verdad, pero que no domina su voluntad y no controla ni siquiera el hecho de que cuenta la verdad. Este desfase entre voluntad y la verdad, es decir, entre la verdad desposeída de la voluntad y la voluntad que reconoce todavía la verdad, no es otra cosa que el desfase entre los locos y los que no están locos (Foucault, 1970: 376).

Esta locura portadora de un saber rechazado por la sociedad, es encarnada principalmente en la figura del bufón. El bufón representa la institucionalización de la palabra de la locura: sin vínculos con la moral y la política, y al amparo de la irresponsabilidad propia de su figura cómica, el bufón cuenta de forma simbólica la verdad que los hombres ordinarios no pueden enunciar. El bufón de *El Rey Lear* posiblemente sea una de las obras más representativas respecto al papel del bufón (si bien no lo analizaremos, también podríamos agregar a Feste, el bufón de *Noche de reyes*, como otra figura de la locura portadora de una verdad). Si bien el propio Lear enuncia una verdad ligada a su locura, el bufón es capaz de enunciar la propia verdad de Lear en relación a su locura, y puede hacerlo porque es el único que tiene conciencia de estar loco. Como afirma Jan Kott: “El bufón de *El Rey Lear* ni siquiera lleva un nombre, es sólo un bufón, es un loco en estado puro. Pero es el primer loco que tiene conciencia de la situación de loco” (Kott, 1964: 196). Esta verdad enunciada por el bufón se caracteriza por su incapacidad de mentir: “Te ruego, tío, emplea a un maestro que pueda enseñarle a mentir a tu Bufón. ¡Yo querría aprender a mentir!” (*El Rey Lear*. I, 4, 162-163). Más adelante, ante la amenaza de recibir un castigo, el bufón no duda en enunciar la verdad de la situación respecto a la locura de Lear: “Me maravilla la clase de familia que son tú y tus hijas. Ellas me dan de azotes por decir la verdad, tú por mentir, y hay veces que me castigan por permanecer callado. Preferiría ser cualquier cosa, excepto Bufón. Y sin embargo, no me cambiaría por ti, tío; tú has recortado tu sentido común de todos lados, y no has dejado nada en el medio” (*El Rey Lear*. I, 4, 165-169).

Finalmente, resta preguntarse ¿qué tipo de *verdad* es la que encierra esta experiencia trágica de la locura shakespeariana? En palabras de Foucault, es una verdad ligada a la experiencia del desgarramiento, la muerte y el vacío propio de la existencia: “En la obra de Shakespeare y de Cervantes, la locura ocupa siempre un lugar extremo, ya que no tiene recursos. Nada puede devolverla a la verdad y a la razón. Solamente da al desgarramiento, que precede a la muerte. La locura no es vanidad, es el vacío que la invade (...)” (Foucault, 1961: 66-67). A pesar de las reiteradas críticas de Harold Bloom a Foucault, la interpretación de Bloom de *El Rey Lear* coincide en este último punto. Para Bloom, el mundo de Lear es un mundo nihilista ligado a la degradación cosmológica. Contra las interpretaciones cristianas o

ISBN 978-987-3946-03-5

seculares, para Bloom (al igual que Kott, y también en coincidencia con el tono trágico de la experiencia de la locura renacentista propuesta por Foucault) el universo de la tragedia de *El Rey Lear* es el de una caída sin redención:

La tragedia de Lear, a la vez la menos secular y sin embargo la menos cristiana de todas las obras de Shakespeare, nos muestra que todos somos *bobos*, en el sentido shakespeareano, salvo aquellos de nosotros que somos directamente villanos. *Bobos* (*fools*) en Shakespeare puede significar *engañados*, *amados*, *locos*, *bufones* o sobre todo *víctimas*. El sufrimiento de Lear no es redimible ni redimido. (...) La fe es absurda o sin pertenencia respecto a esta sombría visión de la realidad (Bloom, 1998: 611).

El vacío, o tal vez la perspectiva escatológica del fin de los tiempos, es la verdad que se esconde en las locas palabras del bufón y del propio Lear. Las fuerzas del más allá que caracterizan a la experiencia trágica de la locura propuesta por Foucault, se expresan en esta experiencia de desgarramiento que tiene como contracara la muerte, y que a fin de cuentas es más cercana al nihilismo que a una doctrina moral: “Nada surgirá de la nada” (*El Rey Lear*, I, 1, 86).

Bibliografía

- Bloom, H. (1998). *Shakespeare. La invención de lo humano*, Norma, Bogotá, 2008.
- Deleuze, G. (1962), *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1986.
- Eribon, D. (1989), *Michel Foucault*, Anagrama, Barcelona, 1992.
- Fortanet Fernandez, J. (2008), La cuestión de la experiencia en el primer Foucault. En *A Parte Rei* n 55.
- Foucault, M. (1961), *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vol., Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.
- Foucault, M. (1963), El lenguaje de la locura. En *La gran extranjera*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2015.
- Foucault, M. (1970), Locura, literatura y sociedad. En *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Buenos Aires, 1999.
- Kott, J. (1966), *Apuntes sobre Shakespeare*, Seix Barral, Barcelona, 1969.
- Margarit, L. *Leer a Shakespeare*. Quadrata, Buenos Aires, 2013.
- Shakespeare, W. *El Rey Lear*. Colihue, Buenos Aires, 2010.

O “fora do lugar” em Caio e Copi: o travesti como protagonista

Marina de Oliveira
UFPel
marinadolufpel@gmail.com

Caio Fernando Abreu e Raúl Damonte Botana, o Copi, são escritores/dramaturgos latino-americanos da mesma geração, influenciados pelo movimento da contracultura, conhecidos pela postura irreverente e pelo humor ácido. Homossexuais declarados, ambos morreram em decorrência de complicações advindas da AIDS. O estudo analisa a representação do travesti na condição de protagonista a partir do cotejo entre o conto “Dama da noite” (1988), de Caio, adaptado para a cena por Silvero Pereira, e a peça *A geladeira* (1983), de Copi. Figura marginalizada que remete à ambiguidade de gênero, o travesti tem pouca relevância como personagem nas dramaturgias brasileira e argentina; quando presente, é retratado através de estereótipos que remetem ao cômico. Nos textos elencados, todavia, a imagem do homem trajado de mulher é complexa, apresentando significativa densidade dramática. As noções de alteridade e pertencimento propostas por Hannah Arendt dão sustentação para a análise comparativa entre as obras.

Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago, cidade brasileira do interior do Rio Grande do Sul, em 1948. Morou e trabalhou como jornalista e escritor em centros maiores como Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. Durante a ditadura militar, exilou-se por um ano na Europa. Raúl Natalio Roque Damonte Botana, conhecido como Copi, nasceu em Buenos Aires no ano de 1939. Renata Pimentel Teixeira (2007) aponta em sua tese “Copi: transgressão e escrita transformista” que o autor, ainda jovem, mudou-se para o Uruguai com a família, pois seu pai passara de aliado de Perón a adversário. Com a queda de Perón a família retornou a Buenos Aires e seu pai fundou o jornal *Tribuna Popular*, onde Copi publicou seus primeiros textos e ilustrações. Em 1962, o escritor exilou-se definitivamente para Paris, visitando a terra natal em apenas duas ocasiões futuras.

Caio foi jornalista e reconhecido autor de contos, romances e peças teatrais. Copi foi desenhista, escritor, dramaturgo e ator. Ambos são autores da mesma geração, posicionaram-se contra os regimes totalitários de seus países de origem e criaram textos ácidos, influenciados pelo movimento da contracultura. Os dois eram homossexuais declarados, criticaram o conservadorismo e a hipocrisia social e morreram em decorrência do vírus da AIDS. Copi faleceu em 1987 e Caio, em 1996.

No presente texto, faço uma análise comparativa entre o conto “Dama da noite”, inserido no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio, e a peça teatral *A geladeira*, de Copi, que têm em comum o travesti na condição de protagonista. A peça de Copi é um monólogo, em que seis personagens são representadas pelo mesmo ator. Na maior parte das versões teatrais do conto de Caio também prevaleceu o formato de monólogo, em que a figura central dialoga com um interlocutor imaginário. O cotejo entre as duas obras permitiu a identificação e análise dos seguintes pontos de convergência: a ambiguidade de gênero, a sensação de não pertencimento das personagens em relação à sociedade, a crença no amor romântico capaz de redimi-las da solidão, a presença do medo da AIDS com a consequente ideia de contágio, e a crítica à hipocrisia social, através de um humor ácido.

Em “Dama da noite”, a personagem principal está em um bar, flerta com um garoto imaginário identificado apenas como *boy* e desabafa acerca de sua solidão. A identidade sexual da Dama da noite não é explicitada; embora ela utilize desinência de gênero feminino, o leitor fica na dúvida, entre se tratar de uma mulher madura ou de um homem transgênero de meia idade. É pertinente observar que o conto foi adaptado para a cena como monólogo por diferentes grupos teatrais, predominando as versões em que a personagem principal configurou-se como um homem transgênero.

ISBN 978-987-3946-03-5

A primeira versão do conto para a cena foi realizada pelo ator e diretor Gilberto Gawronski, com o espetáculo *A dama da noite* (1997). Já a peça *Uma flor de dama* (2005), igualmente inspirada no conto de Caio, teve direção e atuação de Silvero Pereira. A partir da experiência dessa peça, Pereira fundou o coletivo As Travestidas, composto por atores, transformistas, artistas plásticos, fotógrafos, músicos, publicitários e *designers* que pesquisam o universo dos travestis e dos transformistas. Dessa investigação surgiram os espetáculos *Cabaré da dama* (2008), *Cabaret Show* (2012) e *BR Trans* (2013). Além de Pereira, Luiz Fernando Almeida é outro exemplo de ator que representou a personagem de Caio no espetáculo homônimo ao conto, no ano de 2011. O fato de a maior parte das versões teatrais do texto de Caio apresentarem um homem transgênero no papel de protagonista evidencia o quanto o conto “Dama da noite” reverbera as inquietações que envolvem as questões de gênero na contemporaneidade. Curioso observar que Copi, à semelhança de Gilberto Gawronski, Silvero Pereira e Luiz Fernando Almeida, também trabalhou como ator transformista, atuando em espetáculos de sua autoria, como *A geladeira*.

A tragicomédia de Copi apresenta um ritmo alucinante, levando-se em conta que todas as personagens são representadas pelo mesmo ator. Com atmosfera de surrealismo, a peça também caracteriza-se pela ambiguidade de gênero no que tange à composição da figura principal, uma ex-manequim denominada apenas como “L.” que, em sua festa de 50 anos, recebe uma geladeira de presente da mãe. A geladeira, que nomeia a peça, está vinculada à ideia de frio/frieza e funciona como metáfora para a aridez de afetividade na vida de L. Sob efeito de cogumelos alucinógenos e cocaína, a personagem supostamente dialoga com outras figuras cênicas que são materializadas ou dubladas pelo mesmo ator que representa L. Embora ela também utilize pronomes femininos, à semelhança da Dama da noite de Caio, ao longo da peça fica claro que não se trata de uma mulher, mas de um homem travestido.

A dedução deve-se, sobretudo, às aparições da psiquiatra e da mãe de L. Antes de a psiquiatra surgir, na forma de uma boneca, L. veste-se de homem, coloca um bigode e utiliza a desinência de gênero masculino, na tentativa de parecer mais adequada aos olhos da profissional. No que tange à visita da mãe, não se sabe se a sua presença é real, pois L., induzida pelas drogas, pode estar apenas imaginando o seu aparecimento. A suposta fala da mãe, ao revelar que o fantasma do falecido pai de L. teria dito: “Não faz mal que ele tenha virado viado, (...) é um bom menino (...)” (Copi, 2007, p. 96), evidencia que a protagonista é um homossexual transgênero.

A sensação de não pertencimento social e o isolamento são vivenciados pela Dama da noite e por L. A personagem de Caio menciona repetidamente que se sente excluída da “roda”, analogia ao modo de vida burguês ao qual ela nunca poderá fazer parte: “Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. (...) Mas eu fico sempre do lado de fora. Aqui parada, sem saber a palavra certa, sem conseguir adivinhar” (Abreu, 1988, p. 91), para depois afirmar “Eu não sou igual a eles, eles sabem disso” (p. 94). A solidão acentua-se quando a Dama da noite percebe, conforme a madrugada avança, que nem mesmo *boy* será capaz de lhe dar algum consolo. Ela enfatiza que, com o passar das horas, desencanta-se e necessita ir embora: “viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada” (p. 98).

O sentimento de inadequação de L., por seu turno, visualiza-se no momento em que ela desabafa com a psiquiatra: “todo mundo sabe que não sou normal!” (Copi, 2007, p. 93). A falta de acolhimento social reflete o seu isolamento: “Nem os velhos gigolôs querem voltar para casa comigo, doutora!” (p. 93). O auge da sensação de abandono, todavia, surge no instante em que L. cogita o suicídio. Essa passagem, todavia, é tragicômica, já que o intuito de dar fim a existência tem um desfecho patético. A ex-manequim não consegue enforcar-se porque Goliarda, a criada, botou a única corda existente para lavar. Ao cogitar suicidar-se entrando na geladeira, L. fica desapontada ao ligar para a imprensa e saber que não seria uma morte original, pois seis pessoas já teriam se matado ao entrar na geladeira naquela noite.

Nas duas obras, a crença no amor romântico, que pode aparecer no ambiente dos bares noturnos, surge como uma possibilidade de redenção, ainda que remota, em relação ao isolamento. A Dama da noite ainda acredita no amor verdadeiro e idealiza um homem vestido com uma capa de gabardine, ao estilo dos filmes *noir*, que vai encostar o seu joelho quente em sua coxa fria e dizer: “vem comigo” (...) “É por ele que venho aqui, boy, quase toda noite” (Abreu, 1988, p. 97). Já L. afirma: “Me arrastei de boate em boate até de manhãzinha, e todos os dias voltava para casa bêbado, morrendo, entorpecido até a medula, o corpo cheio de chibatadas, as meias inundadas de urina, mas só, sempre só, doutora!” (Copi, 2007, p. 92-93).

No que tange à presença da AIDS e ao medo do contágio, nota-se que a Dama da noite materializa-se, às vezes, como metáfora da doença:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal (...)
Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos,
contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata,
boy (Abreu, 1988, p. 95).

Além de personalizar a AIDS, a personagem é mordaz ao enfatizar a repressão sexual imputada à geração do garoto em função do medo do HIV: “Já chupou buceta de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem caralho de homem: pode matar” (...) “Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro” (p. 95). Em *A geladeira*, a mãe de L. pergunta assustada: “Não vai me dizer que você apanhou o câncer gay!” (Copi, 2007, p. 96).

Embora a Dama da noite e L. sejam marcadas por um comportamento por vezes estereotipado da figura do travesti, vinculado ao uso de drogas/bebidas, à fala vulgar e à promiscuidade, as personagens de Caio e Copi, apesar disso, têm densidade dramática, apresentam uma interioridade que as humaniza e, ao mesmo tempo, fazem uma crítica mordaz à hipocrisia de uma sociedade pautada pela heteronormatividade.

Em *A geladeira*, a mãe é retratada como uma mulher frívola, chantagista, pouco carinhosa e, sobretudo, cruel em relação a L. Repetidas vezes ela pontua a sua decepção com a condição sexual do filho, em frases como: “Acabei aceitando o seu vício, meu querido” (p. 96), “Se no lugar de manequim, eu tivesse tido um homem de verdade como o seu pai!”, “Você é a vergonha dos meus velhos dias!” (p. 97). Em outro momento, revela que sabe que L. matou o pai porque ele o sodomizava e exige dinheiro para não contar a verdade aos jornais. Depois de receber o cheque, numa aparente trégua, a mãe diz uma frase supostamente carinhosa, mas que na verdade é perversa, pois faz uma referência implícita à situação de abuso sofrida por L. na infância: “Você foi um bebê tão lindo! Com uma bundona rosa que o seu pai polvilhava com talco” (p. 100). L. parece ter herdado a visão de mundo reacionária da mãe e, não por acaso, mostra-se indignado ao saber que sua genitora tem um caso com um gigolô negro, ao mesmo tempo em que menospreza Goliarda, a empregada de origem indígena. Esses elementos corroboram a visão ácida de Copi em relação à hipocrisia e ao racismo da elite conservadora.

Em “Dama da noite”, a pressão pela pauta da heteronormatividade insinua-se quando a personagem fala da sociedade da qual se sente excluída: “quem roda nela? As mocinhas que querem casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivinhos a fim de poder e dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas” (Abreu, 1988, p. 97). Em outro momento, ela provoca *boy* perguntando se ele já teve alguma relação homossexual:

Você já deu o seu? (...) Todo machinho da sua idade tem loucura por dar o rabo, meu bem. Ascendente em Câncer, eu sei: cara de lua, bunda gordinha e cu aceso. Não é vergonha nenhuma: tá nos astros, boy. Ou então é veado mesmo, e tudo bem (Abreu, 1988, p. 92-93).

A tranquilidade em abordar o suposto desejo de *boy* por experiências homossexuais subentende que a Dama da noite tem uma visão mais aberta em relação a experiências sexuais que fogem ao padrão de “normalidade” imposto por parte significativa da sociedade. A ausência de preconceito no que tange a comportamentos não convencionais no terreno da sexualidade é uma das características que a excluem da “roda”, pois nela giram aqueles que têm uma conduta padronizada no que se refere ao exercício da libido, “Quem roda na roda fica contente. Quem não roda se fode” (p. 93).

Hannah Arendt, em *A condição humana*, menciona o mecanismo de autorregulação social que tende a excluir a possibilidade de ação espontânea do indivíduo, cobrando-lhe, em contrapartida, um comportamento padronizado:

Ao invés de ação, a sociedade espera de cada um dos seus membros um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a ‘normalizar’ os seus membros, a fazê-los ‘comportarem-se’, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada (Arendt, 2007, p. 50).

Para a filósofa, esse mecanismo de contenção coletiva, que privilegia uma conduta modelar no lugar da ação espontânea, está presente em distintos períodos históricos, como na sociedade semifeudal do século XVIII, na sociedade de classes do século XIX e na atual sociedade de massas, “em que os vários grupos sociais foram absorvidos por uma sociedade única” (p. 50).

Arendt considera o período da Antiguidade clássica na Grécia, através da constituição da pólis, como um bom modelo em que os cidadãos¹ puderam desfrutar do exercício da alteridade, já que tinham que encontrar mecanismos para se distinguirem uns dos outros, mesmo estando entre “iguais”, através da ação e do discurso. A partir de uma distinção entre as esferas privada e pública, a autora afirma que o espaço público destina-se às ações que podem ser mostradas na coletividade e que a seara privada comportaria as ações que devem ser ocultadas. Partindo da noção de que o ser humano é plural, reservando-se a sua paradoxal singularidade, Arendt propõe o espaço público, em que ação e discurso estão imbricados, como local ideal para o intercâmbio de ideias e para a afirmação da alteridade. A possibilidade de se mostrar aos outros como realmente se é, sem represálias, é o que permite que o indivíduo se sinta como pertencendo a uma coletividade.

A Dama da noite de Caio e L. de Copi, na condição de personagens transgêneras, revelam a impossibilidade de agirem espontaneamente sem sofrerem a retaliação de uma sociedade de massas criada a partir da noção de heteronormatividade. A punição destinada a elas é o sentimento de não pertencimento, a sensação de rejeição e inadequação social, o entorpecimento através do uso de drogas e o isolamento. Num momento em que se observa no mundo um crescente aumento de atitudes homofóbicas, com extremismos violentos e criminosos em relação àqueles considerados “fora de lugar”, os pertencentes ao universo trans inclusos, vê-se que textos como “Dama da noite” e *A geladeira* constituem-se como ferramentas relevantes para a legitimação da alteridade dessas minorias.

Copi e Caio, ao criarem figuras ficcionais vinculadas à realidade dos transgêneros, inserem, na esfera pública, um espaço de discussão acerca dos preconceitos envolvendo questões da sexualidade. Preconceitos os quais os dois escritores sentiram na pele na condição de homossexuais assumidos que acabaram contraindo o HIV. Ambos são autores de suma importância, nas respectivas historiografias nacionais, por colocarem em xeque o conservadorismo da sociedade e, também, por serem proponentes da personagem transgênera na condição de protagonista, elemento incomum na dramaturgia latino-americana e universal.

Bibliografía

Abreu, C. F. (1988). *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras.

Arendt, H. (2007). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Copi (2007). *Eva Perón; Loretta Strong; A geladeira*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Teixeira, R. P. (2007). *Copi: transgressão e escrita transformista*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

¹ Como se sabe, mulheres, crianças, estrangeiros e escravos não eram considerados cidadãos na Grécia Antiga. Arendt não está preocupada em discutir ou mascarar a exclusão social quando utiliza a pólis grega como exemplo, mas apenas evidenciar que aquele foi um contexto em que iguais (os poucos considerados cidadãos) tinham que se distinguir de seus pares através da ação e do discurso.

Notas para una dramaturgia 'epiléptica'

Laura Fobbio
CONICET / Universidad Nacional de Córdoba

En las dramaturgias actuales se vuelven porosas las fronteras entre ficción y realidad, autor y creación, obra y lector-espectador; se tensionan los límites entre cuerpo y voz, lo monologal y lo dialogal. En el marco de nuestra investigación posdoctoral (Fobbio, 2014) nos dedicamos a estudiar el espacio liminal donde se producen dichos encuentros y tensiones, el *entre*, concibiéndolo como un lugar otro, de "pasaje" pero también como "tercer lugar" (Simón, 2005) donde "sucede la creación" (Tantanian, 2010), y se ponen a funcionar diversos procedimientos de escritura dramática.¹

Partimos de las reflexiones del dramaturgo y director argentino Alejandro Tantanian para pensar el *entre* en tres de sus producciones abocadas a la figura de Marina Tsvietáieva (*Tyse*, *Y nada más* y *Marina*) y en esta instancia vinculamos dicho procedimiento con sus postulados sobre la apropiación y el vampirismo, la categoría de sinestesia dramática y, el procedimiento de montaje desde la lectura que hacemos de la propuesta de Georges Didi-Huberman (2015). A partir de la puesta en diálogo de tales teorizaciones, intentamos proponer otras herramientas analíticas para pensar la reescritura, la intertextualidad, la relación entre teatro y narrativa y poesía, desde conceptualizaciones que permitan comprender la complejidad de la dramaturgia actual.

Estamos ante escrituras autorreflexivas y autorreferenciales, que al trabajar priorizando lo 'auto', generan un panorama múltiple, diverso, caracterizado, según enumera Emilio García Wehbi (2012), por:

Ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, códigos múltiples, subversión, perversión, deconstrucción, anti mimesis [...] simultaneidad, montaje, fragmento.

Aun así, la escena se construye sobre las bases o cenizas de los elementos dramáticos tradicionales. Pero contaminándolos desde el presente para generar un nuevo material que deje rastros del viejo, hablando desde el aquí y ahora.

[...] Teatro de texturas, no de textos, que experimente con los procesos sinestésicos, es decir con la capacidad neurológica de mezclar varios sentidos, como mecánica de comunicación: ver con los oídos, oler con los ojos, palpar con la nariz, escuchar con la boca, y así (p. 23-24).

Son varias las cuestiones que se desprenden de la cita anterior. En primer lugar, la idea de creación de García Wehbi dialoga con los conceptos de apropiación y vampirismo de Tantanian, quien **propone que, sea** por "vampirismo" o "por oposición", **el teatro siempre** está en diálogo con la literatura (2010, p. 4) y, agregamos, en diálogo con el propio teatro y con el arte en general. Al hablar de vampirismo – procedimiento que retoma del libro *El vuelo del vampiro* de Michel Tournier– Tantanian alude al término "apropiación" **para nominar** la relación que él establece, en su trabajo dramático, entre teatro y literatura: la apropiación como un paso del cuerpo literario al cuerpo dramático:

La apropiación tiene que ver directamente con la posibilidad de ver algo fuera de mí y construir en mí esa impresión de que eso que está fuera, pasa a ser parte de mí. [...] como artista lo que hago es alquimizar esa experiencia de impresiones, y permitir una expresión singular; singular simplemente porque cada uno es un individuo diferente (Tantanian, 2009b).

Lo leído pasa por el cuerpo del autor-lector dando como resultado escrituras que referirán a él y a su obra –autobiográficas, autorreferenciales– al tiempo que dirán de esos otros cuerpos literarios devorados (Tantanian, 2007c; 2013) y más, mediante la apropiación, esas escrituras remitirán, se aproximarán, reflexionarán

ISBN 978-987-3946-03-5

con/sobre otros cuerpos (artísticos, sociales, políticos), esos diferentes discursos y registros que constituirán luego el cuerpo dramático y escénico. En una entrevista que le hicimos en 2012, Tantanian precisa: “conocer es devorar. Y yo adopté esa frase [...] la manera en que yo concibo el teatro es esa: la de apresar el mundo, la cultura, los restos de civilizaciones pasadas, el presente y –ojalá– el futuro con voracidad (Tantanian, 2012). Esta perspectiva dialoga con la idea antes citada de García Wehbi que alude a contaminar “desde el presente” el material nuevo, donde pueda observarse lo vampirizado “desde el aquí y ahora”.

Tantanian crea en el *entre*: fago-cita –en el juego de palabras que permite este vocablo: ingiera, asimila (*fagocitar*) textos ajenos y propios para producir otros (*citar*); los cuerpos literarios (las cartas entre Tsvietáieva, Pasternak y Rilke, los poemas) pasan al cuerpo dramático mediante la apropiación, y las voces se reescriben y actualizan, de allí que vinculemos sus obras *Tyse* (2007), *Y nada más* (2007) y *Marina* (2009a) en una especie de trilogía. En *Tyse*, la figura dramática denominada Iván propone: “arrojar al mundo ecos de palabras que fueron ecos de palabras”. Esa voz hace referencia a la práctica vampírica de Tantanian, que elige textos, los devora, se los apropia y los devuelve al ‘mundo’, luego de que hayan pasado por su cuerpo de dramaturgo, mediante una escritura epiléptica que, como exponemos a continuación, emplea la técnica del montaje.

Dramaturgia epiléptica

Ese procedimiento de apropiación mediante el cual Tantanian identifica su forma de crear y que vinculamos a la práctica del montaje, presenta una particularidad en la trilogía de obras sobre Marina Tsvietáieva: estamos ante lo que denominamos una dramaturgia epiléptica. Al estudiar la obra de Dostoievski, Tantanian (2007) reconoce en *Los demonios* una escritura epiléptica consecuente con la enfermedad del autor ruso, enfermedad que también él tiene. A partir de esto, postula la tesis de que la escritura se corresponde –y *debe* corresponderse– con los padecimientos y/o afecciones de su autor, tesis que dialoga con sus conceptualizaciones sobre la apropiación y el vampirismo, cuando se vuelven permeables los límites entre autor y obra (Tantanian, 2013) y se completa con la puesta en práctica del montaje.

Recuperamos dicha tesis para analizar la escritura tantaniana como una dramaturgia epiléptica: una escritura fragmentaria, de decires que convulsionan, y se continúan en silencios, pausas, suspensos que constituyen *entres*... En el Seminario de Dramaturgia que dictó en Córdoba en 2013, Tantanian definió la escritura epiléptica como aquella donde hay períodos de latencia, no de interrupción: “estoy, estoy, estoy... convulsiono, acumulación y crisis” (2013). Esos “períodos de latencia” se corresponden con los intervalos advertidos por Didi-Huberman en relación con el montaje (2015, p. 18, 136, 177-178): practicar la hendidura entre el discurrir de una voz y su convulsión, como reconocemos en la obra *Marina*:

Silencio.

Marina cierra la puerta de su casa y en silencio se cuelga del techo con la cuerda que Boris le regaló para atar una valija.

Un acorde furioso rompe el cuello.

Después, su hijo abre la puerta.

Luego – plegaria:

(...)

En una palabra, yo no estoy: yo acompaño.

(...)

¡De todos modos morir es inevitable!

(...)

¿Mis manos vacías y mi corazón repleto?

(...)

a mis versos, como a los vinos preciados,
les llegará su día.

*Silencio.
El que arroja un cuerpo. A una soga atado.
Pendula el silencio, el cuerpo pendula.
Silencio.*

Estamos ante la voz única de una mujer llamada Marina que habla de Marina – probablemente ella misma, refiriendo a Tsvietáieva– en tercera persona; es una voz que se multiplica en un discurrir fragmentado mediante silencios, poemas y cartas, la narración de sus acciones y las de otros, música, puntos suspensivos entre paréntesis que no son pausas ni silencios sino intervalos, marcas gráficas del montaje y la cesura. Todos estos recursos dan cuenta de una dramaturgia epiléptica, una dramaturgia de la reverberación, recurrente en el teatro actual. Construimos el concepto de dramaturgia de la reverberación retomando, una vez más, las apreciaciones de Tantanian (2007c), quien reconoce en su teatro que “los personajes ya no están en conflicto” sino que son “como reverberaciones de algo muy trágico, de un conflicto que estalló y que tiene sus consecuencias” y sus discursos son “casi como discursos de muertos”. Desde la perspectiva de Tantanian y de lo que examinamos en el teatro actual, ni siquiera podríamos hablar de personajes, sino de figuras dramáticas, de voces atomizadas, voces que se fragmentan y multiplican; seres verbales, en tanto se priorizan sus decires por sobre cualquier acción, en una indeterminación temporal y espacial. Dice la primera indicación de la obra *Tyse*:

*Todo en él será proyección de la cabeza de MARINA
: con esto dejo en claro que el espacio, aquí, no responde a las coordenadas de la física:
ellos están y eso alcanza.
Los personajes son tres: MARINA, IVÁN y RAFAEL.
Ellos son hermanos. Y escritores.
Ella puede ser los dos - y muchos más.)*

La escritura epiléptica convoca la reverberación, y ambas son prácticas de montaje. Así, en las obras analizadas, la poesía de Tsvietáieva es recitada, equalizada, escrita en contrapunto y coreada a voces, aun cuando estas reverberen en las indicaciones escénicas, aun cuando emerjan de un solo cuerpo, para dar cuenta de las múltiples posibilidades del monólogo en las que trabaja Tantanian.²

La reescritura como montaje

Desde nuestra perspectiva, el modo de intertextuar e intertexturar propuesto por Tantanian, de reescribir, resultaría del procedimiento de montaje que retomamos y ampliamos de las teorizaciones de Georges Didi-Huberman (2015) expuestas en *Remontajes del tiempo padecido*. El ensayista francés parte allí del concepto de montaje postulado por Walter Benjamin al estudiar esa práctica surrealista, y lo describe como:

una puesta en evidencia de las singularidades pensadas en sus relaciones, en sus movimientos y en sus intervalos [...] Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular [...] el cristal del acontecer total (Benjamin en Didi-Huberman, 2015: 18).

Aclaremos que no empleamos aquí el concepto de montaje desde la terminología específicamente teatral, que refiere a la coordinación de elementos en pos de una puesta en escena determinada. En el caso de la escritura dramaturgía estudiada, montaje es ajuste, acoplamiento y combinación de diversas partes –como indica la segunda acepción del término en el *Diccionario* de la RAE– de fragmentos de textos-texturas que, al vincularse, dejan ver el *entre*, la unión, el procedimiento de montaje. Los textos escritos por Marina Tsvietáieva son singularidades puestas en evidencia, organizadas en sus múltiples posibles relaciones y movimientos por Tantanian, en esa “expresión singular”, ese proceso de experimentación que resulta

cuando algo –en este caso los poemas de Marina, las cartas – impresiona en él (2009b), como antes describimos.

El concepto de montaje que Didi-Huberman construye para analizar imágenes vinculadas a la representación de la Historia y de la violencia política en la fotografía y el cine, nos permite pensar la reescritura dramática que comporta un trabajo *artesanal* de toma de posiciones y de decisiones por parte del creador respecto de los materiales con los que va a trabajar y que va a relacionar, y del modo en que los hará dialogar: toma de posición que comporta, no solo dejar ver el *entre* que relaciona materiales –por caso, la relación liminal entre teatro y poesía en la puesta en página de *Marina*– sino también generarlo, “hender”, “practicar una grieta”, “inventar, afirmar una forma” (Didi-Huberman, 2015, p. 128). Aunque resulte paradójico: el montaje como procedimiento relaciona materiales, vincula, al mismo tiempo que produce una hendidura, un “intervalo”.

Tantianian reescribe, monta dejando ver los intervalos entre las relaciones y movimientos, es decir, lo que nosotros entendemos y definimos como *entre*. En sus obras, el montaje aparece visibilizado en la puesta en página –es decir, en el modo en que compone gráficamente sus textos– mediante el uso de puntos suspensivos entre paréntesis para indicar el paso de un fragmento intertextuado a otro; indicaciones escénicas que funcionan como hiatos que aproximan al tiempo que generan intervalos entre teatro, poesía y narrativa, por ejemplo, en *Marina*, obra de cinco movimientos donde se tensionan palabra-acción-silencio-música... Asimismo, los silencios cobran protagonismo al ser anunciados con la palabra “silencio”, y constituyen una partitura espacial, esos “espacios sonoros” a los que refiere Tantianian (2013).

Cuando Didi-Huberman expone acerca del tiempo remontado, habla de un tiempo “vuelto visible en el intervalo y la contigüidad de sus fragmentos” (2015, p. 136), descripción de la práctica de remontaje que en la escritura dramática se replica en el dar visibilidad al montaje, al trabajo con fragmentos de textos pero también al intervalo entre estos, y su contigüidad. El remontaje de textos en las obras analizadas no persigue el devenir de una historia –que no existe en tanto fábula, ya que estamos ante una dramaturgia no-representacional– sino que busca el devenir y expandirse de voces más allá de cuántos cuerpos las ‘lleven adelante’, focalizadas en la verbalidad, donde la acción resulta sugerida, postergada, cuando las palabras *hacen decir*. Dramaturgia de la reverberación: a partir de distintas voces, la poesía de Marina se repite, cadenciosa, artificiosa, dando cuenta de un paisaje no representacional; es montada y remontada en las ‘versiones’ que componen la ‘trilogía’.³ El montaje se constituye asimismo en una práctica autorreflexiva, desde la mirada de Didi-Huberman:

Se sabe bien que, ante un montaje dado, el mismo material, en un montaje diferente, revelaría sin duda nuevos recursos para el pensamiento. Es en esto que el montaje es un *trabajo* capaz de reflexionar y de criticar sus propios resultados. [...] Opera según un acto de seleccionar y leer (*lesen*) la diversidad de las cosas. [...] (Didi-Huberman, 2015, p. 139-140. Las cursivas son del autor).

Esa práctica que el historiador reconoce en el cine, se ofrece clara para analizar escrituras como las de Tantianian, quien escribe tres obras diferentes sobre Marina Tsvietáieva remontando, reformulando la vinculación de los mismos materiales, y reflexiona sobre dichas operaciones en el propio montaje, otro rasgo que excede a su teatro, para decir del teatro actual.

El lector-espectador también desempeña un rol fundamental en la interpretación del producto (re)montado, ya que, para que el procedimiento se complete, quien lo lee-especta debe ser capaz de reconocer el trabajo sobre los materiales/textos/cuerpos. Dice Didi-Huberman: “Leer, entonces: un trabajo muy paciente, tal vez una tarea infinita. Esta tarea nos demanda constantemente “remontar la lectura”, siempre reaprender, reconocer y remontar cada cosa” (2015, p. 133). El montaje y remontaje

comportan para el lector-espectador la experimentación de una sinestesia dramática, puesto que, retomando la cita inicial de García Wehbi, el lector-espectador debe ser capaz de “ver con los oídos, oler con los ojos, palpar con la nariz, escuchar con la boca, y así” (2012, p. 24).

Pensamos esos procesos sinestésicos en su doble operatividad. Por un lado, la sinestesia como procedimiento retórico integra y desarticula en la escritura, los materiales con los cuales crear, las singularidades que se van a montar, trasvasando las fronteras entre el teatro y otras artes, en general; y entre teatro y poesía y narrativa, en particular, y en cuanto a lo dramático-teatral, entre monólogo y diálogo. La sinestesia genera “texturas” más que textos, como menciona Wehbi, donde dialogan y se tensionan orgánica, visceralmente, según lo antes explicado desde Tantanian, el cuerpo-literario y el cuerpo-dramático. El espacio de la sinestesia, en tanto espacio de intervalo, es el del *entre*, ese “tercer lugar” donde sucede la creación y donde confluyen distintas voces y cuerpos. Por otro lado, la sinestesia dramática también funciona biológica y culturalmente sobre el lector-espectador, y sus experimentaciones respecto de las obras, apelando a una “mecánica de comunicación” *otra*, que exige una participación distinta, a los fines de producir en él *otros* efectos, distintos de las dramaturgias de décadas anteriores. En el caso de las obras de Tantanian, la sinestesia dramática se corresponde con su modo de crear, y requiere un lector-espectador capaz de reconocer la correspondencia entre Marina Tsvietáieva, Rilke y Pasternak, los poemas de Marina, los datos biográficos de los personajes, la intervención del autor con su palabra, citando en algunos momentos otras de sus obras. Es decir, un lector-espectador que disfrute de la experiencia sinestésica de esa obra única, a partir de la identificación del montaje de las partes que la componen, fragmentos que siguen reverberando y se remontan en su cuerpo, a partir de las relaciones y movimientos que decide establecer entre esas singularidades que percibe y experimenta.

Bibliografía

- Didi-Huberman, Georges. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires, Biblos.
- Fobbio, Laura. (2014). “El paisaje del entre en la dramaturgia de Alejandro Tantanian”, proyecto Beca Posdoctoral CONICET, CIFFyH, UNC. junio 2014-junio 2016.
- García Wehbi, Emilio. (2012). *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba, Alción-DocumentA/Escénicas.
- Simón, Gabriela. (2005). *Hacer(se) un cuerpo. Una aproximación semiótica a narrativas del cuerpo en semanarios de la Argentina de los '90*. San Juan: EFFHA, UNSJ.
- Tantanian, Alejandro. (2007a). *Tyse*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013.
- Tantanian, Alejandro. (2007b). *Y nada más*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013.
- Tantanian, Alejandro. (2007c). Entrevista a Alejandro Tantanian realizada por Nayla Pose, en *Revista digital Territorio Teatral*, diciembre 2007, nº 2. En línea: http://territorioteatral.org.ar/html.2/entrevista/n2_01.html [noviembre, 2010]
- Tantanian, Alejandro. (2009a). *Marina*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013.
- Tantanian, Alejandro. (2009b). “Del cuerpo literario al cuerpo dramático”, conferencia en *XV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba, UNC. Mimeo.
- Tantanian, Alejandro. (2010). “Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas”. Entrevista de Fobbio L. en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, n. 11, julio. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Tantanian, Alejandro. 2012. Entrevista realizada al autor por Laura Fobbio. Inédita.
- Tantanian, Alejandro. (2013). Seminario de dramaturgia dictado del 20 al 22 de marzo. Córdoba, INT-Radio Nacional.

¹Tantanian (2010: 6) ve representada la creación, particularmente, en ese espacio vacío entre el dedo de Dios y el de Adán representado en el fresco de Miguel Ángel: “espacio de tensión [...] que permite que Dios cree a Adán o que Adán construya a Dios” (2005b, p. 190),

²Algo similar propone el autor en *El Orfeo*, donde son múltiples las voces que surgen de una sola “gran” voz para constituir ese “gran monólogo” que es la obra (Tantanian, 2010).

³Por citar otro caso del mismo autor, en *Muñequita o juremos con gloria morir*, Tantanian pone a dialogar, tensiona, *monta* fragmentos de nuestro Himno Nacional, lemas del Mayo francés, fragmentos de textos narrativos (*Esa mujer* de Walsh, *El simulacro* de Borges), dramáticos de otros (*Eva Perón* de Copi) y obras propias (*Una anatomía de la sombra*, *El Orfeo*) así como enunciados de la propia Muñequita referidos en diferentes escenas.

La estética del fracaso, el despojamiento en Samuel Beckett como contraparte del universo Joyceano

Francisco Esteban Grassi
UNA

Samuel Beckett participa de ambos campos literario-teatral con una impronta característica que le permite generar una conjunción particular. Su labor literaria puede leerse en términos de progresión a partir de su trabajo junto al proceso estilístico de James Joyce. Este proceso encontrará carnadura en sus textos dramáticos, televisivos, radiales y fílmicos.

La relación de ambos escritores es de larga data y no solamente se percibe en los nodos productivos que comparten por procedencia (Irlanda).

“There is nothing unusual in a writer signaling his differences from his forebears. In terms of the anxiety of influence as theorized by Harold Bloom, the ephebe must wrestle with the influence of his predominant precursor through a series of misreadings of the earlier writer’s work. If successful, the ephebe will then have a degree of autonomy; he will have gone beyond influence to find his own distinct voice. Beckett is no exception. About his relationship with one major influence, James Joyce, he overtly signaled the difference between them by stating that, whereas Joyce was the master of his material, forever adding more in a bid to be all-inclusive, Beckett was concerned with forever subtracting from the work in spirit, not of mastery, but of ignorance and failure.” (Paul Stuar, 2006:21)

En Beckett se percibe entonces una estética del fracaso, una literatura de la “des-palabra” en oposición (o más bien a partir de estas “lecturas erróneas”) de su predecesor. Si con Joyce, Beckett había recorrido a la par esta búsqueda en la maestría de la palabra, en el dominio totalizante sobre el material -intento por medio del cual el propio Joyce se jacta de la posibilidad de dar cuenta de cada una de sus líneas en *Finnegans wake*- en su búsqueda más tardía Beckett se diferencia de su amigo y maestro re direccionando su búsqueda en las antípodas del lenguaje; abrazando el procedimiento constructivo de la sustracción.

El trabajo de Beckett con Joyce incluye una colaboración profunda, hecho que sugiere una conexión de Beckett con la materialidad de Joyce y con su labor literaria mucho más cercana que en otros casos de influencia literaria.

Esta hipótesis de lectura en relación a la búsqueda diferenciada de Beckett se apoya a su vez en el cambio idiomático que opera en su producción (es decir el pasaje del inglés al francés). En su “carta alemana” Beckett dirá:

“Realmente me resulta cada vez más difícil, y aun sin sentido, escribir en un inglés oficial. Y cada vez más me parece mi idioma como un velo que uno debe rasgar para acceder a las cosas que están detrás (o a la nada que está detrás)”.

Siguiendo esta hipótesis Laura Cerrato en *Beckett el primer siglo* recuerda que:

“No solo por formación Beckett da prueba de su bilingüismo desde el comienzo de su carrera literaria y académica, siguiendo los pasos de Joyce en la frecuentación de las posibilidades lúdicas de las alusiones lingüísticas. También es cierto que se constituye en uno de los raros casos de autotraducción persistente en ambos sentidos. Es decir, cuando Beckett consideró que su dominio del inglés le hacía correr el riesgo de caer en el facilismo del juego retórico, se volvió a la escritura en francés, lengua que le resultaba más hostil y le permitía un mayor despojamiento.” (Cerrato, 2007:31)

Entonces la traducción y el pasaje entre lenguas le permiten un acercamiento marginal al lenguaje a partir del uso de una lengua más “hostil” o ajena como dispositivo del artista en cuestión.

Esta búsqueda del despojamiento se concreta a su vez en la propia apreciación de Beckett en relación a su labor literaria. En la entrevista dada a Israel Shenker hacia 1955 dirá:

“I wrote all my work very fast-between 1946 and 1950. Since then I haven't written anything. Or at least nothing that has seemed to me valid. The French work brought me to the point where I felt I was saying the same thing over and over again. For some authors writing gets easier the more they write. For me it gets more and more difficult. For me the area of possibilities gets smaller (...) In the last book- "L'Innommable"- there's complete disintegration. No "I", no "have", no "being". No nominative, no accusative, no verb. There's no way to go on" (Graver, Federman, 1995:148)

Por ende esta búsqueda de despojamiento, de sustracción, lo lleva a Beckett a un abismo de evanescencia literaria ya que el área de posibilidades se vuelve cada vez más pequeña. Llegando casi a una completa desintegración en la pérdida del “yo”, de los acusativos, nominativos y verbos. Entonces el mundo de Beckett en la pérdida de referencia se vuelve:

“un mundo visto a través de sucesos menores o marginales, relativos entre sí (...) los recursos dramáticos de Beckett, que refieren más a la parte que al todo, si bien evitando la relación metonímica, de contigüidad, pues los fragmentos en Beckett valen por sí mismos y no como símbolos o metáforas” (Cerrato, 2007:22-23)

Este posicionamiento particular frente al lenguaje puede resonar de manera paradójica ya que, al modo de Joyce, Beckett asume la imposibilidad de pensamiento sin lenguaje y al hecho de que será el lenguaje a fin de cuentas el que determine nuestra forma de pensar. Este posicionamiento en Joyce opera desde la posibilidad de manipulación del material elaborado mientras que en Beckett da cuenta de la imposibilidad de una comunicación certera. De ahí la estética del fracaso, el ideal literario de la “des-palabra”.

Esta búsqueda de la “des-palabra” entra en consonancia con la forma retórica del balbuceo en el entendimiento de la imposibilidad de asir un mundo que a fin de cuentas se erige sobre las finas hebras del lenguaje.

El balbuceo sugiere una posibilidad lacónica frente al silencio. Si la representación completa de nuestro universo se presenta de manera azarosa e incommensurable entonces el lenguaje debiera comportarse del mismo modo en el intento de representación. Nos enfrentamos a una paradoja fundamental, el lenguaje provee pensamiento pero esta organización no deja de ser caprichosa, tramposa. Por ende el juego del lenguaje debiera violentarse en cortocircuitos y sustracciones para distanciarnos de una imagen tranquilizadora (lógica/ lineal) del mundo.

El objeto de representación se resistirá en todo momento a ser representado. Esa resistencia se afirma en el reconocimiento del precepto de que no hay pensamiento sin lenguaje y que será paradójicamente el lenguaje el que define nuestra forma de pensar. Si este precepto lleva a Joyce a la defensa de la palabra y al domino por sobre el material producido, en Beckett la resultante será aquella signada por una estética del fracaso.

La palabra se vuelve impotente en la representación dado que el lenguaje no resulta consistente; la palabra deviene del encuentro fortuito del encuentro entre pensamiento y materia. Esta relación fortuita/ azarosa da cuenta de la impericia de la palabra al nombrar la cosa y por ende de la fragilidad de lo expresado.

De ahí que no haya “nada que expresar, nada con lo que expresar, nada a partir de donde expresar, junto con la obligación de expresar” (Beckett, 1983:139).

ISBN 978-987-3946-03-5

Este posicionamiento subraya a la sustracción como procedimiento artístico, la escritura que busca llegar al silencio, al reducto minimalista de la palabra.

Como ejemplo en esta búsqueda podemos señalar a *Mirltonnades*, estos cincuenta y nueve poemas breves escritos en francés al modo de *scraps of paper* (trozos de papel) escritos entre los años 1977 y 1978, allí el minimalismo poético es claramente puesto en práctica en la búsqueda de esta literatura de la “des-palabra”. Cada uno de estos poemas se enmarca en un trabajo de rima y contracción.

Será la Poesía el medio de modelar el lenguaje y de conformar una estética particular. La Poesía entra en juego dado que es la primera en dar la posibilidad de desarticular al lenguaje sin la obligación de generar un discurso coherente y cohesivo. Esta operatoria de violencia para con el funcionamiento de una lengua “x” (inglés/francés) da cuenta de la expresión como fracaso.

La materia literaria de Beckett en este sentido rebasa los límites de género y se articula en un corpus poético que busca encarnar en diversos soportes.¹

Estos soportes van desde ensayos académicos (Proust) a guiones dramáticos, novelas, poesía, guiones dramáticos radiales, guiones cinematográficos, etc. Cada soporte se configura como vehículo en el encuentro de la imposibilidad. Una imposibilidad fecunda que interpela al artista a buscar nuevas formas que admitan al caos como condición.

Esta búsqueda de ruptura para la organización de un pensamiento no binario se erige sobre el estudio y apropiación de muchas vertientes filosóficas, de esta forma Beckett se enmarca a su vez dentro la larga tradición literaria. En Beckett, es imperante asumir su recorrido con Joyce hacia el encuentro con un posicionamiento literario que lo acerca más a un momento de crisis en la modernidad y no así a la modernidad cabal en la cual se encuentra inserto el propio Joyce.

Este rasgo puede revisarse a la luz de un estilo fragmentario que atraviesa notablemente sus piezas dramáticas. En sus piezas el fragmento aparece como consecuencia de un trabajo de sustracción: En *Esperando a Godot* sus personajes no saben dónde están (sustracción de espacio), no saben bien a quien esperan y no saben bien quiénes son. Esta falta de referencialidad opera en la pieza generando una acumulación de situaciones dentro de un esquema de construcción de personajes que parecería actuar de manera cíclica. Si bien en *Esperando a Godot* tanto Vladimir como Estragón tienen la posibilidad de salir de escena e incluso otros personajes intervienen en su periplo a ninguna parte (Lucky/Pozzo), en *Final de Partida* los personajes ya han perdido incluso su movilidad y la salida espacial se vuelve una nueva imposibilidad (la sustracción se profundiza).

Ahora bien, en sus piezas breves se profundiza esta construcción de fragmento autónomo.

Tomemos como ejemplo *Vaivén* escrita con el título *Come and go*. Allí la construcción dialógica de los personajes opera en un registro casi monológico. No hay una personalización del hablante sino que el ritmo y la reiteración, sumado al texto velado (lo dicho al oído de cada uno de los personajes) hacen que el fragmento que nos está permitido ver/oír se construya como un objeto autónomo que busca despegarse de cualquier referencia por fuera de la ficción.

Para fundar este análisis tomaremos primeramente, a modo de ejercicio, a las acotaciones de acción sustrayendo los diálogos:

Acotaciones

“Personajes Flo, vi, Ru (Edades indeterminadas)

A *Sentadas en el centro, hombro con hombro, de derecha a izquierda, Flo, Vi y Ru. Muy rígidas, de cara a la sala, con las manos juntas sobre las rodillas.*

Silencio.

B *(Silencio. Vi sale por la derecha. Silencio)*

C (Flo se mueve hacia el asiento central, cuchichea al oído de Ru. Aterrada) (Se miran. Flo se lleva el dedo a los labios)

D (Entra Vi; Flo y Ru se colocan nuevamente de frente, vuelven a adoptar su pose. Vi se sienta a la derecha. Silencio)

B (Silencio. Flo sale por la izquierda. Silencio)

C (Ru se mueve hacia el asiento central, cuchichea al oído de Vi. Aterrada) (Se miran. Ru se lleva el dedo a los labios)

D' (Entra Flo. Ru y Vi vuelven a su posición de frente. Adoptan de nuevo su pose. Flo se sienta a la izquierda)

B (Silencio. Ru sale por la derecha. Silencio)

C (Vi se mueve hacia el asiento central, cuchichea al oído de Flo. Aterrada) (Se miran. Vi se lleva el dedo a los labios)

D (Entra Ru. Flo y Vi vuelven a su posición de frente. Adoptan de nuevo su pose. Ru se sienta a la derecha. Silencio)

E (Después de un momento juntan las manos como sigue: la mano derecha de Vi con la mano derecha de Ru, la mano izquierda de Vi con la mano izquierda de Flo, la mano derecha de Flo con la mano izquierda de Ru, los brazos de Vi sobre el brazo izquierdo de Ru y sobre el brazo derecho de Flo. Los tres pares de manos enlazadas descansan sobre las tres faldas. Silencio)

(Silencio)

Telón.

Al leer de la siguiente manera la notación de acciones físicas propuesta por la pieza claramente se construye la imagen del movimiento de *Come and go*, un ir y venir. A los fines prácticos del análisis podemos ver que hay una estructura cuasi musical que organiza el movimiento interno de la pieza. Esta organización puede leerse de la siguiente manera: A, BCD, BCD', BCD, E. Se prioriza en este caso una lectura del fraseo de los movimientos/ acciones de los personajes al modo de un fraseo musical dado que la acotación que prima en la totalidad del texto es "Silencio". La elección de la palabra no puede resultarnos casual, Beckett podría haber optado por utilizar "Pausa", "Detención", entre otras opciones didascálicas pero la utilización de "Silencio" remitirá claramente al universo musical y rítmico (Nótese que una partitura musical el silencio ocupa un tiempo-espacio determinado en la interpretación y lectura de una partitura). En este caso el silencio aparece señalado en diez instancias a lo largo de la pieza.

Para apoyar la interrelación entre música y literatura - en Joyce ya encontrábamos esta impronta² - en Beckett la lectura de Catherine Laws respecto a la musicalidad de sus piezas de puede aclarar este aspecto de nuestro estudio:

"I would suggest, therefore, that the musicality of Beckett's language actually stems from the tension between his repeatedly expressed dissatisfaction with a language system which makes impossible the direct expression of ideas and the impossibility of abandoning our primary mode of expression (...) Thus the musicality that is initially perceived through the sensual and rhythmic effect is fundamentally a consequence of the composition" (Laws, 2003:126)

De ahí que podamos percibir en las notaciones y en la estructura de la pieza un acercamiento que en su resultante tiende hacia una empatía procedimental con la nomenclatura musical. Hecho que radica en la imposibilidad de confiar en el sistema del lenguaje como medio de expresión de una idea cerrada y completa.

Si el silencio como acción resulta la notación primaria en la pieza, es notable que en términos dialógicos, cada uno de los personajes no supere las siete líneas. La estructura tripartita de la pieza aparece como número regente en su totalidad. Tres personajes y tres momentos específicos. Los textos dentro de la pieza dan cuenta de un universo que nos es vedado, los personajes tienen un pasado común, pero su referencia al mismo es opaca, incluso pareciera prohibitivo en ellas. Sabemos que algo

de primera importancia es dicho, pero justamente eso es lo que el espectador y lector desconoce. La reducción del argumento en esta pieza llega casi a un nivel de referencia cero. Y si las acotaciones no fueran suficientes incluso en voz de Ru el silencio aparece evocado: “Vamos a callarnos.”

La tragedia ya ha acaecido y estos seres solo recuerdan, perciben el pasaje de este tiempo cíclico, indeterminado: el anillo.

La temporalidad está dada por la imagen del anillo, los dos únicos elementos que se nombran en la pieza son los anillos y el tronco. El cierre en la referencia de “...hablar de los viejos tiempos”, de recuperar este tiempo indeterminado, ese “entonces,” estará marcado por la percepción de los anillos. Al modo de notación de la edad de un árbol a partir de los anillos de su tronco.

En las notas finales Beckett señala con detalle la cualidad de los vestuarios de cada uno de los personajes (priorizando el color como único dato de diferencia y remarcando la necesidad de similitud entre ellas), refuerza incluso la importancia sonora con respecto al vestuario (las actrices deberán llevar zapatos con suelas de goma- “entradas y salidas lentas, sin ruido de pisadas”-) y en cuanto a la notación escenográfica apunta que el asiento no debe dar cuenta de ninguna referencia explícita.

Todas estas notas dan cuenta de este lugar de indeterminación en el cual se mueven los personajes y refuerzan, de algún modo, esta idea de una pieza organizada dentro de una matriz casi musical en donde el uso de palabras específicamente dosificadas hacen que el silencio sea el protagonista.

Pensemos en las notas de interpretación sonora:

“Oh: Sonidos muy diferentes en los tres casos.

Voces: Lo más bajo que se pueda con tal que puedan oírse. Sin timbre especial, excepto en los tres oh y en las dos líneas siguientes.”

Aquí Beckett elige priorizar la interpretación y el despegue de la partitura sonora en la onomatopeya y no así en los otros momentos de la pieza. Esta elección subraya la importancia de lo dicho pero no escuchado. Lo que saca del mutismo a estas mujeres es lo que le es vedado al espectador escuchar y comprender. Attendemos a la resultante pero no al acontecimiento que lo propicia.

Vaivén se constituye de este modo como un fragmento autónomo que aporta una reflexión artística específica. Si en *Esperando a Godot* “el protagonista de la obra no es Godot, sino la espera, el acto de esperar como aspecto esencial y característico de la condición humana” (Esslin, 1996:37); en *Vaivén* el protagonismo se encuentra en el tiempo y la fatalidad. La circularidad de la pieza, el sinfín en el cual se encuentran entrelazadas estos personajes prioriza su estadio límbico más allá de los acontecimientos pasados que es mejor-no o imposible recordar. Allí donde lo sugerido adquiere una dimensión trágica.

Bibliografía

Beckett, Samuel (1983) “Three dialogues with Georges Duthuit” en *Disjecta*. Londres: John Calder.

Beckett, Samuel (2000) *Pavesas*. Barcelona: Tusquets

Cerrato, Laura (2007). *Beckett el primer siglo*. Buenos Aires: Ed. Colihue.

Esslin, Martin (1996) *El Teatro de lo Absurdo*. Barcelona: Seix Barral.

Graver Lawrence, Federman Raymond (1995) *Samuel Beckett: The critical Heritage*. Ed. Routledge.

Laws, Cathernie (2003) “The music of Beckett’s theatre” en *Samuel Beckett Today/ Aujourd’ hui Three Dialogues Revisited* New York: Ed. Rodopi.

Stuart, Paul (2006) *Zone of evaporation: Samuel Beckett disjunctions*. Editions Rodopi BV.

Otto Luening (1980), *The Odyssey of an American Composer: The autobiography of Otto Luening*. New York. Ed: Viking.

¹ Siguiendo a Laura Cerrato: “Mi tesis es que la distinción entre los géneros, en el caso de los textos de Beckett, es más aparente que real y que toda la obra del irlandés tiende hacia un discurso poético, y que, visto desde esa perspectiva, las traiciones concernientes a cuestiones de género son relativas y, tal vez, no las más graves” (Cerrato, 2007: 95)

² “Joyce enjoyed giving literary interpretations of the contrapuntal techniques in music. This turned into a kind of intellectual exercise in which he professed to use the devices for his own purposes in his own medium.” (Otto Luening, 1980:197)

La escritura criminal

Autorreferencialidad, huella y puesta en abismo en reescrituras contemporáneas

Liliana B. López
DAD (UNA)

Cada texto injertado continúa irradiando hacia el
lugar de su toma,
lo transforma así al afectar al nuevo terreno.
Es definido (pensado) por la operación y a la vez
define
(es pensante) para la regla y el efecto de la
operación.
Derrida. *La diseminación*.

Caso 1. Delito de amplificación

La reescritura es una de las posibles formas en las que se realiza la operación intertextual. Su límite con el delictuoso plagio suele ser difuso, especialmente para las legislaciones en materia de derechos de autor. Examinaré tres posibles "casos criminales", uno, narrativo y dos, teatrales, aunque esta distinción formal es ya una causa prescripta. El uso que se le dé a las escrituras de referencia -la lectura o la escena- no es parte del asunto. En todo caso, esa es una opción posterior, aunque la temporalidad sí constituya un aspecto importante del problema.

De continuo, aparecen ejemplos que podrían emular la reescritura de ficción planteada por Jorge Luis Borges en "Pierre Menard, autor del Quijote". A propósito de este autor, recientemente se suscitó un problema jurídico, cuando su viuda y albacea, María Kodama, demandó por plagio al escritor Pablo Katchdajian a raíz de su *Aleph engordado* (2008).

El procedimiento intertextual empleado por Katchdajian se describe en la *Postdata* del 1º de noviembre de 2008:

La posdata del 1º de marzo de 1943 no figura en el manuscrito original de «El Aleph»; posterior a la escritura del cuento, es el primer agregado y la primera lectura de Borges. Esa posdata es la única parte que quedó intacta en este engordamiento. El resto, de aproximadamente 4000 palabras llegó a tener más de 9600. El trabajo de engordamiento tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que el texto de Borges está intacto pero totalmente cruzado por el mío, de modo que, si alguien quisiera, podría volver al texto de Borges desde éste. Con respecto a mi escritura, si bien no intenté ocultarme en el estilo de Borges tampoco escribí con la idea de hacerme demasiado visible: los mejores momentos, me parece, son esos en los que no se puede saber con certeza qué es de quién.

El dato de que la primera *Posdata* (la de 1943) no figurara en el manuscrito no resulta inocente: su posterioridad con respecto al cuerpo del cuento indica, cual dedo culpabilizador, un *apéndice*, que no engorda el texto, pero lo dilata, lo hace crecer. Pasando por alto la modalidad legal vigente de la *función autor*, o más bien, cuestionándola, Katchdajian reasume la operación borgeana a través del procedimiento del *injerto*, que a su vez, es constitutivo de toda escritura. Según Derrida, "Así se escribe la cosa. Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra"¹. Para la legislación argentina, si una cita excede el límite de mil palabras hay una violación de la propiedad intelectual. Por ende, Katchdajian estaría vulnerando la protección de los derechos de autor reconocidos en la ley 11.723, triplicando la cifra mínima, tal como él mismo lo expuso en la *Postdata* de 2008.

ISBN 978-987-3946-03-5

Para empezar, estaríamos frente a un criminal públicamente confeso por partida doble: 1) al mencionar el texto de origen en el propio título y 2) por haber contabilizado tanto las palabras reproducidas como las agregadas y dejar testimonio de ello en la *Postdata*.

En segundo lugar, lo que torna más absurda esta interpretación de la ley es que el procedimiento de injerto o engorde no oculta la fuente, por lo que - técnicamente- no constituye un plagio. A lo sumo, sería una intervención, una reescritura a partir de una identificación admirativa.

Caso 2. Huellas en la escena del crimen

En *Hamlet está muerto sin fuerza de gravedad* del dramaturgo austríaco Ewald Palmetshofer, el texto canónico de Shakespeare no parece estar presente más que en el título. La puesta en escena en Buenos Aires, bajo la dirección de Lisandro Rodríguez, refuerza esta ausencia². En un espacio atípico, una pequeña sala de estar junto a una cocina, los espectadores se encuentran en una relación de proximidad de gran cercanía respecto de los actores. Se trata de un espacio "real", con muebles, utensilios y ventanas que permiten ver la calle como extraescena, la que coincide con el mundo del que procede el espectador.

Sin embargo, a ambos lados del espacio escénico hay dos coronas de flores de papel -que imitan de modo casi *naïf*- las ofrendas florales de las casas velatorias. Un detalle menor, pero que permite entrever un cierto grado de ficcionalización en una comedia negra en la que tres parejas dirimen relaciones familiares y amistosas disfuncionales -como tantas otras existentes en la vida y en el arte- (un hecho que no necesariamente nos reenvía a la familia de Hamlet). Al detalle de las flores de papel se añade el dato de que vienen del entierro de un joven asesinado por su propio padre y que la mujer mayor intenta matar a su madre nonagenaria en el día de su cumpleaños.

Sus conversaciones, lejos de ser fluidas, quiebran constantemente las reglas de la conversación mediante el uso abusivo de implícitos, interrupciones y sobreentendidos, al tiempo que entrelazan tópicos cotidianos con reflexiones sobre la existencia.

Una existencia que se presume vacía, ya que éste -el vacío- se convierte en un tópico recurrente. A la paráfrasis de Nietzsche, "Dios ha muerto", le siguen extrañas conclusiones: "El cielo se ha quedado vacío" y "El cielo es una máquina", entre otras.

La imagen del mundo, el cielo y el cuerpo equiparables a una máquina aparece varias veces expresadas en *Hamlet* y era corriente en la época de su escritura. Resultaba una metáfora tranquilizadora porque contrarrestaba la confusión del mundo social y familiar encontrada por el personaje en su doliente regreso al hogar. Como no podía ser de otro modo, esa máquina era construida y vigilada muy de cerca por Dios, hasta en los menores detalles, como "la caída de un gorrión", según afirma Hamlet. La Providencia Divina sostiene y deja caer lo que quiera según su voluntad, por más incomprensible que pueda resultar para el hombre.

Aledaña a esta imagen, los personajes de Palmetshofer temen "no poder salir de la órbita" y ante el vacío del cielo "ahora que Dios se ha ido", desean poner "un mueblecito o alguna otra cosa que se pueda colocar", al tiempo que se interrogan por la fuerza de gravedad. La imagen original resulta desautorizada ideológicamente y ferozmente parodiada.

La muerte del joven tiene su contrapartida con el plan del asesinato de la anciana, mediante una soga en la escalera para que se tropiece. Pero, según narra uno de los personajes, el plan falló y la anciana desafió la ley de gravedad:

Y entonces bajó la escalera simplemente la bajó yo me doy vuelta rápido y agarro el paraguas, que está apoyado en la baranda, y ahí miro hacia arriba y veo a alguien y

primero creo que es un fantasma y rema con los brazos y la camisa de dormir blanca y rema como si tuviera alas y después simplemente vuela por la escalera hacia abajo, maldita sea, y aterriza directamente frente a mis pies o sea vuela simplemente sobre la escalera, hacia abajo.³

La imagen de la anciana "volando" deviene huella paródica del fantasma del padre de Hamlet, en su supuesta inmortalidad. En términos de uno de los personajes: "rotaron los ejes".

Este mundo, en el cual mueren los jóvenes antes que los viejos, a los personajes les resulta incomprensible, tanto como a Hamlet los sucesos del reino familiar.

Los personajes están condenados a ocultar la soga cuando llegue la ambulancia, la huella que no pudieron borrar de su probable crimen.

En esta reescritura, están condenados al vacío del cielo, del mundo y del lenguaje.

Caso 3. Hybris y puesta en abismo de la dramaturgia

La puesta en escena de *El acto gratuito*, de Gonzalo Demaría bajo la dirección de Luciano Cáceres constituye un caso inverso de intertextualidad plural hasta la exasperación⁴.

Un espacio escénico en relación frontal con la sala representa una cafetería adyacente a una estación de servicio. Una pantalla a modo de ventana simula la percepción de la extraescena, pero utilizando procedimientos paródicos que ponen en crisis la previa ilusión de representación: la playa de estacionamiento es atravesada por automóviles, camiones y patrulleros de juguete que son desplazados manualmente.

En el programa de mano (una libreta, que remite a la escritura), se enuncia el mecanismo:

La *Poética* de Aristóteles es el primer tratado de dramaturgia que se conserva. Esta es su puesta en abismo. Respetando las unidades de tiempo y de lugar, nuestro cuento esta ordenado según aquella receta: hay un prólogo y hay un epílogo. En el medio, la parábasis, o monólogo reflexivo del héroe tragico. Y hay un momento de anagnórisis, o reconocimiento, de parte del antagonista. Por último, la eventual catarsis del público. Es un ejercicio intelectual, pero también hay un misterio a resolver y un chiste.

La *Poética* es puesta en abismo, tal como se anuncia, pero de manera paródica. Repite, mediante títulos en la pantalla, algunos de los conceptos claves de la tragedia. Tal como plantea Linda Hutcheon en su estudio de los procedimientos paródicos, es una repetición con diferencia⁵.

No hay tragedia ni héroes: el juego queda al descubierto al exponerse el mecanismo de construcción ficcional y en el desdoblamiento de los actores en varios estatutos de personajes en distintos planos. El plano que enmarca las restantes situaciones consiste en una suerte de clase dirigida por el maestro de dramaturgia a sus alumnos.

La autorreferencialidad implica la puesta en abismo cuando el maestro corrige varios intentos de dramaturgia "fallida": un asesinato demasiado temprano no podría sostener la acción dramática hasta el final; una escena de sexo explícito resultaría demasiado efectista.

Corrige y elige desarrollar la fábula a partir de una de las treinta y seis situaciones dramáticas enunciadas por Carlo Gozzi en el siglo XVIII⁶, más precisamente, la número 24: "Rivalidad entre superior e inferior". Durante esos inicios fallidos -que constituyen otro pliegue- devienen en personajes de un policial negro⁷, y de manera fugaz, en huella de los personajes de la tragedia griega⁸.

Triple estatuto para la mayoría de los actores, y para los de menor importancia, la función de "dobles" los multiplica a partir del índice del vestuario. Uno de ellos asume aún más identidades como "doble" (Orestes, doble del maestro, doble del joven, doble de la clienta, doble de Greta). En sus breves apariciones, funciona como personaje "comodín".

El vestuario es funcional a la identificación de los diferentes roles asumidos. El maestro lleva peluquín y un parche sobre uno de sus ojos; ambos serán retirados hacia el final, generando el mecanismo de ostensión de la teatralidad de esos elementos y habilitándonos a realizar una lectura de orden simbólico; el dramaturgo adolece de una "ceguera" parcial, porque jerarquiza el texto dramático sobre la escena, tal como Aristóteles en la *Poética*. Por el contrario, su adversario, el "teatrista" interpretado por Marco Antonio Caponi, resulta el ganador del *agón* al privilegiar la escena respecto de la escritura.

Los secretos para construir un "texto dramático" también aparecen desacralizados, ya que alguien los ha escrito en idioma griego -índice de prestigio para la cultura letrada- en forma de *graffittis* en tablas de inodoro, ubicadas de manera aleatoria en sanitarios de estaciones de servicio. Instrucciones, reglas de composición, preceptos, aparecen como *huellas* cuya dispersión, lejos de garantizar la reunión de los fragmentos, disemina cualquier posible unidad de sentido. De allí que el maestro haya creído que una de sus alumnas realizó un acto gratuito: empujó a un anciano inválido a las vías del tren. Más tarde, comprende que ese anciano le recordó, como un fantasma (otro más), la figura del padre biológico que la había rechazado en su niñez.

En la dramaturgia aristotélica, el acto gratuito equivale a un pecado mortal, a un error irreparable. Desengañado y derrotado por el joven teatrista, quien supo leer la metáfora, decide abandonar su profesión de maestro de dramaturgia. Su desmesura (o *hybris*) fue castigada con el fracaso y el ostracismo.

Como puede verse, el texto dramático y su proyección escénica se pliegan sobre sí mismos, acumulando capas de intertextos que a su vez, reenvían a otros y configurando nuevos significados. Lejos de la denominada "estructura aristotélica" que aparece como precepto en sus lecciones, esta dramaturgia la pone a prueba para finalmente atacarla en su fundamento más sólido: la lógica de la causalidad de la acción y el encadenamiento de los sucesos de la fábula. Atenta contra las recetas y fórmulas repetidas y consagradas, con la impunidad del que las conoce y decide violentarlas.

Esta variante de la escritura criminal cuyo delito mayor es el parricidio contra Aristóteles y sus preceptos, al mismo tiempo, no deja de tenerlo como referente, como toda operación de reescritura. Como un palimpsesto, la *Poética* aún puede leerse por debajo de la nueva escritura. La operación de borramiento no hace más que transparentarla, como un fantasma que sigue susurrando su mandato a los dramaturgos-hijos a través de los siglos.

La escritura está condenada a cometer crímenes imperfectos, ya por dejar excesivas pruebas a la vista o por no borrar suficientemente las huellas del delito. El crimen, la violencia textual, llámese injerto, alusión, cita, plagio, entre otros tantos procedimientos, le es constitutivo, y en ello radica el placer del lector/ espectador. En términos de Derrida, un *sobrehilado*:

Violencia apoyada y discreta de una inserción inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los dos textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en el hilado de un *sobrehilado*⁹.

Entre el "sabotaje" a los consagrados, llámense Borges, Shakespeare o Aristóteles y el escritor nuevo, está la figura del lector. El que reescribe lo hace porque ha leído con un fervor tal que lo lleva a la total identificación con el autor, como lo planteaba Borges a propósito de Pierre Menard. En todo caso, podrían denominarse "imitadores de crímenes ejemplares".

Bibliografía

Derrida, J. (1975) *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
(Traducción de Celia Fernández Prieto)

Hutcheon, Linda, "Sátira, ironía, parodia" en *Poétique*, N°46, abril 1981 (Traducción de Liliana López).

Kristeva, J. (1981). "La palabra y el diálogo" en *Semiótica*, Madrid: Espiral.

Todorov, Tzvetan, "Intertextualidad" en *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. Paris, Seuil, 1981. (Traducción de Daniela Berlante).

¹ Jacques Derrida, *La diseminación*, pág. 533.

² Estrenada en el marco del Festival Internacional de dramaturgia Europa-América (2015). Espacio Elefante Club de Teatro. Actores: Sofía Brito, Claudio Da Passano, Andrea Strenitz, Vanina Montes, Paco Gorrioz y Claudio Mattos. Diseño de luces: Matías Sendón. Dirección y puesta en escena: Lisandro Rodríguez.

³ *Hamlet está muerto y sin fuerza de gravedad*, de Ewald Palmetshofer . De la traducción utilizada en la puesta argentina y facilitada por el director.

⁴ Teatro El grito (2015) Elenco: Shumi Gauto, Carolina Barbosa, Guillermo Berthold, Eduardo Veliz, Marco Antonio Caponi, Manu Robello, María Velez. Dirección: Luciano Cáceres.

⁵ Hutcheon, Linda, "Sátira, ironía, parodia" en *Poétique*, N°46, abril 1981

⁶ Carlo Gozzi (1720-1806) enunció la existencia de no más de treinta y seis situaciones dramáticas, que luego fueron publicadas por Georges Polti, en el siglo XX. En 1950, Étienne Souriau dio a conocer *Las doscientas mil situaciones dramáticas*

⁷ La parodia se refuerza con el plano sonoro mediante la utilización de la banda musical compuesta por Bernard Herrmann para el film *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock.

⁸ La cajera del bar y el policía devienen en los hermanos Electra y Orestes.

⁹ Jacques Derrida, *La diseminación*, pp. 533-534

El actor emancipado

Karina Mauro
CONICET/UBA, UNA

En 2008, Jacques Rancière publicó su célebre ensayo *El espectador emancipado*. Desde la filosofía, Rancière rompía con todos los presupuestos básicos de los estudios teatrales contemporáneos, dominados por una perspectiva proveniente del campo de la lingüística estructural y los estudios literarios. Lo que Rancière cuestiona, en definitiva, es la preponderancia de la dimensión transitiva de la representación en el teatro occidental, que redundaba a su vez en el establecimiento de una división jerárquica al interior del hecho escénico, cuyas posiciones privilegiadas son ocupadas por aquellos roles que detentan el ejercicio de una lógica de acción estratégica en el mismo: el autor y el director.

Si bien Rancière estima que la ruptura del presupuesto de la desigualdad de las inteligencias perturba la división de lo sensible mediante la cual los hacedores de la escena asumen una relación pedagógica con el público, instándolo a abandonar la posición supuestamente pasiva propia de la expectación que se vuelve así culpable (lo cual involucra asimismo la anulación del teatro), consideramos que las implicancias de esta crítica plantean la posibilidad de una emancipación más compleja y aún en ciernes: la de aquellos que hacen posible el hecho teatral a través de la exhibición pública de su cuerpo y de su acción.

A continuación, desarrollaremos los argumentos expuestos.

Siguiendo a Louis Marin, Roger Chartier (1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto, imagen o elemento nuevo, por lo que éste se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo elemento y la mostración de su presencia, mediante la cual el referente y su signo forman cuerpo, son la misma cosa. Si bien Chartier afirma que toda enunciación se presenta a sí misma representando algo, por lo que ambas dimensiones coexisten, reconoce que aquello que denomina como “las modalidades de la <<preparación>> para comprender los principios de la representación” (p. 90) pueden provocar que se priorice la función sustitutiva en detrimento de la reflexiva.

En efecto, en la caracterización tradicional del arte teatral occidental, ha prevalecido la dimensión transitiva de la representación, concebida como la referencia a una idea o sentido que se halla ausente de la situación escénica, y es sustituido en y a través de ésta. El dispositivo mediante el cual esta preponderancia se ha instalado y preservado no es otro que la trama aristotélica. Como consecuencia, el teatro occidental ha operado una división jerárquica al interior del hecho escénico, mediante la cual aquellas instancias que detentan el sentido son colocadas por sobre aquellas encargadas de “materializarlo” (los actores) y por sobre quiénes son sus supuestos destinatarios/beneficiarios (el público).

De este modo, el autor, como instancia de la que emana la trama, así como el director, rol que desde su aparición se ha instituido como garante del sentido en la puesta en escena, ocupan las posiciones de privilegio en el quehacer teatral. Consideramos que esto sucede aun en las propuestas que Hans-Thies Lehmann (1999) agrupó y caracterizó bajo la noción de Teatro Posdramático, dado que si bien las mismas prescinden de la trama y reformulan o ignoran las unidades aristotélicas, su rasgo preponderante, el montaje de fragmentos discontinuos, implica una reemergencia del Yo Épico que había sido invisibilizado en el drama (Szondi: 1994), y que en este caso es asumido por el director y ya no por el autor (Mauro: 2013).

La existencia de esta jerarquía al interior del quehacer teatral puede observarse en un amplio arco de fenómenos que van desde la desproporcional adjudicación de autoría respecto de la propuesta escénica, hasta el desigual reconocimiento cultural y

social; pasando por el porcentaje de la recaudación percibido por los organismos que nuclean a quienes ejercen los roles de privilegio (Mauro: 2014), y por la mayoritaria existencia de estudios teatrales cuyo objeto es el texto dramático y la puesta en escena como sistema de signos, mostrando una crónica vacancia en el desarrollo de herramientas conceptuales con las cuales analizar los basamentos del fenómeno teatral, cuyo ejemplo más palmario, es el profundo vacío teórico acerca de la actuación (Mauro: 2011).

Tanto la composición de la trama como el montaje de fragmentos discontinuos propuestos en el posdrama, implican la imposición de una lógica de acción estratégica en el teatro. Michel De Certeau (2007) denomina lógica de acción estratégica a un modo de producción en el que un sujeto de voluntad y poder, aísla y constituye un lugar propio a partir del cual calcular y manipular las relaciones de fuerza. Esta posición de retirada, distancia y previsión, permite elaborar un proyecto global y totalizador, un orden en el que los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia, excluyendo la yuxtaposición. Así, la composición de la trama y/o el diseño de la puesta en escena, en tanto lógicas de acción estratégica, implican un ejercicio de poder al interior del teatro, mediante el cual las instancias que lo llevan adelante se adueñan del mismo. La disposición estratégica que el arte teatral recibe del ejercicio de la construcción del sentido, constituye lo que Jacques Derrida (1967) denomina una “escena teológica”, en tanto responde a un logos primero que no pertenece al lugar teatral, pero que lo gobierna a distancia:

La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo represente en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas. (p. 322)

Ahora bien, sucede que esta lógica de acción estratégica, tan vigente en el teatro, es no obstante, absolutamente ajena a lo teatral. En efecto, aun alejado ya de sus orígenes rituales, la esencia del teatro continúa siendo su carácter de acontecimiento, y en tanto tal, es inmanente (por cuanto es inherente a sí mismo, sin referencia a algo externo) e indeterminado (por cuanto se da en el aquí y ahora de su ejecución). Por consiguiente, la preponderancia de la transitividad requiere reducir a lo más mínimo estas características mediante la imposición de un orden que posea independencia sobre la variabilidad de las circunstancias de la escena, transformando las incertidumbres del acontecimiento en espacios legibles. Esto no es más que una estrategia para dominar y volver previsibles los comportamientos de las únicas dos instancias presentes y que, por consiguiente, constituyen los fundamentos de la existencia del hecho teatral: el actor y el espectador.

Lo que Rancière denuncia y desarticula es la operación mediante la cual se le adjudica a la expectación un carácter inherentemente pasivo que reafirma el presupuesto de la desigualdad de las inteligencias sobre el que se sostiene la división de lo sensible en la sociedad (que no sólo distribuye posiciones, sino también capacidades e incapacidades ligadas a las mismas), y la adjudicación de un vínculo pedagógico entre escena y platea, subordinando al teatro a una función ética de tipo didáctico. La ruptura de este paradigma no sería más que la asunción de la igualdad intelectual entre productores y receptores del teatro, que se funda en el abandono de la idea del espectador como agente pasivo y el reconocimiento de su actividad como traductor de signos en un mundo plagado de sentidos. Esta característica iguala a todos los sujetos inmersos en el lenguaje, incluyendo a aquellos que asumen el rol de autores y directores, tanto como también a los críticos y teóricos, quienes pierden así la potestad del tutelaje sobre el sentido, al tiempo que el teatro se libera de las ataduras estéticas impuestas por aquella vocación pedagógica.

Pero la desigualdad de las inteligencias en el teatro no se presupone sólo entre el espectáculo y el espectador. Es necesario replantearse también las relaciones de poder al interior del hecho escénico en sí mismo, es decir, hacer visible y desnaturalizar la relación pedagógica establecida entre las instancias garantes del sentido y el actor.

El carácter acontecimental de la exhibición pública del cuerpo y de la acción, torna conflictiva la situación de los actores en el seno de una cultura logocéntrica, racional y utilitaria como la occidental, problema que se vislumbra desde el mundo griego. Por ello cualquier reflexión sobre la actuación nos enfrenta a la cuestión del cuerpo y de la representación, al punto que en toda metodología de formación del actor, en todo programa artístico y hasta en cada desempeño actoral particular se ponen en juego las concepciones colectivas de la subjetividad y de lo simbólico, y las relaciones que las mismas establecen con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna en una sociedad dada. Es por ello que en el arte actoral se halla implícita *siempre* una dimensión política.

La cuestión fundamental en el arte teatral ha sido entonces la de cómo subsumir el cuerpo y la acción del actor a algún tipo de orden que los torne previsibles. La solución consistió en encadenar el desempeño actoral a la función de representar, volviéndose así transparente hacia el sentido y reduciendo su carácter opaco y, por lo tanto, disruptivo. Por consiguiente, la actividad del actor resulta legitimada en la medida en que se subordina a la representación de un sentido valorado colectivamente. Tributarias de esta función son la caracterización del actor como mero “intérprete” y la concepción dualista implícita en la misma, mediante la cual se impone la desigualdad de las inteligencias entre las instancias autoral y directorial, y la actuación. Esto no sólo tiene consecuencias simbólicas, sino también en el terreno estrictamente laboral, dado que si lo que importa es el sentido que se representa, el ejecutante es intercambiable, lo cual contribuye a acentuar la división jerárquica al interior de la actividad teatral.

Ranciére afirma que:

En la lógica pedagógica, el ignorante no es solamente aquel que aún ignora lo que el maestro sabe. Es aquel que no sabe lo que ignora ni cómo saberlo. El maestro, por su parte, no es solamente aquel que detenta el saber ignorado por el ignorante. Es también aquel que sabe cómo hacer de ello un objeto de saber, en qué momento y de acuerdo con qué protocolo. Pues en rigor de verdad no hay ignorante que no sepa ya un montón de cosas, que no las haya aprendido por sí mismo, mirando y escuchando a su alrededor, observando y repitiendo, equivocándose y corrigiendo sus errores. Pero ese saber, para el maestro, no es más que un saber de ignorante, un saber incapaz de ordenarse de acuerdo con la progresión que va de lo más simple a lo más complejo (Ranciére: pp. 15 y 16)

Realicemos el ejercicio de reemplazar en esta cita “maestro” por “autor” o “director”, “ignorante” por “actor” y “objeto de saber” por “obra de teatro”, y tendremos una magnífica descripción del quehacer teatral moderno o posmoderno, dramático o posdramático:

En la lógica pedagógica, el [actor] no es solamente aquel que aún ignora lo que el [autor y el director] sabe[n]. Es aquel que no sabe lo que ignora ni cómo saberlo. El [autor o el director], por su parte, no es solamente aquel que detenta el saber ignorado por el [actor]. Es también aquel que sabe cómo hacer de ello un [a obra de teatro], en qué momento y de acuerdo con qué protocolo. Pues en rigor de verdad no hay [actor] que no sepa ya un montón de cosas, que no las haya aprendido por sí mismo, mirando y escuchando a su alrededor, observando y repitiendo, equivocándose y corrigiendo sus errores. Pero ese saber, para el [autor y el director], no es más que un saber de [actor], un saber incapaz de ordenarse de acuerdo con la progresión que va de lo más simple a lo más complejo.

En este contexto, consideramos que la emancipación del actor consiste en el reconocimiento de su vínculo con el espectador como el principal parámetro para su desempeño. No se trata de producir un aparente caos incontrolado de cuerpos en escena, de promover la proliferación de elementos plásticos, movimientos y ritmos sin sentido, o de propugnar la toma del poder mediante una “dramaturgia de actor” que no hace más que reafirmar la posición de “dramaturgo”, sino de reconocer que en el teatro la dimensión transitiva y la dimensión reflexiva de la representación coexisten de manera igualitaria. Que la especificidad del teatro consiste en una relación en la que el actor acciona en función de que es mirado, produciendo un acontecimiento que interviene la selva de las cosas, una intervención de la que el mismo actor no puede dar cuenta, que está más allá de lo que cualquier instancia haya podido planificar, porque en su hacer, el actor “es dicho” por el otro que le presta su mirada. Será el espectador el que traduzca ese acontecimiento en signos, como quiera y como pueda, tal como cualquier sujeto traduce en signos su encuentro con un sujeto semejante. Se dirá que un teatro planteado en estos términos es un teatro de ignorantes que establecen relaciones en presencia con otros ignorantes, sin maestros que sancionen desde afuera un encuentro que sólo admite el *cuerpo a cuerpo* entre inteligencias que fundan su igualdad en una distancia cuya irreductibilidad permite no suprimir al otro en función de ningún saber qué transmitir.

Por eso la actuación popular es tan desvalorizada, censurada e ignorada, al punto de constituir hoy un patrimonio cultural intangible en riesgo. Porque es la que hace del vínculo aquí y ahora entre actor y espectador el único parámetro de desempeño a respetar y, en función de ello, apela a todo lo que tiene a mano para preservar y explotar dicha relación. Inmersa en un territorio ajeno (el del texto dramático y la puesta en escena del director), la actuación popular se presenta entonces como la práctica de un “escamoteo”. En los términos planteados por De Certeau (2007), el escamoteo es una táctica que sustrae el tiempo productivo en los términos de un régimen ajeno, para realizar una acción libre y creativa. Se trata de subvertir la idea de ganancia supuesta que brinda el producto cerrado y acabado como valor, para realizar una acción, en el caso del actor popular, sin referencia al orden de la trama. De este modo, el actor agrega textos o acciones propios, improvisa, o establece una relación directa con el público, incluye ademanes y latiguillos que no destruyen la transitividad de la representación, sino que coexisten en paralelo.

Porque el actor popular apela fundamentalmente a establecer una relación paródica con las formas dominantes del teatro, con los roles que detentan la posición del poder y del saber dentro del mismo, y con la cultura oficial que margina por igual a actores y espectadores populares. Y es en tanto paródicas, y no revolucionarias, que las formas populares de actuación resultan insoportables. Porque en el más allá de la seducción de un ignorante sobre una platea de ignorantes, se produce el entendimiento entre los marginados de la cultura. La actuación popular nacional realiza dos veces este movimiento que subvierte la desigualdad de las inteligencias: una, por popular, y la otra, por nacional, en un campo teatral aun dominado por la importación de formas europeas, bajo la figura de metodologías de actuación, estéticas, poéticas de directores-estrella, dramaturgias, o de la entrega sin reservas a la inclusión de nuevas tecnologías en la escena o a la dinámica festivalera, etc.

Ya para finalizar observemos que la batalla cultural en el seno del hecho teatral no consiste simplemente en que las relaciones de poder al interior del hecho escénico cambien. Antes es preciso que los propios actores, quienes muchas veces sostienen y reproducen las posiciones jerárquicas que los someten (pensemos, por ejemplo, en la gratuidad del trabajo en cooperativa), lleven adelante y ejerzan su propia emancipación. La igualdad de las inteligencias en la relación teatral no sólo debe plantearse entre escenario y platea, sino también entre las distintas instancias que participan en la producción del hecho escénico. Pero siempre sin perder de vista que la relación mínima teatral es la que se da *uno a uno* entre un sujeto que acciona y un

sujeto que mira. Por consiguiente todo debe estar en función de esta relación para que el teatro no sea suprimido.

Por último, consideramos que el reconocimiento de la igualdad intelectual entre productores y espectadores del hecho escénico no sólo emancipa a actores y público. También releva a los teóricos y críticos del teatro de la estéril tarea de desentrañar “qué significa” la obra, para emprender ahora sí aventuras intelectuales más fascinantes respecto del teatro, para perderse en la selva de los signos sin estar obligados a renunciar a su carácter de entusiastas espectadores.

Bibliografía

- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas*. Foucault, De Certeau, Marin. Bs. As: Manantial.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- Derrida, J. (1967). *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. En *La escritura y la diferencia* (pp 318-343). Barcelona: Antrhops
- Lehmann, H- T (2002). *Le Théâtre postdramatique*. París: L'Arche
- Mauro, K. (2014). *Actores y mundo del trabajo: apuntes para una problemática construcción identitaria*. En *Actas de las VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata: Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, UNLP
- Mauro, K. (2013). *La Actuación en el Teatro Posdramático Argentino*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 669-692
- Mauro, K. (2011). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis doctoral inédita, UBA.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Bs. As: Manantial
- Szondi, P. (1994). *Teoría del Drama Moderno (1880 – 1950)*. Barcelona: Destino

Cuarteto -Quartett-

Mirta Morutto
DAD-UNA

En el mes de junio, de 2015, se estrenó la Opera Quartett en el Teatro Colón de Buenos Aires. Una obra nueva, no sólo para nuestro público, sino para toda Latinoamérica. Debido a los distintos comentarios y críticas que suscitó en los espectadores y especialistas, me pareció interesante hacer un análisis de la misma.

Quartett se estrenó en el Teatro de la Scala de Milán en 2011. Esta ópera, tiene ciertas características particulares como mantener el título en alemán de Heiner Müller—se pronuncia Quartétt- y texto basado en el dramaturgo alemán con adaptaciones y libreto de Luca Francesconi. A su vez, Heiner Müller, se inspiró en el francés Pierre Choderlos de Laclos, en "Las relaciones peligrosas". Luca Francesconi prefirió el inglés para el libreto, porque buscó diferenciarse de la ópera tradicional la italiana, la francesa, como así también de la alemana. Lo consideró un idioma más cibernético, más ligado a lo tecnológico de la comunicación. Dado que esa lengua no tiene tradición operística, por sí sola, logra una distancia propia de un cierto tipo de cultura del siglo XX y mayor en el siglo XXI. Luca Francesconi se expresa de forma tal que se constate que la ópera evoluciona y lo mismo ocurre en relación a los temas que se eligen. Quartett, no tiene áreas pegadizas como las óperas tradicionales, por el contrario, está plagada de elementos disonantes que inquietan, producen desasosiego y en cierta forma reflejan la vida en la actualidad con vínculos amenazantes que emergen con la consiguiente inestabilidad manifiesta que esto genera. A su vez, el texto de Heiner Müller que, como dije, se inspiró en Laclos, en "Las relaciones peligrosas" (laisons dangereuses), lo hizo específicamente en las cartas epistolares de una pareja. Estos escritos, también se tradujeron como "Las amistades peligrosas" o como "La relación peligrosa", circunscribiendo así, el peligro a la propia pareja. La novela, lleva desde sus comienzos, la connotación de inmoral, puesto que ya en 1782, fue censurada causando gran revuelo en la época. Lo escrito por Laclos, corresponde a una obra maestra de la literatura galante del siglo XVIII en su descripción de las intrigas de la aristocracia francesa. Este autor considera como base, que la Sociedad pervierte al hombre y está en directa relación con el pensamiento de Jacques Rousseau y su Emilio. Siglos después, en 1987, retoma Heiner Müller el tema en cuestión. La temática aflora también, en otros autores de distintos ámbitos que trabajaron con la idea de Laclos. Como ejemplo de lo expresado se puede mencionar a Christopher Hampton con "Las relaciones peligrosas" en su adaptación al cine, en 1988, con actores de la talla de Glenn Close y John Malcovich, Jeanne Moreau, Gerard Phillips, entre otros.

Cabe aclarar que la ópera que en general se sigue representando, corresponde a la escritura de los años 1700 y 1800 y algo de lo que quedó de Monteverdi con L'Orfeo de 1607—aunque es cierto que hubo formas particulares de interpretar ópera en el siglo XX. Los sonidos de la ópera del siglo XVIII y XIX están más relacionados al violín que en forma involuntaria, impregnaba el aire de las ciudades. Los ruidos, que hoy llegan del afuera, corresponden, en general, a urbes industriales, conformadas por habitantes que se mueven apurados, donde el ruido del tránsito, los motores, el ulular de sirenas, de bocinas, llegan y pueden contagiar a los compositores, como el caso de Luca Francesconi que lo incorpora a su oficio. El hombre está en el lugar entre la máquina y el animal, en palabras del compositor italiano, esto ocurre principalmente cuando "el individuo es oprimido por la ideología, o por cualquier elemento ideológico que le pide un sacrificio personal, dejándolo a merced de su propio cuerpo, lo único que es suyo, su propia vida, la energía vital para ser. Allí, se ejerce la violencia para quitarle lo que posee". No obstante, Quartett, es una ópera y tiene los condimentos básicos de la misma, de la obra musical. Está presente la acción escénica, armonizada y cantada con el acompañamiento instrumental. Su representación se ISBN 978-987-3946-03-5

realiza en teatros de ópera como La Scala de Milán y en el Teatro Colón, en nuestro caso, acompañada por la orquesta y otras agrupaciones musicales. Sigue formando parte de la música europea occidental, más allá de sus variaciones e innovaciones. Se presentan en escena solistas, los dos integrantes de la obra, corresponden a un hombre y una mujer. Hay un coro, que remite al Teatro Scala de Milan, en grabación. La poesía está presente a través del libreto. La música depositada en la orquesta. Con relevancia de las artes escénicas, escenográficas, la actuación, los movimientos coreográficos, la iluminación, y otros efectos escénicos con el correspondiente maquillaje y vestuario. Por otra parte, Alex Ollé, uno de los directores de La fura dels Baus, trabajó desde el comienzo con la puesta. Fue el mismo Francesconi que lo convocó al desafío. Intentó que la violencia que trataba de demostrar, de cuerpos sobre el escenario, arrojados, lacerados, no tuviera una interpretación e intervención excesivamente expresionista que remitiera a lo alemán. Alex Ollé, comentó la importancia de trabajar junto a un autor vivo de ópera por lo que cree que le facilitó estar más cerca de un resultado conjunto, exitoso y fiel de lo que se pretendía. Tuvo que perfeccionar la escena para unos personajes “que no quieren enterarse de lo que sucede en el mundo. Que viven aislados y manipulando a los demás. En un torneo de vanidades, correspondiente a un juego entretenido y peligroso. La ópera consta de un acto y trece escenas con una duración de una hora y veinte minutos. Un verdadero desafío para la pareja de cantantes que están todo el tiempo en escena. Se diseñó una coreografía que da a la obra mayor tensión con giros, rodadas, peleas, en medio de sus partes cantadas y recitativos, con cierto riesgo vocal y corporal. En cuanto a la puesta en escena, comprende tres escenarios de interpretación. El primero de los cuales es el espacio propiamente dicho de los protagonistas, de la pareja. Del inside, de allí, emergen sus diálogos donde el aburrimiento es el gran problema y el logro de diferentes sensaciones para ocultar el mismo buscando la crueldad y la perversidad sobre otros seres inocentes, se hace presente desde lo físico. La pareja está dentro de una caja suspendida en el espacio por cables invisibles. Tiene como características que el lugar está conformado por un rectángulo. Un cubículo sin paredes ni delante, ni atrás. Se puede asimilar a una caja donde los insectos son observados. Esa construcción los aísla del mundo que hay afuera de sus vidas, pero, pueden ser observados. El segundo espacio escénico rodea al primero y es el outside, lugar de un espacio mental de sueños, de deseos proyectados. También de las angustias, que están en sus mentes y el voyerismo. Las proyecciones que en él se brindan, muestran cuerpos desnudos, algunos castigados, escenas de sexo lacerante; hasta la misma pareja, en dimensiones aumentadas, intenta ver dentro de la caja y observar. Vidas no vividas pero que están en las ensoñaciones. En este espacio se da lugar a las proyecciones con imágenes del Coro del Teatro de la Scala y sus voces. Se presenta un tercer espacio que por su tamaño, relativiza a los dos primeros y a su vez los envuelve y en cierta manera, los ahoga. Este espacio interviene la sala teatral, en este caso el Teatro Colón. Invadiendo el lugar de los espectadores incluyendo los palcos de todo el teatro. Aparece como alguien que está observando desde otra parte. El movimiento musical, como el audio-visual atraviesa también los dos espacios anteriores descritos, el inside y el outside; es desde lo musical como desde lo plástico, un conjunto. Se reflejaría ese ser superior no definido, que Francesconi, llega a considerar como la interrupción de ese mundo extra -afuera como Italia invadida por los inmigrantes africanos de Lampedusa, donde las fronteras empiezan a ser difusas de tanto “extrañamiento” Un nivel de reflexión superior, que nos excede como seres humanos. En este tercer espacio se ubica también, un conjunto musical con banda sonora della Scala de Milano y los electroacústicos de IRAM, La música de esta ópera, está escrita teniendo en cuenta estos tres espacios y se plasmó en tres niveles de pentagramas, con la notación musical tradicional. El subtítulo del texto está en español y en inglés. Diferenciados por niveles. El inside, escrito en letra de imprenta y el outside en letra de imprenta mayúscula. Corresponde su localización en el tercer nivel, citado.

ISBN 978-987-3946-03-5

En relación al texto, cabe considerar la novela epistolar de Laclos donde se narra el duelo perverso y libertino de un hombre y una mujer, ambos miembros de la nobleza a finales del siglo XVIII. La Marquesa de Merteuil y el Vizconde de Valmont que en el pasado fueron amantes, cuentan sus hazañas al enviarse cartas en relación a sus aventuras amorosas. Ambos se jactan de sus conquistas pero, no en una posición igualdad pues lo que puede comentar Valmont como hombre sediento de conquistas y que lo acredita ante la sociedad del momento, no es similar para Merteuil que se ve en la necesidad de ocultar o disimular sus aventuras. La Marquesa es una mujer viuda, con rango noble, en medio de un mundo de hombres. El Vizconde Valmont seduce y multiplica las deshonras que efectúa entre las mujeres y se jacta de ello. Todo, en un contexto favorable a sus fines; con pinceladas gruesas de la moral de la época. Laclos, perfila personajes libertinos y víctimas, pero, tiene el buen tino de permitir al lector ante la ausencia de un narrador, que tome partido, que emita su propia opinión de acuerdo a lo que se desprende de las cartas. No obstante el objetivo es convertir en coleccionable todo aquello que cae bajo la seducción. Los libertinos, lideran el juego. Merteuil está en el bando de los perversos pero pasa la vida en el juego disimulando, bajo apariencias de honor y virtud. Cubre con hipocresía el papel que se le asigna como mujer en esa sociedad y continúa con su divertimento siniestro. Ella, decide vengar a su sexo mediante las conquistas amorosas. El Vizconde de Valmont frente a Merteuil tiene una relación de amor odio, pasa de un estado a otro con relativa rapidez. De la correspondencia epistolar surgen figuras como Madame Trouvel y Cecile de Volanges que son las posibles víctimas, por sus condiciones virtuosas o de inocencia, ante la crudeza de la vida y sus peligros. Sus principios se ponen en juego bajo la trama de los perversos. En un entorno de apariencia ingenuo, bucólico, de un mundo reglado, pacífico, de buenos modales y recato, surgen las peores pasiones, los sentimientos más abyectos para concretarse sobre quien cae en la trama. Lo único que interesa es la destrucción de la inocencia. Laclos, retrata una aristocracia francesa cínica, llena de egoísmo y perversión; donde la indiferencia hacia el sufrimiento del pueblo francés y sus padecer, resulta cubierto, obturado, acallado, por el desenfreno del lujo palaciego y sus excesos. Lo putrefacto que emerge de la corte de Luis XV, con su boato y desfachatez, la falta de amor hacia el prójimo, la carencia de sensibilidad y valores. Por otra parte, aunque la novela epistolar de Laclos le haya servido de inspiración a Heiner Müller, el dramaturgo alemán, no toma el contexto histórico, no es justamente lo que le interesa, retratar. Sí, hace hincapié en la decadencia moral. Heiner Müller, pinta sin contemplación el infierno, donde las almas están atormentadas por sus cuerpos en el desacelere de su vigor físico. Aparece el desgaste, la vejez que amenaza a los cuerpos de los libertinos, a Merteuil, a Valmont, el amargo reconocimiento de su propio declive, lo que se opaca, lo que desaparece, como la juventud. De la escritura de Laclos, entre las víctimas, se menciona a Madame Trouvel como una joven de veintidós años, seducida por Valmont. Mujer virtuosa que termina amando al Vizconde. Tras la ruptura, se marcha a un convento y después de enterarse de la muerte de Valmont, termina muriendo. Cecile de Volanges es la otra víctima de los libertinos que sale del convento a los quince años para casarse con un conde que nunca conoció. Por su parte, un noble sin fortuna se enamora de ella y decide retar a duelo a Valmont por haber seducido a la joven, lo mata y huye a Malta. El cuarteto-Quartett- de análisis, se limita a Merteuil, Valmont, Volanges y Trouvel para Müller y es lo que rescata Luca Francesconi. Los protagonistas de Quartett, cumplen el desafío de representar los cuatro roles, con sus sutilezas en las interpretaciones y diferenciaciones de género y. Remite, por momentos a intertextualidades con Sartre en "Las puertas", en relación a la mirada del otro y el verdadero infierno, a Harold Pinter en el espacio cerrado y lo que ahoga, a Lars Von Trier y su Anticristo y sus relaciones destructivas.

Lo que presencia el espectador de una tarde de la pareja, son las acciones que reiteradamente han consumado. En sus diálogos se desprende el hastío como que a
ISBN 978-987-3946-03-5

la Marquesa nada la sorprende. Merteuil:- Saberlo todo y no ser Dios Ese tipo de distancia de la realidad, el elevarse con desprecio por encima de todo y todos, los lleva a pensar que son únicos, ilimitadamente poderosos. Recién toman algo de conciencia ante el envejecimiento del cuerpo, en las limitaciones que esto trae, Donde la razón no alcanza, entonces, estalla la crisis y ellos empiezan a enloquecer. La Marquesa se da cuenta que además de seducir a Madame Trouvel, Valmont se ha enamorado de ella y es algo intolerable para Merteuil. El Vizconde tiene una reacción animal; debería estar al margen del instinto .En un diálogo la Marquesa dice: Merteuil:- Dejemos a la plebe copular por los rincones (...) Si te vas a enamorar verdaderamente, debería ser de mí. Valmont:-(...)La fidelidad es el más salvaje de los excesos Se busca eliminar todo sentimiento .Pero a pesar de eso, en la Marquesa afloran los celos y en un diálogo expresa: Merteuil:- Conmigo o nada Finalmente en lo pergeñado por Luca Francesconi, la Marquesa decide matar a Valmont. El Vizconde, como un viejo actor de pueblo, que hace su parte en forma superficial dice: Valmont:-Sé que me estás dando vino envenenado .Sigamos actuando. Valmont se contenta con actuar y mostrar un papel aceptable. Hay humor negro en Heiner Müller y también en Francesconi, al resaltar las acciones, con su música, en ahondarlas sin concesión. Valmont:- (...)Espero que mi actuación no la haya aburrido Sería imperdonable. Merteuil, es más profunda quiere un cambio, destruir lo existente, que nada quede. Algo así como volver a construir un mundo con herramientas nuevas o que no quede nada en pie, sin saber si se reconstruirá sobre las ruinas, el final es abierto. Para lo cual, la escenografía juega un papel relevante pasando, en el inside, la caja, en una habitación despojada, a aflorar de las paredes que contienen escritos, papeles, enormes bibliotecas de archivos y que todo se desprende estrepitosamente de los muros. Cataratas de papeles salen de la caja, del inside, pasan al outside, son arrojados al escenario tradicional, en ese “afuera”, como suerte de abismo. En Quartett, además, aflora en su final otra intertextualidad, Hamlet Machine también de Heine Muller. Luca Francesconi le dio una vuelta de tuerca a esa terminación al contemplarla: Tuvo en cuenta a Meurteuil con palabras de Ofelia con la locura de este personaje de Hamlet. Merteuil:-Quiero destruir la jaula en la que estuve presa, quiero romper las fotos de los amantes que me han poseído en la cama, en la mesa, en el piso. Luca Francesconi, cambia el final porque considera demasiado negativo y demasiado alemán la terminación donde ella dice: Merteuil: “Finalmente nos quedamos solos, cáncer, amado mío” La Marquesa, en el borde del inside, en su límite, como el abismo de la caja en la que se encuentra, viendo si salta o no, como Ofelia, está allí, Vestida con su sangre, sola con su sangre.

Bibliografía

- Choderlos Laclos, P. *Las relaciones peligrosas*. Madrid: EDAF (2013)
Estrada Sztyrle, S. *Un feminista Avant la lettre*. Revista Teatro Colón 118 (junio 2015)
Francesconi, L. *Impresiones de encuentros 2015 sobre la Opera Quartett*, no editados
Miguel, S. *En busca del espectáculo total*. Revista Teatro Colón.118 (junio 2015)

La Fille de Mme. Angot e A filha de Maria Angu – o abasileiramento da opereta

Larissa Neves

Universidade Estadual de Campinas

Entre as décadas de 1870 e 1880 consolidou-se nas casas de espetáculos brasileiras um novo tipo de fazer teatral: os gêneros musicados, que vigorariam com força até praticamente meados do século XX. Esses gêneros tiveram grande importância pela potencialidade cênica e popularidade alcançada, mas, principalmente, foram gêneros nos quais a cultura popular brasileira ganhou um espaço antes quase inexistente nos edifícios teatrais. Diversos dramaturgos dedicaram-se a escrever peças musicadas, no entanto, Artur Azevedo (1855-1908) é o nome que marcou essa geração de artistas, por ter sido o escritor que com mais afinco e qualidade dedicou-se à dramaturgia musicada no final do século XIX.

No dia 26 de março de 1876 estreava no teatro Fênix, no Rio de Janeiro, pela companhia do empresário Jacinto Heller, a opereta *A filha de Maria Angu*, adaptada por Artur Azevedo do original francês *La Fille de Mme. Angot* (1872; texto de Siraudin, Clairville e Koning; música de Charles Lecocq). Com essa peça o autor iniciou sua carreira no Rio de Janeiro. Observar como ele transformou a realidade francesa expressa nas linhas de *La Fille de Mme. Angot* em motes que reconhecemos como tradicionalmente brasileiros consiste num exercício interessante de desvendamento do começo desse período tão rico na história do nosso teatro.

A partir da adaptação dessa peça, e do sucesso por ela alcançado, Artur Azevedo continuou a trabalhar com modelos franceses de cena, mas cada vez mais os transformando de acordo com a realidade nacional. Nesse rápido estudo pretendo demonstrar como já nessa primeira composição o dramaturgo alcançou criar uma peça que não somente se utiliza de material da cultura popular para adaptar um conteúdo estrangeiro, como também inovar formalmente a partir dessa incorporação de elementos nacionais, na linguagem e na estrutura. Nessa peça não há adaptação da música para ritmos brasileiros, mantêm-se as partituras francesas de Lecocq, no entanto, outros aspectos formais indicam o abasileiramento da cena, especialmente as falas das personagens, mas também as indicações de cenário e rubricas.

O primeiro ato de *La fille...* se passa em frente a um mercado, onde trabalham os pais e as mães de Clairette. Orfã aos três anos – filha de Madame Angot, uma mulher que viveu uma vida de aventuras –, ela foi adotada por uma comunidade. A peça se inicia no dia de seu casamento com Pomponnet, o barbeiro, arranjado pelos seus pais. No cenário, uma placa indica a loja do noivo: “*Pomponnet: perruquier – barbier*” (peruqueiro e barbeiro). Na versão brasileira, Clarinha é adotada pelos funcionários da “Fábrica de Fiação e Tecidos Pinho e Companhia”, sendo que o letreiro da loja de Barnabé (Pomponnet) tem a seguinte inscrição: “Barnabé, barbeiro e sangrador. Aplica bichas”. Logo na primeira rubrica visualizamos, portanto, como o autor transporta para o universo brasileiro, com uma simples mudança de palavras, a espacialidade da cena, sem com isso alterar de forma contundente o enredo, que é praticamente o mesmo da peça original.

Transformar um peruqueiro e barbeiro francês em um barbeiro sangrador que aplica bichas consiste numa transformação radical de paradigma cultural. No Brasil os ofícios de sangradores e barbeiros se misturavam, principalmente dentro de comunidades menos instruídas. O costume de ter curandeiros aplicando sanguessugas (bichas) para aliviar dores espalhava-se por todo o país, onde, em alguns lugares mais distantes das capitais, consistia na única possibilidade de receber tratamento. Mesmo nas cidades maiores, porém, as camadas mais populares recorriam aos barbeiros-sangradores para cura de doenças. Segundo Tania Pimenta (1998):

Nas petições e atestados dos suplicantes era bastante comum aparecerem juntos os termos sangrador e barbeiro: "barbeiro-sangrador". De hábito, a população percebia como associados esses ofícios, chegando mesmo a ser usual fazer-se referência a um sangrador como barbeiro, o que confirma serem tais ofícios com frequência exercidos por uma mesma pessoa.

A maioria dos barbeiros era de origem africana – escravos e ex-escravos – mas o ofício também era realizado por portugueses e brasileiros brancos. Ter uma loja, como Barnabé, indicava certo *status*, que diferenciava o profissional daqueles que atuavam pelas ruas (Pimenta, 1998). O casamento arranjado para Clarinha tinha, portanto, para seus “pais e mães”, a finalidade de colocá-la em uma posição estável na sociedade. Azevedo faz essa adaptação contextualizando o ambiente: o público novecentista reconheceria de imediato a figura do barbeiro como sendo um brasileiro, um tipo nacional que circulava pelas ruas. Parece pouco, mas o simples fato de não traduzir ao pé da letra a profissão do noivo e sim de modificá-la quase que ligeiramente, mas de maneira bastante inspirada, denota uma preocupação com o público popular brasileiro bastante recente para aquele tempo (que vem na esteira de alguns precursores, como o ator Vasques¹).

Nessa peça, o terceiro ato é bastante representativo nesse sentido. Em *La fille...* após uma série de peripécias nas quais Clairette/Clarinha procura evitar o casamento com Pomponnet/ Barnabé, porque é apaixonada por Ange Pitou/Ângelo Bitu, incluindo uma passagem pela casa da Madame Lange/Chica Valsa, na qual se descobre que essa última também é amante de Pitou/Bitu, todas as personagens se reúnem em uma festa, para as revelações finais.

No original francês, a cena se passa no jardim de um cabaré no qual acontece um baile. Esse cabaré localiza-se em *Belleville*, bairro popular de Paris, conhecido por seus bailes folclóricos, como os que ocorrem até hoje no *Parc de Belleville*. A rubrica descreve:

O teatro representa o jardim de um cabaré de Belleville iluminado por um baile. Em volta bosques e à direita um caramanchão. Todos os arbustos e arvoredos devem estar dispostos de modo a que as personagens do ato possam deslizar por entre elas sem quase serem vistos. Entrada ao fundo e de todos os lados² (Clairville, Siraudin e Koning, 1948).

Na versão brasileira, Artur Azevedo tem um grande achado, quando localiza o espaço em uma festa do Divino, tão popular ainda hoje e, no século XIX, a festa mais importante no calendário festivo do Rio de Janeiro e das cidades roceiras. A rubrica indica:

Um arraial em Maria Angu, na noite da festa do Espírito Santo. Fogos de artifício. Balões de papel. À direita casa do juiz da festa e à esquerda uma igreja, abertas ambas e iluminadas. (Azevedo, 2002, p. 179)

A diferença de cenário é significativa, porque modifica inteiramente o ambiente cultural no qual a cena se passará. Artur Azevedo traz para os palcos uma reprodução da festa que era (aliás, ainda é) brincada nas ruas, com “fogos de artifício, balões de papel e igreja” – elementos típicos de uma inconfundível brasilidade. Não se trata de uma solução aleatória, mas de uma adaptação pensada para comunicar com o público brasileiro da época, que identificará de imediato na cena teatral uma reprodução artística de seu costume festivo, artístico e religioso.

Enquanto o ato, na peça francesa, se inicia com: “au lever du rideau, fricassée dansée par tout le monde³” (Clairville, *et al.*, 1948); na brasileira: “Ao levantar o pano vem do fundo o bando do Espírito Santo. À frente o Imperador representado por uma criança. Repiques de sino. Foguetes.” O coro canta:

Entoemos nosso hino

Perante o celeste altar,
Para louvar o Divino,
Para o Divino louvar! (Azevedo, 2002, p. 179).

A música tradicional invade a opereta, mesmo que seja apenas nesse momento. Embora a encenação tenha mantido as melodias francesas, para todas as partes cantadas pelas personagens, nesse começo de ato, festivo, o coro cantará um hino popular ao Divino Espírito Santo. Não está indicado, no texto, qual o ritmo a ser seguido, mas não há necessidade, o ritmo é conhecido de todos.

Cabe destacar que, mesmo nas partes musicadas por Lecocq, o modo como Azevedo alterou a linguagem foi suficiente para que surgisse uma formatação brasileira para o espetáculo. Décio de Almeida Prado (2003), em rápido ensaio sobre o gênero, destaca uma das canções do primeiro ato, na qual uma das mães de Clarinha descreve Maria Angu:

Andou por Sorocaba,
Por Guaranguetá,
Por Pindamonhangaba,
Por Jacarepaguá (Azevedo, 2002, p. 138).

Como adaptação de:

En ballon elle monte,
La voilà dans les airs,
Et plus tard elle affronte,
Les mers et les déserts⁴ (Clairville, *et al.*, 1948).

O crítico comenta: “Na há confusão possível entre os dois universos projetados em cena, um tendente ao grandioso, ao universal (...); o outro, surpreendentemente local e regionalista”, e finaliza: “todas [as palavras], talvez não por acaso, polissilábicas e de origem indígena, como que alheias ao português” (Prado, 2003, p. 100). Embora com leve tom de ironia, Prado alcança em poucas palavras destacar os pontos positivos da adaptação. Com certeza não por acaso, Azevedo escolheu as palavras de sua adaptação a dedo, visando impactar o público tupiniquim. As palavras são alheias ao português, de fato, são brasileiras, as cidades remetem ao local, para gerar uma empatia imediata com seu público popular. Público esse que, quando não estava no teatro, frequentava a festa de rua, por exemplo, a mesma que serve de cenário ao terceiro ato.

Em continuidade à abertura festiva, depois que o coro canta e dança, representando “O bando do Espírito Santo”, o grupo “entra na igreja” e aparece o Juiz da Festa “saindo da casa e dirigindo-se aos que ficaram em cena”: “Então, rapaziada! Venham trincar uma perna de peru cá em minha casa! Eu sou juiz da festa! Viva o Espírito Santo”. Ao que todos respondem: “Viva! Viva o Juiz! Vamos! Vamos!...” e “Festeiros e homens do povo seguem o Juiz, que entra em casa” (Azevedo, 2002, p. 179). No caso da peça francesa, é o dono do cabaré quem aparece à porta, convidando o povo para dançar do lado de dentro. Na adaptação a cena adquire uma carga cultural de brasilidade bem representativa, a partir da presença das personagens típicas dos festejos do Divino, cuja importância continua sendo a mesma em diversas celebrações tradicionais.

O juiz da festa, por exemplo, ou festeiro, é aquele que se responsabiliza por organizar o evento e adquirir prendas e doações junto à comunidade. A festa do Divino é marcada pela distribuição de alimentos, que ocorre em geral a partir das doações angariadas pelo juiz e seus ajudantes, no decorrer do ano. O juiz pode ser eleito, ou sorteado. O Imperador, que na peça, segundo indicação da rubrica, deverá ser vivido por uma criança (como ocorria no século XIX, nas festas mais tradicionais), também é sorteado de um ano para o outro e hoje em dia costuma ser representado por homens adultos (Abreu, 1996). Na procissão do Divino o Imperador se veste com belo traje

vermelho, e lidera a caminhada. Na festa de São Luiz do Paraitinga, por exemplo, interior de São Paulo, o imperador não é uma criança, mas sim o rei Congo, de comunidade afro-brasileira (Santos, 2008).

Assim, o autor da versão brasileira dessa opereta recria em cena uma série de ações expressivas de uma teatralidade popular. O bando do Divino, com suas figuras específicas, entra em cena, entoando o hino, dança, circula, toca o sino e lança foguetes, circula pelo palco aos gritos de “Viva!” e sai de cena com a motivação de ir “trincar uma perna de peru” na casa do juiz da festa. Como vemos, não se trata apenas de trazer para o palco brasileiro um assunto nacional, de adaptar pura e simplesmente os assuntos da peça estrangeira de modo que o público o compreenda; trata-se de reinventar a peça, em conteúdo **e forma**, trazendo para o teatro ações específicas baseadas em uma cultura já teatralizada – a cultura da festa e dos folguedos.

A cena consiste numa rápida introdução ao terceiro ato. Após essa marcante passagem, a peça segue, com o encontro de Clarinha com seus pais e mães, seus pretendentes, e todos que estiveram envolvidos nas peripécias. Clarinha mostra ser realmente filha de Maria Angu, quando toma as rédeas da própria vida para desmascarar a todos, deixando de ser a inocente menina do primeiro ato. Descobre-se que Bitu/ Pitou enganava Clarinha/Clairette com Chica Valsa/Lange, então a filha de Maria Angu/Madame Angot decide se casar com Barnabé/Pomponnet, terminando a opereta com dança e música de comemoração.

Embora tenha sido somente a introdução do ato, quando combinada com os diversos outros elementos, alguns elencados nesse curto trabalho, a festa do Divino enquanto matéria formal para cena ganha uma originalidade marcante – uma originalidade que se faz existir somente em território nacional, a partir do olhar de um dramaturgo que alcançou romper os preconceitos de sua época para colocar o seu público em primeiro lugar.

Em sua análise da obra teatral de José de Alencar, Décio de Almeida Prado comenta sobre o abraqueamento obtido pelo autor, ao usar modelos europeus para chegar aos assuntos nacionais, em suas peças. Numa frase emblemática, o crítico pontua: “Esse abraqueamento reflete-se inclusive nos imponderáveis, num certo adoçamento geral de todas as linhas” (Prado, 1993, p. 343). A partir dessa rápida análise, ousamos dizer que Artur Azevedo, na esteira de Martins Pena, foi além desse “adoçamento geral de todas as linhas” ao, conscientemente, optar por um teatro capaz de comunicar com o público popular nacional. Azevedo, como fez Alencar, parte do estrangeiro para chegar ao Brasil; no entanto, ele dá um passo a mais nesse sentido quando, sem se importar com as hierarquias de gênero, insere em sua adaptação linguagem, festa, costumes populares, fazendo com que o espaço saia da sala de estar e invada o cotidiano das ruas, o que garante uma transformação na base estrutural da carpintaria dramática, não apenas em seu conteúdo.

Bibliografia

- Abreu, M. C. (1996). *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*. Tese de Doutorado em História, IFCH, Unicamp, Campinas, São Paulo.
- Azevedo, A. (2002). *Teatro de Artur Azevedo*. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, vol. V). Rio de Janeiro: Funarte.
- Clairville, Siraudin, Koning. (1948). *La fille de madame Angot*. Paris: Stock.
- Pimenta, T. (1998). Barbeiros-sangradores e curandeiros no Brasil (1808-28). *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 5 (2), 349-72.
- Prado, D. A. (2000). *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- Prado, D. A. (1993). *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva.
- Santos, J. R. C. (2008). *A festa do Divino em São Luis do Paraitinga: o desafio da cultura popular na contemporaneidade*. Dissertação de mestrado em História, FFLCH, USP, São Paulo.

¹ Autor das peças *Orfeu na roça* e *Orfeu na cidade*, baseadas na opereta *Orphée aux Enfers*.

² No original: “Le théâtre représente le jardin d'un cabaret de Belleville illuminé pour un bal. Partout des bosquets et à droite une tonnelle. Tous les bosquets quets et taillis doivent être disposés de manière à ce que les personnages de l'acte puissent s'y glisser sans être presque vus. Entrée au fond et de tous les côtés”. (tradução nossa).

³ “Ao levantar o pano, fricassê dançado por todo mundo.” (tradução nossa).

⁴ Em balão ela voa, / Vejam-na nos ares, / E mais tarde ela enfrenta, / Os mares e os desertos. (tradução nossa).

Los cuerpos desnudos de la historia yacen extraviados en el cajón de la Historia

Estefanía Otaño

UNC

estefiotano@hotmail.com

Por medio de la siguiente ponencia, abordaremos la obra *Muñequita o juremos con gloria morir* del dramaturgo argentino, Alejandro Tantanian, con la intención de reconstruir la configuración de los cuerpos en relación a la escritura y la historia. Las marcas del cuerpo social e individual, implican en algún punto, las huellas que va dejando la historia.

Recuperando la idea que propone Juan Mayorga en *El dramaturgo como historiador* (2013) podemos pensar en Tantanian como un dramaturgo, que abre las palabras a un juego de inagotables voces que se renuevan en cada nuevo acontecimiento. Su teatro, convive con la dimensión de lo nunca acabado y siempre abierto. Es la experiencia vital y dialéctica. La relación interpelante de los cuerpos y los espacios. Es siempre ficción y realidad.

Podemos pensar entonces en un teatro que interviene en la realidad, interrogando el mundo, la cultura y la historia.

El dramaturgo argentino; Alejandro Tantanian, para evitar ser nominado posteriormente, siendo agrupado por algún teórico-crítico en algún grupo generacional junto a otros colegas dramaturgos, agiliza el problema. Tantanian se coloca dentro de la llamada Generación del '90; junto con Rafael Spregelburd, Jorge Reyes, Ignacio Apolo, Alejandro Zingman, Carmen Arrieta, Alejandro Robino, Javier Daulte, Federico León, Patricia Zangaro, Marcelo Bertuccio, Luis Cano, Alfredo Rosenbaum, Daniel Veronese, Beatriz Catani, Bernardo Cappa, entre otros (Tantanian, 2002, p. 233). Estos dramaturgos a su vez reconocen sus modelos referenciales respecto a una continuidad histórica en Gambaro, Pavlovsky, Briski y Monti. "La relación con esos padres, en cierto punto es falsa. Esta generación de los '90 es hija de una generación desaparecida de la Argentina y los inmediatos antecesores son abuelos, no padres. Esta anómala situación histórica provocó encarnizadas polémicas en los decires de la dramaturgia." (Tantanian, 2005, p. 234)

Esta generación, en tanto huérfana de padres, se vio seducida por un territorio liberado para lo ecléctico y diverso hasta que "la inapelable y omnipresente voluntad binaria del pensamiento Argentino nos bautiza como Dramaturgia de la Diversidad." (Tantanian, 2005, p. 234)

Son las relaciones generacionales las que nos permiten trazar una relación con otro terreno de la literatura argentina; la narrativa.

La narrativa argentina en las décadas del '60, '70 y '80, se vio atravesada por las situaciones de insilio y exilio. Un lidiar existencial, que permitió pensar y redefinir a la literatura argentina a partir de su relación con la política y la historia, por medio de realismos, vanguardias y experimentaciones. En este terreno de la narrativa, una figura literaria "pontificada" y "beatificada" sería la del reconocidísimo, extensísimo y ordenado Borges. Aún así, una figura ambigua, cuestionada y discutida justamente en cuanto a su relación con la política y la historia. (Piglia, 1979). Borges constituyó entonces un "referente", una figura literaria hegemónica durante la dictadura militar argentina.

'60, '70, '80. Tres décadas sumidas en la ambivalente sensación de normalidad, destrucción y exterminio. Alterando los órdenes de lo pensable y lo sensible, esta realidad, no solo ingreso en la escritura sino también en los cuerpos. Presentes y ausentes.

De estas situaciones generacionales, podríamos extraer la siguiente genealogía; Abuelos "referentes", "pontificados" y "beatificados". (Borges, Cortázar, Sábato). Padres desaparecidos (Paco Urondo, Roberto Walsh, Haroldo Conti, entre muchos otros). Padres exiliados (Daniel Moyano, Manuel Puig, Tomás Eloy Martínez, ISBN 978-987-3946-03-5

Juan José Saer, Nestor Perlongher, entre muchos otros). Y en cuanto a los hijos, podemos reconocer aquellos que intentan cortar algunos lazos con sus incuestionables “referentes”, los abuelos del '60; reivindicando con su ruptura a escritores como Lamborghini, Puig, Perlongher, Fogwill. Trazando otras líneas y tradiciones.

Al desplegar estas relaciones generacionales, conflictivas y fraternales de padres, abuelos, hijos, podemos pensar en la existencia de distintas lecturas, relecturas a corriente o contra corriente de la tradición literaria argentina.

A partir de aquí, podemos abordar la obra *Muñequita o juremos con gloria morir* de Alejandro Tantanian, como palabras que se enuncian naufragando en una polifonía de voces que emergen del pasado, la cultura, la literatura y la tradición. Hay un trabajo de escritura dramática que intenta ponerse de pie en medio de un depósito de cadáveres. *Muñequita*, es el cuerpo de la memoria y la intertextualidad.

Pobre Muñequita. “La rosa de nadie”. Un cuerpo “en estado de descomposición”, un “bulbo canceroso”, “una concha sífilica” “víctima de diversos ultrajes”, “un amasijo de carne”. “La memoria del pasado” (Tantanian, 2005, p.25) Muñequita alude a un cuerpo ausente y deteriorado de la historia. Es elipsis, y su silencio condensa y centraliza la figura mítica del cuerpo de Eva Duarte de Perón. Aquí su cuerpo; un objeto político, simbólico “encarna toda una tradición popular” (Piglia, 2001, p. 8). Eva Perón murió en 1952 y sin embargo, conservó su pelo rubio y su rostro delicado. Embalsamado como el de una muñeca. “No le bastó con intentar que fueran eternos los laureles, sino que, además, procuró contribuir a la eternidad” (López Ocón, 2011)

Muñequita entonces, un culto a la memoria. Es la perfección y la prosperidad de un cuerpo inmortal; el cuerpo de Eva Perón; a quien no se la nombra, sólo se la alude. “la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte” (Borges: 2011), sino su cuerpo hecho muñeca.

Muñequita entonces, no busca conocer la Historia, sino que intenta de algún modo, cuestionar sus cadáveres. Como cuerpo interrogante, como mosaico de citas, *Muñequita* se adscribe a una serie de tradiciones. Por un lado, se adhiere a la lista de embalsamamientos emblemáticos de la historia, junto con, Lenin (1924), Mao Tse Tung (1925), Hồ Chí Minh (1969), Mao Zedong (1976) y el muy reciente Hugo Chavez. Por otro lado se alista en lo que Mario Vargas Llosa (1996) se ha aventurado en llamar “la larga y rica tradición necrofílica argentina”

El nombre de Eva, como ya mencionamos, esta eludido del texto, sin embargo ésta amable *Muñequita* como polifonía textual, nos ofrece infinitas líneas a trazar. Explícitamente, nos declara sus fuentes; *La razón de mi vida* (1951) de Eva Perón; “Las políticas del cuerpo” de Ricardo Forester; el *Himno nacional argentino* (1812) de Vicente López y Planes / Blas Parera; “El simulacro” (1960) de Jorge Luis Borges; “Esa mujer” (1965) de Rodolfo Walsh; *La marcha de San Lorenzo* (1907) de Carlos Javier Benielli. Hay en el texto, por otro lado, algunas citas coladas como “*Hemos batido al enemigo*” del sargento Cabral y otras no especificadas, pero resultan ser; muy conocidos enunciados grafitiados durante el Mayo francés de 1968; entre ellas “Las paredes tienen orejas. Sus orejas tienen paredes”, “Decreto el estado de felicidad permanente”, “Debajo de los adoquines esta la playa...”. No me olvido también del tan repetido “Patria o muerte” de la revolución cubana y “El pueblo unido, jamás será vencido”.

Hay en estos textos vivientes una insistencia sobre el pasado, que recae en los labios mordidos y llenos de tabaco de Muñequita; en una demacrada insistencia sobre el patriotismo argentino. Muñequita es “la enfermedad en el misterio del cuerpo”, es “el cuerpo de la patria, el emblema y el puente, el suelo por donde circulan los vivos” sin embargo está muerta, desnuda, y su carne se cae a pedazos. ¿A que se enfrenta? A un “auditorio de muertos”, “imbéciles”, “muertos testigos”, “muertos sin cuerpo”, una “festividad de mártires” (Tantanian, 2005) entre los cuales yacen el arrojado al mar Mariano Moreno, el traicionado Facundo Quiroga, el abandonado Juan Manuel de

Rosas, el no vidente San Martín, el venido a menos Manuel Belgrano, el de la lengua enferma José Castelli, los baleados de José León Suárez llenos de basura, los inaugurales cuerpos muertos de Trelew.

Muñequita entonces, forma parte de una larga tradición de cuerpos. Sin gloria, ni laureles. Son “regalos a la memoria encerrados en la muerte” (Tantanian, 2005, p. 36). Aún con sueños en sus vientres yacen en una morgue. Pese a la deplorable condición de los cuerpos, que se van desintegrando en partes, hay un fastidioso y reiterado entusiasmo que les pinta la cara de celeste y blanco. Es el bendito, santificado y siempre exacerbado deseo patriótico argentino. Esto implica “poner el hombro, atravesar las pruebas que la patria te ofrece, pensar esta nación, diseñarla, hacer grande este país, honrarlo, estar de pie, alzar la cabeza, cantar el himno en voz tronante, ponerse la escarapela del lado del corazón, izar la bandera cada mañana, cantar, cantar y cantar: Febo asoma/ ya sus rayos/ iluminan el histórico convento/ son las huestes/que prepara San Martín/ para luchar en San Lorenzo...” (Tantanian, 2005, p. 18)

Existe una mítica heroica argentina “pontificada” y “beatificada”, sin embargo “ni el silencio de los muertos/ escuchamos.” (Tantanian, 2005, p. 30) Está la épica y están los cuerpos sin destino de nuestros muertos. Siempre preferimos “tan sumisos, tan pasivos” (Tantanian, 2005, p. 23), cantar canciones en voz tronante, mientras “La sangre derramada/ pare letras sobre los muros” (Tantanian, 2005, p.32)

Dentro de esta desplegada mitología argentina, el cuerpo de *Muñequita*, simboliza en cuerpo de una superheroína nacional, en decadencia y putrefacción. Un cuerpo que según la Historia, estuvo desaparecido y fuera del país por muchos años, paseando de mano en mano y de lugar en lugar.

Podríamos inscribir entonces, a raíz de dicha configuración del cuerpo de Eva Perón, la obra *Muñequita*, de Alejandro Tantanian, en una nueva tradición; las obras literarias argentinas que reescriben la historia de ese cuerpo mártir y muerto, embalsamado y desaparecido, santo y peligroso. Entre estas obras “Ella” (1953) de Juan Carlos Onetti; “La señora muerta” (1963) de David Viñas, y las novelas *A las 20:25 la señora entró en la inmortalidad* (1981) de Mario Szichman; “Cadáver” y “Evita vive” (1983) de Néstor Perlongher; *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez y *La pasión según Eva* (1996) de Abel Posse.

En la obra de Onetti y Viñas, se insiste en las largas cuerdas de cola de “los miles y miles de necrófilos murmurantes y enlutados” (Onetti, 2006). En Walsh, la necrofilia de quien robó el cuerpo; “Esa mujer es mía”. Un cuerpo que “parecía una virgen”. “Una diosa, desnuda, y muerta”. Un cuerpo al que se le veían las metástasis del cáncer” (Walsh, 2011). En Perlongher ya no virgen, sino una diosa marginal, “de piel fina/ y esas manchitas en la cara” (Perlongher, 1997). Aquí el cuerpo de una “Mujer y puta” como nuestra *Muñequita*. Un cuerpo tajeado, sodomizado, penetrado. Un cuerpo muerto que vive y simboliza un deseo colectivo, una utopía de felicidad para los pobres. En *Santa Evita*, de Eloy Martínez, el cuerpo de Eva es símbolo de un proyecto político que tiende a la prosperidad. Aquí Eva es “la santa”; “la gente desesperada interrumpía sus quehaceres para implorarle a Dios que la conservara viva. Cada casa humilde tenía un altar donde las fotos de Evita, arrancadas de las revistas, estaban iluminadas por velas y flores del campo” (Martínez, 1997, p. 37)

Este corpus en el que podría inscribirse *Muñequita*, mantiene una relación dialéctica con la historia. Esas “santas” muñecas, apócrifas muñecas, cuerpos, apócrifos cuerpos, vírgenes, putas, mujeres, muertas, cadáveres, en fin, infinitas “Evas” que permiten pensar en una posible desacralización del mito, como un suave guiño lúdico y profano de los escritores. “El mito, en tanto esqueleto del mundo simbólico, no solo es una parte de la realidad, sino lo más significativo de ella, como si los sentidos se concentraran en él para componer los paradigmas de la cultura” (Colombes, 1997). Hacia el final de la obra, *Muñequita* baila su “danza final”, recita sus últimos poemas y se destruye en pedazos. Se destruye el mito. Lo cual implica, que aquello que el mito en su arduo recorrido, instituyó de una vez y para siempre, se

encuentra ahora, sujeto a una constante y posible modificación. Son aquellos escritores, quienes juegan con los cambios de significación, sin dejarlos nunca fijos de una vez y para siempre. Es en las nuevas y prolíficas significaciones, que se pueden advertir las contradicciones y ambigüedades de la Historia, permitiendo cuestionar la cultura, las verdades, los héroes, los valores, las santidades, las “pontificaciones” y “beatificaciones”, así como también las largas cadenas generacionales.

Pensando nuevamente en el dramaturgo como historiador, podemos pensar en la relación dialógica del teatro con la vida. El dramaturgo entonces, naufragando por el suelo flotante pero nunca estable de la historia, la tradición y la cultura. Teniendo siempre presente que “La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia capaz de exponer el pasado 'tal y como fue', es una peligrosa ingenuidad.” (Mayorga, 2013, p. 9)

Muñequita, canturrea dentro de un teatro de la memoria; intentando hacer “visible heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas.” (Mayorga, 2013, p. 13)

Tantanian abre la escena a un pasado desde una perspectiva en particular, Walsh así lo hizo desde otra, y Borges, Perlongher, Eloy Martínez, y cada uno de los escritores aquí citados. Este tejido de perspectivas lejos de constituir la Historia, ayudan a configurar la autocomprensión de una época, ayudando a la vez, a intervenir en el constante presente.

Muñequita no encierra una historia, más bien la abre, a miles de infinitas posibles historias, pero ninguna Historia. Son palabras y cuerpos los desechos de la historia. Muertos ilustres. Himnos. Cajones. Emblemas. Banderas y camillas. Todo esto, dotado de un particular olor patriótico y nauseabundo. ¡He aquí la historia!, y no hay ninguna Historia. Sólo cientos de cadáveres de un “bendito país, que se ha empeñado en extraviar sus cadáveres.” (Tantanian, 2005, p. 37)

Bibliografía

- Abraham, Luis Emilio. *La memoria del teatro: tensiones entre performance y escritura*. CONICET. Universidad Nacional de La Plata. 2012.
- Borges, Jorge Luis. “El simulacro”. *El hacedor*. Debolsillo. Barcelona. 2012.
- Cabrera, Hilda. Entrevista: “De tarambanas y carniceros”. *Cultura y espectáculos* de Página 12. Sábado 30 de Abril de 2011.
- Colombres, Adolfo. “Del mito al cuento”. *Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Ediciones del Sol. 1997.
- Dubatti, Jorge. “Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad”. En Foro Hispánico. *Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, n. 24. 2003.
- Dubatti, Jorge. “Teatro comparado, Cartografía teatral”. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot. México. 2011. Págs. 187- 240.
- Féral, Josette. “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”. Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, Págs. 15-30. 2005.
- Forester, Ricardo. Las políticas del cuerpo. Recuperado viernes 21 de marzo de 2014. www.ricardoforester.com.ar.
- Lagos, María Inés. *Género y representación literaria en la construcción de Eva Perón: Narraciones de Abel Posse, Alicia Dujovne Ortiz y Tomás Eloy Martínez*. *Revista chilena de literatura*. Número 68. 2006. Págs. 73-103.
- López Ocón, Mónica. “Mitos y verdades sobre las heridas que sufrió el cadáver de Eva Perón. Entrevista a Domingo Tellechea, El restaurador del cuerpo de evita.” *Tiempo Argentino*. 27 de Febrero de 2011.
- Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Mayorga, Juan. *El dramaturgo como historiador*. Colecciones futuros pasados N2. Ediciones contratiempo. 2013.
- Onetti, Juan Carlos. “Ella”. *Cuentos Completos*, Alfaguara, Buenos Aires. 2006.
- ISBN 978-987-3946-03-5

- Perlongher, Néstor. "Cadaver", "Evita vive", en Néstor Perlongher. *Prosa plebeya*. Ensayos 1980-1992, Buenos Aires, Ed. Colihue, 1997.
- Perón, Eva. "Demasiado peronista". *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951.
- Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista*. Año 2, N°5. Buenos Aires, 1979. Págs. 3-6.
- Piglia, Ricardo. "¿Qué va a ser de ti?", en Radar, suplemento de Página/12, Buenos Aires, 23 de Diciembre de 2001. Pág 8.
- Saccani, Mara. *Las marcas de la memoria inscriptas en el cuerpo social*. II Seminario internacional; Políticas de la memoria. Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti. Revista Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la memoria. Buenos Aires. 2014.
- Tantanian, Alejandro. "Muñequita o juremos con gloria morir". "Paseo: Somera descripción del paisaje dramático en Buenos Aires". *Muñequita o juremos con gloria morir y otros textos*. Libros del Roja. Universidad Nacional de Buenos Aires. Buenos Aires. 2005
- Vargas Llosa, Mario. "Los placeres de la necrofilia".
- Viñas, David. "La señora muerta". *Las Malas Costumbres*. Ed. Jamcana. 1963
- Walsh, Ricardo. "Esa mujer". *Los oficios terrestres*. De la flor. 2008.

Dos, tres... muchos Mariano Moreno

Lecturas e interrogantes a partir de su construcción dramática

Lucas Petersen
DAD-UNA

Resumen

Quizá por su protagonismo en los primeros episodios del levantamiento del 25 de mayo de 1810, quizá por sus características personales o por su temprano final, Mariano Moreno fue una figura frecuentemente visitada por el llamado “teatro histórico” argentino. Este recorrido comienza en obras en las que el creador de *La Gaceta* se inserta como un individuo más en el juego múltiple de la gesta histórica y llega hasta la actualidad, con creaciones en las que ya definitivamente parece recortarse un líder de notables aptitudes caído en desgracia por su radicalidad. A partir del abordaje de siete textos teatrales, el presente trabajo releva cuáles han sido los elementos biográficos privilegiados por la dramaturgia argentina a la hora de retratar al líder revolucionario. Las coincidencias y las divergencias respecto de su representación a lo largo de ciento cincuenta años permiten sondear de manera aproximativa cuáles han sido las distintas valoraciones de su accionar según la mirada del campo intelectual de época y las sucesivas tendencias estético-ideológicas en el subsistema de nuestro teatro histórico.

Mariano Moreno nació en Buenos Aires en 1778 y murió en alta mar en 1811, a los 32 años. Aunque sus dotes intelectuales y sus ideas liberales eran muy reconocidas en la capital virreinal, casi no había tenido actuación política hasta que los patriotas que impulsaron la junta del 25 de mayo de 1810 lo designaron secretario. Desde entonces hasta diciembre, unos siete meses de febril actividad revolucionaria alcanzaron para que hoy sea considerado entre las figuras más reconocidas de ese proceso. Sin embargo, a lo largo de la historia hubo cambios en la valoración sobre su importancia dentro del elenco patriota y sobre sus convicciones políticas. Confiamos en que algunos de estas mutaciones pueden ser leídas a través de la producción dramática de los últimos 175 años. A eso apunta la presente exposición.

Lejos está de nuestros objetivos adentrarnos en los debates estéticos propios de la disciplina teatral ni opinar sobre la exactitud histórica de las caracterizaciones del personaje “Moreno” en el teatro argentino. Apenas pretendemos sopesar qué elementos históricos fueron utilizados para trazar ese perfil e iluminar así, desde la especificidad de la disciplina historiográfica, algunos aspectos de la construcción dramática del “teatro histórico”.¹

Las obras analizadas son la inconclusa *La Revolución de Mayo* (1839), de Juan Bautista Alberdi; *La Revolución de Mayo de 1810* (1864), de Juana Manso; *Mariano Moreno* (1939), de Ana María Calvente; *Mariano Moreno* (1953), de Gustavo Levene; *Cartas a Moreno* (1987), de Jorge Goldenberg; *Lovely Revolution* (2009), de Enrique Papatino; y *Mariano Moreno y un teatro de operaciones* (2010), de Manuel Santos Lñurrieta.

Para ordenar el análisis, se han seleccionado, entre otras posibles, cuatro líneas comparativas: el rol de Mariano Moreno en los sucesos revolucionarios; el perfil político-ideológico del personaje; la relación con Gran Bretaña y el conflicto con Cornelio Saavedra.

El papel de Moreno: Al repasar las obras seleccionadas, lo primero que salta a la vista es la desigual valoración sobre su rol en la trama revolucionaria. Las primeras recreaciones (Alberdi, Manso) colocan a Moreno en un espacio secundario, seguramente porque su actuación destacada fue después del 25 de mayo, período no abordado en las obras.

Alberdi nunca llegó a escribir la cuarta parte de su pieza, en la que el secretario podría tener mayor protagonismo, pero el título previsto (“La Restauración”) no permite sacar demasiadas conclusiones. En *La Revolución de Mayo*, Moreno aparece brevemente e incluso debe aclarar su adhesión al partido patriota (“Yo también soy revolucionario”, le dice a Saavedra). Su intervención es mínima pero importante y de tono moderado: convence a los conjurados de petitionar ante el Cabildo antes de recurrir a cualquier acción armada.²

Algo similar ocurre con Juana Manso. No es mencionado entre los conspiradores y aparece recién en el cuarto acto, titulado “La juventud porteña y el genio de la revolución”. Moreno era el más joven de los miembros de la Junta y, claramente, Manso pretende que en su creación encarne el liderazgo de la juventud revolucionaria, con una oratoria apasionada, erudita y algo afectada.

El siglo XX, en cambio, ya ve la aparición de dos obras que lo tienen como protagonista, las de Calvente y Levene. Para entonces, habían aparecido una serie de publicaciones que habían posicionado a Moreno como un personaje determinante en la historia argentina, como las compilaciones de sus escritos realizadas por Piñero (1896) y Ricardo Rojas (1915) o las obras dedicadas a su actuación compuestas por Edgar (1910), Flairotto (1916), Ricardo Levene (1920-21, 1937, 1945, 1948) –entre las que se destaca su *Ensayo histórico sobre la de Mayo y Mariano Moreno*– o González Arrili (1935), que elaboró una biografía.³

En el *Moreno* de Gustavo Levene, por ejemplo, aquel tiene un rol de liderazgo incluso antes del 25 de Mayo. En una reunión en lo de Peña, el 18, por ejemplo, es quien comunica las noticias de España, quien sostiene el derecho de Buenos Aires a elegir una Junta a través de un Cabildo abierto, quien establece una continuidad con el levantamiento en el Alto Perú del año anterior y quien se muestra ya decidido por la independencia. Ante los temores, convence a los demás de las posibilidades de una Revolución que crea en el pueblo y haga que el pueblo crea en ella. El 25, aunque se entera *post facto* que ha sido designado secretario, no demora en ponerse en el rol de gobierno y da órdenes de vigilar a los realistas. Ya en la Junta, el mismísimo Belgrano lo sigue: “Todo irá bien porque usted prevé con claridad y ejecuta con firmeza”.

En las obras de fines de la centuria (Goldenberg) y las del Bicentenario (Papatino, Santos Iñurrieta), este rol de liderazgo es ya indiscutido o, para decirlo de otra forma, no necesita ser explicado: se pone en escena desde el inicio de cada pieza.

Perfil político-ideológico: Existe cierto consenso en cuanto a que Mariano Moreno encabezó el ala “izquierdista”, jacobina, de la Junta gubernativa. Los matices de esa caracterización política corresponden a cuánto estaba dispuesto a avanzar en una política de terror para arraigar del proceso.

Como vimos, en Alberdi y Manso, Moreno no lidera la conjura. Pero hay una diferencia. En la primera obra se lo ve más moderado: ante la posibilidad de “enlutar medio pueblo” con una operación militar, propone primero presentar una petición en el Cabildo. En la segunda, todo lo contrario: en su exaltación juvenil, se pronuncia republicano e independentista, reivindica la Revolución Francesa y el guillotinado de Luis XVI.

También hay similitudes y diferencias en la comparación entre Calvente y Levene. Ambos remontan su historia a sus tiempos en Chuquisaca (1801 y 1804, respectivamente), un recurso que pudo obedecer a la necesidad de explicar narrativamente el salto del casi ostracismo previo a Mayo al liderazgo posterior. Allí, Moreno aparece como un joven y promisorio abogado, apasionado, enamorado de María Guadalupe Cuenca, muy sensible a la situación de los más débiles y frecuentador de las obras de la Ilustración. Mientras que Calvente lo muestra al tanto de los planes independentistas del continente, para Levene los desconocía hasta que un amigo lo anoticia. Pero, en ambos, una vez involucrado en el proceso, ya no vacila.

El Moreno revolucionario es incorruptible, intransigente, infatigable en el trabajo e implacable: en Calvente justifica el fusilamiento de Liniers y la imposición sobre los

poderes provinciales cuando Castelli le presenta sus dudas (lo que le vale una calificación de “terrorista robesperriano” por parte de sus enemigos); en Levene, explícitamente fomenta el terror: “La revolución deberá inspirar terror a sus enemigos encumbrados”.

Es indudable que la atribución del *Plan de operaciones* a Mariano Moreno por parte de Piñero (1896) había consolidado su imagen radical, aun cuando para mediados de siglo su autoría estaba seriamente cuestionada.⁴ Este radicalismo alcanza en las obras más contemporáneas un lugar preponderante, a tono con la imagen propuesta por el revisionismo de izquierda.⁵

Tanto en Papatino como en Santos Iñurrieta, Moreno entiende la Revolución como un movimiento de vanguardia hecho en beneficio de las clases populares, al que los moderados se pliegan por miedo. El *Plan de operaciones*, atribuido a Moreno ya sin lugar a dudas, es el documento que modela esas caracterizaciones. En *Lovely Revolution*, el secretario clarifica: “si por un segundo fuera benevolente y moderado, mi duda sería la de todos”. Y exhibe un lenguaje clasista deliberadamente anacrónico a la hora de ofrecer una conclusión al público: “La revolución no puede ser elegante. Es un acto de violencia para derrocar a una clase entera”.

El mismo anacronismo intencional –que pretende, desde ya, traer al presente su mensaje– se detecta en *M. M. y un teatro de operaciones*: allí, Moreno entiende que en ciertas circunstancias históricas no se admiten matices, razón por la que el Director de Teatro (el texto presenta a una compañía creando colectivamente una obra sobre Moreno) termina acusándolo de “marxista”, de “nacional y popular” y de “ateo”.

Goldenberg, por su parte, desarrolla el perfil político casi enteramente en contraposición con Saavedra (lo veremos en seguida), pero igualmente su personaje explica su adhesión a las prácticas de Robespierre.

Vínculo con Gran Bretaña: Una de las principales diferencias en cuanto a la caracterización de Moreno emergen en relación a su liberalismo económico y su percepción del aporte del comercio con Gran Bretaña al progreso del país. ¿Era un “amigo de Inglaterra”, como dijo su hermano Manuel Moreno (1812)? ¿Era incluso un agente inglés?

No hay obra que lo muestre de esta forma. En este sentido, es ilustrativo un pasaje de *M. M. y un teatro de operaciones*: cuando alguien alude a esa posibilidad, el resto de los personajes directamente lo ignora. Tanto allí como en *Lovely Revolution*, las dos que suponen que el *Plan de operaciones* es de Moreno, omiten mencionar que en dicho plan se incluye la posible cesión de la Isla Martín García a Gran Bretaña. En *Lovely Revolution*, incluso, el capital británico –representado por Arnold, comerciante inglés– es cómplice de la reacción –representada por Pedrosa, comerciante esclavista–. “Lovely revolution” es, de hecho, la expresión que utiliza Arnold para celebrar el proceso que abrió el libre comercio, con el que Moreno no tiene en la obra ningún tipo de vínculo.

Quien sí explicita este vínculo es Goldenberg, que en su monólogo final hace decir a Moreno, basado en un artículo de la *Gazeta*: “Seguramente se dirá que yo actué en defensa de los intereses de aquellos a quienes beneficiaba el libre comercio..., sobre todo con Inglaterra... y es cierto. Pero también es cierto que fui yo quien escribió que los pueblos no deben fiarse sino de sí mismos, que debíamos recibir al inglés enhorabuena aprendiendo las mejoras de su civilización, pero mirando sus consejos con la mayor reserva para no incurrir en el error de aquellos pueblos inocentes que se dejaron envolver en cadenas en medio del embelesamiento que les habían producido los chiches y abalorios.”

En este tema, un vector de análisis podría ser qué se dice en las obras analizadas sobre la *Representación de los hacendados* (1809), el documento en el que Moreno defiende de forma elocuente el libre comercio, al punto de que inclinó la balanza para que el virrey Cisneros lo permitiera. Levene es el único que lo menciona y lo hace para retratar el repudio del comercio español a Moreno por esa acción.

Papatino y Santos Iñurrieta son bastante pródigos en citas de sus obras, pero no incluyen entre ellas su proclama liberal.

El enfrentamiento con Saavedra y la muerte de Moreno: Es muy conocido el conflicto entre el presidente y el secretario de la Junta, aunque no siempre se tienen presentes sus circunstancias. En la narrativa escolar ocupa un lugar importante una celebración de la persona de Saavedra a la que Moreno respondió con el *Decreto de supresión de honores*. Este episodio es aludido en todas las obras abordadas (salvo Alberdi y Manso, claro, que retratan un tiempo previo). Lo que resulta interesante, más allá de la anécdota, es en cambio la caracterización que cada autor hace de Saavedra y de las razones profundas del enfrentamiento.

Calvente, que en su introducción califica al saavedrismo como la parte “conservadora” de la Junta, no involucra al presidente como personaje, pero sí deja en claro, por boca de terceros, que el conflicto se debió a ciertas medidas morenistas de reforma civil que intentaban desplazar a las milicias del centro del proceso revolucionario. La autora reconoce que no hay pruebas de que Moreno haya sido envenenado, pero en su ficción imagina esta posibilidad. No obstante, el autor intelectual no es Saavedra sino Juana, un personaje inventado que representa una mezcla de reacción política y envidia personal.

Levene sí incluye a Saavedra como personaje. Aunque en el prólogo identifica a los adversarios de Moreno como la “contrarrevolución”, en un contrapunto de ambos personajes, el presidente se muestra moderado, precavido, incluso temeroso, pero no reaccionario. Moreno no desconfía de él. Cuando el secretario cae en desgracia, Levene opta por no precisar las causas ni identificar a sus enemigos. Incluso, cuando French ofrece a Moreno enfrentarse a ellos, el protagonista se muestra conciliador y declina para evitar divisiones.

Distinta es la percepción posterior, en la que la experiencia de la última dictadura militar parece haber influido. Goldenberg retoma el conflicto señalado por Calvente. Allí, Moreno aclara que lo que molestó a Saavedra es que él trató de colocar a las fuerzas militares bajo toda la Junta y no bajo el Presidente: “Lo importante para la Revolución era que un militar no mantuviera en sus manos todo el poder”, señala el protagonista. Saavedra, en escena, niega que haya perseguido a los morenistas, reivindica su actuación y denuncia que todo lo que obtuvo fue la persecución y la ruina de su familia. *Cartas a Moreno* califica de “sospechosa” la muerte de Moreno y da a entender que pudo ser un asesinato instigado por el jefe de los Patricios.

Entrando al siglo XXI, encontramos a un Saavedra ya sin lugar para matices ni defensas. En *M. M. y un teatro de operaciones* se produce un emparentamiento entre Liniers y Saavedra como encarnaciones del despotismo militar (incluso, el intento contrarrevolucionario del ex virrey es asimilado a los golpes de estado latinoamericanos). Saavedra, crítico furibundo de Moreno, termina asimilándose también con el Director de la obra que, en el ecosistema del grupo de teatro, representa al poder. No caben dudas, en *M. M. y un teatro de operaciones*, de que la muerte de Moreno fue un asesinato y los personajes hacen explícito el vínculo propuesto por Felipe Pigna (2004) entre su muerte y los 30 mil desaparecidos de la última dictadura.

Papatino, como se vio, sin Saavedra en escena, dibuja una alianza entre los conservadores y el capital inglés. Aunque no lo expone, sugiere que es Pedrosa quien encarga el asesinato. El británico Arnold es quien primero dirá, *en inglés*, la famosa frase de Saavedra sobre la muerte de Moreno: “Hacía falta tanta agua para apagar tanto fuego”.

Conclusiones imposibles

Este análisis podría enriquecerse con otras variables que aquí no han sido consideradas por razones de espacio. Por ello, de ninguna forma se pretenden ofrecer conclusiones definitivas. Pueden arriesgarse, igualmente, algunos indicios acerca de

la historia de la construcción de Moreno como personaje en el teatro argentino desde 1839 hasta nuestros días.

De una personalidad importante pero no central, Moreno pasó a ser alguien digno de ser retratado en solitario y, luego, un verdadero emblema revolucionario. Dada esta mutación, primero resultó necesario, a mediados del siglo XX, explicar cómo había llegado Moreno a asumir de un día para otro un papel tan decisivo. Finalmente, como se ve reflejado en el recorte temporal de las obras, ya no resultó necesario detallar este proceso.

Los límites de su radicalidad fueron *in crescendo*. Siempre se lo mostró como simpatizante jacobino (aunque en Alberdi su postura no carece de moderación). Lo distinto de las últimas propuestas, de 2009 y 2010, es que se asimiló su lucha revolucionaria a una lucha de clases en sentido marxista. No asombra, por esto, que en ellas sus pronunciamientos por el libre comercio y su caracterización del vínculo con Gran Bretaña sean retratados como de enfrentamiento (Papatino) o bien explícitamente eludidos (Santos Iñurrieta). Solo Goldenberg busca repositonarlo con cierta complejidad.

Por último, está la relación con Saavedra. Mientras que en Alberdi, Manso y Levene el presidente de la Junta es un representante tan legítimo como los demás – aunque más conservador– de la causa revolucionaria, en Calvente y en Papatino no es incluido como personaje. En Goldenberg y Santos Iñurrieta funciona, en cambio, como verdadero enemigo, metáfora del autoritarismo militar. Estas últimas son las obras que de alguna forma u otra le atribuyen su asesinato.

Bibliografía

- Alberdi, Juan Bautista (1839). *La Revolución de Mayo*. En: Beatriz Seibel (comp.). *Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad*. Tomo 3 (1839-1842): *Obras de la Confederación y Emigrados*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2007.
- Calvente de Hembold, Ana María (1939). *Mariano Moreno. Drama histórico*. Rosario: Librería y Editorial Ruiz.
- Chami, Pablo (2012). *Gloria y fracaso del Plan de Operaciones. ¿Quién escribió el plan atribuido a Mariano Moreno?* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012.
- Coronado, Martín (1910). *1810*. En: Martín Coronado. *Teatro*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1925.
- Edgar, Juan Manuel (1910). *A propósito de Mariano Moreno y su época*. La Plata: La Popular.
- Flairoto, Matilde T. (1916). *Mariano Moreno: Estudio de su personalidad y su obra*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de J. Perrotti.
- Goldenberg, Jorge (1987). *Cartas a Moreno*. En: Jorge Goldenberg. *Teatro completo I*. Buenos Aires: Colihue Teatro, 2005.
- González Arrili, Bernardo (1935). *Mariano Moreno, su vida narrada a la juventud*. Buenos Aires: Ediciones La Obra.
- Levene, Gustavo Gabriel (1953). *Mariano Moreno. Pieza en cuatro actos y un epílogo*. Buenos Aires: J. I. Editor, 1960.
- Levene, Ricardo (1920-1921). *Ensayo histórico sobre la Revolución de Mayo y Mariano Moreno*. Buenos Aires: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales.
- Levene, Ricardo (1937). *Significación histórica de Mariano Moreno*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
- Levene, Ricardo (1945). *Historia de Moreno*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia / Espasa-Calpe Argentina.
- Levene, Ricardo (1948). *Las ideas políticas y sociales de Mariano Moreno*. Buenos Aires: Emecé.
- Manso, Juana (1864). *La Revolución de Mayo de 1810. Drama histórico*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.

- Manuel Santos Iñurrieta (2010). *Mariano Moreno y un teatro de operaciones*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2012.
- Moreno, Manuel (1812). *Vida y memorias de Mariano Moreno*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1918.
- Papatino, Enrique (2009). *Lovely Revolution*. [mimeo]
- Pigna, Felipe (2004). *Los mitos de la historia argentina*. Buenos Aires: Norma.
- Piñero, Norberto (comp.) (1896). *Escritos de Mariano Moreno*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e hijos / Biblioteca del Ateneo.
- Puiggrós, Rodolfo (1960). *La época de Mariano Moreno*. Buenos Aires: Sophos.
- Rojas, Ricardo (comp.) (1915). *Doctrina democrática de Mariano Moreno*. Buenos Aires: Librería La Facultad, de Juan Roldán.

¹Este trabajo es una primera exposición de los resultados de un enfoque de investigación que viene ensayando la cátedra Elena Scirica de la materia Historia Social Moderna y Contemporánea, a partir del desarrollo del seminario “Episodios argentinos en el teatro”, dictado en 2013. Las conclusiones en él expuestas no son definitivas sino resultados parciales de una investigación en curso.

²Luego, tiene una solapada última intervención: una vez destituidas las autoridades virreinales, Vieytes expone en un largo monólogo el programa que sustenta la revolución. Lo curioso es que Alberdi cuela allí una frase textual de Moreno, que el propio autor destaca con comillas y una atribución al pie. La cita es: “Es preciso, por último, emprender un nuevo camino en que, lejos de hallarse alguna senda, será necesario practicarla entre los obstáculos que el despotismo, la venalidad y las preocupaciones han amontonado por siglos ante los progresos de la felicidad de este continente.” Fueron palabras que recordó su hermano Manuel Moreno en *Vida y memorias de Mariano Moreno*.

³La lectura, por ejemplo, de la obra *1810* (1910), de Martín Coronado, permite imaginar que fue luego del Centenario cuando Moreno comenzó a concitar un mayor interés por sobre otros miembros de la Junta. En la obra de Coronado, cuando se nombra a los líderes de la asonada, Julián, el teniente de Patricios, menciona a “Saavedra, Passo, Belgrano / los jefes del movimiento: / el brazo y el pensamiento / del partido americano” (p. 171), excluyendo a Moreno.

⁴Hasta la década del 60, pocos creían que Moreno realmente hubiera escrito el *Plan de operaciones*. Hay evidencia que sugiere a que pudo haber sido escrito por un intelectual reaccionario con el objetivo de desacreditar a la Revolución (Chami, 2012).

⁵Ver, por ejemplo, la obra de Rodolfo Puiggrós (1960), *La época de Mariano Moreno*.

Contradicción entre paratexto y representación en *Dios tenía algo guardado para nosotros*

Natalia Quiroga
DAD-UNA

En este trabajo se analizará la obra *Dios tenía algo guardado para nosotros* de Maruja Bustamante en relación con la sinopsis del espectáculo que forma parte del programa de mano. Se probará que el fragmento textual que es entregado a los espectadores de forma previa al inicio de la función, entendido en tanto paratexto (Genette 1982), y el espectáculo en sí construyen sentidos contradictorios. Es decir, la sinopsis orienta la lectura de la obra en un rumbo determinado y luego la representación se desarrolla en una dirección distinta. Se procederá analizando ambas textualidades desde una lógica comparativa en la que se analizarán los siguientes ejes: en primer lugar, se revisará como se manifiesta la idea de historia de amor en la sinopsis en contraposición a la historia de desamor que emerge de la obra. Segundo, se observará la forma en la que se presenta el estatuto de Dios en el paratexto en disonancia con el que emana de la representación. Por último, se dará cuenta de la modificación del número de personajes presentes en la obra en relación con la cantidad que establece la sinopsis, alteración producida por la irrupción de la directora en tanto personaje de la ficción.

Para probar esta línea de lectura será necesario precisar en qué sentido se entenderá la noción de paratexto. Genette distingue cinco tipos de relaciones transtextuales que enumera “[...] en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad” (Genette 1982, 10). Estas son la “intertextualidad”, la “paratextualidad”, la “metatextualidad”, la “hipertextualidad” y la “architextualidad”. Se trabajará de aquí en más en función al concepto de “paratextualidad”, noción que alude a la relación que el texto propiamente dicho mantiene con lo que se denomina su paratexto: “[...] título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto [...]” (Genette 1982, 11). El interés en trabajar con esta noción residirá en comprender la importancia del marco de lectura que el paratexto le asigna al texto principal. El análisis encarado desde esta perspectiva permitirá no solo descubrir el lugar desde donde el texto quiere ser leído, sino también, verificar si esta lectura queda habilitada por lo que la representación propone.

Para entender los desplazamientos existentes entre paratexto y representación primero debemos desarrollar algunas características de esta propuesta de Maruja Bustamante. El espectáculo utiliza como dispositivo una escenografía sintética. Los actores se desempeñan sobre un papel que cubre toda una pared y el piso de la sala. En ésta pintan, dibujan, manchan y escriben, dicen sus diálogos e interactúan. Al nivel de la estructura de superficie se desarrolla una fábula estructurada en secuencias sin cortes. Cristal es una joven que disfruta de escribir. Conoce a Mateo, un artista plástico, en un recital. Después de una serie de encuentros que aparentemente ambos disfrutaban ella cree que ama al muchacho. Sin embargo, hacia el final de la obra él le cuenta que está enamorado de Floriana Rossi, una escritora que conoció a través de Cristal. La figura de Dios está presente todo el tiempo en escena como una suerte de narrador de la historia. En sus monólogos expresa su deseo de ayudar a la joven, pone en palabras algunos sentimientos que atraviesan a los personajes, comenta hechos pasados, reflexiona acerca de lo que sucede y recita poesías de Floriana Rossi.

Como se ve, el planteo dramático de la obra se centra en la cuestión del fracaso amoroso entre dos jóvenes. Sin embargo, el paratexto enuncia que la obra se enmarca en una posición que busca que “[...] las “palabras de amor” sean más “amor”

ISBN 978-987-3946-03-5

y menos “palabra”¹. La sinopsis construye la idea de una obra sobre el amor en el sentido de la concreción del vínculo entre Cristal y Mateo. No obstante, en la representación ellos terminan separados y las palabras sirven para expresar la imposibilidad de formalizar la relación. Es decir, abundan las palabras pero hay carencia respecto al amor. Esto tiene un correlato directo en la asimetría entre los grandes volúmenes de texto y el escaso contacto físico entre los actores considerado como un signo cinético (Fischer-Lichte 1999, 38). Estos signos cinéticos responden a la gestualidad de los actores y al movimiento de éstos a través del espacio. En la representación la mayoría del tiempo sus cuerpos permanecen separados por una distancia física considerable que no intentan hacer desaparecer, sino que la asumen. Por otro lado, respecto a esta carencia de amor, se observa incluso que el personaje de Dios descrea que Cristal pueda cumplir lo que se ha propuesto. En este sentido, recurre en varias oportunidades al procedimiento de la tematización para enfatizar que el plan de Cristal se dirige a “conquistar lo inconquistable” (62).

A propósito de la figura de Dios, de forma notable la sinopsis construye la figura del personaje de Dios como un intermediario entre Cristal y Mateo y a la vez un ser superior, omnipotente, con la capacidad de controlar y manipular el destino de los personajes. En otras palabras, presenta la idea de que es él el encargado de unirlos a pesar de los desencuentros: “[...] Cristal está perdida y enamorada, pero entre la puerta del amor y la puerta del rechazo, está Dios de por medio para guiarlos [...]”². No obstante, el estatuto de Dios que construye la obra no va en la misma dirección. Dios desea que Cristal sea feliz y se propone ayudarla: “[...] Te puedo ayudar si te dejás ayudar. Es crucial estar preparada para ser intervenida. Estar preparada y creer. [...] No queremos ansiedad para Cristal [...] ¿Y qué queremos? [...] ¿Queremos que sea feliz? Sí”³ (150). De esta forma este personaje explicita su deseo de intervenir en el destino de Cristal. Sin embargo, fracasa en el intento de concretar la historia que había fraguado. En efecto, hacia el final menciona: “[...] Así empezó esta historia. O bueno, la historia que yo tenía planeada” (179). Esta contradicción entre lo que desea y lo que finalmente sucede, es decir, su plan de unir a Cristal y Mateo seguido de la no concreción del vínculo amoroso, destruye el estatuto de un Dios omnipotente capaz de controlar el destino de los personajes, ya que ellos han ejercido el libre albedrío por encima de los planes de Dios.

Por último, la sinopsis anticipa que durante la obra se verá que “[...] tres actores pintan, dibujan y manchan [...]”. Sin embargo, en la representación el número real de actores es cuatro. La misma autora de la obra ingresa en el espacio dramático y firma el lienzo en el que los actores se desempeñaron durante todo el espectáculo. En este acto configura una cuarta posición subjetiva, una imagen de ella en tanto personaje del mundo de la ficción. A nivel del análisis estructural del espectáculo este es un punto crucial puesto que dicha acción modifica las posiciones actanciales en la estructura profunda del texto (Ubersfeld 1989). Al aplicar el modelo actancial se descubre que hasta el momento de la firma los actantes se ubican de la siguiente forma: como sujeto principal de la acción, Cristal, cuyo objeto es conquistar a Mateo. Y es Dios la fuerza que la mueve en la búsqueda del objeto deseado. En el corto lapso de representación que resta de la obra luego de la firma el modelo da cuenta de una modificación en la acción y un cambio en la organización de las posiciones actanciales. Como se mencionó previamente, este movimiento constituye a la autora como un personaje más de la ficción. Sin embargo, este acto posee también otras implicancias en el plano significativo: al firmar, el personaje de la directora se coloca en el lugar del personaje de Dios, ya que con su firma aprueba que la historia culmine con el desencuentro amoroso. Puede decirse que mediante este gesto se construye una imagen de la propia autora como un ser extraterrenal con el poder suficiente para que en su obra los acontecimientos ocurran porque ella así lo decide. Por lo tanto, su personaje no es menor: resignifica el rol de Dios construido por el paratexto, lo coloca al mismo nivel que el resto de los personajes, lo desplaza, lo sustituye y ocupa su lugar. Su firma no solo funciona como un índice de aprobación subjetiva frente al

fracaso amoroso de los personajes, sino también como índice de apropiación y poder. A propósito de esto, puede leerse en la sinopsis que “Dios tenía algo guardado para nosotros”, es un intento de que la línea haga forma en el vacío [...]”⁴. Se puede interpretar que la línea que hace forma es su propia firma, encerrando y haciendo suya la totalidad de la obra, indicando su pertenencia a la autora y, por lo tanto, su dominio y manejo de todo lo que en ella acontece. Llamativamente, esta representación coincide con la manera en la que los estudios literarios tradicionales concebían la figura del autor hasta el siglo XIX, en los que se lo consideraba como un ser con pleno control sobre los sentidos de su texto. Es decir, el espectáculo retoma el discurso de “dios autor” con el que discute Foucault en cuanto reconoce en la escritura contemporánea la desaparición de los caracteres individuales de un sujeto empírico para dotar al texto de un único sentido fijado por su productor en tanto “función variable y compleja del discurso” (Foucault 1969, 73).

En conclusión, se ha probado que el espectáculo y el paratexto tienen orientaciones distintas. En primer lugar, se ha indagado en las diferencias entre la historia de amor que proyecta la lectura del paratexto y el desencuentro amoroso que finalmente construye la obra. Se ha cuestionado el estatuto de Dios que emana del paratexto en tanto este personaje no es una guía, sino un mero observador. Se ha mencionado que los personajes no son tres, sino cuatro, ya que la autora, en tanto personaje presente en espectáculo, logra hacer suya la representación y aprueba que las palabras de amor no se concreten, que queden siendo solo palabras, proyecciones irrealizables, planes inalcanzados e historias inconclusas de un Dios que ha sido derrumbado por el autor.

Bibliografía

- Bustamante, Maruja. 2014. “Dios tenía algo guardado para nosotros”. En *Hija boba y otras obras*, 148-179. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Fischer-Lichte, Erika. 1999. “El código teatral como sistema”. En *Semiótica del Teatro*, 37-41. Madrid: Arco.
- Foucault, Michel. 1969. “¿Qué es un autor?” Traducido por Gorina Yturbe. París: Littoral.
- Genette, Gerard. 1989. “Cinco tipos de transtextualidad; entre ellos, la hipertextualidad”. En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 9-44. Madrid: Taurus.
- Ubersfeld, Anne. 1989. “El modelo actancial en el teatro”. En *Semiótica Teatral*, 42-44. Madrid: Cátedra.

¹ Con comillas en el original.

² Todas las citas de la sinopsis de la obra se extraerán del programa de mano que se entrega a los espectadores al entrar a la sala donde se desarrolla el espectáculo.

³ Los fragmentos transcritos como citas textuales forman parte de la representación y fueron extraídos del texto dramático editado. Se indicará a continuación de cada cita entre paréntesis el número de página para su futura consulta.

⁴ Con comillas en el original.

Reescrituras teatrales: Relación dialógica/intertextual en la creación escénica colectiva

Sol Rodríguez Seoane

UNA

Cintia Miraglia

UNA

"Solo los artistas unidos por una profunda complicidad en la improvisación común, conocerán la alegría de una creación colectiva generosa".

M.Chéjov.

Este trabajo se propone reflexionar acerca de los procedimientos de construcción textual en un contexto de investigación colectiva, y realizar un análisis a partir de nuestra experiencia concreta concerniente al trabajo de creación escénica que estamos desarrollando con la Compañía de Graduados 2015 del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes, trabajo que implica la escritura y montaje de un espectáculo teatral a estrenarse en el mes de noviembre del presente año.

Desde los roles que cada una de nosotras ocupamos dentro del proyecto (dramaturgia y dirección) propusimos y asumimos una manera particular de abordaje, tanto para el proceso de escritura de la obra como para el trabajo de la dirección. En ambos casos coincidimos en el deseo de construir de manera colectiva y potenciar el proceso creativo a partir de una polifonía de voces: Las voces de los actores en el campo de ensayo, de las propuestas de la dirección y de la pluma dramaturgica.

Así, nos abrimos a la experiencia y el dialogo entre las diversas voces que construyen el entretejido textual-escénico, que presupone un entramado de relaciones complejas y de múltiples aristas, y que abarca tanto el trabajo con los actores y el despliegue de su material expresivo, como la construcción de un andamio o mapa textual que sostenga el espectáculo.

Entendemos que este proceso que llevamos adelante con la compañía, configura una manera particular de abordaje para los distintos roles que intervienen en el proceso creativo y funda una forma específica de dialogo que se nutre de lo colectivo para trazar sus propias coordenadas.

Partiendo de la base de tres textos previos que toman como eje la temática del casamiento –tres textos de nombre homónimo titulados “La boda” pertenecientes a Bertolt Brecht, Witold Gombrowicz y Anton Chéjov-, nos enfrentamos en los primeros ensayos a la incertidumbre propia de los comienzos. A pesar de tener un punto de partida, el trabajo de investigación nos enfrentaba también con la hoja en blanco, ya que era necesario realizar una reescritura de estas obras utilizándolas como disparadoras, pero sin tomar un solo texto de ellas. Comenzamos con algunas ideas previas y casi previsibles acerca de las bodas, los eventos sociales y el enrarecimiento de los vínculos amorosos –marido, mujer y amante, o novias y novios multiplicados que discuten a la vez- pero sobre todo la convicción de la búsqueda, la exploración e indagación a partir de un procedimiento de improvisaciones guiadas por la dirección, donde buceamos en estos universos referentes a las fiestas de casamiento y exploramos en los universos de significación y asociación de los actores en relación a estos territorios. Esta búsqueda fue el motor que puso los cuerpos en acción, que construyó las primeras formas de esos cuerpos en el espacio y desplegó el mapa sobre el cual trazamos las principales rutas.

El proceso creativo

El proceso que desarrollamos para el montaje de la obra "Los que fueron a la fiesta" consta de tres etapas. Una primera etapa de improvisaciones, una segunda etapa de construcción de la obra escrita e improvisaciones sobre esos primeros materiales y una tercera etapa de montaje.

A lo largo de estas tres etapas, el proceso creativo fue mutando y encontrando su manera particular de habitar la escena. Al mismo tiempo, se fue configurando en nosotras el modo en que cada una supo ser parte, desde su aporte específico pero también desde lo que se fue articulando colectivamente. Este ser colectivo no implica -en nuestro caso - la pérdida de los roles, sino por el contrario, estos roles se fortalecen en el vínculo creativo. El entretendido de las diversas voces, tanto nuestras como de los actores, fue construyendo, en su carácter intertextual, una manera -creemos particular- de abordar lo escénico desde una dinámica colectiva pero sin perder de vista las especificidades de cada una de nuestras tareas. Se trata de una red compleja de colaboración, asociación e interdependencia desde donde se construye a partir de la tensión dialéctica entre la creación individual y colectiva. Es, a nuestro entender, una forma específica de textualidad que se cimienta a partir de su relación intertextual y que vuelve flexible las fronteras entre las especificidades de cada uno de los roles que llevan adelante el proceso creativo.

Existen muchas y variadas maneras de entender lo colectivo en los procesos creativos, también muchas formas de llevarlo a la práctica. En cualquiera de los casos, el desafío que se plantea es el de la articulación de enunciaciones colectivas. En el caso del proyecto que desarrollamos, al tratarse de una compañía que se organiza para un trabajo específico y no de un grupo estable, el desafío -entre otros- es lograr en un lapso acotado de tiempo (período de cinco meses de ensayo) que esa articulación de enunciaciones devengan en una potencia creativa que culmine en la materialización de un espectáculo.

Luego de una primera etapa de improvisaciones y acopio del material textual y escénico que fue apareciendo en el campo de ensayo, a partir de los tres textos de base, pasamos a una segunda etapa donde la escritura de la obra se articuló no con los textos producidos desde la improvisación sino a partir de ellos. En este sentido, no se trata de una obra escrita colectivamente sino de una dramaturgia que se organiza a partir del trabajo de los actores durante los ensayos, de las propuestas de la dirección y de la propia creación de quien lleva adelante la escritura de la obra. Es en este aspecto, donde consideramos que el proceso tiene características de creación colectiva, sin serlo en su totalidad.

El intercambio de propuestas, conocimientos y experiencias resulta enriquecedor a pesar de la complejidad que nos presenta el enorme tejido que se despliega en la sumatoria de las voces, donde todos los integrantes del proyecto somos artífices -de una u otra manera - de ese entramado intertextual.

El trabajo de cada una de nosotras, dentro de este proceso, toma características particulares y nos obliga a encontrar una forma específica de funcionamiento que se amalgame orgánicamente en lo colectivo, pero que al mismo tiempo, nos permita el despliegue de nuestras improntas como creadoras.

En relación al campo específico de la dramaturgia, el armado del texto se fue dando a lo largo del proceso de ensayos. La escritura sucedía durante los ensayos, no antes ni después de ellos. Al igual que la dirección, al principio se trató sólo de observar qué es lo que sucedía en las improvisaciones y tomar nota de ello. Después de todo, la dramaturgia es siempre la tarea de estructurar una secuencia de acciones, y armar puentes entre los diferentes fragmentos que aparecen durante el proceso de investigación escénico.

Luego de un mes de trabajo, la dirección propuso a la dramaturgia tomar un rumbo definido: un modo de organización textual, un estatuto de personaje definido y un posible derrotero para la acción dramática. En cuanto al modo de organización textual, la dirección trajo a colación la dramaturgia de Jon Fosse, autor noruego contemporáneo, buscando un tipo de escritura incompleta e irregular, que no explique

las situaciones dramáticas ni intente darle un sentido unidireccional a lo que sucede. Jon Fosse en sus textos plantea una imposibilidad de comunicación y una parquedad a nivel lingüístico que la dramaturgia tomó como base para la construcción formal del texto. A su vez, la utilización continua del punto y aparte fue utilizada también para la construcción textual.

Luego, en relación a los estatutos de personaje, decidimos trabajar con funciones dramáticas. Ningún personaje sería llamado por su nombre, ni ningún nombre atravesaría la obra. Todos los personajes serán definidos según su vinculación con otros personajes. Surgieron nombres de personaje tales como “el novio” o “la novia”, “la hermana de la novia”, que luego devinieron en simples atributos de los personajes: “el líder”, “el naípe”, “la festiva”, “la mosquita”, “la pesada” y finalmente “la novia” y “el novio”. Nunca se conoce el nombre de estos personajes. Para hacer referencia a los otros, los personajes se refieren los unos a los otros como “tu marido” o “la novia de tu hermano” “el marido de tu hermana”, “tu amigo” o “tu amiga”. Los personajes funcionan en un sistema, sin llegar a tener una entidad por sí mismos. De la misma forma, tampoco se hace referencia a fechas o lugares geográficos.

Esta forma de nombrar a los personajes también hace referencia directa a los personajes funcionales de lo que hace uso Brecht en su obra. Personajes nombrados como “el joven compañero” “la anciana”, “la mujer” o “el marido” son muy corrientes en la dramaturgia brechtiana, y en ese sentido, nuestro trabajo dramático traba una relación intertextual con los textos de Brecht, y en consecuencia con algunos de los precursores de Brecht como son Georg Büchner, August Strindberg y algunos autores expresionistas alemanes. Incluso en *La boda* de Brecht, los personajes se llaman según su función dramática, por ejemplo, “la madre”, “el padre”, “la amiga” o “la hermana”.

Otra premisa que la dirección planteó para construir el texto, fue el desarrollo de discursos “incorrectos” o paradójales. Así como en *El padre* de Strindberg el autor plantea la paradoja del sexo fuerte/sexo débil, y señala que más allá de la aparente fortaleza del Capitán, Laura, su mujer, termina vencéndole con la punzante argumentación sobre el carácter improbable de la paternidad, o la triste afirmación que “el desconocido” -personaje principal de *Camino a Damasco* del mismo Strindberg- realiza en la obra sobre la paradoja de cambiar de opinión a lo largo de la vida o mantenerse en ella, nosotras iniciamos una serie de discursos que atentan contra la mirada tradicional sobre ciertos temas como la violencia o el asesinato. En la mitad de la obra, el personaje del líder, realiza una fatal argumentación acerca de la utilidad imperiosa de los asesinos en la sociedad, y la necesidad esporádica mundial de cometer genocidios y matanzas a gran escala.

Por último, en esta segunda etapa de trabajo, planteamos un posible derrotero de acción, que se desarrollaría siguiendo el mapa de una fiesta de casamiento. La organización sería épica, siguiendo los lineamientos de Brecht, con episodios que funcionan con relativa autonomía los unos de los otros, y que por las características de los ensayos y la mutabilidad de las propuestas, podrían llegar a ser intercambiables entre sí. Si bien la llegada a la fiesta es anterior al momento en donde la novia arroja el ramo, este ordenamiento de las escenas solo obedece a la convención de la fiesta. Entre escena y escena, habría canciones, o momentos musicales de puente entre situación y situación.

También se planteó una degradación de los personajes durante el transcurso de la fiesta, y la búsqueda de un “chivo expiatorio” y un mecanismo paranoico, en donde nadie confía en nadie, y la palabra se utiliza más como arma de defensa que como herramienta para la comunicación. En ese sentido, reconocemos cierta intertextualidad con la dramaturgia del autor inglés Harold Pinter, en donde los personajes se defienden y se ocultan a través del lenguaje.

Puntualmente, a la dramaturgia le sirvió como disparador una situación puntual, que creemos es el germen de toda la obra. Dos hombres, llamémoslos A y B, conversan en el baño. Con palabras difusas y sin ser explícito, A le cuenta a B, una

serie de atrocidades cometidas por C. B se horroriza, comenta que lo que C ha hecho es una barbaridad. Luego entra C al baño. B se muestra hostil con C, lo maltrata, hasta que finalmente le echa en cara lo que ha hecho. C se defiende. B y C comienzan a pelear, y a tratar de detenerlos. En el forcejeo, inesperadamente B y C pasan a estar del mismo lado, y atacar a A. A, sin haber hecho nada salvo abrir la boca, termina siendo culpado y apartado, es decir, pasa a ocupar el lugar del chivo expiatorio.

A partir de esta situación puntual, es que la dramaturgia ha decidido desarrollar el arco dramático. Durante la obra, todos los personajes intentarán buscar un culpable para todos sus males, propios y ajenos. El que caiga, no será precisamente el culpable, sino el que, justamente, habla primero.

En el caso específico del trabajo de la dirección, al no partir de un texto ya escrito no hay un lugar previamente determinado de a donde llegar, en ese sentido podemos pensar los primeros ensayos como una suerte de cornisa donde no hay más que el vacío hacia adelante. Sin líneas argumentales, sin estructura, sin progresión, sin historia y sin personajes, en principio. Pero ese vacío inicial, que en un primer momento puede resultar paralizador, se va transformando y resignificando con los cuerpos en acción, y con lo que esos mismos cuerpos van desplegando, en su manera particular y única de habitar el espacio y generar sus propias relaciones. En el devenir de la búsqueda a través de un largo y arduo proceso de improvisaciones, se va construyendo los distintos planos de expresión y precipitando hacia el montaje final.

La dramaturgia entonces propuso ciertos lineamientos, posibles situaciones a improvisar como la búsqueda de un chivo expiatorio, o el rechazo colectivo de un miembro del grupo, o improvisaciones en donde había algo que no se nombraba, un acontecimiento terrible que había dejado marca y que funcionaba tácitamente en las redes de comportamiento de la improvisación. También se tejió una posible red de relaciones, se probaron diferentes hipótesis de situaciones y de vínculos, hasta llegar a un posible derrotero de acción y vinculación entre los personajes. Todos formaban parte de un grupo de amigos de un club de deportes, en donde los hombres practicaban boxeo. Todos habían formado parte activa o pasiva de un hecho “traumático” del cual no hablaban pero que aún seguía presente en sus memorias. Hace tiempo que no se veían, y la ocasión del casamiento de dos de ellos volvía a reunirlos a todos en el antiguo club. La mezcla de un salón de fiesta con una cancha cubierta deportiva también permitió abrir el imaginario a una propuesta más amplia. Ya no se trataba de baños sino de vestuarios, y la idea de un salón-cancha deportiva permitió mezclar el lenguaje social propio de las fiestas con la intromisión de un lenguaje deportivo, más agresivo y disruptivo.

El resultado fue un material plenamente nuevo, que tiene algunas resonancias con los textos base de Brecht, Gombrowicz y Chejov, pero de un carácter original que se separa por completo de ellos. El texto además está al servicio de la escena y funciona como un elemento más, sin estar ni por encima ni por debajo del plano escénico. No es un texto que sirve a la escena ni una escena que sirve a un texto, sino una interrelación de planos de trabajo artístico que da como resultado una obra más tridimensional y completa a nivel visual, sonoro y narrativo. El trabajo de la dirección y de los actores se sirve del texto como quien toma un mapa de recorrido, y la dramaturgia toma la espontaneidad de la escena y el presente de cada improvisación, y se nutre de ello para construir el texto.

Esta múltiple colaboración entre las diferentes áreas artísticas – ya que el músico y compositor de la obra trabaja a la par que la dramaturgia y la dirección en los ensayos- hace que no sea ni una obra construida exclusivamente a partir de un texto, ni improvisaciones, ni trabajo musical, sino que se trate de una creación artística más horizontal y que plantea un diálogo de las distintas partes, que otorgan un carácter colectivo al trabajo escénico.

La reescritura como coreografía de la relación entre escritura y escena en *Griegos* (La Convención Teatro, Córdoba)

Leticia Paz Sena
UNC

¿Es posible dibujar un movimiento? El lenguaje de la danza parece responder afirmativamente: es el intento de trazar el recorrido del cuerpo en el espacio. Los segmentos coreográficos ponen el acento en ese intento, tan deseable como imposible: volver a repetir un trayecto marcado en una instancia particular que lo transforma en irreplicable.

¿Qué hay de coreográfico en las dramaturgias contemporáneas que se encaran como reescrituras de textos? El dramaturgo ante una reescritura, como un bailarín ante su coreografía, habita la tensión entre lo mismo y lo distinto, lo repetible y lo irreplicable. El lenguaje coreográfico, con sus pautas, tiempos y formas, no es mera imitación y simetría. Hay un balanceo entre el orden -la precisión de estar en el espacio aquí/ahora/así-, y el desorden -el respeto por los tiempos singulares de cada respiración, cada cansancio, cada cuerpo-. Por su parte, tampoco las prácticas dramáticas reescriturales son mera imitación y simetría. Hay un movimiento entre la referencia al texto reescrito -la precisión de nombrar, citar, señalar- y las apropiaciones de dicho texto que operan las lecturas/escrituras habilitadas tanto en la escena como en la escritura. Pero, si bien esta lógica del movimiento está presente en las dramaturgias contemporáneas en general, lo que sucede en el caso de las reescrituras es que, durante el proceso creativo y en la escena misma ante el espectador, se evidencia el trazado del recorrido de la escritura, es decir, se explicita ese trayecto coreografiado, es posible seguir el dibujo de la escritura.

En esos modos en que se dibuja la escritura pensamos al considerar la reescritura en *Griegos* (2007, Córdoba, Argentina), primera puesta teatral del grupo La Convención Teatro, dirigida por Daniela Martín y con Analía Juan, Maura Sajeve y Mauro Alegret en escena¹. En el programa de mano leemos que *Griegos* es una *versión libre* de la tragedia *Agamenón*, de Esquilo, a partir de textos de la directora, los actores, Carolina Muscará y Gastón Sironi (dos poetas cordobeses).

Ya predisuestos a encontrar aquello *libre* en la *versión* que vamos a ver, los espectadores ingresamos a la sala, nos ubicamos en mesas ordenadas al modo de un bar y nos acercan un vaso de vino. Desconcierto. ¿No era esto una representación de una tragedia griega? ¿Con quiénes estamos sentados? ¿Para dónde mirar? Los espectadores nos miramos entre nosotros, quizás buscando alguna respuesta, quizás complicidad. Cuando los actores ingresan, ninguna luz baja. ¿La obra ya empezó? Ellos nos reacomodan en tres grupos y, en cada uno, nos adelantan la historia con la que nos encontraremos: Agamenón regresa, luego de diez años en Troya, junto a Casandra, su botín de guerra, a su palacio en Argos; allí Clitemnestra lo espera para matarlo, en venganza por el asesinato de su hija Ifigenia. ¿Cómo, el elenco nos habla directamente y, encima, para hacernos conocer el final de la obra antes de verla? Cada actor, desde una clave enunciativa diferente (ficcional, metaficcional y no ficcional), nos da información sobre el pasado de los personajes y nos asignan literalmente el estatuto de espectador griego: ya sabemos qué veremos, estamos comprometidos con los dilemas trágicos que sucederán en escena (de hecho, Agamenón ya nos han expuesto públicamente al pedirnos nuestra posición en torno al sacrificio de su hija), nos predisponemos a sentirnos ciudadanos del espacio que se representa y a atravesar el instante catártico, o al menos permitimos compartir alguna emoción. A la vez, nos explicitan el procedimiento dramático (“esto es una reescritura”), localizan la obra en el circuito teatral independiente de Córdoba y nos comparten sus imaginarios sobre el mundo griego.

Así, los espectadores somos interpelados intempestivamente, de modo tal que, una vez generado un conocimiento común sobre lo que acontecerá en escena, queda

bajo nuestra responsabilidad seguir los trazos que la coreografía de la reescritura propone. En palabras de Cismondi y Sequeira (2008), en *Griegos...*

Ficción y realidad pierden sus límites para sumergirnos en la experiencia colectiva de la asamblea teatral, donde el ritual se impone en tanto se disuelve la separación entre el espacio del mostrar y el de ver para experimentar otro tipo de participación política que implica “mirarse viendo” [en términos de Enzo Cormann (2007)]. (p.4)

Luego de esta escena fuertemente metateatral, encontramos una escena que cita el texto de Esquilo: un monólogo a cargo de Agamenón, otro a cargo de Clitemnestra y una discusión entre ambos. Es el momento del regreso y el encuentro. El lenguaje se vuelve solemne, los cuerpos tienen un registro majestuoso: sentimos estar en ese palacio, podemos casi ver la alfombra que Clitemnestra exige que el rey pise y él rechaza pisar, se instala nuestro imaginario sobre las representaciones de las tragedias griegas.

Cuando ya nos habíamos acostumbrado a escuchar el ritmo ceremonioso del verso trágico (en su traducción al español...), cuando considerábamos que la reescritura había elegido el camino de la (re)citación, abruptamente Clitemnestra le pregunta a Casandra: “¿Quién sos y de dónde venís?” y comienza la siguiente escena, signada por la improvisación pautada. El lenguaje se vuelve coloquial, los cuerpos se mueven por todo el espacio, los actores interactúan con el público, se parodia la supuesta solemnidad de la tragedia (las predicciones de Casandra no nos desesperan -a los otros dos personajes tampoco-, de hecho, nos causan gracia) y se agrieta el espacio íntimo de la sala, el espacio delimitado de lo ficcional. Por las puertas y las ventanas abiertas del teatro vemos que los perros ladran, los autos pasan, los transeúntes se detienen, se alejan, se ríen o se preocupan, según el caso. Reina lo imprevisible, dos actores se van. Otro desconcierto. ¿No imperaba, adentro, un contrato ficcional? ¿Afuera, entonces, hay también ficción? ¿Adentro, entonces, habita también lo real? La reescritura, de la mano de la improvisación y de la indistinción entre realidad y ficción, se vuelve terreno de lo inesperado, se amolda al aquí/ahora singular e irreplicable, resulta una coreografía del instante.

Cuando ya nos habíamos adaptado al *todo-puede-pasar-en-una-reescritura-de-Esquilo*, cuando los espectadores ya habíamos aceptado el juego, hasta habíamos cantado junto a Casandra “El tuerto y los ciegos”, de Sui Generis, y apostábamos todavía más a lo espontáneo, el silencio de la escena nos vuelve a descolocar. Casandra cierra la puerta, Clitemnestra inquiere a Agamenón: “¿Vos creés que yo me olvido? Asesino.” El tono vuelve a ser trágico, pero esta vez la tragedia es violencia, una violencia verbal y física, de la que participamos en primera fila y no puede no afectarnos. Ahora la reescritura coreografía el final, el inminente asesinato del rey, fuera de escena. Nos reencontramos con otra cita de Esquilo, esta vez son las palabras de Casandra, encaminándose a su presagiada e ineludible muerte.

Sin embargo, el final del relato no es el desenlace de la obra. A partir de ahora y hasta su culminación, con el piano de Noelia López de fondo, la puesta se llena de poesía. La acción se detiene y se pone en escena el lenguaje. Cada actor enuncia un texto poético diferente y, en un momento, sus voces se entrecruzan, se entremezclan, y somos los espectadores quienes debemos garantizarnos la escucha, distinguir la voz entre las voces y dejarse envolver por la yuxtaposición poética. La reescritura convierte a la puesta en un paisaje en el que elegimos, al mirar, el camino a seguir².

Así, en la escena, se amalgaman algunos fragmentos de la tragedia de Esquilo, los poemas de los escritores cordobeses convocados, la intervención dramaturgica de la directora, los textos que los mismos actores dejaron aparecer en los ensayos y hacen emerger durante los momentos de improvisación. Todas estas textualidades son parte de los componentes del trabajo escénico -y ninguno de ellas tiene jerarquía por sobre las demás-, al igual que los cuerpos, que también escriben y demandan escénicamente a la escritura. Las bordes de estas diferentes textualidades

se empiezan a confundir entre sí, por lo que el espectador es quien va encontrando sus fronteras y habita sus entrecruzamientos. La huella de ese entrelazamiento es el dibujo coreográfico singular de la reescritura.

De esta manera, al contrario de la concepción tradicional que entiende al teatro como subordinación de la escena a los mandatos del texto literario, en *Griegos* la dramaturgia se entiende como una práctica específicamente teatral, en la que la escritura está atravesada por la escena que, al mismo tiempo, también es permeable a la escritura. Entonces, la relación escritura/escena está signada por el movimiento, la complementariedad y la simultaneidad. *Agamenón*, de Esquilo, tiene una indiscutible anterioridad: producido dos mil quinientos años atrás, las tragedias esquiléas se consideran el origen del teatro occidental. Pero esta antelación no demanda obediencia, más bien demanda un trabajo de apropiación. ¿Qué tiene todavía para decir una tragedia clásica? ¿Qué leemos, hoy, en ella? Así, el texto se convierte, en términos de Argüello Pitt (2005), en

...un texto abierto, siempre en proceso, que adquiere nuevas significaciones según los contextos y los desarrollos particulares de cada abordaje. Lo que se pone en evidencia es la idea de proceso, donde el decir y el hacer de los actores -en la relación que surge en los ensayos entre la palabra y la escena- modifican o permiten modificar un texto que en la escritura "aparenta" ser "estable". (Argüello Pitt, 2005: 12-13)

Es desde esta concepción del texto teatral que el abordaje de la puesta de La Convención Teatro amerita pensar la relación escritura/escena durante el proceso creativo: por siempre inconcluso, el texto teatral de *Griegos* no es una adaptación de la tragedia de Esquilo realizada con anterioridad a la escena, tampoco es un mero registro de la puesta, una notación elaborada posteriormente. Es, más bien, el movimiento que surge durante su proceso de apropiación. La dinámica dramática del grupo podría caber en estas palabras: "Entre el consenso y el disenso, la palabra circula y se hace cuerpo, obra, discurso"³.

Al escuchar audios de los ensayos previos al estreno⁴, encontramos momentos de discusión en torno a los textos. ¿Cómo volver representables, hoy, los textos trágicos que Esquilo escribió para la Grecia del S. V. a. C? Por ejemplo, en la discusión inicial entre Agamenón y Clitemnestra, ¿cómo lograr, desde ese registro del lenguaje, que se perciba una lucha discursiva por el poder y no una suerte de conglomerado de citas célebres? Los hacedores lo intentan no solo poniendo en común sus interpretaciones del texto, sino también trabajando sobre el ritmo de la enunciación o quitando y modificando algunas palabras, entre otras estrategias de apropiación. A la vez, el registro de las improvisaciones se vuelve una herramienta fundamental para la escritura: al final de cada ensayo, se recuperan situaciones y frases que luego se incorporan y vuelven a ser trabajadas escénicamente. También, se ensayan posibilidades corporales de la enunciación de los textos, por ejemplo, decir los poemas desde el cansancio. Sobre dichas estrategias, la propia directora, Daniela Martín, ha reflexionado teóricamente y las ha nombrado como "...formas dramáticas de apropiación. De estar-juntos: junto al texto que se toma como base de trabajo, y junto al equipo que potenciará ese material" (Martín, 2013: 14). La reescritura es una forma de encuentro atenta a lo que puede aparecer mientras dure esa reunión de textos y sujetos.

Entonces, tanto las decisiones sobre cómo volver cuerpo un texto, cómo capturar lo interesante del instante de improvisación, cómo jugar con la estructura de la tragedia, nos enfrentan a una pregunta: ¿cómo se construye el sentido en la escena? Además de poner en jaque la idea de autor como autoridad indiscutible (al intervenir en la dramaturgia los hacedores desde sus diferentes roles), la escritura resulta una oportunidad de puesta en escena de las lecturas del mundo. El sentido no está dado de antemano, el sentido se confronta con el otro, se construye con el otro, habita en la reunión de los diversos materiales que conforman la escena, el sentido

interroga la escritura y, a la vez, es interrogado por ella. De esta forma, *Griegos* asume, en su dramaturgia, un posicionamiento político en torno a la relación escritura/escena, que podemos leer a través de Sergio Blanco (2007):

El espacio teatral es un territorio plural en el que todos -incluso y sobre todo el espectador-, pueden participar en la construcción del saber: no es por azar que el texto de teatro nace junto con la emergencia de la democracia ateniense que, a fin de cuentas, es la fundación del reconocimiento y la aceptación social de lo colectivo. (p. 18)

En efecto, Esquilo escribe durante los orígenes de la democracia. Esto no nos puede dar lo mismo a la hora de interpretar *Griegos*. Comprometerse con una escritura que (a)traiga al pasado para (re)presentarlo hoy pone de manifiesto la necesidad política de preguntarnos cuáles son, en nuestra Argentina de principios del siglo XXI, nuestros dilemas irresueltos en torno a la democracia. *Griegos* enuncia interrogantes éticos: ¿Cómo nos pensamos colectivamente? ¿Cuál es el límite entre la justicia, la venganza y el castigo? ¿Qué crímenes perdonamos, cuáles no? ¿Qué hemos olvidado, qué intentamos no olvidar, qué recordamos, qué intentamos recordar?

Las respuestas a estas preguntas operan, en la obra, como resonancias. Evocar el mundo griego, entender sus tragedias como forma estética de pensarse políticamente -constituarnos en asamblea teatral (Cormann, 2007)-, es una manera de evidenciar cómo lo individual se construye a partir de lo colectivo y, en simultáneo, cómo la mirada sobre y de lo otro -mirar a los griegos, volverlos extraños, brindar por ellos, en el final- permite la distancia necesaria para mirarnos a nosotros mismos. Y mientras Agamenón reflexiona sobre la guerra y se enorgullece de ser un gran genocida, mientras Clitemnestra intenta relatar el horror y la impotencia de ver a su hija ser asesinada, resuenan en nuestras subjetividades los ecos del pasado reciente: las palabras *derechos humanos* en la boca de Videla, la mezcla entre dolor y lucha de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, las banderitas que, en 1982, intentaban sostener una guerra tan absurda como atroz. Y si todavía son difusos los límites entre justicia, venganza y castigo, es porque aún necesitamos espacios donde ejercer la práctica democrática de someter a discusión nuestros modos de ver el mundo, para habitar con otros ese mundo.

La puesta de *La Convención Teatro* escenifica nuestra condición de ciudadanos y despliega nuestros modos de hacer memoria⁵. En este marco, la reescritura resulta un entramado de voces que permiten convertir a la puesta en un *territorio común* para intersectar al presente a través del pasado, someterlo a discusión y cuestionamiento junto al espectador.

Actualmente, con más de ciento cincuenta funciones hechas, *Griegos* está en cartel en Córdoba. En su difusión, leemos: “*Griegos* es una versión libre de *Agamenón*, de Esquilo, una obra-paisaje, una obra que rodea y piensa cómo versionar una tragedia clásica. Una experiencia para compartir teatralidad”. Resuenan en los espectadores aquellas preguntas que todavía perduran vigentes en los textos que nos llegan del pasado. La dramaturgia de *Griegos* asume el desafío de habitar los interrogantes y de rodear sus respuestas aunque no pretenda encontrarlas definitivamente.

¿Es posible dibujar el movimiento? Sí. Las prácticas reescriturales en la dramaturgia contemporánea trazan, coreográficamente, el vínculo entre escena y escritura, en la paradoja entre lo repetido y lo irrepitible. Los espectadores ya estamos ahí, ya estamos mirándonos entre nosotros, ya fuimos interpelados, las temporalidades se cruzaron ante nosotros, los espacios se superpusieron. Resta dejarnos permeable por el teatro para volver permeable, entonces, el presente.

Bibliografía

- Argüello Pitt, C. y Martín, D. (comp.) (2005). *Escritura escénica emergente*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Blanco, S. (2007). La mano poética de Abraham.... En Blanco, S. *et al. Escribir para el teatro*. Alicante: XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2.
- Cismondi, C. y Sequeira, J. (2008, diciembre). *Griegos y Edipo R.*, dos interpelaciones al teatro contemporáneo desde la ética griega. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 8, año IV. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://www.telondefondo.org>
- Cormann, E. (2007). Especificidad, potencialidad, actualidad de la asamblea teatral. En Blanco, S. *et al. Escribir para el teatro*. Alicante: XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2.
- Martín, D. (2013). Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramática en los procesos de creación. *Revista Territorio teatral*, n° 9, abril de 2013. Departamento de Artes Dramáticas, Instituto Universitario Nacional del Arte. Recuperado el 19 de julio de 2015 de http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n9_03.pdf
- Musitano, A. (2012). Las poéticas de lo cadavérico: memoria social del arte y rituales tanáticos. Teatro y plástica de la Argentina de fin de siglo XX. En *Actas del I Coloquio Internacional Lenguajes de la Memoria*. Córdoba: Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.
- Sarrazac, J. P. (dir.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México D. F.: Paso de gato.

¹Ficha técnica de *Griegos*. En escena: Analía Juan, Maura Sajeve, Mauro Alegret. En piano: Noelia López. Dramaturgia: versión libre de *Agamenón*, de Esquilo, por Daniela Martín, Carolina Muscará, Gastón Sironi, y los actores. Vestuarios: Valeria Urigu y el elenco. Diseño de luces: Rafael Rodríguez. Fotografía y registros: Melina Passadore. Diseño gráfico: Rafael Rodríguez. Asistencia de dirección: Estefanía Moyano. Dirección: Daniela Martín. Fue estrenada en Córdoba en noviembre de 2007, en la sala DocumentA/Escénicas: Estuvo en cartel, de forma discontinua, hasta la actualidad en diferentes salas independientes de la ciudad. *Griegos* es la primera obra del proyecto de puesta en versión de *La Orestíada*, junto con *Al final de todas las cosas* (2008) y *Con la sangre de todos nosotros* (2009), que reescriben *Las coéforas* y *Las euménides*, respectivamente.

²Al volverse los textos materialidades amalgamadas con otras, como la música, podríamos considerar que estamos frente a una *pieza-paisaje*, en términos de Danan (en Sarrazac, 2013).

³"Sobre Convención Teatro", palabras recuperadas de su página web: <http://www.convencionteatro.com/#!sobreconvencion/c240r> (último acceso: 01/08/15).

⁴Disponemos de los audios de dieciséis ensayos previos al estreno (desde septiembre a octubre de 2007) gracias al aporte de Estefanía Moyano.

⁵Resulta interesante, al respecto, recuperar los planteos de Musitano, quien ha pensado en *Griegos* en tanto lenguaje de la memoria: "...el proyecto de apropiación del texto de Esquilo por las modalidades actorales y la reescritura (...) pone en acción no sólo ante la ciudad de Córdoba una problemática social y existencial sino también cuestiones sobre el teatro, qué se hace con él... [y] ...opera como traducción situada (Musitano, 2012: 142)."

Eje 2: Teatralidad, performance y cruce de artes

Museos performativos Objetos que crean identidad

Federico Aguilar
UNA

Introducción

La ponencia tratará sobre la relación que existe entre el objeto y la identidad. Por esta razón daremos tratamiento a objetos que denominaremos “performativos”. Llamo “objetos performativos” a los objetos continentales de las normativas que caracterizarán, por medio de la acción, la identidad individual o colectiva. Sin embargo esto no significa que no pueda hacerse un uso rebelde del mismo, una norma siempre lleva consigo la posibilidad de ser transgredida. La acción que lleva a cabo el uso del objeto, en un marco performático¹, independientemente de su carácter conservador o rebelde, en ningún caso escapará a la generación de identidad y es aquí donde la acción que implica el uso del objeto se vuelve performativa². La acción que implica la manipulación del objeto, confirmándola o recreándola, es indefectiblemente “dadora” de identidad. La cuestión de esta investigación estará ubicada en este terreno y se centrará en un aspecto especial del mismo: el lugar donde se conservan y exponen los objetos “de peso” en la conformación de la identidad, los museos. Sin embargo, este trabajo pensará los museos como depositarios de objetos dadores de identidad pero lo hará a partir de obras performativas que lo problematicen y que pongan en crisis su carácter conservador y anquilosante de la historia. Se tomarán obras que destaquen un carácter performativo de los mismos y que por esta razón ponen en tiempo “presente” el proceso de conformación de identidad.

El museo como espacio “conservador” de la identidad

Hay una conocida frase que dice “la historia la escriben los que ganan”, podemos parafrasearla al servicio del objeto de nuestro interés y decir “los museos los construyen los que ganan”. De la misma manera en que la escritura histórica detiene a la memoria en una imagen congelada de la misma, el museo lo hace de similar manera cuando lleva a cabo la puesta en espacio de sus piezas. El museo pareciera, al menos en su formato tradicional, ser por definición conservador. Es justamente la institución que “conserva” sus piezas, extrayéndolas de la dinámica propia de su contexto y las expone en su interior fijándolas en un tiempo-espacio regido por la referencialidad que el museo opte por darle. Cuando se lleva a cabo la curación se eligen ciertos objetos de importancia, se los dispone dentro recorridos ya fijados, y se los contextualiza dentro de editadas referencias. La puesta en espacio de estos elementos por parte del museo implica siempre una mirada sesgada de la identidad. Una muestra, supongamos sobre la inmigración en un país, va a ser la mirada que el museo tiene sobre ese proceso migratorio y lo mismo va a ocurrir con cualquier museo que trabaje sobre una identidad colectiva. Ahora bien, todas las decisiones que hay que llevar a cabo para dar forma a una exposición en un museo implican necesariamente un ejercicio de poder en el que están involucrados desde el curador contratado para la ocasión hasta el presidente de la nación u organismo que lo supere. Esto es así porque los museos son discursos del poder. El museo es un agente legitimador de discursos y por eso el poder busca conservar y controlarlo “congelándolo” en una imagen que responda a sus intereses. A esto no escapan las relaciones de alteridad que se crean a partir de estos discursos. Se fijan, por tanto, las líneas que construirán en el imaginario tanto al “Otro” como al “Nosotros”. A este dispositivo, poco o casi nada dinámico³, me interesa oponerle la acción cuando esta es performativa. Este choque de dispositivos (el del museo y el de acción performativa)

genera una tensión entre las piezas solidificadas en una identidad estanca, encarceladas entre vidrios que las protegen de mover y ser movidas, atornilladas a palabras en paredes, atadas a fechas y fichas, y la acción objetual puesta en presente, que mueve o es movida, que crea o recrea la identidad en el mismo momento en que se ejecuta. Objetos que corren riesgos en su ejecución, pero por eso profundamente dinámicos, porque con ellos toda la identidad se pone en riesgo en cada movimiento en la medida en que se construye con cada acción performativa.

Tomaré 2 ejemplos artísticos donde en el marco de "museo" pone en juego una identidad dinámica *THE GUATINAUI WORLD TOUR* de Fusco & Gómez Peña y *CASUS BELLI O ARQUEOLOGÍA DE UN DIBUJO* de autoría propia

The guatinai world tour (1992) de Fusco & Gomez Peña o el humano como objeto de exposición

En 1992 el mundo estaba envuelto por fuertes discusiones en torno al V Centenario del arribo de Colón a este continente. Es en este contexto donde los artistas Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco, deciden llevar a cabo una performance llamada "The Guatinai World Tour" (La Gira Mundial Guatinai), dejemos a los propios artistas la explicación de la misma:

La meta-ficción de "La gira mundial guatinai" fue como sigue: Coco Fusco y yo fuimos exhibidos en una jaula metálica durante períodos de tres días como "Amerindios aún no descubiertos", provenientes de la isla ficticia de Guatinai (espanglización de what now/ahora qué). Yo estaba vestido como un luchador azteca de Las Vegas, una suerte de "supermojado" extraído de un comic book chicano, y Coco como una Taína natural de la Isla de Gilligan. Los "guías" del museo nos daban de comer directamente en la boca, y nos conducían al baño atados con correas para perro. Unas placas taxonómicas expuestas al lado de la jaula describían nuestros trajes y características físicas y culturales en un lenguaje académico, digamos, impecablemente mamón. Además de ejecutar "rituales auténticos," escribíamos en una computadora laptop (o sea, nos e-mailéabamos con el chamán de la tribu), veíamos atónitos videos de nuestra tierra natal, escuchábamos rap y rock en español en un estéreo portátil, y estudiábamos detenidamente (con binoculares) el comportamiento del público que muy a su pesar se convertía en turista y voyeur. A cambio de una módica donación, ejecutábamos "auténticas" danzas Guatinai y cantábamos o relatábamos historias en nuestro idioma Guatinai, una suerte de esperanto muy locochón inventado por mí. A los visitantes se les permitía tomarse una foto de recuerdo con los primitivos, como las de los antiguos fotógrafos de plaza. Para la Bienal del Museo Whitney agregamos una actividad al menú: por cinco dólares los espectadores podían "ver los genitales del espécimen macho"..."⁴

La obra de Fusco y Gómez Peña es apropiada para pensar el concepto de "humano cosificado". La exposición de seres humanos vivos es un fenómeno que extrema la tensión (Carnalidad vs cosificidad), eje que atraviesa la temática de la mesa para la cual se realiza la ponencia. Este tipo de "espectáculos" no solo fueron realizados por circos o ferias, es extensa la lista de museos que exhibieron a seres humanos como piezas vivas.

La esclavitud, la tortura y el genocidio tuvo en América diversas formas, entre ella encontramos también la que convierte a esos seres humanos en "piezas de museo". Los ejemplos además de abultados no se alejan ni en tiempo ni en espacio. Basta con recordar las tristemente célebres exposiciones de indígenas como piezas vivas en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata luego de la "Conquista del Desierto".

La mirilla de Gómez Peña y Fusco, apuntan de modo irónico sobre estas prácticas al exponerse ellos como indios-piezas de la apócrifa cultura *Guatinaui*. Retoman esta vieja tradición que, tal como lo indica en la obra una lista de este tipo de “espectáculos”, en América comienza en los albores de la conquista con el traslado, por parte de Colón, de un indio arawak para su exhibición en la corte. El Otro, el que no pertenece a la raza blanca caucásica, se convierte en espectáculo. Estas exposiciones se dan en un grado máximo de objetualización cuando el que es mirado es obligado a serlo. Pero Gómez Peña y Fusco, montados sobre el procedimiento de la ironía, realizan un camino inverso a este, provocando lo que ellos denominan una “etnografía invertida”⁵. Ellos provocan ser mirados como objetos de entretenimientos y analizados como objetos de investigación por parte del público, pero para hacer lo mismo con este. Hacen que el público se mueva, accione, y es aquí es donde estos “indígenas –objetos”, montados en su ironía, logran tal como lo hacen los objetos usados en las performance, generar movimiento y acción performativa tanto en los artistas como en los espectadores. Lo hacen porque en el intercambio que llevan a cabo con el público definen la relación con el Otro y por eso indefectiblemente el Nosotros, por lo tanto la identidad. Los espectadores durante la gira tal como lo explica Gómez Peña van relacionándose (accionando) con ellos de distintas maneras. Estas acciones ponen en juego tanto la identidad de los artistas como la de los espectadores reconfigurando en ese mismo momento sus relaciones de alteridad. Podemos ubicar el formato de la obra dentro de lo que Nicolas Bourriaud denomina “arte relacional”⁶ y en este sentido la obra no se termina de constituir sino con la participación activa del público, que en ese caso se convierte en un co-autor necesario de la misma. Aquí entra en juego otro concepto que nos será de utilidad en nuestros ejemplos y es de lo “liminal-liminoide”⁷ expuesto por Schechner. Es aquí donde los objetos performativos mueven y son movidos y dependerá de cómo se lleven a cabo sus acciones performativas el resultante identitario. *The Guatinaui World Tour* es una muestra de ello porque la obra final y en este caso, la construcción del nosotros/ellos que se pone en juego ocurrirán, a diferencia de los museos, en el espacio liminal descrito.

Para finalizar diremos que la obra de Gómez Peña y Fusco trabaja con la ruptura de la imagen del Indígena de los manuales escolares y los etnógrafos purista. En la invención de esta etnia *Guatinaui*, procedimiento irónico que trasciende a la intención de dar gracia, rompe con las visiones estereotipadas de los indios. Este gesto es profundamente performativo porque el acontecimiento se produce sobre un juego inesperado y provocador para la imagen que acostumbramos a tener del indígena. Esto hace que el aspecto relacional entre espectador y artista, se de una manera muy dinámica en su base performativa y por lo tanto rompiendo con más fuerza la identidad fosilizada del museo. Podemos decir que la obra final y las relaciones de alteridad que la conformen será menos un vidrio que proteja la pieza del museo que un martillazo sobre el mismo.

Casus Belli o arqueología de un dibujo

Entiendo pertinente el análisis de este espectáculo en el marco del tema de la mesa ya que tiene en común y es incluso deudor de algunos conceptos analizados en esta ponencia. El punto central en común con *The Guatinaui World Tour* es la problematización del formato Museo, especialmente en los objetos que expone. Ambos apuestan a poner en cuestión el discurso del poder. Este como ya explicamos anteriormente está enraizado en posiciones fosilizadas o anquilosantes, pues es inherente al poder buscar su reproducción y no su divergencia. En *Casus Belli* la transgresión se produce en los “merecedores de los museos”, cuestionando el campo que legitima a las personas que los “ameritan”. Aunque podemos encontrar algunos museos extraños o marginales, en general están asociados a lo que está legitimado tanto a nivel histórico como artístico. Esa legitimación está ligada a un discurso de poder que centraliza ciertos aspectos de nuestra historia. El museo construye un

mecanismo de luces y sombras que oscurecen lo que no le es servil. La obra se pregunta por las personas que quedan fuera de estos, los que no encuentran una vitrina, ni expositores que los quiera contener, los que pasan inadvertidos o son ocultados por la historia. *Casus Belli* iniciará su recorrido a partir de la biografía de su autor, será un museo propio y de su familia, justamente porque ellos están por fuera, al margen del circuito museo. Veamos que dice el texto que describe a la “pieza-autor” de la obra:

¿Quiénes tienen derecho a un museo? Artistas famosos, grandes guerreros, hechos históricos, pueden y algunos dirán que deben tener un museo. Sin embargo, los que caminan los márgenes, los héroes anónimos, los que pasaron por la vida sin figurar en ningún libro, los que murieron con honor pero sin medallas, los cobardes, los artistas mediocres, los que prefirieron la vida antes que su nombre escrito en una lista de bronce ¿Pueden?

Casus Belli propone que cualquier persona puede tener un museo, ya que tiene un cuerpo que guarda una historia.

Sin embargo no hay nada más muerto que un museo. Un museo no sería nada sin la memoria que juega con cada una de sus piezas dándole vida. La memoria es la única que puede mover de sus quietos pedestales al museo.

La memoria es la única que puede enfrentar a la muerte, la memoria es más la piel que el monumento.⁸

Este texto explicita el eje que atravesará la obra. Por esta razón los objetos y los objetos-personajes de exposición pertenecerán a la historia familiar del autor. Serán piezas de museos atravesadas por dos tópicos, el amor y la guerra. El relato de los fragmentos tomados de la historia del autor estará imbuido de ellos. El autor mediante distintos procedimientos relacionales pondrá en juego su identidad política y cultural al dialogar con sus identidades familiares, multiplicando las voces de ese diálogo gracias a la participación activa del espectador. Este participará del espacio liminal abierto para poner cada noche en juego la identidad del autor. El circuito no termina en este punto, por suerte ya que caería en un lamentable solipsismo. Las identidades políticas y culturales de los espectadores no quedarán por fuera de este espacio liminal. Esto se da en primer lugar porque los tópicos tratados en esta obra relacional no escapan al espectador. Esos tópicos además visitan temas que probablemente tengan un imaginario en común con el público (El bombardeo a plaza de mayo en 1955, los enfrentamientos entre peronistas y antiperonistas, La guerra del Paraguay, la inmigración, etc.). Además se pondrá en articulación, en un espacio-tiempo liminal, el recorrido que el público lleve a cabo durante la obra con los objetos del museo. En esta articulación las piezas de museo se proponen como “objetos performativos” ya que motivarán el accionar del público que a su vez lo hará con los performers y objetos de la obra. Esto obliga al público a tomar posición ideológica y cultural dentro de la misma. Es inevitable que el accionar del mismo, incluso la ausencia de esto, los posicione dentro de relaciones de alteridad política y cultural. Por otro lado es importante llamar la atención sobre dos momentos particulares de la obra, donde el recorrido por el relato y el museo del autor son suspendidos. Aquí los artistas se despojan de los objetos y personajes que pertenecen al relato familiar del autor. Ya como ellos mismos, se acercarán al público y compartirán sus propias historias familiares de amor y de guerra, al mismo tiempo que preguntarán a los espectadores sobre las suyas. Es aquí donde se lleva a cabo con mayor profundidad el momento liminal de la obra. Recordemos la caracterización de lo liminal, que Schechner toma de Turner, como una caída de las estructuras, en nuestro caso es el momento en se quebranta la división entre público y artistas. Las historias del público y los espectadores se “actualizan”, poniendo en juego tal como lo hace el mito, el origen de la identidad. Los espectadores y los artistas a través de la memoria, recrean su identidad en el mismo momento de la charla, los “objetos - piezas” sirvieron de piedra

de toque para mover a la acción performativa y recrear la historia en los momentos en el que el espectáculo abre a la liminalidad. Los que participamos de él volveremos con la identidad transformada o reafirmada, pero esto dependerá de cómo transitemos este museo poblados de piezas performativas.

Conclusión

Los espectáculos que vimos plantean museos performativos ya que sus objetos generan identidad en el mismo momento de su tránsito. Los artistas abren un espacio liminal junto con el espectador. En los museos tradicionales los objetos señalan hacia la vida, pero no son la vida. Ambas nociones implican un museo fragmentario, lleno de evocaciones pero con ausencia de protagonistas. Sin protagonistas los objetos no serán performativos, pues las acciones que puedan llevarse a cabo con ellos no erigirán identidad. Que las personas que se evoquen estén presentes de manera fáctica no significa necesariamente que ellos sean los protagonistas. Son claros, en este aspecto, los ejemplos de indígenas exhibidos como piezas principales pero que sin embargo no son protagonistas tal como ironiza Fusco y Gómez Peña. Por más que su presencia física sea manifiesta, y sea el principal objeto de “asombro”, su “voz” estará callada. No tendrá una presencia performativa y por lo tanto su identidad no podrá ser escuchada ni puesta en juego con el Otro, será una partida que está perdida antes de ser comenzada. Esto se extenderá al plano de los objetos ya que no serán continentes de acciones en sentido de su identidad, básicamente porque el accionar performativo está obstruido por el poder. En cambio los objetos performativos generarán acciones que pongan en crisis y reinventen en cada nueva puesta las identidades. Sus objetos serán performativos porque moverán y serán movidos por sus protagonistas. Cada acción motorizada por el objeto es un acto de libertad. En *The Guatini World Tour* los artistas ponen en juego su propia identidad cultural como la de los que los miran y accionan con ellos. *Casus belli*, abre su liminalidad en la posibilidad del propio museo. Tanto público como actores, sin importar cuán al margen de la historia estén, podrán en ese encuentro poner en juego su historia y por tanto su identidad. En estos espectáculos la identidad es más los cuerpos libres construyéndose que polvo de museo.

Bibliografía

- Badiou, Maryse *Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens*, España, Prensa Universitaria de Zaragoza :2009
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002
- Fischer Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.
- Fusco, Coco “La otra historia del performance cultural intercultural” en *Estudios avanzados del performance* Diana Taylor y Marcela Fuentes, México, FCE: 2011
- Gomez Peña, Guillermo *Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de "antropología inversa"* en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/397-pocha-texts-dioramas>
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara “Objetos de Etnografía” en *Estudios avanzados del performance* Diana Taylor y Marcela Fuentes, México, FCE: 2011
- Leunda Ana *La liquidez de los límites. Una lectura de la performance “La jaula”* en <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/article/view/681>
- Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor, 2007
- Schechner Richard. *Performance, Teorías y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libro del Rojas UBA, 2000

¹ Uso el término performático en un sentido amplio del término. Coincido en este aspecto con la mirada que Richard Schechner tiene sobre este modo que concibe a la performance como un modo de ver la realidad.

² Me refiero a la acción que su ejecución genera identidad

³ Es importante no dejarse confundir con museos que dan la apariencia de movimiento. Es interesante en este aspecto, por ejemplo el Palacio Da Penna en Sintra (Portugal), el cual recrea escenas históricas con un realismo tal que parecería que los protagonistas de las mismas se ausentaron solo por unos minutos y retornarán en cualquier momento la escena. Pareciera, además, que uno podría, entre otras cosas, sentarse a degustar una rica cena en una ambiente señorial. Esta ilusión por supuesto se romperá con la seguridad del museo si uno decide llevar a cabo lo dicho.

⁴ <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/397-pocha-texts-dioramas>

⁵ "La otra historia del performance cultural intercultural de Coco Fusco en *Estudios avanzados del performance* Diana Taylor y Marcela Fuentes (Pág. 312)

⁶ Remitirse a "Estética relacional" de Nicolás Bourriaud

⁷ Caracterizar la diferencia entre "liminal" y "liminoide" trasciende los objetivos específicos de este trabajo. El lector interesado en la distinción entre ambos conceptos puede encontrar esta información en el capítulo II del libro "Performance" de Richard Schechner. En adelante utilizaremos la palabra "liminal" para caracterizar de manera general a esto fenómenos, aunque por tratarse de obras de obras de arte también podría ser preciso el término "liminoide"

⁸ Texto de la obra.

Colectivo artístico Rumel Mülen
Teatro mapuche urbano en Santiago de Chile (2011-2014)

David Arancibia Urzúa (Leufümanke)
UNA

Aproximaciones conceptuales de teatro, teatralidad y/o prácticas performáticas mapuche

El denominado origen de las artes escénicas en Latinoamérica, concebidas desde una lógica hegemónica y moderna, al igual que el resto del pensamiento artístico y cultural, surge con la colonización, y tiene dos raíces muy significativas: “la tradición ancestral y la hispánica”¹. De la tradición hispánica se desprende toda la influencia traída desde Europa. En cuanto a la tradición ancestral, el aporte proviene de expresiones o prácticas pertenecientes a un ámbito religioso-espiritual.

Como estas prácticas eran concebidas bajo otra lógica de pensamiento, distintas a las conocidas por Occidente, los conquistadores y misioneros católicos rechazaron estas expresiones por considerarlas primitivas. Además, esto ocurre al mismo tiempo que en Europa existía una particular separación entre el teatro sacro y popular. Pero debemos aclarar, que las prácticas religioso-espiritual “indígenas”, no tenían ninguna relación con lo que señalaban antiguamente algunos cronistas españoles (eclesiásticos y civiles), que vieron en estas prácticas una marcada intención “coreográfica y escénica”², llegándolas incluso a considerar como “pantomimas”³.

Si bien, podríamos encontrar ciertos rasgos de teatralidad, debemos insistir que estas expresiones adhieren a formas de cosmovisión distintas, que aún en la actualidad, han sido difíciles de entender según la propia lógica occidental.

Sin embargo, existen estudios que se aventuran a demostrar que en Latinoamérica, durante los periodos pre-hispánicos, o mejor decir, durante el período originario, efectivamente existían manifestaciones teatrales, como por ejemplo, el Ollantay⁴ quechua y el Rabinal Achí⁵ maya. Sin duda que la búsqueda de un teatro de raíz originaria es un tema muy difícil de abordar, al mismo tiempo, nos plantea un desafío en la investigación teatral, tanto teórica como práctica, desde nuestra propia identidad latinoamericana, por tratarse de un campo de estudio aún poco explorado.

La mayor cantidad de estudios al respecto, están planteados desde un contexto contemporáneo, a partir del cruce interdisciplinario y pluricultural de las manifestaciones artísticas actuales en el continente, que nos permiten reconocer prácticas escénicas o performáticas marcadas por una identidad propia, pero desde una óptica contemporánea y no histórica, o ni siquiera asumidas desde una teatralidad pre existente. Bajo este actual contexto, son diversos los trabajos que se refieren a las prácticas escénicas mapuche contemporáneas. Los estudios existentes, coinciden en que las definiciones conceptuales de un Teatro Mapuche, se pueden resolver a partir de los estudios y teorías de la performance, o bien, desde algunos conceptos y nociones de teatralidad, que nos posibilitan su entendimiento.

Para Laura Kropff⁶ esto se puede analizar bajo la definición cultural de performance de Richard Schechner, la que justamente nos permite “reunir géneros sumamente diversos como teatro, ritual, deporte, danza, juego, drama social, etc.”⁷, en torno a un mismo dominio estructural.

También se intenta establecer este entendimiento a partir de las categorías liminales de Víctor Turner, que nos permite pensar en los “procesos de adscripción identitaria”⁸, como etapas o procesos liminales, referidos en este caso, a la construcción o manifestación de una identidad mapuche en la ciudad a través del teatro, definidos desde una estética denominada “mapurbe (o mapunky)”⁹.

Estas definiciones plantean una oposición a las categorías que clasifican al mapuche únicamente en un contexto rural, folclorizante y pre-hispánico. No obstante, ISBN 978-987-3946-03-5

podríamos decir que estas categorías aún resultan de alguna manera distantes, porque son conductas observadas desde fuera de la “communitas”¹⁰, y no son asimiladas o experimentadas desde el interior de ella.

Araceli Arreche nos plantea el Teatro Mapuche actual desde una necesidad de “autoafirmación identitaria”¹¹, que se puede comprender a partir de un campo historiográfico de producción teatral, que se ha desarrollado desde el 2001, y que se complementa con un trazado¹² que comienza a principios del siglo XX, en el caso chileno, con la Compañía Dramática Araucana Lluquehuenu, dirigida por el líder sindical Manuel Aburto Panguilef, siguiendo por la compañía de Teatro Mapuche que surgió bajo el alero de la agrupación política Ad Mapu a fines de 1970 (en plena dictadura), y luego por un movimiento performático y teatral que se desarrolla desde fines de los 80 hasta la actualidad, encontrándonos con destacados artistas como la actriz y directora Karla Huenchún y la artista plástica, performer y bailarina Lorenza Ayllapán, pasando por grupos tales como OMM, Agrupación de Teatro Mapuche Kuifikeche Newen, Kolectivo Newenche, Teatro Rūpu, Newen Mapu, Mongen Ñi Zungun, Teatro Kimen y Colectivo Artístico Rumel Mülen.

Todos estos acercamientos prácticos, o tentativas teóricas, nos permiten en definitiva, entender el Teatro Mapuche como una práctica de identidad y resistencia contemporánea, bajo el actual contexto de relación entre el Pueblo Mapuche y el Estado chileno (y también el argentino), que se ha caracterizado por situaciones de permanente conflicto e integración, tanto a nivel social, cultural y político. Es por este motivo, que el Teatro Mapuche se puede entender dentro de lo que también podemos reconocer como una “teatralidad subyugada, invisible o marginal”¹³, en lo cual los conceptos de teatralidad o performance nos resultan de alguna manera operativos, porque nos permiten incluirlo dentro de las categorías estéticas y hegemónicas del teatro actual, o en último caso, no permite la comprensión de una forma de expresión según su identidad e historicidad particulares.

Rumel Mülen: Trayectoria de un grupo y aproximaciones liminales, performáticas y teatrales de un teatro mapuche urbano en Santiago de Chile.

Colectivo Artístico Rumel Mülen (*Permanecer, estar aquí desde siempre, en mapudüngun, o que el pasado y el futuro están conectados*), es un grupo de personas mapuche y no mapuche que nació en el año 2011 en Santiago de Chile, motivados por la búsqueda de elementos propios de la cultura mapuche, a partir de la construcción de lenguajes artísticos basados en el saber ancestral, pero desde una realidad cotidiana (urbana), como forma de visibilizar la existencia de saberes que se creían perdidos producto de la modernidad y los pensamientos hegemónicos culturales en Latinoamérica. Dicho en otras palabras, rescatar elementos de la cultura mapuche, que se consideran apartados de las nociones teatrales y performáticas tradicionales. El grupo fue fundado por Margarita M. Cuminao y David Arancibia Urzúa, y nace a raíz de una investigación que comienza en Julio de 2011, titulada: *Rume Fuxa Kuifi (Mucho más antes que cualquier cosa)*.

Rume Fuxa Kuifi (Mucho más antes que cualquier cosa), es una “investigación” centrada en la búsqueda de relatos y epew (cuentos), sobre la creación del mundo según la cosmovisión mapuche, realizada en las regiones IX, X, y Metropolitana, como una manera de encontrarse con las posibles visiones del relato según los cuatro aspectos en que se organiza la vida mapuche de modo ancestral, territorial, social, y espiritual (o meliwixanmapu). En esta instancia participaron también Matías Cayuqueo (cultor mapuche y bailarín de danzas andinas), y Constanza González (educadora de párvulos y bailarina de danzas andinas y latinoamericanas.) La propuesta apuntaba a reconocer como a través de la oralidad, se ha logrado mantener costumbres y tradiciones de generación en generación. Este proceso finaliza con un registro audiovisual, que reúne una serie de entrevistas alrededor de esta búsqueda, y también, en la escritura de un relato que recoge gran parte de las experiencias transmitidas durante el viaje.

ISBN 978-987-3946-03-5

Luego de esta experiencia, el grupo se propone indagar en lo escénico, y como punto de partida se aventura en la realización de un Laboratorio de Investigación Escénica, que se enfocó en la exploración de herramientas teatrales ligadas al uso de objetos y la actuación, basada en técnicas de codificación emocional, y por otra parte, en la práctica del ulkantün (canto) y el purrún (danza), que si bien, suelen estar asociados a un contexto ceremonial, también pueden situarse en ámbitos de encuentro social y recreación. Esto permitió establecer un primer cruce con lo escénico, y en este diálogo comienzan las primeras reflexiones al respecto de las posibles manifestaciones teatrales, o bien, formas de teatralidad presentes en las manifestaciones expresivas del pueblo mapuche, sin que necesariamente estuvieran ligadas a lo ceremonial, o a lo ritual, y tampoco a algún contexto reciente, como suele asociarse en algunos estudios que también han intentado hacer estos acercamientos.

Sin embargo, estas reflexiones no alcanzaron a ser lo suficientemente concluyentes, debido al rumbo en que se orientó el grupo posteriormente. El trabajo del colectivo prosiguió en la creación de su primer montaje, en formato callejero, titulado: *Awkarayen (re escritura despojada)*, adaptación de Antígona, basada en las versiones de Sófocles, Brecht y José Watanabe. Como en la mayoría de las re escrituras¹⁴ latinoamericanas, la fábula mítica no es “traicionada” en casi ningún aspecto, pero la idea de referirse a una “re escritura despojada”, nos permite fijar una marcada posición des-colonizadora, en el ejercicio de adaptar y re significar una tragedia griega, a un contexto determinado y específico, y afianzar de alguna manera la propia identidad latinoamericana, en este caso mapuche. Esto se tradujo no tan solo en la escritura de la obra, sino que además en todos los aspectos dramáticos, escénicos o performáticos del espectáculo, manifestado en las materialidades utilizadas, como por ejemplo, la escenografía, la música y el vestuario. También permitió profundizar en las exploraciones realizadas anteriormente en el Laboratorio de Investigación Escénica, reivindicando ciertos aspectos ligados a lo identitario, y al mismo tiempo, seguir reflexionando en los elementos teatrales existentes en la cultura mapuche, traducidos en la utilización del purrún y el üllkantün como lenguaje escénico, la incorporación de máscaras o koyón, y el uso de música mapuche.

Por otra parte, la propia experiencia o cercanía con la temática, dado que los participantes de este trabajo eran mapuches, o bien, activistas de la causa, resalta o pone en evidencia el “trayecto militante”¹⁵ de la puesta en escena, el cual podríamos decir, se manifiesta como un acto de performatividad, donde “domina el sentido ético de la obra”¹⁶.

Es decir, el espectáculo se enmarca dentro de lo que hemos denominado como una práctica de resistencia e identidad, característica propia del Teatro Mapuche en la actualidad, tanto en las experiencias reconocibles en Chile como en Argentina. La propuesta escénica, se basa principalmente en la construcción de un lenguaje escénico mixto de carácter desbordante, a partir del rescate y utilización de elementos ceremoniales, expresivos y simbólicos de la cultura mapuche, que se entrecruzan con elementos propios del teatro de calle, y una estética “mapurbe” que es determinada en gran parte por una carga de “realismo mágico”, que se tradujo en la fuerte carga simbólica de la cultura mapuche, y la concepción “mágica” de las imágenes creadas para el espectáculo. Lo real siendo maravilloso o ancestral, se vuelve ficción, pero la ficción es una metáfora explícita del pensamiento ancestral mapuche, y al mismo tiempo de una realidad social y política de resistencia que finalmente desarticula la ficción. Bajo este contexto reivindicativo, en el intento de transgredir los límites de la ficción, y en un ejercicio de memoria, se realizan dos intervenciones en el espacio público: *Mapuche Fvta Malon* (Noviembre 2012) y *Püron Fvu* (Octubre 2013), ambas realizadas como un acto de conmemoración histórica y política de la mal denominada “Pacificación de la Araucanía, o invasión del ejército chileno a territorio mapuche a fines del siglo XIX”.

En ambas acciones, el grupo se traslada de lo teatral a lo performático, sin dejar de lado por supuesto, ciertos elementos de la cultura mapuche, como cantos y

danzas, pero situados en un contexto urbano, lo cual lo distancia no solo de lo ceremonial, o ancestral, sino que además del ámbito escénico o de “lo representativo”. La intención era “presentar” mediante una acción, realidades históricas y sociales del pueblo mapuche, pero trasladado a un contexto de la ciudad, desde un tiempo actual y presente.

Como es natural en algunos colectivos, Rumel Mülen enfrentó un proceso de cambio a fines del 2014, lo cual provocó la salida de uno de sus miembros fundadores y director teatral del grupo, quién decide crear un proyecto individual de música y poesía en el que utiliza el seudónimo Leufümanke. No obstante, esta búsqueda artística, no está vinculada necesariamente a lo mapuche, aunque de igual modo, existan elementos presentes en algunas de sus canciones, poesías y performances realizadas hasta la fecha. Por otra parte, el Colectivo Artístico Rumel Mülen se reconstituyó principalmente con Margarita M. Cuminao y Viviana Cheuquepán a la cabeza, además de otros integrantes, quienes realizaron un taller laboratorio de lenguajes escénicos mapuches (basados en las indagaciones anteriormente mencionadas), presentado en el Segundo Encuentro de Artes Escénicas Mapuche, realizado en Octubre del 2014 en Fiske Menuko (Argentina), organizado por Myriam Álvarez (profesora, directora e investigadora de teatro mapuche en Argentina) Además, estas dos actrices y directoras del grupo, protagonizaron el Video performance *Marea Roja*, basado en un poema del poeta mapuche David Añiñir.

Si bien, a partir de ciertos acercamientos conceptuales, y este breve análisis de la trayectoria del Colectivo Artístico Rumel Mülen que hemos realizado, no nos permite resolver o complementar de manera más profunda o concluyente las reflexiones acerca de un concepto sobre lo que podemos entender como un Teatro Mapuche, al menos podemos aportar a las discusiones existentes una mirada desde la práctica escénica y/o performática mapuche contemporánea, que desde el concepto de performance nos permite también una posibilidad de acercarnos a conceptos más tradicionales, que no siempre toman en consideración estos marcos culturales e identitarios, que podrían ayudarnos a entender las redefiniciones de teatralidad y performance, desde una óptica latinoamericana y originaria.

¹ Hurtado, María De La Luz. *1810-1910 Construyendo la República*. [Artículo de Internet] Pontificia Universidad Católica de Chile. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral - Escuela de Teatro UC. <<<http://www.chileescena.cl>>> [2010]

² Pereira Salas, Eugenio. *Historia del Teatro en Chile: desde su origen hasta la muerte de Juan Cascuberta*. Ediciones Universidad de Chile. Santiago, Chile. 1974. p. 14.

³ *Ibidem*.

⁴ Calvo-Pérez, Julio; Jorques Jiménez, Daniel. *Estudios de lengua y cultura amerindias II: lenguas, literaturas y medios*. Valencia, Universidad de Valencia. 17-20 de noviembre de 1997, Vol. 1

⁵ Henríquez Puentes, Patricia. *Teatro maya: Rabinal achí o danza del tun*. Revista chilena de literatura. (Nº 70): pp. 79-108. 2007.

⁶ Kropff, Laura. *Teatro mapuche: arte, ritual, identidad y política*. Ilha R. Antr., Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, SC, Brasil, ISSN 2175-8034

⁷ Schechner, Richard. “Restauración de la conducta” En: *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas. 2000.

⁸ Turner, Víctor. *Entre lo Uno y lo Otro: el período liminar en los ritos de pasaje*. En: *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI 1980.

⁹ Pereira, Andrés. *Teatralidad Mapuche Urbana (o Estética Mapunky): Tentativas Teoréticas sobre Estrategias Performativas de Identidad Cultural*. En: *Asthesis* Nº 48. Santiago de Chile. 2010

¹⁰ Turner, Víctor. *Communitas: modelo y proceso*. En: *El proceso ritual*. Madrid: Taurus. 1988.

¹¹ Arreche, Araceli Mariel. "Teatro Mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisible?". La revista del CCC [PDF]. Enero / Abril 2008, n° 2. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=45>. ISSN 1851-3263.

¹² Revisar: Luis Pradenas. 2006. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias*. Siglos XVI-XX. Santiago de Chile: LOM, 519 pp. (Roberto Matamala Elorz). En el capítulo "*Peuma, el teatro y los sueños*", resalta la existencia de una teatralidad mapuche, pero siempre bajo la mirada de un corte hispánico. También, en los capítulos dedicados al período del teatro realizado en el período de la dictadura, se hace una breve mención del grupo de teatro mapuche que funcionó bajo el alero de la organización política Ad Mapu.

¹³ Villegas, J. *Historia Multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina*. Buenos Aires. Galerna. 2005.

¹⁴ Revisar por ejemplo: Gambaro, Griselda. *Antígona furiosa*, en Griselda Gambaro, *Teatro 3*. Buenos Aires Ediciones de la Flor, 1989, p. 196; Marechal, Leopoldo *Antígona Vélez*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1981, p. 77; Sánchez, Luis Rafael *La pasión según Antígona Pérez*. San Juan de Puerto Rico, Editorial Cultural Inc., 1978. A propósito de nuestro estudio, resaltamos la versión de Marechal, pues se contextualiza en el período de la Campaña del Desierto en Argentina, retratando la situación histórica del pueblo mapuche en este lado del territorio.

¹⁵ Pulgar, Leopoldo. *Crítica teatral: La lucha por la sobrevivencia*. [html] La Nación. 29 de Noviembre, 2013. <www.lanacion.cl>

¹⁶ *Ibidem*.

Una mirada crítica de la performance a partir de la puesta en escena
La parodia y el distanciamiento en “bodyArt” de Sol Rodríguez Seoane, dirigida por Miguel Israilevich

Juan Francisco Barón
UNA
juanfranciscobaron@gmail.com
Rodrigo Paris
UNA
rparisdv@gmail.com

Introducción

La performance históricamente se constituyó como un movimiento artístico que intenta romper con las distintas categorías que son impuestas al arte. Nos encontramos con que existen tantas acepciones de performance como personas que alguna vez estuvieron frente a una expresión de esta índole. En este sentido el artista Gómez-Peña afirma que “[...] el arte del performance es un 'territorio' conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas” (Gómez-Peña 2005, 203). Ésta afirmación nos remite a las confusiones que surgen en el momento de la definición de nuestro objeto de estudio ya que se concibe a la performance como algo cambiante y, desde esta perspectiva, se corre el riesgo de evaluarla como un territorio que lo abarque todo, restándole alcance explicativo al término. Dejando de lado la problemática, lo que nos interesa es aislar distintas características fácilmente identificables que delimitan sub-categorías de lo performático, entre las cuales se encuentra el body art.

En el presente trabajo analizaremos en profundidad la puesta en escena de *bodyArt* escrita por María Sol Rodríguez Seoane y dirigida por Miguel Israilevich, con el objetivo de detallar los distintos procedimientos de distanciamiento presentes en la puesta. Probaremos que los distintos sistemas sígnicos revelan constantemente el artificio teatral y tienen el efecto de generar una reflexión crítica sobre el objeto performance y en particular, el body art. En este sentido, haremos foco en cómo se construye una representación paródica de este objeto artístico.

Según Pavis (2008) “[El body art] Consiste en utilizar el propio cuerpo para infligir maltratos a fin de transgredir la frontera entre lo real y la simulación...”. Este movimiento artístico es mencionado a lo largo de la obra como *síndrome*, en clara alusión a un cuadro clínico. En este sentido, demostraremos que la representación propuesta por los performers en la puesta no coincide con esta definición.

En cuanto a la parodia, la entendemos como un procedimiento de hipertextualidad¹ (Genette, 1989) que realiza una imitación burlesca de otra pieza textual apoyada en sus características formales. La parodia comprende entonces un texto parodiante que deriva de un texto parodiado (Pavis, 2008). Implica además un diálogo entre el texto parodiado y un espectador capaz de construir una opinión crítica sobre los temas planteados. Para que se complete esta instancia dialógica es necesario que el lector-espectador posea un determinado conjunto de competencias que le permitan reconocer el texto parodiado y comprender la voluntad de imitación que lleva a cabo el productor de la hipertextualidad (Hutcheon, 1981)². En este trabajo buscamos dar cuenta de algunas de estas competencias para demostrar cómo se parodia al body art.

Estimulando la reflexión del público

La puesta en escena de la obra utiliza distintos procedimientos con el fin de distanciar al espectador para que reflexione sobre el body art. A diferencia del realismo, en la obra no hay intención de construir el escenario como signo de otro lugar existente en el mundo real. Se destaca que el espacio ficcional es principalmente

evocado a través del discurso de los personajes. Los lugares que habitan Aimée y Élène tales como la fiesta, su departamento o el coche donde viajan son narrados, dejándose a la imaginación del público su construcción. El decorado es casi nulo, el territorio ficcional se construye apoyándose en la sinécdoque con distintos objetos distribuidos en el escenario: un micrófono, una bolsa de lencería, un par de butacas, una grabadora, unos guantes y una guitarra eléctrica. Al no generarse una ilusión referencial, el espectador regresa a su realidad de estar sentado en el teatro, produciendo una visión crítica de lo que sucede.

Al ingresar, el espacio ya está habitado por los personajes y una vez comenzada la representación dialogan constantemente con el público, esperando risas e inclusive incitando al aplauso. Esta ruptura de la cuarta pared, consigue que el público entienda que se encuentra en un recinto teatral y que lo que ve es teatro. Las actrices tienen el rol de narradoras y enuncian los distintos episodios. Vale incluir que utilizan un micrófono conectado a un amplificador presente en plena vista del espectador. El escenario se ve subdividido por seis carteles adheridos a la pared del foro que anuncian seis momentos de la vida de la pareja. Estos son: "introducción", "cómo fue que nos conocimos", "el accidente", "recortes de mi diario", "ella baila, yo la miro bailar" y "canción de amor". La estructura episódica y el narrador son mecanismos que, usados también por Brecht, generan distanciamiento y reflexión en la platea. Estos efectos se ven además reforzados por la falta de los carteles pertenecientes a los tres últimos episodios: Renée, cortes en la cara y sinopsis.

En cuanto a la iluminación, existe un ambiente de blanco cálido general, pero, en momentos particulares, hay cortes a cuchilla en rojo (como en "ella baila, yo la miro bailar") e iluminaciones puntuales a los personajes (por ej. en "recortes de mi diario" y "canción de amor"). A diferencia del realismo que intenta imitar la luz existente en la realidad, esta iluminación ficcional plantea focos de atención y rompe la ilusión referencial. Otro recurso que vale destacar es la utilización de diapositivas, manipuladas por el actor que interpreta a Renée, en el momento de "El accidente". El distanciamiento acá es evidente ya que las actrices son iluminadas con imágenes que no conciben de ninguna forma con una situación real. Además, cada objeto colocado en su respectivo atril está iluminado por una pequeña luz de escritorio que es accionada por los actores y que nos remite a la idea de exposición en un museo. A medida que se avanza cronológicamente en la historia y cada elemento es utilizado, sus luces permanecen encendidas, pero en los momentos de apagón, Renée interviene y las apaga. La presencia del actor como operador lumínico, accionando sobre las lámparas, pone en plena evidencia el artificio teatral. Por último, los personajes de Aimée y Élène realizan ademanes e indican al técnico de la sala en qué momentos iluminar o realizar apagones, acorde al modelo "presentativo" con el cual juega la representación y distanciando una vez más a la platea.

En cuanto al sonido, en "recortes de mi diario", Élène utiliza una grabadora que amplificada con el micrófono usado anteriormente, reproduce el audio de su diario. En segundo lugar, cuando Aimée baila, las actrices señalan al técnico para que reproduzca una pista de sonido y ellas mismas indican el corte. Por último, en el momento canción de amor, el personaje de Aimée toma la guitarra eléctrica y, tras ser enchufada a un amplificador presente en escena por el actor que interpreta a Renée, interpreta en vivo el fondo musical sobre el cual Élène cantará por el micrófono.

En síntesis, a través de esta enumeración de los distintos procedimientos significantes, demostramos que la obra distancia constantemente al espectador. La ejecución de los aspectos técnicos (interpretaciones musicales, manipulación de las luminarias, entrada y salida de utilería, etc) es realizada por los mismos intérpretes y a la vista del público. Nada se encuentra escondido, el artificio teatral se encuentra plenamente enunciado y en diálogo continuo con el modelo presentativo "performático" que es parodiado a lo largo de la representación. Todo esto está puesto en función de una crítica hacia el aspecto artístico del body art sobre el cual se centra la obra.

La parodia en *bodyArt*

Para comenzar, entendemos que la parodia se concreta en tanto se imita el objeto body art en forma meramente referencial y discursiva pero se lo vacía de contenido y de expresión real durante la representación. En principio nuestra afirmación se sostiene al analizar el título de la obra como paratexto (Genette, 1989)³ que funciona a modo de anticipación de lo que se verá en el espectáculo. En el caso de *bodyArt* las expectativas que genera en el espectador finalmente no se cumplen, ya que en ningún momento las artistas ejercen sobre sus cuerpos ningún tipo de maltrato físico que dejen alguna marca visible.

El éxito y la fama de las protagonistas se construyen a partir de su discurso y, por el contrario, se dilapida con las acciones. Vemos un ejemplo cuando Aimée muestra la danza con la cual enamoró a su entonces maestra. Esta secuencia sucede luego de que Élène realizara una presentación sobrecargada de adulación hacia las aptitudes de Aimée como bailarina. La demostración se reduce a ella contra la pared haciendo pequeño movimientos de manos y gestos. Se genera entonces un efecto de humor que refuerza la parodia.

En otro sentido, en el relato sobre el accidente donde Élène pierde la memoria, un enfermero ciego les entrega sus objetos personales y entre ellos se encuentra una cámara de fotos. Élène dice: "Misteriosamente, tenemos fotografías del momento mismo en que sucedió el accidente en el rollo. Cualquiera diría que yo las tomé y no lo recuerdo porque perdí la memoria, pero también hay fotos mías. Es más, en esta estamos las dos. El enfermero no pudo ser porque es ciego" (Rodríguez Seoane, 2013, p.197)⁴. Aparece la parodia en tanto observamos las fotografías en la que ambas artistas "posan" exagerando o sobrecargando la idea de cuerpos accidentados alejándose de la realidad de un choque automovilístico.

Por otro lado, reconocemos tres instancias de intertextualidad con personajes de renombre en el ámbito del arte moderno que colaboran con la parodia planteada por el espectáculo. El primero es en relación al artista plástico Marcel Duchamp. Desde *La Fuente*⁵, el valor de los objetos cotidianos adquiere una nueva lectura en función de la legitimidad artística que éstos adquieren en relación al contexto de exposición, punto al que ya referimos brevemente. El día que se conocieron, Aimée tiró a la basura el único recuerdo que Élène tenía de su maestro: una bolsita de madera que había estado en manos de Duchamp y que la aprendiz sustituye luego con una bolsa plástica de una marca de ropa interior. Élène dice, "Había sido la bolsita de *mon cher* Marcel, Marcel Duchamp, estaba firmada" (p. 192) a lo que Aimée le contesta "Parece que la había heredado de un maestro que según le había dicho él, había estado en manos de Duchamp. Era una bolsita milenaria y yo la arrugé, la tiré, bollito a la basura, chau bolsita" (p. 192). Entendemos que la sobrevalorización que Élène le da a la bolsita firmada por Duchamp y la sustitución por una de plástico configura una comicidad que refuerza la burla hacia Aimée y Élène.

Por otro lado, en la página web del espectáculo dice: "Dos artistas plásticas, Élène y Aimée, tras años de trabajar juntas, organizan una vernissage para despedirse. La separación es inminente, y ya no hay conciliación posible. Reunidas por última vez reconstruyen su pasado, lo rememoran. Hacen de su amor un enunciado." (bodyArt, 2008). Al finalizar la obra, Élène dice "Hagamos de esto una exposición" (p. 215). La voluntad de exponer su ruptura se asemeja a la performance que en 1988 la artista Marina Abramović y su compañero Ulay decidieron realizar para dar fin a su relación que se mantenía tensa tras varios años de trabajo en conjunto. Caminaron por la Muralla China, cada uno empezando por uno de los dos extremos hasta encontrarse en el medio decretando de esta manera el fin de su relación artística y amorosa. Para quien conoce a Abramović y Ulay es imposible no reconocer la parodia que se hace en *bodyArt* a la utilización de la performance y la exposición pública como medio para dar fin a una relación de carácter privado.

Por último, retomamos la serie de imágenes que vemos durante la secuencia del accidente ya mencionado donde nos muestran fotografías del enfermero

intervenidas al estilo del artista pop Andy Warhol. Aimée replica luego, “Para mí, la cámara fue poseída por el espíritu de Andy Warhol que nos sacó las fotografías. Fue mágico” (p. 197). Este es un caso de intertextualidad en el que la parodia se construye sobre ellas queriendo imitar las formas de éste artista plástico. Se fortalece de esta manera la concepción burlesca que el espectador construye tanto de Aimée como de Élène.

El body art como un cuadro clínico

La obra plantea al body art como un síndrome repetidas veces a lo largo de la representación. Si tomamos la definición dada por la RAE (2015) de síndrome como “conjunto de síntomas característicos de una enfermedad.”, podemos afirmar que la obra plantea que las acciones, consideradas artísticas por Élène, corresponden a un cuadro patológico. Ella se somete a cortes en la cara con *gilletes* en forma de respuesta a las actitudes de Aimée, cuando ella empieza a reunirse con Renée. A los efectos de este análisis, lo fundamental sería determinar si estas personas deberían ser alabadas por su labor artística o internadas en un neuro-psiquiátrico. Entonces, ¿qué diferenciaría un artista de un enfermo en la representación de la obra? Entendemos que la diferencia está presente en un marco compuesto por el espacio escénico y por el artista validado como tal. Como dice Francisco Javier (1998) “[...] el espacio escénico da forma y estructura al contenido”. El hecho de que las representaciones de body art se hagan en galerías o teatros enmarca a su contenido como arte. Esto se plantea en disonancia a los momentos en los cuales Élène se mutila, ya que ella lo hace en situaciones privadas o no enmarcadas en exposiciones artísticas. Esto se ve, por ejemplo, cuando ella dice mientras enseña unas diapositivas “Acá fue una vez que no le pude decir nada entonces me corté. Este es de cuando intenté decirle que ya sabía lo de René pero no podía hablar y me corté” (p. 213). En su caso comienza con el body art cuando era adolescente para pelear con sus padres e intenta naturalizarlo constantemente como algo común que hace la gente en situaciones límites. Esto se ve cuando ella afirma “Mi actitud era bastante convencional en el sentido de algo que uno normalmente hace en situaciones límite [...] Morder la comisura de los labios hasta que sangra un poco, manchando el lavatorio. Quién no hace ese tipo de cosas” (p. 213). Queda manifiesto que su actitud no es artística, sino más bien emocional de un tipo autodestructivo. Por último esta actitud culmina cuando, tras ver a Aimée y a Renée besándose, intenta suicidarse en el baño con una *gillete*.

A modo de conclusión

A través de este trabajo confirmamos que la puesta en escena de *bodyArt* distancia a través de distintos mecanismos al espectador y lo lleva a reflexionar sobre si lo que Élène afirma que es body art, es efectivamente eso. Hemos demostrado cómo el accionar tanto de Aimée como de Élène atenta contra la concepción que ellas mismas muestran sobre su desempeño artístico a partir de una parodia del body art y de ellas mismas como artistas. Sostenemos que con los argumentos mencionados se demuestra como la parodia se comprende en tanto hay un gran abismo entre el discurso de Aimée y Élène y las acciones que llevan adelante durante la representación. Esto se llevó a cabo a través de un análisis de los conjuntos de signos de la puesta, de los indicios presentes en el texto dramático y de las construcciones paródicas presentes en la representación. El estudio de estos elementos confirmó que los performers de la escena usan la etiqueta del arte como modo de hacer daño a su cuerpo. Lo único que permitiría validar a esta forma de masoquismo como algo artístico, sería el estatus del artista que ejecuta la performance y el marco en el cual está siendo ejecutada. Esto lleva a una pregunta fundamental: ¿El marco artístico conforma que todo lo que suceda dentro de él sea considerado como arte?

Bibliografía

ISBN 978-987-3946-03-5

- bodyArt. (2008). *sindromedelbodyart.blogspot.com*. Recuperado el 10 de Julio de 2015, de <http://elsindromedelbodyart.blogspot.com.ar/>
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. ABADA Editores.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gomez-Peña, G. (04 de Julio de 2005). *En defensa del arte performático*. Recuperado el 10 de Julio de 2015, de Pocha Nuestra: www.pochanostra.com
- Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira, parodia. *Poétique*, N°46.
- Javier, F. (1998). *El espacio escénico como sistema signifiante: la renovación del espacio escénico*. Buenos Aires: Leviatán.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- RAE. 2015. "Definición de síndrome". Última modificación: 17 de julio de 2015 <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=dnhqXe4bdDXX2fkzyAuS>
- Rodriguez Seoane, S. (2013). BodyArt. En R. Dubatti, *OFF! Novísima dramaturgia argentina*. Buenos Aires: interZona.

¹ Genette (1989) entiende por hipertextualidad a toda relación que une un texto derivado de otro texto preexistente. En la parodia el texto parodiante (hipertexto) trabaja a partir de la imitación burlesca del texto parodiado (hipotexto).

² Linda Hutcheon reconoce en *Ironía, sátira, parodia (1981)* tres tipos de competencias: lingüísticas, genéricas e ideológicas. La que más nos interesa en este trabajo son las de tipo ideológico que se constituyen a partir del saber compartido por los interlocutores y la sociedad de la que forman parte.

³ Para Genette, este tipo de transtextualidad está constituido por la relación que el texto propiamente dicho mantiene con lo que rodea: título, subtítulo, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.

⁴ Para las citas que refieren a textos de personajes usaremos como bibliografía a Seoane Rodríguez, Sol. 2013. "bodyArt". En *Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Interzona. A continuación señalaremos entre paréntesis el número de la página donde está presente el diálogo

⁵ Marcel Duchamp expuso un mingitorio en el Museo de Nueva York y lo tituló *La Fuente*. Con este acto demostró que cualquier objeto puede ser considerado obra de arte en tanto sea legitimado por un artista o espacio de exposición que lo considerara como tal.

El estatuto del actor en el contexto de la escena tecnológica. Hacia una reconfiguración del concepto de teatro

Daniela Berlante
UNA, UBA

La irrupción de las nuevas tecnologías en el arte en general, y en el teatro en particular, viene a problematizar de manera significativa una perspectiva consensuada con la que se ha concebido tradicionalmente al hecho escénico. Si desde este enfoque, los componentes básicos del espectáculo teatral han tenido como requisito 1) la comparecencia física real de emisor y destinatario y 2) la simultaneidad de producción y recepción. (De Marinis: 1982) nos preguntamos qué sucede a la luz de las posibilidades que ofrece la escena tecnológica cuando la presencia física del actor es reemplazada en escena por la proyección de su imagen electrónica, cuando su fisicidad puede ser mediada y producida desde un entorno digital, cuando la virtualidad toma el lugar que supo ocupar su corporalidad. Pretendemos indagar los efectos producidos por el cruce intermedial en la reconfiguración del estatuto del actor. Creemos que esta nueva colocación afectaría la conceptualización de los elementos constitutivos del teatro, sobre todo en lo relativo a la comparecencia física de emisor y receptor para poder pensar el fenómeno. Si el cuerpo del actor es (si se me permite parafrasear la definición de fonema) la unidad mínima del plano escénico a partir de la cual se configura el hecho teatral ¿qué consecuencias provoca su descorporeización y la cesión de sus atributos a la operatoria numérica?

Las reflexiones acerca de la inmaterialidad, de la estética de la desmaterialización en la era de la ausencia vienen teniendo lugar de la mano de pensadores como Paul Virilio, Peter Weibel, Johannes Birringer, Jean Baudrillard, pero no solamente desde soportes teóricos. Es el caso de Jean- Francois Lyotard quien, como curador de una muestra emblemática que tuvo lugar en el Centro Georges Pompidou de Paris en el año 1985, investigó estos procesos. El nombre de la exhibición fue precisamente *Les Immatériaux*.

Como señala la investigadora Claudia Giannetti (2002), quien acuña el término Metaformance para agrupar las diversas manifestaciones performáticas que utilizan las nuevas tecnologías audiovisuales y sistemas interactivos, *Les Immatériaux* pretende dar a conocer la forma en que ha cambiado la relación de los hombres con la materia desde la tradición moderna - heredera de la tradición cartesiana-, hasta la comprensión posmoderna, la cual estaría marcada por la aparición de los “nuevos materiales”, a saber: las tecnociencias, la informática y la electrónica.

Es un hecho constatable que el sujeto esencialista cartesiano se ve cuestionado desde el entorno tecnológico. La tecnología digital opera doblemente: desmaterializa el cuerpo humano al tiempo que lo virtualiza. Como señala Angel Abuín González (2008) habría tres cuerpos: el físico o el que nos permite estar en el mundo; el de la construcción cultural y social y el cuerpo tecnológico, el de la telepresencia y la virtualidad. Lo virtual se define como un tipo de comunicación descorporeizada que impone la ausencia de lo humano y es entonces sustituido por su proyección en una pantalla. Sin embargo, no habría que asociar livianamente ausencia con desaparición. Muy por el contrario, creemos que el espacio de la ausencia estaría dando lugar a la creación de un nuevo espacio de la presencia, tal vez el de la telepresencia. No afirmamos que se deja de emplear el cuerpo, se lo emplea en su forma tecnológica.

Sin coincidir plenamente con Giannetti para quien –en el marco de la Metaformance – la presencia física es irrelevante y tiende a ser sustituida por el orden visual digital tomamos su argumento a efectos de indagar el modo como se reubica el teatro cuando realiza este movimiento, siendo que la presencia física ha sido leída desde siempre como un aspecto insoslayable para su conformación.

Creí pertinente dar cuenta de una experiencia escénica que tuvo lugar en el teatro Celcít de Buenos Aires, entre octubre de 2014 y abril de 2015, al tiempo que se desarrollaba simultáneamente en otros dos espacios en las ciudades de Florianópolis y Bremen en tiempo real. Me refiero a [ODISEO.COM]¹, que con dirección de André Carreira y dramaturgia de Marco Antonio de la Parra indaga y problematiza los alcances y las restricciones de la escena intermedial, lo que dispara la reflexión hacia los principios constructivos del hecho teatral en la era de Internet y de la tecnología digital de comunicación interpersonal.

Dice su director:

“[ODISEO.COM] es un proyecto en colaboración que nació a partir del deseo de trabajar con el actor Juan Lepore. Pero, viviendo en ciudades tan distantes como Buenos Aires y Florianópolis, no encontramos otra alternativa que la comunicación por Internet. Se asociaron a este desafío el autor Marco Antonio de La Parra y las actrices Milena Moraes y Amalia Kassai. Aunque nuestro proyecto no fue estructurado por el deseo de hacer teatro por Internet o por la búsqueda del contrapunto de los actores con imágenes virtuales, la consecuencia fue que exploramos las posibilidades y dificultades de una escena mediada”.²

Así es como, desde el punto de vista diegético, [ODISEO.COM] expone las vicisitudes de Ulises, alto ejecutivo de una compañía multinacional, viajero por oficio, modelo de *workaholic* contemporáneo, quien desde el universo cerrado de un cuarto de hotel verá dificultada la vuelta al hogar y se comunicará por videollamadas, vía Skype, con su mujer y su amante, las que residen en Alemania y Florianópolis respectivamente. Nosotros, en tanto público porteño, ingresaremos al subsuelo del Celcít, al espacio que hace las veces de esa habitación de hotel de categoría para ser testigos – y voyeurs- de los intercambios virtuales entre el protagonista “real” y sus mujeres.

Blanquísimo, impersonal, aséptico como todos los no lugares, siguiendo la formulación de Marc Augé, el cuarto de hotel previsto por la ficción alberga los *gadgets* propios de los tiempos que corren. No falta el LCD de 50 pulgadas, ni el Ipad conectado al mismo, ni los celulares. Hay una sobreabundancia de pantallas de dimensiones y formatos diferentes porque es desde su superficie que va a verse expuesta la presencia (intermediada, en este caso) y la actuación de dos de los lados del triángulo amoroso conformado por Ulises, nuestro Odiseo moderno; Laura, o su Penélope versión SXXI y Elisa, la tercera en discordia. Juan Lepore es quien actúa en vivo para el público ubicado en Buenos Aires, mientras que Milena Moraes, en Florianópolis, y Amalia Kassai, desde Bremen, aparecerán virtualmente.

[ODISEO.COM] juega con la dialéctica de la fisicidad y la virtualidad y hace de esa oscilación su razón de ser. La condición corpórea encuentra su resolución escénica en la estrechísima proximidad física entre el espectador y el actor que encarna a Ulises. Así es como en Buenos Aires no más de veinte personas pueden ingresar al espacio y asistir al intercambio en tiempo real que el personaje en cuestión mantiene con Elisa (amante) y Laura (esposa). Por lo demás, el efecto que produce la larga secuencia de desnudo del protagonista desde que se levanta de la cama hasta que se viste es de lo más elocuente, en la medida en que opone lo rotundo de la presencia del cuerpo –expuesto en toda su desnudez- a la volatilidad de las imágenes proyectadas.

La apuesta a la proximidad física actor-espectador se verificará también desde Florianópolis. Milena Moraes actúa, no ya en un teatro sino en un departamento al que han ingresado un número mínimo de espectadores que serán testigos de momentos de verdadera intimidad, dada la posibilidad que el espacio ofrece. Para ellos, Ulises será un personaje virtual al que accederán por las posibilidades que ofrece la red de redes, así como para nosotros desde Buenos Aires, lo serán Elisa y Laura.

Los personajes se mueven asimismo en una dialéctica de la cercanía y la distancia que hace que se crean cerca cuando en realidad están lejos; cuestión que

replica lo que sucede con los actores, cada uno en un país diferente y coincidiendo los viernes a las 20.00 durante algunos meses entre octubre de 2014 y abril de 2015. La ficción se hace cargo de una circunstancia que es del orden de lo real, y es lo virtual con sus dispositivos el agente encargado de asegurar la ilusión de la presencia.

Planteábamos más arriba la dialéctica de la presencia-ausencia, de la cercanía y la distancia, de lo real y lo virtual que recorre el entramado de [ODISEO.COM]. Podríamos colegir que la tecnología digital estaría al servicio de traer a un ausente, de presentificarlo. ¿Será ésa la manera de crear su propia discursividad? Si seguimos las formulaciones foucaultianas para quien “después de todo... la ausencia es el primer lugar del discurso” (1969) el entorno tecnológico aparecería no sólo en este caso sino en aquellos espectáculos que se sirven de la tecnología digital de comunicación interpersonal (*Distancia* de Matías Umpierrez, por ejemplo) para traer a un ausente. Lo que ocurre es que ahora quien está ausente no es ya el autor, como lo conceptualizaba Foucault para caracterizar a las escrituras contemporáneas, sino el cuerpo del actor, pilar incuestionable (hasta este momento) del hecho teatral.

Giorgio Agamben (2005) polemiza con el autor de *Las Palabras y las Cosas* retomando sus argumentos. Si el francés no cesa de repetir que la huella del escritor está solo en la singularidad de su ausencia, Agamben se pregunta con justeza de qué modo una ausencia puede ser singular.

Creemos que el espectáculo de André Carreira aproxima una respuesta personal a esta cuestión. Su desafío consistió en volver singular el sistema de las ausencias que complejizaron no sólo el dispositivo ficcional (Ulises es un ausente para su esposa y lo es también para su amante) sino básicamente, la realidad de su producción. Así es como, en la medida en que Lepore vive en Buenos Aires, Kassai en Bremen, Moraes y Carreira en Florianópolis, Marco Antonio de la Parra en Chile todos son ausentes para todos y no obstante ello, afirmamos que esa ausencia ha sido – paradójicamente- la condición de posibilidad del espectáculo. Como si la apuesta consistiera para estos hacedores de la escena en corporizar lo que no tendrá cuerpo en el aquí y ahora del devenir escénico. Y esa posibilidad es digital. Y aún proyectadas desde las superficies de las pantallas, no ponemos en duda que las personas que interactúan con el actor “de carne y hueso” son actrices que están actuando. No ponemos en duda que están haciendo teatro, ya no ponemos en duda que eso también es teatro. Aunque sólo podamos tener de ellas un recorte, el recorte que la cámara de la computadora posibilita –guiada por las indicaciones directoriales- la función actor no ha desaparecido.

Ya es hora de darnos la discusión, entrado el siglo XXI, y afirmar que es posible desinscribir la categoría de actor del cuerpo fenomenológico que lo sostiene porque a la luz de las nuevas tecnologías- lo que deberíamos preguntarnos no es ya quién actúa, antes bien cómo, desde dónde y con qué dispositivos se ejerce la función actor.

Si ya no se preguntará lo que quiere decir un libro, sino con qué funciona, con qué conexiones hace o no pasar intensidades (Deleuze, Guattari: 1977) podríamos hacer lo propio con la condición del actor en el marco del teatro contemporáneo. Porque, parafraseando a Beckett, retomado por Foucault y más tarde por Agamben, ¿Qué importa quién actúa-decimos nosotros- qué importa quién actúa? Lo que realmente nos importa es el modo de ejercicio de la función actor en el marco del espectáculo, lo que iremos a leer es la manera de su plasmación (virtual, real, digital, corporal) del objeto que nos ocupa.

Bibliografía

- Abuin González, Angel. 2008. “Teatro y Nuevas Tecnologías: conceptos básicos” en *Signa*. Revista de la Asociación Española de Semiótica, N° 17, págs. 29-56.
- Agamben, Giorgio. 2005. « El autor como gesto » en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

De Marinis, Marco. 1982. "El texto espectacular" en *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milan: Bompiano. Traducción de Gerardo Camilletti para la cátedra Análisis de texto dramático y espectacular I. IUNA. 2001.

Deleuze, Gilles, Guattari. Felix. 1977. *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.

Foucault, Michel. 1969. "¿Qué es un autor?". Mexico: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Giannetti, Claudia. 2002. "El arte más allá del arte: paradigmas estéticos del media art" en *Estética digital: Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: L'Angelot.

¹ Ficha técnica Dramaturgia: Marco Antonio de la Parra, Con Amalia Kassai, en Bremen, Alemania; Juan Lepore, en Buenos Aires; Milena Moraes, en Florianópolis. Fotos: Otten Severonoe; Asistente: Mercedes Kreser, Dirección: André Carreira. Una coproducción del CELCIT con Experiência Subterrânea (Brasil), con el apoyo de Iberescena. Temporada 2014-2015.

² André Carreira en <http://www.celcit.org.ar/espectaculos/98/odiseo.com/>.

Drama-Fuga

Procedimientos contrapuntísticos de composición musical en la creación dramática

Eduardo Bertania
UNA

Introducción

Esta ponencia procura mostrar posibles implicaciones entre estructura dramática y forma/estructura musical. Cómo una puede ser germen de otra y cómo algunos procedimientos compositivos musicales pueden tanto transponerse como inspirar o ser aplicados en una creación dramática y literaria. La transposición de procedimientos y técnicas musicales a una creación dramática y literaria, como la inspiración de estructuras dramáticas y poéticas a partir de una forma musical es y ha sido un recurso utilizado por muchos autores: se abordan en este trabajo tres obras en las que dicha transposición se actualiza de manera diferente: 1. *Fuga de muerte* de Paul Celan (Celan, Obras completas, 2007); 2. *Baal* de Bertolt Brecht (Brecht, 2005); 3. *Largo viaje hacia la noche* de E. O'Neill (O'Neill, 2008).

¿Cómo fuga Celan?

Paul Celan en el poema *Fuga de muerte*¹ “sugiere” una fuga musical. No es una fuga (no hay superposición de voces, no hay polifonía, pero sí genera una polifonía aparente), es un poema en el que la transposición de procedimientos musicales se da a nivel del lenguaje, pero también en la articulación de sus unidades formales. Las palabras, las frases, en una combinatoria única (¿y musical?), resquebrajan su propia significación y parecen convertirse en sonidos de un lenguaje minado que alude al tema del poema.

Una fuga es polifónica, un poema es “naturalmente” monódico, es decir, oímos o leemos una sola línea/voz a la vez. Observo, sin embargo, que en *Fuga de Muerte* (*Todesfuge*) Paul Celan compone el poema de manera que genere una polifonía aparente. Las reiteraciones/*imitaciones* y *transformaciones* (por *variación* y *elaboración*) del material originalmente *expuesto* parecen evocar diferentes voces (en el sentido musical) que se responden, suceden y superponen como en una fuga. Hay ejemplos como el Preludio de la Suite 1 para violoncello en el que Bach trabaja una melodía a la manera polifónica (polifonía aparente), dispone las notas de la melodía de manera que nuestro oído puede diferenciar dos voces aunque en realidad sólo hay una. Un artificio similar es el que utiliza Celan en la escritura de su poema; sugiere una textura *poli* más allá de la única voz que “suena”. Es muy interesante escuchar al propio Celan leer su poema (Celan, YouTube) y descubrir la entonación musical que le da. Por otro lado, la primera persona del plural ayuda a evocar a un coro que imita y multiplica su *tema* al interpretar una fuga.²

1. Procedimientos musicales que utiliza Celan en *Fuga de muerte*

A continuación una enumeración de las *unidades semánticas* o materiales que luego elabora con procedimientos que evocan una composición musical: (a) negra leche; (b) fosas; (c) el hombre nazi; (d) Margarete y Sulamit; (e) tocad y danzad; (f) la muerte es un maestro alemán³. Estas *unidades semánticas* podrían compactarse en dos ideas/síntesis: Margarete y Sulamit (los dos nombres con los que termina el poema, a manera de *codetta*⁴) que enfrentan el mundo de la Alemania nazi y el universo judío. Una vez *expuestas* estas *unidades* en el primer párrafo del poema, comienza un trabajo de *transformación* (por *variación* y *elaboración*) constante que no cesa hasta el fin de la obra. En la *exposición* ya aparecen *imitaciones/reiteraciones* que remiten a *sujeto-respuesta* a la manera de un *fugato*. Pero esas *imitaciones/reiteraciones* no son textuales sino que ya atisban *variaciones*, como si escucháramos *respuestas tonales* que además agrietan la sintaxis textual. Luego aparecen sucesivas *transformaciones* que a partir de la reiteración/*imitación* plantean

interpolaciones, cortes, cambios en el orden sintáctico (que podrían asociarse a *retrogradaciones* o intercambio de voces del contrapunto). Pero por sobre todo Celan utiliza un procedimiento que además de socavar la sintaxis y oscurecer el clima, va produciendo una síntesis que parece amplificar el grito y la denuncia: es el *stretto*⁵ (estrecho). Palabra que además usa el autor en una de las *unidades semánticas* de la primera *exposición* y repite luego en unidades de *transformación*. Los párrafos cuatro, cinco y seis del poema están contruidos, en mi interpretación, a partir de la técnica del *stretto*, extremándolo cada vez más, hasta llegar al final donde sólo repite en la *codetta* dos versos: “tu pelo de oro Margarete/tu pelo de ceniza Sulamit” (Celan, Obras completas, 2007). Es interesante la manera de abordar “lo estrecho” (*eng*, estrecho, angostura), palabra que tiene gran importancia en la obra de Celan, desde el campo semántico reflejado también en el campo procedimental creativo. Estamos, creo, ante la presencia de un poema paradójal en tanto tiene una factura de tipo musical para dinamitar la idea misma de música/orden, de esa armonía que “consonaba y asonaba” con lo ominoso⁶. A fin de discriminar procedimientos musicales transpuestos (articulación de las unidades formales; funcionalidad; procedimientos) en la escritura literaria, presento, a continuación, un análisis *articulatorio, comparativo y funcional* del 1er párrafo del poema *Fuga de muerte* en el que aplico categorías de análisis musical propuestas por Dante Grela (Grela, 1992).

Análisis articulatorio y comparativo según unidades semánticas, 1er párrafo

párrafo

A						
a	b	c				
			d		b'	e
Negra leche del alba la bebemos de tarde... ...bebemos y bebemos	cavamo s una fosa en los aires...	vive un hom- bre... ...Alemani a	tu pelo de oro Margarete	lo escribe y... ...silba ante él	a sus judíos hace cavar ...tierra	nos ordena tocad a danzar

Según este criterio de articulación encontramos dentro de la 1ra unidad de 1er grado tres unidades de 2do grado cuyos "temas" son: a. la negra leche; b. las fosas; c. el hombre nazi que... Esta unidades se articulan por el modo de *yuxtaposición*. Dentro de la unidad c. se articulan otras tres unidades de 3er grado pero por *inclusión*: d. Margarete; b' que temáticamente retoma la fosa pero en la tierra y dentro de un marco de 3ra persona; e. la música en los campos.

Análisis funcional, 1er párrafo

A exposición

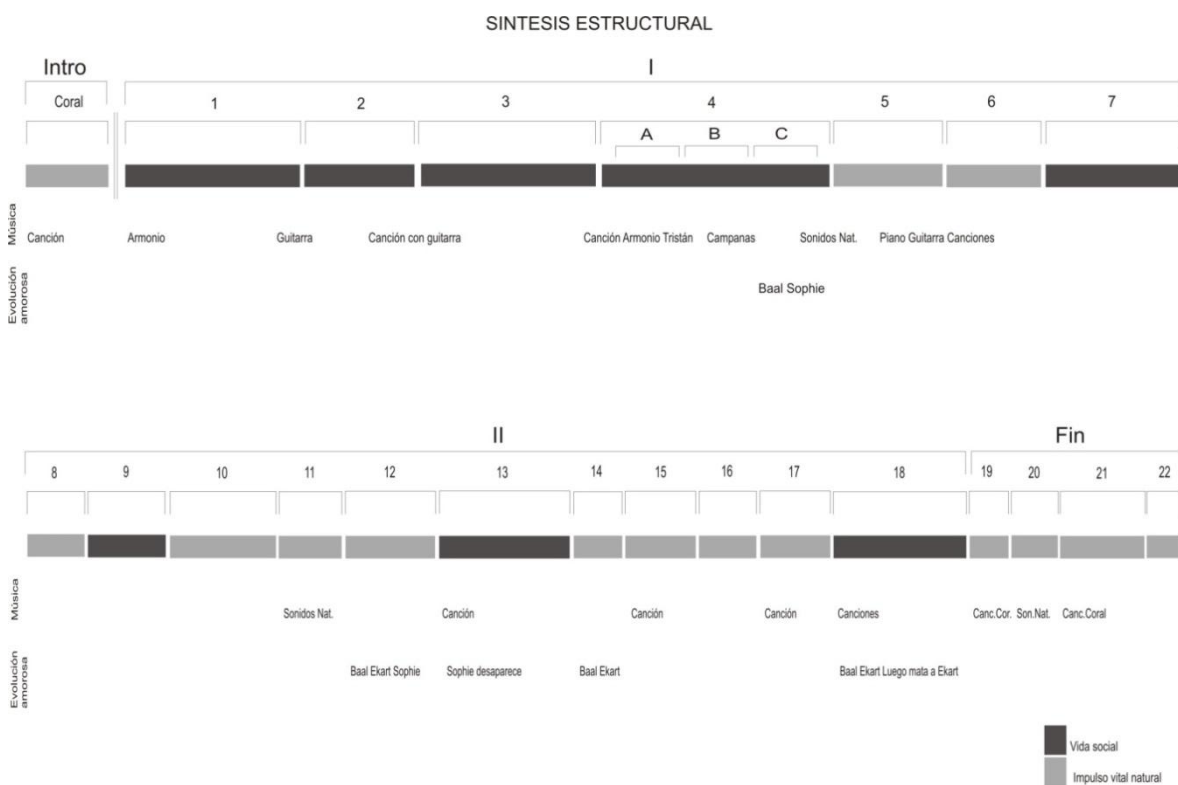


Si bien la *funcionalidad* de toda la unidad de 1er grado A es *expositiva*, nos encontramos con tres unidades de 2do grado cuya *funcionalidad* presenta

características especiales: la 1ra (“cavamos...”) *exposición* + procedimiento de *transformación*; la 2da (“tu pelo de oro...”) *polifuncionalidad: exposición/interpolación/introducción*; la 3ra unidad de 2do grado (“hace cavar...”) es una *transformación por elaboración* del material “fosa” antes presentado. En esta unidad A (y lo seguirá haciendo en las unidades siguientes) utiliza la *imitación variada*⁷.

2. Eterno “dos”. Estructura dramática/musical de *Baal* de Brecht

En *Baal* de Bertolt Brecht las estructuras dramática y musical se implican. La obra tiene base “dos” (texto y música), tanto a nivel macro como micro formal. La música es un elemento estructural que el autor utiliza con diferentes objetivos (introducir variedad y movimiento; ironizar; criticar; presentar un estado interno; monologar); también su forma remite a una *percepción* binaria. Planteo a continuación un análisis de la estructura general del texto escrito de la obra y su relación con la estructura o forma musical; luego presento, a modo de ejemplo, análisis articulatorios de unidades formales más pequeñas (2do y 3er grado) y canciones, destacando paralelismos entre ambos discursos: el lenguaje escrito/oral y el musical.



1er grado

Forma general: el “dos” como estructurador global de los elementos de la obra.

2do grado y 3er grado

Estructura y construcción de las unidades formales:

Episodios (situaciones y canciones)

Coral (poema canción)

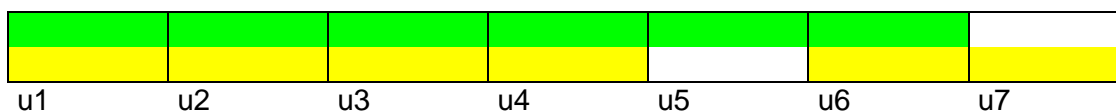
2.1.1er grado

2.1.2. Dos grandes unidades formales: precedidas por el coral (a manera de introducción) y seguidas de un final que, temática y musicalmente, retoma el coral. La primera unidad es la vida de Baal en sociedad, segunda unidad es el peregrinar vital en contacto con la naturaleza. El fin comienza con el asesinato de Ekart y el proceso de muerte de Baal. En las dos unidades formales de 1er grado hay: **2 géneros:** poesía (monologal) y teatro (trama dialogal) que se alternan; **2 lenguajes:** el “lingüístico” y la música+entornos sonoros; **2 tipos de unidades formales de 2do grado:** coral (que funciona como una especie de prólogo o presentación) y episodio o *estación*⁸: sin actos ni escenas, con una forma fragmentaria de narrar la acción; **2 tipos de episodios:** los que tienen que ver con un impulso vital natural, que en general ocurren al aire libre y en contacto o unión con la naturaleza, y los que remiten a la vida social, que ocurren en interiores (tabernas, comedor y buhardilla). Estos últimos también se dividen en dos: el episodio que ocurre dentro de la sociedad de la alta burguesía (comedor) y los que ocurren entre las clases más bajas (tasca, tabernucha). Estos dos tipos de episodios reflejan también la lucha por las **2 morales:** una moral vitalista, natural, propia del instinto e impulso sexual, y una moral social, retributiva, una moral del intercambio, adecuadora y represiva; **2 fuerzas:** cada episodio está estructurado en base a dos fuerzas que pugnan una sobre la otra; **2 maneras de introducir las canciones:** una introduce la canción a la manera de un monólogo interior cantado que interrumpe la acción y expresa la interioridad del personaje; otra manera lleva al escenario el cabaret, la taberna con espectáculos, el salón con artistas, la peña.

2.2.2do y 3er grado. Episodio 7: Café nocturno “La nube de la noche”

Fuerza 1: Baal. La *soubrette* parece estar del lado de Baal.

Fuerza 2: Mjurk y Lupu. El pianista, más pasivo.



2.3. Música vocal y articulación de unidades de 3er grado

2.3.1. Coral

Todas las estrofas tienen forma A. Cada uno de los versos: a; a'; a''; a'''

A			
A	a'	a''	a'''

La forma es muy rudimentaria, cuadrada y destaca mucho el texto. Estas estrofas de cuatro versos, que musical y perceptivamente se agrupan de a dos, remiten al “dos” estructural planteado.

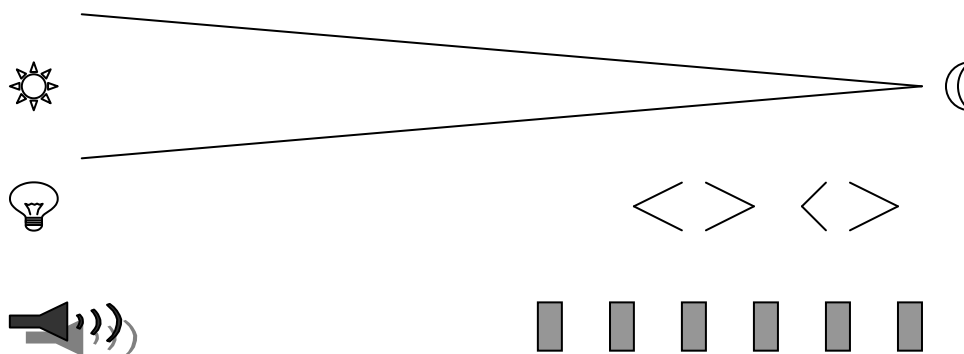
2.3.2. Balada de la muchacha ahogada

Son cuatro estrofas de cuatro versos. Es una ligera variación de la del Coral. Su forma cambia levemente, procedimiento compositivo musical de la *variación*.

A				B				A				B			
a	a'	a''	a'''	b	b'	c	c'	a	a'	a''	a'''	b	b'	c	c'

3. Línea y círculo en “largo viaje”

Largo viaje hacia la noche de E. O'Neill diseña una superposición de *líneas* que *viajan* hacia adelante, hacia atrás y hacia un eterno punto siempre. Esas *líneas*: temporales, lumínicas, sonoras, espaciales, de acción, se mueven, superponen, cruzan y construyen, así, una obra *polifónica (a la manera musical)*, con la particularidad de hacerlo estrictamente a partir del texto. “**Un presente que no hace otra cosa que hablar del pasado y también del futuro**”, según las palabras de Mary. El pasado es el presente y también el futuro. He ahí un punto neurálgico del texto y me atrevería a decir que es el tema de la obra. El autor, haciendo uso del símbolo del faro, va iluminando -de forma circular, hacia adelante y hacia atrás- partes, jirones, momentos de la vida de la familia que los llevaron a ser estos que “son” en el presente. Es muy interesante cómo, en el manejo del tiempo, O'Neill utiliza un recurso o procedimiento casi *contrapuntístico*. Mientras el tiempo cronológico avanza inexorablemente hacia adelante, *hacia la noche*, como una suerte de *bajo continuo*, los personajes nos pasean desordenadamente por el pasado y futuro de cada uno de ellos, viajando, yendo y viniendo entre décadas, cual *contracanto*, sin otra herramienta que el lenguaje. Se genera así una apariencia de movimiento circular que no recurre al *flashback*, pero que se apoya en ese fluir concéntrico del faro, mentado desde el inicio de la obra y apoyado por la sirena que “gime como una ballena herida” (O'Neill, 2008). Esa circularidad y contrapunto se da, además de en el manejo del lenguaje, en el juego sonoro, lumínico y espacial. El juego con lo **sonoro** aparece en el primer acto, inmediatamente comenzada la obra. Tyrone y Mary conversan sobre la mala noche que tuvo la mujer a causa de la sirena y los ronquidos del marido. Luego se escucha, fuera de escena, la tos de Edmund (lo que el sonido trae). Ambos sonidos y situaciones revisten una importancia vital en la trama, tienen que ver con esos dos hechos que convertirán a *este día* en un *día particular*. O'Neill diseña un **plan sonoro** muy claro, que utiliza también en la **simbolización y circularidad** de la obra: la sirena; las campanas, las carcajadas del primer acto; los pasos de Mary; el piano; etc. Todos los sonidos tienen una **implicancia dramática**. También con la luz O'Neill diseña un trazado minucioso que tiene que ver con el devenir del día y de la obra. Creo que el **plan lumínico** es **contrapuntístico**, o por lo menos contempla varias líneas simultáneas e independientes: a-la luz del día desde la mañana hasta la noche; b-las lamparillas que Tyrone prende y apaga a partir del acto tercero, pero especialmente en el cuarto, cuando los fantasmas del pasado y el *espectro* de Mary circulan por toda la casa (puede crear fragmentaciones o sectores que resalten los *casí* soliloquios de los personajes); c-la luz del faro que circula por los alrededores de la casa y se filtra por las ventanas.



Destaco el **criterio envolvente** (¿circular?) del diseño de la casa. La casa los contiene, como puede, es el único reducto propio de la familia más allá de los hoteles

de segunda categoría. Destartalada, con muebles de estilos mezclados y baratos, con la designación poco feliz de que “nunca fue un hogar”. La casa, poéticamente, es un **cascarón**: un jardín que la circunda; galerías o porches que la rodean; hay un arriba donde Mary descansa y se entrega a su adicción y hay un abajo donde Tyrone recurre a buscar botellas de whisky. El plano de la casa es absolutamente coherente con el resto de los recursos y parámetros poéticos, por eso si es un cascarón, está agrietado. Hay, además, una imbricación del espacio con el tiempo. Una casa de verano, de temporada, temporal (¿circular?), allí se vive y no se vive. El espacio es también un testigo del tiempo, del pasado, y desde el exterior una linterna insidiosa e implacable investiga y focaliza los recónditos recuerdos y estados anímicos intensos de sus habitantes que se filtran a través de las hendiduras del **cascarón agrietado**.

4. Conclusiones

Es posible establecer relaciones e implicaciones entre estructura dramática y forma/estructura musical y pensar a cada una de estas formas/estructuras como posible germen o inspiración de la otra. La transposición de procedimientos y técnicas musicales a una creación dramaturgica, como la inspiración de estructuras dramáticas a partir de una forma musical (o pensar la construcción de ambas en paralelo), es y ha sido un recurso utilizado por muchos autores: en el trabajo de investigación he presentado tres ejemplos, tres obras en las que dicha transposición se actualiza de manera diferente, porque cada autor trabaja con mecanismos compositivos de manera original en cada obra.

Bibliografía

- Bach, J.S. (1957) *Die Hohe Messe. B minor*. Zurich: Edition Eulenburg.
- Bach, J.S. (1950) *El clave bien temperado*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Bach, J.S. (1961) *Musikalischer Opfer*. Leipzig: Edition Peters.
- Bach, J.S. (2006) *Sechs suiten für violoncello solo. BWV 1007 -1012. Urtext*. Munich: G. Henle Verlag.
- Berlin, N. (1982) *Eugene O'Neill*. New York: Grove Press Inc.
- Bollack, J. (2005). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. (Langella, M. Toro, Pons, Romano-Sued, & Nuño, Trads.) Madrid: Trotta.
- Brecht, B. (2005). *Baal; Tambores en la noche; En la jungla de las ciudades (Teatro completo)*. (M. Sáenz, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Brecht, B. (1982) *Baal (TV Movie)*. (Willett, John, Trad.) Dirección: Clark, Alan. Londres: BBC.
- Brecht, B. (2004) *Escritos sobre teatro*. (Dietrich, Genoveva, Trad.) Barcelona: Alba Editorial.
- Celan, P. (2007). *Obras completas*. (J. L. Reina Palazón, Trad.) Madrid: Trotta.
- Brecht, B. (2006) *Teatro completo*. (Miguel Sáenz, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Celan, P. (s.f.). *YouTube*. Recuperado el 23 de julio de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE>
- Ewen, F. (2001) *Bertot Brecht, su vida, su obra, su época*. (A. Varela, Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Falk, D. (1958) *Eugene O'Neill and the tragic tension*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Felstiner, J. (2002). *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*. (C. Martín, & C. González, Trads.) Madrid: Trotta.
- Gadamer, H-G. (2001) *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a “Cristal de aliento” de Paul Celan*. (Kovacsics, A. Trad.) Barcelona: Herder.
- Gelb, A. & B. (1973) *O'Neill*. New York: Harper & Row Publishers.
- Grela, D. (1992). *Análisis musical, una propuesta metodológica*. Rosario: UNR.
- Kennan, K. (1999) *Counterpoint. Based on Eighteenth-Century Practice. Fourth edition*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Kowalke, K. (1998) *Brecht y la música: teoría y práctica*. En Thompson, Peter; Sacks, ISBN 978-987-3946-03-5

- Glendyr (eds.). *Introducción a Brecht*. Edición española de Vicente Hernando, César. Madrid: Akal.
- O'Neill, E. (2008). *Largo viaje hacia la noche*. (A. Antón-Pacheco, Trad.) Madrid: Cátedra.
- O'Neill, E. (1962) *Long day's journey into night*. Dirección: Lumet, Sidney. USA: Embassy Pictures Release.
- Smith, T. (1996). *Sojourn*. Recuperado el 23 de julio de 2015, de <http://www2.nau.edu/tas3/wtc/i16b.html>

¹ A pesar de no ser una obra dramática cito el poema de Celan porque su manejo del lenguaje puede servir de inspiración a cualquier tipo de creación literaria oral o escrita. Lo reconozco, además, como un antecedente de algunos procedimientos utilizados en mi propia obra dramática.

² Propongo esta lectura del poema asociado a una fuga a los fines del trabajo de investigación. Reitero entonces que un poema, al no ser polifónico no es una fuga, pero en este caso la distancia entre poema y fuga "se estrecha" un poco. Apoyo la asociación también en la *pesquisa* biográfica y en la posición de autores (Felstiner y Smith) que hacen una lectura similar a esta propuesta.

³ Negra leche del alba *la bebemos de tarde*

*la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos*

cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho
vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete
lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines
silba ante él *a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra*
nos ordena tocad a danzar

Negra leche del alba *te bebemos de noche*
te bebemos de mañana a mediodía te bebemos de tarde
bebemos y bebemos

vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete
tu pelo de ceniza Sulamit cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho
Grita hincad los unos más hondo en la tierra los otros cantad y tocad
agarra el hierro del cinto lo blande son sus ojos azules
hincad los unos más hondo las palas los otros seguid tocando a danzar

Negra leche del alba *te bebemos de noche*
te bebemos a mediodía de mañana te bebemos de tarde
bebemos y bebemos

vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete
tu pelo de ceniza Sulamit juega con las serpientes
Grita que suene más dulce la muerte es un Maestro Alemán
grita más oscuro el tañido de los violines así subiréis como humo en el aire
así tendréis una fosa en las nubes no se yace allí estrecho

Negra leche del alba *te bebemos de noche*
te bebemos al mediodía la muerte es un Maestro Alemán
te bebemos de tarde y mañana bebemos y bebemos

la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul
él te alcanza con la bala de plomo su blanco eres tú
vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete
avanza sus mastines a nosotros nos regala una fosa en el aire
juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán
tu pelo de oro Margarete

tu pelo de ceniza Sulamit

Materiales: a b c d e f

El subrayado destaca palabras y frases con referencias directas a la música.

⁴ Pequeña *coda*, unidad conclusiva de una obra musical.

⁵ Procedimiento imitativo que consiste en acortar o estrechar la distancia de las entradas de las voces en las composiciones contrapuntísticas; se da en unidades de elaboración o conclusivas, especialmente.

⁶ Autores como John Felstiner y Timothy Smith opinan que en *Fuga de muerte* de Celan de alguna manera “resuenan” las fugas de Bach: “La música es en sí esencial cuando *Fuga de muerte* confronta el arte con la historia. Hay música poética en la variación de los ritmos de Celan, en sus estribillos y motivos recurrentes, su aliteración y su infrecuente rima. Quienes en ella hablan se refieren asimismo a la música: silbar, tocar, bailar y cantar, los violines y la fuga” (Felstiner, 2002); según Smith (Smith, 1996) “*The purpose of a fugue is to reveal the connectedness of seemingly unlike things. Its method is to develop an idea in never precisely the same way. The fugal essence is experienced in discovery of the new to be of the same "stuff" as the old. Its character is to demonstrate subtle relationships. These are revealed both in terms of new ideas having been born of old, but also in counterpoint with the old.*” “El propósito de una fuga es revelar la conexión de elementos aparentemente diferentes; el método consiste en desarrollar una idea nunca de la misma manera; el carácter revela, a través de sutiles relaciones, nuevos materiales que nacen de materiales ya presentados y que además son el contrapunto de ellos; la esencia es descubrir que el material nuevo es el mismo que el antes presentado.” Y esto, opina Smith, es lo que hace Celan en su poema. Jean Bollack discrepa con la postura de Felstiner, Smith y la de este trabajo para sostener que “si se concibe la forma como una contra-forma impuesta, el modo de escritura sería inconciliable con los principios de la autonomía tal como la practicó, vivió y defendió Celan” (Bollack, 2005).

⁷ Podría leerse simplemente como un procedimiento de *variación*, pero en mi interpretación y por todo lo expuesto en este capítulo, lo entiendo como un procedimiento *imitativo con variación*, una especie de *sujeto con respuestas tonales*.

⁸ Llamo *episodio* a cada una de las unidades formales en las que Brecht articula la obra. Podríamos llamarlo también *estación*, en consonancia con el término alemán *Stationendrama*. Cada *episodio* o *estación* es una especie de cuadro, donde se desarrollan situaciones, incidentes y sucesos enlazados con otros que forman un todo o conjunto.

Resonancias del quebranto

Hamlet Bodden
UFRGS

Resumen

A partir del análisis de la propuesta dominicana *Resonancias del Quebranto*, el presente trabajo se propone un diagnóstico acerca del estado de la creación contemporánea y la producción de teatralidad en Santo Domingo, República Dominicana, durante los años 2010-2013. En tal sentido, las principales características de *Resonancias del Quebranto* son diseccionadas y colocadas en comparación con los siguientes parámetros de abordaje: Por un lado, el contexto socio-cultural que tiene servido como marco operativo del teatro de la capital dominicana durante los años escogidos; por otro lado, algunas de las más importantes concepciones que han venido funcionando como marco teórico de la escena occidental reciente, tales como el Teatro Posdramático de Hans-Thies Lehmann, La Estética de lo Performativo de Erika Fisher-Lichte, El teatro Rapsódico de Jean-Pierre Sarrazac, o los planteamientos sobre teatralidad y performatividad por parte de Josette Féral. Esta ponencia constituye un extracto de nuestra tesis de conclusión de Maestría en Artes Escénicas, la cual tiene como principales objetivos: primero, el arrojar luz al significado, entendimiento y puesta en práctica de lo contemporáneo dentro de la creación teatral dominicana en cuestión; segundo, destacar las estrategias de búsqueda y producción de tal teatralidad que constituyen sus valores más emblemáticos; y, tercero, propiciar la creación de un marco conceptual que contribuya a la visibilidad y justa valorización de sus diferentes protagonistas.

Si consideramos que entre los varios significados que se pueden adjudicar al término resonancia, está aquel que la Real Academia de la Lengua Española (2012) otorga a la técnica magnética por la cual es posible obtener imágenes internas de un organismo a fin de diagnosticar sus quebrantos de salud; y si, auxiliados por el mismo diccionario, podemos definir el término quebranto como el descaecimiento, falta de aliento o malestar que una persona experimenta producto del padecimiento de una situación drástica; se hace imposible no preguntarnos sobre cuál es el quebranto particular que busca resonar la propuesta escénica que intitula esta comunicación. Visto a través de la distancia que el tiempo desde su ejecución nos permite; teniendo cierto conocimiento de que República Dominicana, lugar de su realización, es un país hambriento de reivindicaciones que trasciendan la circunscripción de ciertos sectores y clases sociales; y considerando que en dicho país el imaginario popular tiene hecho del elemento piedra, tan presente en *Resonancias del Quebranto*, una metáfora ya de lucha social, ya de protesta, ya de una crudeza determinada... No sería difícil pensar que sea esta misma hambre de reivindicaciones el quebranto resonado en su fábula. Ni que sea el subtexto de sus acciones esta protesta social para que se efective un supuesto desarrollo que solo parecieran ver los sectores y clases aludidos, muy por contrario de la pareja de enamorados que puebla los ideales románticos del país, la madre que quiere poder tener un hijo a quien dar de comer, los que se levantan cada día para ir al trabajo a sabiendas de que su cansancio no les será justamente retribuido, el hombre y mujer común que quiere defender el gentilicio de su nacionalidad con orgullo, ni ninguno de los que todavía cantan y bailan sus canciones solo para darse el coraje de no emigrar. Personajes estos últimos -si es que en una escena con pretensiones contemporáneas se puede aún hablar de personajes- presentes a su manera en la hora y pocos minutos de duración que tiene *Resonancias del Quebranto*. Personajes, o mejor decir, figuras¹ que arrojadas al entre cruzamiento entre performance, video, danza y teatro de las particulares situaciones que componen la propuesta, auxiliados de poquísimas palabras, el historial de sus cuerpos, unas densas atmósferas musicales y la constante omnipresencia de piedras en cada secuencia, parecieran dar una cátedra silente a las grandes potencias sobre cómo

sobrevivir a esa crisis que ellos se quejan de recién descubrir, y en la cual República Dominicana, como muchos países latinoamericanos, parece estar sumida desde siempre.

Ahora bien, no obstante lo anterior sea cierto respecto a las inquietudes que subyacen en *Resonancias* y otras reflexiones que pudieran surgir en el repaso de lo que fue su acontecimiento escénico, no lo es igual para los motivos que como artistas nos movieron a su concepción. Motivos que estuvieron inspirados más por la colaboración entre colegas con mucha voluntad de intercambiar las experiencias que sus respectivas áreas les habían posibilitado; la creación y exploración de un cuerpo artístico en que diferentes lenguajes de la contemporaneidad teatral, danzaría y performática dialogaran mano a mano; y hasta por una necesidad de algún modo de colocación personal como material creativo de nuestra propia arte. Es decir, no fue una motivación social lo que devino en una experiencia estética, sino, al revés, una motivación estética que terminó por evolucionar en experiencia social² durante el proceso creativo de *Resonancias del Quebranto* y posterior encuentro con los espectadores. Sobre todo ante estos últimos, que son los que al final decidieron inscribir o no connotaciones más profundas en las secuencias en que, como tentativas de teatralidad³, quizás solo había una mujer con los brazos en cruz recibiendo una avalancha de piedras sobre su cuerpo, un hombre caminando a ciegas enfrente de una proyección que parece observarlo, un carro de supermercado repleto de diferentes piedras, o el miembro de una pareja intentando ya entregar su peso a una piedra en brazos del otro, o hacer equilibrio sobre las piedras que este le trae; a pesar de que algunas de estas connotaciones pudieran haber sido imaginadas en su proceso. Por lo menos es esto lo que intenté junto a mi colega de creación Awilda Polanco⁴, al concebir y presentar *Resonancias del Quebranto* en el primer semestre del año 2013; explorar las posibilidades de salud de una creación híbrida y no ningún quebranto, nuestra objeto a resonar. A fin de aclarar un poco lo hasta hora expuesto, contextualizaré cuatro de los momentos creativos que marcaron esta propuesta junto los impulsos estéticos mencionados y sus implicaciones o no con el teatro que están intentando realizar los nuevos creadores dominicanos en los últimos años.

En primer lugar, Awilda y yo creamos *Resonancias do Quebranto* a partir de una invitación del Centro Cultural de España en Santo Domingo (CCESD) para encargarnos de la actividad con que celebrarían el día nacional de la danza. Como ya estarán deduciendo por los párrafos anteriores, la propuesta resultante no terminó siendo una propuesta de danza al uso, ni tampoco lo que generalmente tiende a entenderse como danza-teatro. Pero, ¿por qué limitarnos a celebrar la danza, o cualquier otra modalidad artística, reduciéndola a los confines que generalmente moldean sus posibilidades? ¿Por qué no sacar a la luz y festejar todo lo teatral, lo performático y lo artístico que se queda oculto tras sus significativos moldes, pero moldes al fin y al cabo? ¿O es que la especificidad de una formación artística solo nos brinda las herramientas de su lenguaje para decir-hacer con él lo que ha sido dicho-hecho? En el entendido de que no, Awilda y yo nos permitimos la oportunidad de realizar un trabajo en colaboración. Así ambos, y posteriormente los diversos actores y bailarines que fueron nuestros cómplices, podríamos compartir experiencias creativas previamente adquiridas que de otra manera nos sería difícil intercambiar⁵, y a la vez abrimos a la posibilidad de que fueran los cruces de estas experiencias quienes definieran los límites en que terminaría por desenvolverse *Resonancias*. Se manifestaba así una constante que se empieza a perfilar con más fuerza en las producciones de los creadores dominicanos que han estado emergiendo en los últimos años, entre los cuales, según nuestro parecer, aunque todavía camuflados bajo el tema y el texto de una propuesta, prevalece el interés de encontrarse, socializar, intercambiar y compartirse sobre cualquier otra posible premisa a la hora de iniciar un proceso creativo. Lo cual nos lleva a pensar que si en *Resonancias del Quebranto* lo social estuvo como motivación inicial, lo hizo en la conformación de este espacio micro-político que generó nuestras pretensiones estéticas de creación en colaboración.

En segundo lugar, me permito referir al diseño espacial que literalmente conduce la estructura dramática de la propuesta, cuyas secuencias se va desenvolviendo a través de los espacios del CCESD, situado en una antigua casa de la época colonial remodelada ISBN 978-987-3946-03-5

para dar cobijo a esta institución sin violentar su estilo original. Lo que gran parte de los espectadores y hasta nosotros lo del elenco terminamos por asimilar como una especie de procesión que nos iba introduciendo en los meandros del quebranto del título, desde la escena inicial situada en la parte exterior que da a la entrada del CCESD hasta las finales en el mismísimo interior de su patio español, en realidad se trató de un guiño que el espacio del CCESD nos hizo, y Awilda y yo correspondimos estratégicamente. Para que entiendan, a modo de auditorio, el CCESD tiene un pequeño palco elevado en uno de los laterales de su patio español donde acostumbra a presentar las diferentes actividades artísticas que programa y a las cuales el público observa desde sillas que se habilitan según la ocasión. Inicialmente era allí donde debía representarse *Resonancias*, pero particularmente soy de la opinión que cuando no se está en un espacio específicamente concebido para actividades escénicas ¿por qué debe uno querer pretender que se está y no apropiarse de las posibilidades lúdicas que en su real condición ofrece? ¿Por qué cohibir espacialmente una propuesta que no se cohibe en nutrirse de diversos géneros? Y, principalmente, ¿por qué negarle al público la posibilidad de interacción que el empleo de un espacio escénico no convencional permite, proporcionándole insospechadas perspectivas de apreciación y evidenciándolo como otro participante activo de las acciones propuestas⁶? Esta fue la opción escogida para *Resonancias del Quebranto*. Así, y dado que su estructura no se rige por una relación de causa y efecto en la estructuración de las 11 secuencias que la componen, cada una de estas fue re-concebida, ordenada y ensayada pensando en un determinado espacio de los que el CCESD nos ofrecía: su lobby, sus pasillos, sus salas de exposiciones, un balcón y una azotea, entre otros. Esta disposición convirtió por un lado al espacio del CCESD como la verdadera estructura narrativa⁷ que el público tenía para seguir nuestra propuesta; y por otro, trae a colación lo que, a mi juicio todavía es algo que debemos aprender a integrar en nuestras propuestas los creadores de la escena contemporánea dominicana. Con esto último me refiero al aprovechamiento de las posibilidades reales de que contamos, como un potenciador de nuestro trabajo creativo y no como un impedimento del mismo. En ese sentido, mi observación apunta más allá del uso de un espacio no convencional como el hecho en *Resonancias*; apunta a la necesidad de hacer de nuestros puntos supuestamente más flacos la riqueza y no pobreza de nuestras propuestas; infinitas e insospechadas posibilidades, que no podríamos siquiera sugerir sin escapar a los propósitos de esta comunicación.

En tercer lugar, abordé la selección del elemento piedra como leitmotiv de *Resonancias del Quebranto*, la cual se encuentra a la vez emparentada con la colocación de las inquietudes personales mías y de Awilda. Todo surgió en una de las primeras conversaciones sobre el proyecto. Awilda me manifestó su interés en concebir la propuesta sobre el miedo que tenía como mujer de que un pequeño quiste con el que se enfrentaba por aquellos días le impidiera de concebir. Si bien dicho motivo terminó por colarse en algunas secuencias, como por ejemplo en la imagen de una mujer acostada en el piso con una piedra en el vientre, o de otra intentando sin éxito llenar con arena el nido que conforman sus brazos; lo cierto es que en aquel momento le manifesté mi indiferencia respecto del tema, primero como hombre y segundo como una persona que hasta ese momento no tenía en su mente la paternidad. No es que no me solidarizara con su situación, sino que antes prefería avocarme a la realización de algo que me pareciera más atrayente desde mi punto de vista creativo, por lo cual le sugerí que siguiéramos indagando en otras posibilidades. Pero como muchos temas y hallazgos creativos no abordados correctamente en un proceso, que recurren y recurren hasta que consigamos darle su justo lugar, su proposición lo hizo de la mano de una metáfora que ella había empleado para referirse al quiste que le preocupaba como una piedra. Aconteció así, que hasta nuestro próximo encuentro no hubo imagen, como algunas de las descritas, que no viniera a mi cabeza sin la compañía o el protagonismo mismo de una piedra. Imágenes que, para provecho de la propuesta, Awilda supo acoger con mayor inteligencia que yo su ideas, percibiendo el potencial de acciones que este elemento nos ofrecía, así como la fractura de pensamientos que su sola presencia podía despertar y que como hemos

venido manifestando terminó adoptando la sensación de cierto malestar social en la interacción con los espectadores. Una sensación que, de nuevo, no inicio en nuestras primeras inquietudes, y solo se fue haciendo evidente en el desarrollo del proceso.

En cuarto y último lugar está nuestro uso del vídeo. Particularmente no soy de arriesgarme con esta herramienta creativa, por el temor de que la disponibilidad real de un buen equipo de filmación o condiciones adecuadas para su uso no permita trascender la mera proyección de imágenes sin ninguna interacción creativa con el resto de elementos y por lo tanto no contribuya al desarrollo de la estructura escénica que componen. Pero dado que el CCESD cuenta con ciertas facilidades en ese sentido y que Awilda ya había comenzado a integrar el video dentro de sus últimas búsquedas estéticas, su uso fue una premisa que estuvo siempre rondando nuestras cabezas. Más allá de los problemas que su empleo puede haber ocasionado en las pocas propuestas dominicanas que han intentado algún dialogo con él, y que efectivamente no dejaron de hacer presencia en *Resonancias del Quebranto* a pesar de tomadas todas las previsiones de lugar; destaco la exploración de una perspectiva hasta entonces menos que esbozada en nuestras consideraciones que su uso nos abrió, y que llevo a la introducción de dos personajes que fueron decodificados por los espectadores que se nos acercaron al final de cada presentación como un par de aristócratas “chupa-cabras” o vampiros, la encarnación de los males sociales del país, o una parodia siniestra de Herman y Lili Munster ⁸ que, desde la burbuja en que leían su colocación dentro de los videos, en vez de procurar la burla a partir de ellos eran estos los que se burlaban de todos los que debían conformarse con observar sus extravagancias desde fuera de las proyecciones. Consideraciones todas no calculadas ni por Awilda ni por mí a la hora de concebirlos simplemente como un estrategia estética promocional, y de ninguna manera pensados para integrar la propuesta en modo alguno. Pues resulta que a pesar del interés por el uso del vídeo e incluso su posible distribución entre y dentro de determinadas secuencias, las imágenes a exhibir se presentaban sumamente difusas en nuestras discusiones, cuando no poco realistas a respecto del tiempo –tres meses de ensayo- y sobre todo el presupuesto que se manejaba; poco dinero, pero prácticamente un lujo en comparación con los recursos con que cuentan otros colegas generacionales en sus producciones. De manera que llegado el momento de definir lo que sería presentado a través del uso de esta herramienta de expansión visual y como forma de aterrizar nuestras pretensiones, Awilda y yo decidimos retomar estos personajes previamente creados simplemente para las fotos promocionales de la propuesta: dos figuras de negro, maquilladas y vestidas tan elegante como decadentemente, en cuya caracterización ella y yo posábamos ya recostados en una bañera repleta de piedras, ya degustando un piedra gigante o cargándola sensualmente, entre otras extravagantes poses. Aunque habíamos acordado no participar como intérpretes de *Resonancias del Quebranto* para poder concentrarnos en su creación y coordinación, la entrada de estos personajes no solo nos resolvía una situación logística en relación al vídeo, sino que también, como se pudo apreciar en los comentarios emitidos por el público, nos creó un contrapunto en relación a las figuras que indistintamente ejecutaban los performers. Pues, quizás y a consecuencia de nuestro fuerte foco en lo estético, inconscientemente habíamos comenzado a perfilar las mismas de modo unilateral, sin presentar el otro lado con que compartían la moneda a la que íbamos dando forma. O sería mejor decir la balanza en que la mayoría de espectadores terminó por colocar a unas y otras figuras. Su aparición preparando con exagerada lentitud la cena en que terminarían por devorar una piedra; escondidos detrás de una mesa, dejando al descubierto solos los ojos y las manos de que se sirven para llenar un par de copas con arena; retozando entre maniquíes que simulaban tener vestidos fastuosos, o jugando frenéticamente a usar un piedra como el control remoto con que sintonizan quien sabe qué... Amplió la participación de paralelismos y asociaciones que el público se vio en libertad de hacer, y, aunque a partir de una sonrisa mayormente incomoda, propició la alternancia de cierta distensión entre la densidad de la mayoría de secuencias dispuestas para ejecutarse al vivo.

Con todos estos argumentos no busco de ninguna manera disminuir la importancia de las derivaciones sociales que una propuesta escénica encierra. Como dijimos, ya por el hecho de implicar el acuerdo y complicidad de un equipo de personas en unos espacio-tiempos determinados, todo proceso creativo ya pone de por sí en funcionamiento un territorio micro-político que se actualizará en cada nuevo encuentro con los diversos espectadores que acudan a su convite. Nuestro hincapié en mostrar como *Resonancias del Quebranto* es producto (primero) de ciertos impulsos estéticos que (a posteriori) derivaron en la posibilidad de varias identificaciones sociales a respecto de la realidad dominicana, va encaminado a subrayar este movimiento como una inversión, quizás tímida y hasta inconsciente, pero cada vez más presente en buena parte de la creación teatral que se está efectuando en el país a partir del 2000, y aún más evidente desde el 2010: La inversión del estatus observado por las razones sociales que caracterizaban sus intentos de generar teatralidad, al de derivaciones de las nuevas intenciones que activan el motor creativo de una propuesta. Siendo así, que, como ocurrió en la creación de *Resonancias del Quebranto*, muchos de los colegas generacionales que aportan como nosotros su granito de arena al teatro del país, antes que partir de una motivación social, llegan o se encuentran con ella tomando como impulso para sus creaciones: la posibilidad de experimentar con otros lenguajes escénicos; la voluntad de explorar sus propias potencialidades expresivas y talentos; el interés de colocarse como artistas y personas dentro de los materiales creativos escogidos; y el compartir con personas afines sus ideas e inquietudes creativas, ya sea que se basen en un obra escrita previamente o no. Las páginas que constaten o no esta inversión de inquietudes creativas que es hasta ahora una intuición de mi parte, y dé real cuenta de sus implicaciones, solo se escribirá a partir de las futuras creaciones a pisar la escena dominicana en los años venideros.

Bibliografía

- Castellucci, R., (2010). A beira das imagens: o cerebro como tela de projeção. *Revista Cena*. Recuperado de <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/18164>
- Ferál, J., (2004). Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. Buenos Aires, Argentina: Gallerna.
- Fisher-Litche, E., (2011). Estética de lo performativo. Madrid, España: Abada Editores.
- Larrosa, J., (Jan.-Fev.-Mar.-Abr. 2002). Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, (19), pp.20-28.
- Lehmann, H.T., (2007). Teatro Pós-dramático. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Molinaza, J., (1984). Historia crítica del teatro dominicano, vol. 2. Santo Domingo, República Dominicana: UASD.
- Pavis, P., (2013). Postdramatic Theatre. En A. Carreira (Presidencia), Colóquio Pensar a Cena Contemporânea. Congreso llevado a cabo en el Programa de Posgraduación en Teatro (PPGT) de la Universidad del Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil.
- Sarrazac, J.P. (Org.), (2012). Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.

¹Castellucci (2010, p.137), emplea el término figura para, sin perder todo el legado histórico que carga consigo el término personaje, ultrapasar su dimensión psicológica y concentrarse en la energía y la función que los actores comparten en frente del público, algunas veces más densas y substancialmente que otras, pero siempre como si su existencia sucediera en un sueño congelado. Parafraseo aquí el uso de figura, en el sentido de que la construcción de los personajes de *Resonancias* no obedece a línea psicológica alguna, y a que su existencia específica no se prolonga más allá de la secuencia en que aparecen y la acción que en ella realizan.

²Al respecto Lehmann (2007, p. 414), nos dice que “No es por el tratamiento directamente temático de lo político que el teatro se torna político, sino por el trasfondo implícito en el modo de representarlo”. Afirmación que bebe de las fuentes de la teoría estética de Adorno, y su idea de que “la forma no es nada sino contenido” ISBN 978-987-3946-03-5

sedimentado” como nos expone Pavis (20..., p.7). Me apoyo en ambas informaciones para defender de estas y otras cuestiones desarrolladas en el artículo.

³Empleamos el término teatralidad según le entiende, entre otros autores, Ferál (2004), como el proceso que se da entre un observado, para este caso los ejecutantes de Resonancias, y quien lo observa, sus espectadores.

⁴Awilda Polanco es una Intérprete y coreógrafa de Danza Contemporánea. Directora de Ecos Espacio de Danza, del Grupo de Danza de la Universidad INTEC e miembro del Colectivo de coreógrafos contemporáneos de la Republica Dominicana. Por su desempeño como co-creadora del espectáculo “Exclamaciones” ganó el máximo reconocimiento de la 1ra Bienal de Danza del Caribe en 2008.

⁵Larrosa (2002, p.27) propone la experiencia como un saber “...particular, subjetivo, relativo, contingente y personal” que no puede ser transferido a otro a menos que este otro tenga la oportunidad de revivir esta experiencia y tornarla propia.

⁶Aun no sea el foco del artículo, varias veces subrayamos en este el papel del espectador como verdadero constructor de las posibles significados estructurados a partir de Resonancias, en consonancia con los planteamientos de Fischer-Lichte. Autora que en su Estética de lo Performativo (2011), nos reitera constantemente la importancia del espectador en el desarrollo del acontecimiento escénico, primero como condición fundamental de su existencia que se desprende de su necesaria co-presencia junto a los performers, segundo como un retro-alimentador inmediato de las acciones ejecutadas por estos, y tercero como entes que convierten en signos dichas acciones, así como el resto de elementos integrados en una propuesta escénica.

⁷En su defensa sobre la vitalidad de la forma dramática Sarrazac (2012, pp. 79-84), sostiene que aun y ya no se pueda hablar de una fábula constituida como tal, algo de ella sobrevive en el teatro contemporáneo en la forma de una nueva organización de los materiales de una propuesta escénica; ya no pautados como un todo orgánico sino por valores como la fragmentación, la desconexión o la discontinuidad, y cuyo apreciación solo puede ser realizada a medida que se concretiza el proceso de su producción. Rescatamos sus ideas para proponer nuestro uso del espacio en calidad de la estructura a través de la cual es posible tejer una narración de las situaciones de Resonancias del Quebranto, como material en el cual y a partir de su disposición las escenas fueron organizadas.

⁸Protagonistas del sitcom americano “The Munsters”.

Metamorfosis del crítico-rapsoda

Marco Catalão
USP

En un artículo publicado recientemente (Catalão, 2014), observamos la presencia recurrente de pasajes narrativos en los textos críticos que analizan la creación escénica contemporánea en Brasil, delineando desde esa observación la figura del crítico-rapsoda, que no sólo analiza y describe sus experiencias teatrales, sino también se les apropia y reconfigura desde su lectura. Tratando de ampliar el alcance de nuestra investigación e indagar en qué medida esta función no se limita al espacio crítico brasileño, sino también está presente en otros sistemas culturales, tomamos como objeto de estudio cuatro revistas argentinas que analizan la escena contemporánea: el *Cuaderno de Teatro n. 13*, publicado en 1999; el número 22 de la revista *Otra Parte* (verano 2010-2011), dedicado al teatro; el número 20 de la revista *Telón de fondo*, de 2014; y el número 12 de la revista *Territorio Teatral*, publicado en 2015. Aunque la elección de revistas no es exhaustiva y se debe más a la posibilidad de acceso virtual por un investigador que está en otro país, el número de textos consultados y el arco temporal relativamente amplio (dieciséis años) permite la suposición de que los elementos presentes en estos artículos tiendan a reaparecer en otros de naturaleza similar.

Analizando las revistas mencionadas, observamos que muchos recursos utilizados por los críticos brasileños también son empleados por investigadores argentinos. En algunos textos, la narración en primera persona del plural involucra al lector y al crítico en la misma experiencia: “Muchas veces vacilamos ante las esculturas pictóricas, o los objetos escultóricos, o las instalaciones, cuando vemos los espacios matéricos de la plástica” (Schuster, 1999, p. 82); “Somos, así, carne encerrada, seres prostituidos (ya no somos sujetos, sino objetos), sea siervos que trabajamos para el goce del Otro o bien víctimas de sus secuaces. Llevamos las marcas, las inscripciones de esa dinámica perversa” (Geirola, 2014, p. 16); “¿Quiénes somos? También nosotros somos el maestro suizo y los duelistas, Auzón y Schiaffino, no ya un híbrido al gusto multiculturalista que licua lo diverso, sino traductores, actores, autores, samplers, en el teatro de las identidades” (Speranza, 2010).

Geirola (2014) utiliza imágenes concretas que escenifican su discurso: “Quisiera anticiparme un poco desplegando mis cartas sobre la mesa para que se sepa a dónde me dirijo” (p. 3). Breves anécdotas impregnan el discurso crítico de Alonso (1999): “Nam June Paik decía: ‘utilizo la tecnología para odiarla adecuadamente’” y Berlante (1999) (cuando relata o, más precisamente, cita un relato de Erika Fischer Lichte acerca de la intervención de un grupo de espectadores en una actuación de Marina Abramovic). En un texto, Sagaseta (2015) narra una serie de conferencias performáticas que permiten al lector a recrear imaginativamente sus principales características. En otro (Sagaseta, 1999), la misma autora presenta una serie de cuestiones que transfieren al lector la última palabra sobre los elementos que ella señala: “En esa escena de violencia erótica, las notas de Schumann desubican las acciones, provocan la necesidad de contraponer lecturas: ¿violencia, erotismo? ¿y por qué no una escena de amor? ¿el insecto-incesto al que lleva la inevitable relación fonética?” (p. 26). El flash back es utilizado por Javier (1999), cuando, refiriéndose al montaje de *Hamlet Máquina* por el grupo Periférico de Objetos, interpola una narración sobre “un concurso internacional de arquitectura teatral que se realizó en Europa en 1971 organizado por la OISTAT, Organización Internacional de Escenógrafos y Técnicos del Teatro” (p. 15).

En algunos artículos, las narraciones insertadas en el texto crítico son potentes a punto de adquirir una cierta autonomía con respecto al discurso crítico. Es lo que sucede en Bishop (2010):

ISBN 978-987-3946-03-5

En *Them* (2007), Artur Żmijewski organiza en Varsovia una serie de talleres de pintura para cuatro grupos ideológicos diferentes: mujeres católicas, jóvenes socialistas, jóvenes judíos y nacionalistas polacos. Cada grupo produce una representación simbólica de sus valores, y estas representaciones se imprimen en camisetas que los miembros del grupo utilizan en los talleres subsiguientes. Luego Żmijewski alienta a cada grupo a responder a las pinturas de los demás modificando y corrigiendo las imágenes como mejor les parezca. Al principio los gestos son amables — practicar un corte en la puerta de la iglesia pintada, para que el edificio quede más “abierto” — pero paulatinamente se vuelven más violentos: cubrir por completo de pintura una imagen, o bien prenderla fuego, e incluso atacar a otros participantes para cortarles las camisetas o amordazarlos con cinta adhesiva. Las tensiones crecen y culminan en un atolladero explosivo.

Una parte de estos elementos corresponde a la necesidad de introducir al lector unas obras de teatro y actuaciones escénicas que él posiblemente desconoce. En este sentido, las narraciones, imágenes y digresiones cumplen un papel sólo descriptivo. Sin embargo, hay momentos en los que los elementos narrativos ganan protagonismo, volviendo el texto crítico más permeable a la ficcionalización. Este es el caso del artículo titulado “Muñeca: un clásico nacional con distintos reflejos”, de Seoane (2015), que desde su primera frase ya arroja al lector en una perspectiva muy cercana a la de las narrativas de ficción: “La historia se inició el 20 de mayo de 1924 cuando en el teatro Nacional se estrenó *Muñeca* de Armando Discépolo”. De manera aún más explícita, “Un barrio en obras: sobre *Una vella, coneguda olor*, en los 50 años de su estreno” comienza casi como una novela realista del siglo XIX:

Josep Maria Benet i Jornet nació en 1940 y vivió su infancia y primera juventud en el número 12 de la Ronda de Sant Antoni de Barcelona. Un edificio alto y estrecho, con pequeños balcones poco profundos y asomados, en su fachada principal, al majestuoso Mercado de Sant Antoni, y a los árboles de Montjuïc y, en su fachada posterior, al patio vecinal y, más al fondo, al marmágnum de terrazas y antenas de uno de los barrios populares e históricos de la ciudad: el barrio del Pedró en primer término, el entonces llamado Barrio Chino en segundo y, más allá, el mar. En este edificio de uno o dos apartamentos por rellano, la familia de Benet, de cuatro miembros, compartía un piso de cincuenta metros cuadrados escasos. (Alcázar, 2014, p. 34)

Los ejemplos anteriores corroboran nuestra hipótesis de que la presencia recurrente de narraciones en los textos críticos que analizan la creación escénica contemporánea sugiere que estamos frente a un nuevo género o subgénero literario en expansión, todavía sin nombre definido, que se encuentra en la frontera entre el análisis científico y la ficción, entre la descripción objetiva y la libertad imaginativa. Al analizar la “condición híbrida” de la dramaturgia contemporánea, caracterizada por el “calidoscopio de los modos dramático, épico, lírico, (...) collage de formas teatrales y extrateatrales, formando el mosaico de una escrita en montaje dinámico, invertida de una voz narradora y cuestionadora”, Sarrazac (2012, p. 152-153) utiliza el término “rapsoda” para referirse a una escritura que opta por la “monstruosidad” de la heterogeneidad genérica con el fin de crear “este espacio privilegiado de la confrontación y tensión donde las formas se combaten y superponen” (p. 154). Apropiándonos de la denominación de Sarrazac, podemos vislumbrar la aparición de la figura del crítico-rapsoda, que no sólo analiza y describe las experiencias escénicas, pero también se les apropia y reconfigura desde su lectura.

Sólo esbozada en los artículos mencionados anteriormente, la figura del crítico-rapsoda se hace más evidente en Cal (2015), que desde el comienzo de su texto asume una perspectiva subjetiva para reportar su experiencia con la obra *Entreactos*:

Leo unos apuntes que hablan de la relación entre performance y puesta en escena que es en lo que vengo trabajando. En mi cabeza esas lecturas conviven con la

pretensión de “ganar tiempo”. Querría seguir leyendo mientras espero en la puerta del Teatro Sarmiento, pero no puedo porque olvidé mis apuntes o tomé otras fotocopias por error. Me lamento; pienso en la espera. El hall del teatro es demasiado pequeño, no me convence. Echo un vistazo y compruebo que la obra constituye todo un evento. Intento abstraerme en la espesura olorosa del zoológico. No soy fóbica, pero me tomé desprevenida; fui sola y estoy ansiosa. Una vez dentro, la sala se llena de a poco hasta quedar repleta, hay gente sentada en las escaleras. Una sala grande y llena siempre es una fiesta. Predispone bien.

La confesión de estados subjetivos, la descripción de las relaciones que el narrador establece con el escenario en el que la acción se desarrollará, la interpolación de digresiones personales (“Algo parecido a lo que me pasa cuando compro ropa, al salir del negocio no sé qué acertada fue la decisión, necesito tiempo, necesito llevar la prenda puesta. La ropa que no uso y las obras que nunca repaso en la intimidad de mis pensamientos son las que definitivamente olvido”) continuarán a lo largo del artículo, que gana un cierto grado de autonomía hasta el punto de convertirse en un material artístico independiente, con sus propias latencias y potencialidades — que pueden o no coincidir con el experimento teatral que le originó.

El acercamiento entre la crítica y la ficción se puede relacionar con las tendencias antidramáticas del teatro contemporáneo, en el que el receptor se convierte en el “agente performativo por excelencia” (cf. Ramos, 2014, p. 16). Una vez que la relación del espectador con la obra se convierte en el elemento central de la experiencia escénica, el crítico debe indagarse no sólo sobre lo que observó desde la distancia, sino también sobre los efectos desencadenados en sí mismo por el contacto con la obra. Se diluye, así, la distinción entre sujeto y objeto, y el discurso crítico se vuelve inseparable del relato personal. Si, como afirma Cal (2015), “*Entreactos*, en sintonía con las esculturas, los cuadros y las instalaciones de Porter, intenta burlar los límites de la ficción, tomarse en broma lo real, jugar con las expectativas sobre la representación”, solamente un texto igualmente limítrofe puede estar a la altura de este objeto híbrido.

La figura del crítico-rapsoda también nos ayuda a entender mejor una obra como *Manifiesto vs. Manifiesto*, espectáculo producido en 2007 por Susana Torres Molina. Operando en dirección opuesta, pero complementaria, a la de los críticos que se acercan al territorio de la ficción, la pieza se apropia artísticamente del discurso crítico, borrando los límites entre el espacio crítico y el espacio escénico. Tomando como punto de partida la actuación de Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), artista austríaco que formó parte del accionismo vienés, el movimiento transgresor del body art que tuvo lugar entre 1965 y 1970, Torres Molina crea un manifiesto artístico apócrifo que será el eje de una serie de cuestionamientos sobre el papel del arte en la sociedad contemporánea.

Al asociar videos y fotos (que hacen referencia a las experiencias concretas de los accionistas vieneses) a fragmentos ensayísticos o descriptivos, muy similares a los encontrados en los textos críticos que analizan la escena contemporánea, *Manifiesto vs. Manifiesto* insta un territorio híbrido entre la creación y la reflexión artística, que se puede observar en el siguiente extracto:

PRESENTADOR / PATRICIO:

El cuerpo y el Arte se unen en el Body Art. Y la línea más transgresora y violenta de esos movimientos, fue el accionismo vienés desarrollado entre 1965 y 1970. Lo protagonizaron un grupo de artistas casi todos austríacos, los más importantes fueron Gunther Brus, Otto Muhl, Hermann Nitsch y... Rudolf Schwarzkogler. (Señala a Eduardo) Lo que los distinguía era el uso del propio cuerpo como soporte y los materiales que utilizaban eran sobretodo los fluidos del cuerpo. Sangre, orina, heces, semen. Sus acciones exploraban las zonas prohibidas. Por medio de comportamientos violentos buscaban la revolución total de los sentidos en el público, a través de la animalidad y del dolor.

Rudolf Schwarzkogler, de todos ellos, fue el único que tuvo un fin trágico. Saltó de la ventana de su dormitorio del cuarto piso. ¿Se suicidó o se cayó?

RUDOLF S. /EDUARDO:

¿Me suicidé o me caí?

(Torres Molina, 2010, p. 350-351)

La incorporación de materiales ficcionales aportados por los actores Patricio Abadi, Federico Pavlovsky y Eduardo Misch problematiza cualquier interpretación “documental” de la pieza: más importante que la personalidad privada Rudolf es su acción artística, en la que el cuerpo ocupa un lugar central. En otro momento de la pieza, la descripción de algunos experimentos escénicos contemporáneos (¿reales o ficticios? ¿Auténticos o apócrifos?) da cabida a una serie de preguntas sobre el estatuto del arte:

FEDERICO: Un artista chileno presentó su última obra e invitó a un grupo de amigos, los sentó a la mesa y les sirvió unas albóndigas cocidas en grasa de su propio cuerpo: *Damas y caballeros, bon appetit y que dios los bendiga*. Y mientras servía las albóndigas les dijo: *La cuestión es, si comer o no comer carne humana es más importante que el resultado. Uno no es caníbal si come arte.*

(...)

FEDERICO: ¿Quién dice qué es arte y qué no?

PATRICIO: ¿El que hace el catálogo?

FEDERICO: Un italiano fabricó 90 latas con 30 gramos de sus propios excrementos. *Merda d'artista*, decía la etiqueta. Las vendió a todas. Una galería de Londres le compró una lata a 35 mil euros.

EDUARDO: A propósito...

PATRICIO: ¿Y eso es arte?

FEDERICO: Y un alemán...

PATRICIO: ¿El caníbal?

FEDERICO: No, otro. Hizo una muestra, Los mundos del cuerpo, con cadáveres exhibidos como si fueran esculturas.

PATRICIO: ¿Se puede hacer arte con cadáveres?

EDUARDO: A propósito...

FEDERICO: Hay muertos y muertos...

PATRICIO: Pero, ¿eso es arte?

(Torres Molina, 2010, p. 362-363)

Sugestivamente, los dos pasajes citados terminan con una pregunta sin respuesta. Rompiendo la dicotomía entre crítica y creación, ficción y realidad, representación y presentación, el crítico-rapsoda se ve libre para explorar nuevas formas de experiencia, donde el teatro y la crítica pueden reinventarse.

Bibliografía

- Alcázar, I. (2014). Un barrio en obras: sobre *Una vella, coneguda olor*, en los 50 años de su estreno. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n. 20. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numero20/articulo/531/un-barrio-en-obras-sobre-una-vella-coneguda-olor-en-los-50-anios-de-su-estreno.html>
- Alonso, R. (1999). Tecno-imagen: encuentros y desencuentros entre el arte y la tecnología. *Cuadernos de Teatro* n. 13, p. 78-80. Recuperado de http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/artesp/cuad_13.pdf
- Bishop, C. (2011). Performance delegada: subcontratar la autenticidad. *Otra Parte*. Nº 22, verano 2010-2011. Recuperado de <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad>
- Cal, A. (2015). *Entreactos: situaciones breves, un protocolo de experiencia*. *Territorio Teatral*. N. 12. Recuperado de http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n12_02.html

- Catalão, M. (2014). Crítica e ficção na análise do teatro contemporâneo. Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, v. 14, nº 2, p. 143 a 152. Recuperado de http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84327/pdf_9
- Geirola, G. (2014). Ni muerto ni vivo: ¿máquina cibernética o idiota? La cuestión del Autor y de la teatralidad como máquina simbólica capitalista en *Anónimo metateatral* de Pablo Gigena y en *La máquina idiota* de Ricardo Bartís. telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, n. 20. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numero20/articulo/530/ni-muerto-ni-vivo-maquina-cibernetica-o-idiota-la-cuestion-del-autor-y-de-la-teatralidad-como-maquina-simbolica-capitalista-en-anonimo-metateatral-de-pablo-gigena-y-en-la-maquina-idiota-de-ricardo-bartis.html>
- Javier, F. (1999) Teatro y artes plásticas II. La arquitectura teatral. Cuadernos de Teatro n. 13, p. 14-18. Recuperado de http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/artesp/cuad_13.pdf
- Ramos, L. F. (2011) Hierarquias do real na mimesis espetacular contemporânea. Revista Brasileira de Estudos da Presença. v. 1, n. 1, p. 61-76. Recuperado de <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- Sagaseta, J. E. (1999) Entre objetos deseantes y diseminaciones estéticas. *Zoedipous*. Cuadernos de Teatro n. 13, p. 19-29. Recuperado de http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/artesp/cuad_13.pdf
- Sagaseta, J. E. (2015) Conferencias performáticas. Territorio Teatral. N. 12. Recuperado de http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n12_04.html
- Sarrazac, J-P (2012). Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify.
- Schuster, G. (1999). Materiales contemporáneos: los signos narrados. Las nuevas vacilaciones del relato en el teatro, en la danza, en la plástica. Cuadernos de Teatro n. 13, p. 81-87. Recuperado de http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/artesp/cuad_13.pdf
- Seoane, A. (2015). *Muñeca*: un clásico nacional con distintos reflejos. Territorio Teatral. N. 12. Recuperado de http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n12_03.html
- Speranza, G. (2011). *Apátrida*. Teatro de la nacionalidade. Otra Parte. Nº 22, verano 2010-2011. Recuperado de <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/ap%C3%A1trida-teatro-de-la-nacionalidad-0>

Hacia una Escena Hipertextual desde el Posthumanismo

Camilo Cuartas
UNA

La investigación “Hacia una Escena Hipertextual” fue originada y desarrollada en el marco académico, como trabajo de grado del investigador para optar por el título de Licenciado en Artes Representativas de la Universidad de Antioquia en Colombia. En este trabajo se desarrolla una metodología para la aproximación a la realización escénica¹, a partir del análisis de las lógicas que emergen de la hibridación entre: Las nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), el cuerpo humano y su entorno.

La “escena hipertextual” parte de dos preguntas, la primera tiene que ver con la necesidad de pensar la producción escénica actual como un acontecimiento particular de esta época: ¿Cómo hacer arte en vivo en la era de la telepresencia? Y la segunda pregunta se vincula a los intereses particulares del investigador como artista de las artes escénicas: ¿Qué sucede con el humano al naturalizar las TIC?

Ambas preguntas dialogan constantemente para dar forma a esta propuesta que pretende movilizar el lugar de las artes escénicas, en el ámbito de las artes en general y el de los roles actor/director/texto dramático/autor y espectador en el quehacer escénico. Así, las TIC son asumidas no sólo como una herramienta que se suma a la iluminación o el vestuario para escenificar cualquier tema, en esta ocasión se asumen también como el sistema mismo de escenificación. De tal forma que se está pensando permanentemente en proponer una metodología que active otras dinámicas en el acontecimiento que sucede en vivo, en las que suceda algo más que presentarlo y presenciarlo.

Hacia una escena hipertextual motiva la emergencia de un acontecimiento escénico que no realiza un cierre semántico sobre las posibles interpretaciones que éste genere, al contrario, busca atomizar todos los significados que aparezcan y poner en el centro de la reflexión al cuerpo orgánico del humano como fenómeno que en la actualidad afecta contundentemente los discursos escénicos y estéticos.

¿Por qué desde el poshumanismo?

Para responder esta pregunta hay que decir que incluir el discurso de las tecnologías en la construcción de una metodología de escenificación, no solo como herramienta, sino como elemento determinante que aporta una lógica narrativa particular desde su naturaleza electrónica, implica salir de las teorías escénicas e incluso estéticas para aproximarse a teorías filosóficas que se han desarrollado a partir del fenómeno sociocultural “nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC)”. Con respecto a estos estudios, a grandes rasgos, se han desarrollado tres teorías sobre las cuales se han construido los discursos que estudian la interacción cotidiana de las personas con las TIC, ellas son: Naturalismo, teoría absolutamente tecnófoba, poshumanismo y transhumanismo, teorías tecnófilas. Todas éstas se formulan desarrollando los conceptos naturaleza humana, condición humana y realidad. En la actualidad, se han desarrollado teorías que reciben otros nombres, pero sus planteamientos se pueden ubicar conceptualmente entre las tres mencionadas anteriormente que se han seleccionado, considerando que evidencian claramente los picos entre los que oscila el tópico de la hibridación cuerpo orgánico y nuevas tecnologías.

En primer lugar, el naturalismo y las teorías tecnófobas apelan a un ideal humanista absolutamente alejado de lo artificial, incluso alejado de la cultura, asumiéndola como un elemento externo a la naturaleza humana; La cultura es entendida por los naturalistas como el primer artificio del ser humano, la declaran culpable de haber hecho desaparecer definitivamente la naturaleza y establecer el orden de lo artificial en su máxima expresión, siendo lo artificial el lugar al que se ha

dirigido la construcción de la cultura en la posmodernidad. Uno de los más radicales teóricos al respecto es John Zerzan a quien Teresa Aguilar (2008) en “Ontología Cyborg”, se refiere para dimensionar el radicalismo de las perspectivas naturalistas. Desde esta óptica es bastante claro que no es posible la concepción de una producción artística que pueda interactuar con la tecnología e incluso con la cultura misma.

En contraste y en segundo lugar, está el transhumanismo que es la más radical de las teorías tecnófilas, el cual tiene unas aspiraciones que materializarían el ideal de una existencia humana al margen del cuerpo orgánico. Aguilar (2008) plantea el concepto que define al transhumanismo como:

(...) una abstracción real de nuestra materia orgánica o cuerpo a través de una descarga o transbiomorfosis, que tradujera las redes neuronales de nuestras mentes a la memoria de un ordenador. Su objetivo es, exactamente, extraer la mente del cuerpo superfluo, del cuerpo obstáculo, para acceder al espacio líquido de las ondas electromagnéticas. (pág. 66)

Ahora, desde esta perspectiva en la que el cuerpo como materia orgánica del humano es despreciado y su ideal es la eliminación del mismo, por supuesto no hay espacio para pensar en la construcción de una metodología de puesta en escena que desde cualquier perspectiva hace necesaria la co-presencia física del actor y el espectador.

Así es que “Hacia una Escena Hipertextual” se configura desde un discurso poshumanista teniendo en cuenta que el poshumanismo, aunque también es una teoría tecnófila, no desconoce las posibilidades del cuerpo orgánico y concibe la existencia humana como una simbiosis en la que los elementos orgánicos y tecnológicos dialogan pensando siempre en un equilibrio entre éstos, modificándose mutuamente para potenciarse. Es bajo esta mirada que la temática, hibridación cuerpo humano y tecnologías en el panorama del pensamiento contemporáneo, encuentra un sustento paradigmático.

Entre la realización escénica y el hipertexto

A nivel teórico, tanto el concepto de realización escénica como el de hipertexto, traen consigo una idea de presencia diferente y tan particular que los identifica y sin la cual no serían lo que son. En la puesta en escena es básica la presencia física, una co-presencia tanto del actor como del espectador que posibilita el acontecer escénico, sin la cual este último se convertiría en cine, video o cualquier otra cosa. Y en el hipertexto la presencia digital permite el despliegue de rutas o la activación de ese inmenso texto, sin el cual éste no sería más que una imagen en una pantalla.

Así pues que al hibridar estos dos conceptos y sus lógicas, comienzan a aparecer una serie de mixturas que resultan bastante potentes a la hora de establecer una dinámica de creación en la puesta en escena.

La primera y ya mencionada es la idea de presencia física y presencia digital, la cual trae consigo varios componentes: Espacio físico y digital, tiempo físico y digital, la idea del humano en tanto materia orgánica contrastada con la idea del humano en tanto código y por supuesto, el “entre” de esas dos ideas: Un cuerpo conectado, una simbiosis de mecanismos carnales y electrónicos que dan lugar a ese ámbito digital en el que se circunscribe el hipertexto. El contraste entre la realidad física y la realidad digital que los elementos mencionados construyen, se extiende brindando la posibilidad de afectar sensiblemente al espectador en 2D, 3D o 4D desde lo digital, con la utilización de infraestructuras tecnológicas según el caso, y las posibilidades pentasensoriales de la realización escénica, característica que le es inmediatamente dada.

La mezcla de estas dos realidades: La física y la digital, desde la perspectiva de la realización escénica, plantea un nuevo entorno a estudiar que no le es

inmediatamente dado ni al ser humano, ni a las realizaciones escénicas; que exige la implementación de una infraestructura tecnológica que le permita ingresar al entorno electrónico o “E3”, en términos de Javier Echeverría, quien plantea la hipótesis de los tres entornos (Echeverría, 2008).

Según Echeverría, antes de que los humanos hiciesen uso de las TIC su realidad se cifraba únicamente en términos de los entornos uno y dos, el físico y el civil, a los cuales el individuo accede por el mero hecho de nacer dentro de una cultura. Al pensar en una realidad construida digitalmente, los seres humanos necesariamente tienen que entrar en el E3, al cual, para acceder, no basta con haber nacido; Es necesario construir un cuerpo electrónico adhiriendo al cuerpo orgánico una serie de prótesis electrónicas, invasivas o no que posibiliten el desarrollo social del individuo en esa dimensión ciberespacial que está dada a partir de elementos como las claves, los códigos de barras, los perfiles, las imágenes.

De esta manera, en la escena hipertextual se busca vincular los tres entornos en la realización escénica a partir del cuerpo materializando el concepto “hipertexto”. George P. Landow (Landow, 2009) cita a Roland Barthes en Hipertexto 3.0 para definir el hipertexto como concepto, y plantea que es:

Un texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidas mediante múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como enlace, nodo, red, trama y trayecto (...) en este texto ideal abundan las redes (séseaux) que interactúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, es reversible; podemos acceder a ella por diversas vías, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden hasta donde alcance la vista; son indeterminables (...) los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número nunca está limitado, ya que se basa en la infinidad del lenguaje (págs. 14-15).

Tal como Landow a partir de Barthes desarrolla conceptualmente la noción de hipertexto, éste responde al sistema de pensamiento del “universal sin totalidad” (Levy, 2007) que se ha venido desarrollado en la cibercultura y ha sido conceptualizado por Pierre Levy. Sobre el cual no se va ahondar en esta ocasión, pero no se ignora. Teniendo en cuenta que la interacción social a partir de las TIC, desde hace varias décadas ha construido un discurso cultural particular de su naturaleza, el cual niega la jerarquía de significados y propone en cambio un sistema rizomático de significantes que tienen la posibilidad de conectar cualquier punto del sistema con otro, llámese meseta, link, nodo o, en nuestro caso, acontecimiento escénico. Según como Deleuze y Guattari plantean el pensamiento rizomático en Mil Mesetas (Deleuze & Guattari, 2004), el hipertexto es, en el ciberespacio, el equivalente o la evidencia de ese concepto.

De acuerdo a lo anterior, la “Escena Hipertextual” plantea la escenificación de un hipertexto, es decir, la presentación de una serie de acontecimientos no secuenciales conectados entre sí por enlaces que forman diferentes itinerarios para que el interactor (espectador) elija y experimente un acontecimiento, donde los elementos físicos y digitales están dispuestos para su afectación pentasensorial, haciendo que éste participe interactivamente en la co-creación de los eventos y tenga la posibilidad de alterar el ritmo o la intensidad de los acontecimientos, esta posibilidad de co-creación con el interactor está dada a partir de la forma en que se conciben y se relacionan los componentes de la realización escénica, es decir la idea del ámbito de la puesta en escena, de autor, dramaturgia, actor, espectador que serán desarrollados a continuación.

Elementos de la escena hipertextual

La propuesta tiene dos caras: La física y la electrónica-online. La presencia física es básica en esta propuesta, porque responde a la pregunta ¿Cómo hacer arte en vivo en la era de la tele-presencia? Entonces se reconoce la posibilidad de la presencia online, pero se prioriza la física.

Ámbito de la puesta en escena.

Puede ser cualquier espacio, incluso un teatro.

Dramaturgia/Autor.

“El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.” (Barthes, 1987, pág. 77). Los productos que aquí se proponen no tienen un solo autor, ni un solo director, consiste en un proceso de co-creación el cual es tratado inicialmente por un equipo de trabajo que tiene preguntas frente a un tópico y éstas les movilizan imágenes, pensamientos y acciones que dan forma a una puesta en escena abierta, susceptible de ser completada por el espectador, por ello es más importante la función del lector que la del autor. La dramaturgia puede no existir.

Interactor/ Performer /Director.

Se conciben interactores, no espectadores, es decir personar afectan activamente los acontecimientos que se presentan.

El performer al realizar su acción es el puente entre los dispositivos tecnológicos y análogos de la puesta en escena con el interactor, no se concibe ninguna técnica de actuación previa.

El director es entendido como quien vincula al equipo creativo, tiene en su cabeza todos los componentes de la realización escénica, propone una lógica de presentación que sabe será alterada por el azar. Debe tener presente la modulación de los diversos elementos físicos y digitales que se presentan.

Acontecimientos.

Son acciones que emergen del desarrollo de la investigación del fenómeno que se estudia, y en ellas se condensa una de las caras del fenómeno. Cada acción debe contemplar un dispositivo o código que le permita relacionarse con el interactor. La acción solo comienza cuando el usuario activa el dispositivo o código, a modo de link en el hipertexto, éstos pueden estar ubicados en el cuerpo del performer, en la escenografía, en la iluminación o en los ordenadores.

Por lo tanto, la Escena Hipertextual se convierte en un proyecto a desarrollar a lo largo de la carrera del investigador, respondiendo a la necesidad de producir un evento escénico que dé cuenta de los cambios vertiginosos actuales que evidencian una transformación en la mentalidad, donde se prioriza el deseo particular, la emoción, la necesidad de diversión y placer, el mestizaje en vez de la pureza, lo relativo y la duda en vez de la certeza y lo absoluto.

Bibliografía

- Aguilar, T. (2008). *Ontología Cyborg*. Barcelona: Gedisa, S.A.
Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
Echeverría, J. (2008). Cuerpo electrónico e identidad . *Cuerpo Experimental Transmutativo*, 69-77.
Landow, G. P. (2009). *Hipertexto 3.0*. Barcelona: Paidós Iberica, S.A.
Levy, P. (2007). *Cibercultura*. Barcelona: Anthropos.
Lichte, E. F. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores S.L.

¹ El término “realización escénica” parte de exposición que hace Erika Fischer Lichte en su libro “Estética de lo performativo” (Lichte, 2011) y es puesto en el texto después de una revisión posterior de investigación en reemplazo del término puesta en escena.

Restauración y autoría en el arte de la performance: ponencia a nueve voces

Conducta Restaurada
UNA

Se puede imaginar una cultura en que los discursos circularían y se recibirían sin que la función autor jamás aparezca. Todos los discursos, cualquiera sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera sea el tratamiento al que se los someta, se desarrollarían en el anonimato del murmullo.
Michel Foucault en ¿Qué es un autor?

Restauración y autoría en el arte del performance: ponencia a nueve voces, plantea la revisión y discusión sobre los conceptos autor y obra en el campo de las artes performáticas, tomando como punto de partida el trabajo e investigación del colectivo Conducta Restaurada.

Conformado por nueve artistas provenientes de México, Colombia, Puerto Rico, Chile y Argentina, el colectivo desarrolla un proyecto de investigación performática tomando el concepto de *conducta restaurada* de Richard Schechner como lógica de producción artística.

Schechner, en sus estudios sobre performance cultural, utiliza este término del antropólogo Victor Turner y lo define como una serie de conductas que pueden reacomodarse o reconstruirse, independientes de los sistemas causales que las organizaron. Es desde este posicionamiento que el grupo desarrolla su trabajo: se establecen una serie de pautas específicas, partiendo de la realización de performances¹ y obras hechas por otros, que permiten reconstrucciones futuras.

Este mecanismo problematiza la noción de autoría en dos niveles: por un lado, al ser un trabajo que se firma de manera colectiva y por otro, al jugar con la idea de restauración, reproducción, copia e incluso plagio de producciones de autores que sí decidieron patentar su trabajo y cuyo uso rompe con la normativa y lógica del respeto al derecho del autor.

Conducta restaurada y los estudios de performance

Conducta restaurada: acciones físicas o verbales preparadas o realizadas por segunda vez. Una persona puede no saber que está realizando una conducta restaurada. También referido a conducta dos veces realizada.
Richard Schechner en Estudios de performance.

Según Richard Schechner, toda conducta es una combinación de fragmentos de conductas realizadas con anterioridad. De este modo establece que la mayor parte de las acciones que un individuo realiza (rituales, juegos y escenificaciones), tanto en su vida cotidiana como en su accionar performático, no poseen un autor singular, sino que pertenecen al colectivo (anónimo) o a la tradición, con lo cual, a quienes se suele denominar autores de rituales o juegos, son, para el autor, *sintetizadores, recombinadores, compiladores o editores* de acciones realizadas con anterioridad.

“Conducta restaurada significa nunca por primera vez, siempre por segunda a enésima vez: conducta dos veces realizada” (Schechner, 2012, pag.71). Esto se produce porque dichas conductas están marcadas, enmarcadas y demarcadas de tal manera que es posible dar con los pasos y procedimientos que permiten su repetición y apropiación, en el sentido de que: “(...)puede ser trabajada, almacenada y vuelta a usar, se puede jugar con ella, se le puede transformar en otra cosa, transmitirla y transformarla.” (Schechner, 2012, pag.70)

En una serie de videos titulados: *Performance Studies: An Introduction*, Schechner dice:

Restored behavior is treating life as an open possibility of making and remaking who we are, what we do.

La conducta restaurada trata a la vida como una posibilidad abierta de hacer y rehacer quiénes somos, qué hacemos.(Traducción de Conducta Restaurada)

Se desprenden en este párrafo los dos ejes que el grupo despliega con mayor contundencia. Por un lado, la idea de *remake*, casi en términos cinematográficos, como el hecho de volver a hacer una obra que ya fue realizada a partir de pautas específicas para su realización, y por otro, el doble juego que implica el pronunciamiento del individuo desde el colectivo, es decir, la aparición de su singularidad en la repetición, y su corrimiento en tanto nombre propio de la función de autoría, delegada al colectivo.

El autor como figura en el proceso de creación

La teoría literaria contemporánea plantea y dialoga con la supuesta muerte del autor. La obra se pertenece a sí misma, al lector y a la cultura popular, no a aquel que la signa con su nombre y apellido. Tanto Roland Barthes, como Michel Foucault, abordan la problemática del autor desde la literatura, marcando pautas del desvanecimiento de las fronteras de producción y recepción rastreables hasta nuestros días y aplicables al arte del performance.

De esta manera se devela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad 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)

En *La muerte del autor*, Barthes plantea que la figura del autor surge de una necesidad de apropiación de las ideas que va en contra del campo de la construcción del conocimiento; la obra termina por salir de las manos del autor, por más que se esfuerce por apresarla.

Conducta Restaurada genera su obra en un contexto atravesado por la modernidad y su exceso de información; sin Youtube, Vimeo o el buscador de imágenes de Google, la obra de los artistas a ser restaurada permanece en el anonimato. A diferencia del posicionamiento de Barthes, en el que el autor se ve superado por la obra en sí misma, nos enfrentamos a un nuevo paradigma, en el que Internet y el devenir de la información, han vuelto irrastreable el punto de origen de una cadena interminable de versiones, *mash ups* y reproducciones.

La ley internacional de derechos de autor y el interés de los artistas por conservar el control de su obra en un mundo como el nuestro, termina por ser una batalla interminable frente a un evidente derrocamiento de la figura del autor y una democratización del conocimiento. Citando a Michel Foucault en *¿Qué es un autor?*:

(...) se puede imaginar una cultura en que los discursos circularían y se recibirían sin que la función autor jamás aparezca. Todos los discursos, cualquiera sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera sea el tratamiento al que se los someta, se desarrollarían en el anonimato del murmullo. (Foucault, 1969)

Es en este tipo de circuito cultural, el del murmullo colectivo, en el que Conducta Restaurada se posiciona para dialogar entre autores y desde el cual invita a otros a continuar la cadena de creación/restauración.

Restaurados y restauraciones

El arte, y, puntualmente la performance, viene desarrollándose desde ésta idea de murmullo colectivo tanto en la apropiación que los artistas puedan hacer de obras ajenas a ellos, como en la construcción colectiva. Como ya plantea Boris Groys “Una tendencia hacia la práctica colaborativa y participativa es innegablemente una de las principales características del arte contemporáneo”, con lo cual Conducta Restaurada no encuentra un hallazgo en su proceder, sino, en todo caso, una estructuración específica a partir de un marco teórico particular.

Para profundizar en las implicancias que alcanza el concepto de restauración de obra, entendiéndolo en el modo en el que se viene desarrollando en el presente trabajo, se mencionarán a continuación ejemplos de diversos creadores que el grupo ha establecido como referentes en su proceso de investigación: artistas que recuperan obras de otros artistas y artistas que vuelven a reproducir su propia obra.

Los británicos Gilbert & George, artistas visuales y performers que en 1980 crearon la *dancing sculpture*, deciden rehacer su obra *Bend it* veinticinco años después de haberla concebido, haciendo visible la temporalidad de la obra en el cuerpo del performer.

Esta restauración es de interés para el grupo porque la transformación que se produce entre la obra original y su restauración no está dada por el hecho de haber sido efectuada por un individuo otro (con su subjetividad y sus singularidades) sino por la propia evolución artística de sus creadores y el paso del tiempo en sí mismo.

Marina Abramovic en la obra *Seven easy pieces* (2005), realizada en el museo Guggenheim de Nueva York, restaura el trabajo de artistas pioneros en el performance art: Bruce Neuman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane, Joseph Beuys y hace lo mismo con su propia obra *Lips of Thomas*. En el 2010, en el MoMa, realiza un gesto similar, creando *The artist is present* en el que un grupo de performers restauran sus piezas más emblemáticas.

En los años sesenta Andy Warhol elabora su obra *Brillo Box* (1964) que consistía en utilizar las cajas de la marca Brillo, realizadas por el diseñador gráfico James Harvey, y reproducirlas de modo que fueran similares al objeto real y cotidiano que se producía de manera serial en la vida estadounidense.

¿Cómo diferenciar qué es arte y qué no cuando existe una réplica?

Según el filósofo Arthur Danto, la posibilidad de desplegar esta pregunta en el arte contemporáneo (tan pertinentes al trabajo que aquí se está desarrollando) se da gracias a la obra de Warhol, por ser un artista cuya producción se basa en la reinterpretación de los conceptos de la época que dan cabida a la transfiguración de significados y nuevas maneras de pensar el arte, ya no como una mera imitación.

“Warhol no estaba influido por la abstracción más contundente: reprodujo las formas de un artista que ya existía (Harvey), sólo porque las formas ya estaba allí. (...) Era esencial que Warhol reprodujera los efectos de aquello que impulsó a Harvey a hacer lo que había hecho, sin que las mismas causas explicasen porqué estaban allí, en su Brillo Box de 1964” (Danto, 2013, pag.56)

Réplica, repetición y restauración de obra son formas de volver a traer significados al presente, denotando la importancia y valoración de piezas u objetos en cuestiones del arte contemporáneo y, a su vez, son modos de desplegar otras significaciones producidas por el nuevo contexto de producción.

Conducta Restaurada: el colectivo

Habiendo establecido el marco teórico específico, es de interés para este trabajo, analizar cómo dicho corpus se traduce plásticamente. Con tal fin, se explicarán a continuación las obras que el grupo viene realizando.

Como primera acción de Conducta Restaurada se decidió reconstruir las condiciones estéticas en las que Vito Acconci desarrolló su video performance *Theme*

Song (1973). Reproduciendo el encuadre de la cámara, la posición del cuerpo y la existencia de un tema central como guía para cada pieza, cada intérprete, en la intimidad de un cuarto destinado y acondicionado para la performance, realizó su obra. Se buscó crear una identificación de conceptos y cuestionamientos personales sobre cómo presentar la identidad de un individuo frente a la cámara y que está fuera visible para el espectador.

Los *Acconci* se pensó como una instalación mediada por dispositivos tecnológicos que complementan la traslación de lo personal a lo público producido por cada artista, para ser parte de múltiples reflejos. Las ocho video performance, al dialogar entre ellas, dan cuenta de universos privados y colectivos que se desarrollan sobre una realidad en conjunto.

En un segundo trabajo se vuelve a tomar un video performance, esta vez lejos de la intimidad para entrar en un terreno más lúdico e irónico como hacen Gilbert & George en su conocido *Bend it*, para dar un giro a la restauración que ellos mismos realizan años después. El grupo decide ser fiel a la idea de *dancing sculpture* y *escultura viva* que ellos han trabajado desde los años setentas, recuperando movimientos, música y vestuarios.

A su vez se extrajo la performance del video como contención de la acción, y se trasladó al espacio urbano de Buenos Aires, sumergiendo los cuerpos a los pasillos del subte, habilitando una posible interacción con los transeúntes dentro de un escenario en donde las relaciones a diario limitan con la incomodidad. Una acción sacada de contexto a modo de investigación y prueba del colectivo.

A diferencia de *Los Acconci* y *Bend it*, donde se parte del material de registro audiovisual para la creación de obra, en *Los gritos* se decidió llevar una obra pictórica al terreno del video, como nueva fase de restauración, haciendo el camino inverso que el grupo se venía planteando hasta ese momento.

En 1961 *El grito (1893)* del pintor noruego Edvard Munch fue utilizado como portada de la revista norteamericana *Times*, acontecimiento que popularizó la imagen como símbolo de la angustia y la ansiedad del hombre contemporáneo. Tiempo después, en 1984, Andy Warhol realizó una serie de reproducciones de la misma obra en distintos formatos y luego se desencadenó la utilización masiva de la pintura como referencia del grito y la desesperación, llegando esta a caricaturas, series de televisión, películas e incluso emoticones.

Así como Munch retrató el grito de la naturaleza y cada época lo ha asociado en distintos momentos de la historia a la angustia del hombre, Conducta Restaurada parte desde el grito silente de la ciudad y el estilo de vida metropolitanos, tomando *El grito* como acordamiento gestual, ubicándolo en un contexto urbano/temporáneo, esta vez encarnando la intención del gesto pictórico en los cuerpos de cada uno de los performers, interpelando el contexto cotidiano del subte de la ciudad de Buenos Aires, encontrando la sonoridad de un grito imaginario en el propio ruido de la máquina del tren, el murmullo de la masa y sus ecos subterráneos.

Reflexiones finales

¿Con qué fin estético se decide la repetición? ¿Cómo particularizar cada restauración? En la intención de traer la esencia de una pieza anterior y con ello la presencia de su creador, de un momento, de un signo o gesto de una época, y en la actualización de su significación en el presente, parecen develarse, a su vez, aspectos singulares de aquellos que realizan la nueva acción.

El grupo encuentra en ese gesto la posibilidad de afirmar la nueva obra en términos estéticos, y situarla en la práctica de la performance, justamente por poner en juego en ese hecho colectivo un aspecto íntimo y subjetivo del performer, solo posible por la presencia de los otros, sin por eso hacer obra de sí mismo.

Bibliografía

- Aconcci, V. (1979). "Pasos de entrada (y salida) del performance. FIN(ES) DEL ARTE" [en línea]. Disponible en: <http://artecontempo.blogspot.com.ar/2005/10/vito-acconci.html>. [2015, 31 de Julio].
- Alonso, R. (2002). "Elogio de la Low Tech" [En línea]. Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/low_tech.php. [2015, 31 de Julio]
- Alonso, R. (2011) "Mitología y reflexión crítica. El arte tecnológico y su exhibición". [en línea]. Disponible en: http://www.icm.arts.cornell.edu/conference_2011/Alonso_Reading.pdf. [2015, 31 de Julio]
- Alonso, R. (1997) "Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro". [En línea] Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php. [2015, 31 de Julio]
- Barthes, R. (1987) La muerte de un autor. *El susurro del lenguaje*. España: Paidós.
- Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. Argentina: Paidós Estética.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. España: Abada editores.
- Flusser, V. (1994). *Los Gestos: Fenomenología y comunicación*. España: Herder.
- Foucault, M. (1998). *Qué es un autor*. Argentina: Ed. Edelp.
- Groys, B. (2009). "Politics of installation" E-FLUXS. [en línea], nro. 2. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation>. [2015, 31 de Julio].
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación*. México: Fondo de cultura económica.

¹ El grupo ha decidido utilizar indistintamente el género femenino y masculino para referirse a *performance*, basándose en la noción de Diana Taylor: "Traducido de manera ambigua como el performance o la performance, el travestismo nos invita a considerar el sexo/género de performance"

Dios está en la casa Una red de vinculación

Fabian Diaz
UNA

El grado cero de conflicto:

Esta breve exposición intenta pensar un eje muy específico sobre el cual se ordena el trabajo realizado en la obra “Dios está en la casa”. Dicha obra es una experiencia de montaje teatral, dentro del circuito independiente y comprende un proceso de aproximadamente dos años de investigación. Este eje, sobre el que me interesa trabajar, podría denominarse “principio actoral de cooperación multidireccional”.

“Dios está en la casa” trabaja sobre posibilidad de reconstruir espacios de la felicidad, haciéndolos presentes en el cuerpo: Una familia vuelve a las ruinas de lo que fue su casa y en ellas reconstruye sus años vividos, su historia, sus muertes, su felicidad futura, se traman con los fantasmas de esos restos que encuentran.

Para darle forma a este esquema, partí de realizar al elenco, pero también a la totalidad del equipo técnico/creativo una pregunta muy sencilla: ¿cómo es tu casa feliz?

Este planteo convivía con la propuesta que Bacherlad (2000) esboza en *La poética del espacio*. “En efecto, sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del espacio feliz” (p. 22).

En un almuerzo, que constituye un registro de aproximadamente 5hs de videos y audios le dimos causa a esta pregunta. Este encuentro constituye un caudal inagotable de textos, imágenes, movimientos y emociones que involucró a todo el equipo y allí se encuentra el material bruto de la obra.

Hago mención a esto, porque esa reunión generó, me di cuenta un tiempo después, un vínculo sensible que comprometió al grupo de trabajo con una necesidad poética y no técnica. Luego de esta reunión nos quedó un deseo muy fuerte de contar de manera teatral lo que habíamos descubierto en ese encuentro: quisimos darle nombre, forma y orden a aquella casa de la felicidad, y esto se tornó primario, vital y humano en el proyecto. Cuando se generó esta necesidad en el grupo de trabajo, es decir el deseo de compartir esos instantes de felicidad, entendimos que estábamos frente a una posibilidad teatral, en tanto que detectamos un espacio de representación específico: darle forma espacial y física a un espacio que convocaba la posibilidad de que otros (un hipotético público) pudiera reconstruir su propia *casa-feliz*.

Resulta de mucho valor para la experiencia de montaje haber generado esta reunión, porque ubicó al grupo de trabajo en un plano creativo y expresivo donde cada uno había involucrado algo personal, aquí comienza a desarrollarse el principio mencionado en el principio.

Fuimos planteando infinitudes de procedimientos que nos llevaron a trabajar en plazas, andenes de tren, explanadas, diversas casas, multiplicidad de espacios abiertos y luego de un tiempo de abordar diferentes espacialidades nos mudamos a una sala de ensayo para abocarnos a la tarea de reconstruir espacialmente los espacios de la felicidad descubiertos en la reunión mencionada, intentamos recuperar todos los aspectos posibles de esas casas.

Durante esta etapa observamos que la obra convocaba estos espacios a través de la resonancia física de los mismos en el cuerpo de los intérpretes. Es decir que no se necesitaba una escenografía para cada espacio reconstruido, sino un cuerpo que portase lo mismo, nos dimos cuenta que estábamos trabajando sobre espacios del recuerdo convocados físicamente.

Al observar esto intuimos que cada uno debía cooperar fuertemente con el otro para que ese lugar pueda aparecer, lo que cada cuerpo necesitaba se hacía presente

en el cuerpo del otro, y cuando esto sucedía, cuando el espacio reconstruido se hacía presente, provocaba una conmoción muy fuerte en todos y yo intuía que en eso radicaba el carácter dramático de la obra, es decir, en el esfuerzo físico y emocional que implicaba hacer aparecer lo que el otro necesitaba. Esto resultaba dramático porque precisamente aquello que jugábamos a reconstruir ya no estaba, solo era posible verlo durante un instante fugaz en el espacio físico del otro. Constatamos con el trabajo que íbamos planteando que nuestro pasado tiene la posibilidad de actualizarse en el cuerpo.

Cooperar con el instante de felicidad del otro me llevó a plantear lógicas de búsqueda actoral que estuviesen por fuera de la convención escénica dada por el conflicto de fuerzas opuestas. En *Dios está en la casa* no hay ninguna discusión, ninguna fuerza opuesta, no hay conflictos, no existen discusiones entre personajes y aun así, creemos, se trama algo específicamente dramático. Habita en esta lógica un posicionamiento complejo para el trabajo actoral: Si yo les pedía a los intérpretes que no entrasen en conflictos, si les imponía sustraer sus cuerpos a un grado cero de enfrentamiento, si les pedía cooperación física en la escucha de la necesidad del otro, los sustraía de sus herramientas más directas de trabajo. De alguna manera esto provocó una suerte de “grado cero de actuación” a partir del cual se reordenaron las fuerzas escénicas. Pero también esto supuso un nuevo enfoque desde la dirección: yo debía colocarme físicamente en una situación distinta para continuar dirigiendo. Esto me obligó a escuchar de otra manera y me permitió reconocer que mucho más frecuentemente de lo que uno percibe, se trabaja desde el campo de la dirección con el supuesto de que quien dirige posee una visión más certera de lo que se está haciendo.

Este supuesto esconde un error complejo a mi entender, porque convierte al director en una especie de ordenador, cuando en realidad la dirección atraviesa el mismo nivel de caos creativo que el resto del equipo. Es en este caos y no en la explicación del mismo donde la dirección bucea.

A su vez lo anterior habilitó pensar que la actuación y la dirección están atravesadas por necesidades físicas, por una necesidad del cuerpo de proyectarse espacialmente y si la dirección y la actuación no se comprometen físicamente, se desarrolla con suerte una actividad logística, pero no sensible. Tener todas las respuestas evidencia que en realidad el cuerpo ha quedado olvidado y nosotros estábamos intentando darle al mismo completa y específica materialidad en tiempo presente.

Foucault (1966) afirma. “Mi cuerpo es lo contrario de una utopía: es aquello que nunca acontece bajo otro cielo. Es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual me hago, estrictamente, cuerpo. Mi cuerpo, implacable topía”

La mirada del otro

El Kintsugi es una técnica oriental que repara piezas de cerámica rotas, volviéndolas a unir con un barniz de oro. Esta costura deja expuestas y a su vez embellece las heridas del objeto.

Todo proceso de creación colectiva es para mí una experiencia que acumula diferentes heridas propias de cada instancia del recorrido. Se trata de una experiencia donde el cuerpo atraviesa una batalla creativa contra el desánimo, la frustración, los innumerables problemas del esquema de producción. Resistir es una clave importante en el proceso de dirección, actuación y montaje.

A lo largo de dos años *Dios está en la casa* acumuló muchas piezas, piezas de alguna vasija cuya forma específica debíamos descubrir con la mirada del espectador.

Lo que yo podía intuir, como trabajo a realizar en el tramo final del montaje, se asemejaba a la técnica del Kintsugi, pues veía que resultaba necesario reconstruir el objeto –aquella casa de la felicidad- para darle la forma final al juego escénico que tramábamos. Este juego pedía además, que las heridas se expongan como partes constitutivas del trabajo realizado. Reconstruir algo implica que el objeto ya nunca

estará en su forma original, sino que, y esto es lo que para nosotros cuenta, solo es posible configurarlo por sus fragmentos: la casa de la felicidad solo se hace presente a través de la grieta por la cual sus fragmentos se unen.

Siempre supe, durante los dos años de trabajo, que la obra que estaba intentando construir dependería de “la mirada del otro”. Sabía que estaba trabajando para ese encuentro íntimo que se da en la percepción de cada espectador, y sabía además, porque es un deseo muy fuerte, que quería relacionarme con esa mirada con un enfoque sobre la verdad escénica, que se sustrajese de la lógica habitual de la ficción: *Dios está en la casa* es una experiencia apoyada en el plano ficcional, pero que deviene en una comunión de una verdad compleja. Experimentamos cada función como la posibilidad de tramar nuevas coordenadas sobre lo real y en este gesto la obra trasciende para nosotros lo ficcional y nos coloca frente al espectador en un tiempo/espacio inmediato, inevitable y en un todo orgánico y poético. Eso esa es una actividad específica de los cuerpos en la inmediatez del tiempo presente. Es la posibilidad de evitar lo que Crary (2008) define, refiriéndose al espectador, como “*una presencia suplementaria y marginal independiente de la maquinaria de la representación*”.

Para que la mirada del espectador complete esta experiencia poética se necesita una disposición al trabajo que admita el cambio y la transformación como una dinámica inherente al hecho teatral, asumiendo que toda estructura escénica es móvil porque sus componentes responden a cuestiones orgánicas y poéticas y que por lo tanto no hay decisiones finales, sino posibilidades multidireccionales dentro de una red compleja.

Dios está en la casa es una experiencia de reconstrucción de espacios de la felicidad. Y su funcionamiento depende de que el espectador pueda, a través del juego de la obra, reconstruir los suyos. Es en esta mirada donde la obra se constituye, sin ella el juego no sería posible. La mirada es la costura que une cada pieza en la estructura y también es el puente, es la ligazón que encontramos para que el cuerpo del espectador y el de los actores se encuentren en un terreno poético. La mirada es como un hilo invisible, pero constante, que da sentido y orden en la historia que contamos. Es el elemento que dentro de la red plástica del lenguaje escénico se convierte en vector de la intensidad dramática.

Esta mirada es multidireccional y trabaja con intensidad subjetiva, editando, transformando y modificando el campo escénico. Y sumada al principio actoral de cooperación se establece un vínculo, un torrente que plantea un diálogo, una complicidad en la que viaja una dramaturgia invisible, un nivel de relato secreto que no está mediado por ninguna idea, ni significado, sino por la necesidad del encuentro, por la intensidad del presente.

Dirigir, actuar y ser público en el teatro implica que tu cuerpo se traspone en el de los otros y que estos se modifican recíprocamente.

Si no se da esta lógica de abordaje físico se incurre en una relación que convierte al otro en un bien de uso.

Cada función es para *Dios está en la casa* un escenario donde junto con el elenco, el equipo creativo y técnico, ponemos a andar una red expresiva y sensible que entra en contacto con el tejido orgánico de la red que es el público.

En este trabajo no hay una instancia final, no existe un punto de llegada, ni una forma concluyente de la obra. Sí, y es bastante alentador, existe la posibilidad de un continuo despliegue de intensidades que se transformará con cada nueva mirada que llegue.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, Fondo de cultura económica, Bs.As. 2000
Badiou, Alain. *Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2005.
Barthes, Roland, *Introducción al análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970
ISBN 978-987-3946-03-5

- Bergson, Henri, *La Risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 2009
- Crary, J, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el Siglo XIX*, CENDEAC, Murcia, 2008
- Foucault, Michel "Topologías", *Fractal* n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40.
- Lecoq, Jaques. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, Alba editorial, Barcelona, , 2004
- Laines, Manuel Mujica. *La casa*, De Bolsillo, Buenos Aires, 2008.
- Pavlovsky, Eduardo y Kesselman, *Espacios y creatividad*, Galerna, Buenos Aires, 2007
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, El lago Ediciones, España, 2010
- Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002
- Sanguinetti, Santiago. *Dramaturgia imprecisa*, Estuario Editores, Montevideo, 2009

La diseminación de la tortura en la performance

Leandro Dumón
UNA

Desde los trabajos realizados durante los juicios por crímenes de Lesa Humanidad que se están realizando en la actualidad, se ha logrado extender la idea de tormento. Dicho término ya no se refiere exclusivamente a aquello que ocurría en las salas de tortura, sino además incluye las condiciones de la detención (alimentarias, habitacionales, etc.), y el momento mismo de de la detención (Docters, 2012). Alcanza con recordar la enorme cantidad de relatos acerca de cómo ocurrían las detenciones: a plena luz del día, delante de numerosos espectadores, realizando un gran despliegue de efectivos vestidos muchas veces de civiles, etc. El espectáculo montado al momento de las detenciones, los cadáveres que aparecían en ríos, banquetas de rutas, calles, etc, buscaban someter al conjunto de la sociedad. De esta manera la tortura se disemina a través de todo el cuerpo social.

Cuando pensamos estos hechos horribles es difícil imaginar el rol del torturador: ¿Quién y por qué tortura? No nos alcanza con decir que seguían órdenes. Hay, sin duda, una motivación ideológica. Hoy en día es importante para nosotros, en tanto que latinoamericanos, hablar de idolología. Allí se desnudan descarnadamente nuestros intereses y quienes se oponen a tales intereses. Diremos, entonces, que se tortura siguiendo una ideología pero todavía nos resta saber quiénes torturan. Las dos obras que analizaremos nos brindan una respuesta concreta y de gran peso: Latinoamericanos torturaron latinoamericanos. Los torturadores formaban parte del mismo cuerpo social que sus víctimas. Vamos diseminando el concepto de tortura, vamos acercando los roles irreconciliables de torturados y torturadores.

1.

Una persona en el suelo. Otra persona contornea la silueta de la primera en el suelo. La primer persona abandona (¿o la hacen abandonar?) su silueta en el piso. Queda el piso lleno de cuerpos que no están. Queda el piso lleno de siluetas, contornos, pliegues, vacíos. Así se enunció la ausencia en el "Siluetazo" (1983). La obra intentaba poner sobre la tierra esos cuerpos que no están y preguntar ¿Dónde están los desaparecidos? Ante la imposibilidad de representar la totalidad de un cuerpo desaparecido, la obra lo presenta como un interrogante que, a modo de intervención urbana, nos obliga a hacernos esa pregunta. Y bien podría contestarnos: "Éstos son, acá están, están por todos lados, porque todos somos víctimas". Tomando el concepto de tortura que estamos desarrollando, esta obra podría funcionar en esa dirección. En la obra los espectadores abandonaron el rol pasivo que suelen ocupar en una realización escénica. Se vieron completamente involucrados en la situación. Los que asistieron junto con los organizadores pusieron sus cuerpos para que otros marcaran las siluetas en el piso. En esa acción vemos una clara representación, no sólo de la desaparición forzada de personas, sino del momento mismo de la tortura. El instante mismo en el que devienen las identidades de torturadores y torturados. Aquél que recostado en el piso dejaba que otro marque su silueta, sabía que estaba en lugar de quienes no podían estar físicamente. Poseía un compromiso ideológico tal que lo llevaba a representar ese cuerpo ultrajado. Se ubicaba a sí mismo en el lugar del dolor extremo. A su vez también presentaba las mismas posibilidades históricas, permanecía sometido a la voluntad de quien dibujaba su silueta en el piso, quien le estaba imprimiendo sobre su cuerpo la identidad del desaparecido. La silueta en el piso resultante le pertenecía en el plano de la representación al torturado y al torturador. Y en el plano de la presentación a quien se acostó y a quien la dibujó. Dada la multiestabilidad perceptiva (Fischer-Lichte, 2011), propia de la performance, podemos decir que le pertenecía a los cuatro por igual. Pero teniendo en cuenta el

plano ideológico de la acción, la relación de pertenencia se disemina, como la tortura, a través de todo el tejido social. Acciones como éstas no pueden comprenderse a fondo si no revalorizamos la noción de ideología, pensando a la misma no como meras representaciones mentales, sino como actos concretos. Althusser (1970) lo definía como la existencia material de la ideología. Los actos, las prácticas, siempre ponen de manifiesto un discurso ideológico. Discurso que sólo existe *en* los actos.

Quien marque la silueta en el piso tomará un lugar diferente, el del torturador. Idea por demás interesante. En un principio decíamos que los torturadores eran latinoamericanos como sus víctimas, que pertenecían al mismo cuerpo social. Durante la dictadura (y antes principalmente), los militares se entrenaron con pares estadounidenses y franceses en la Escuela de las Américas. Fueron capacitados especialmente para la tarea. Pero ya que con esta obra hemos diseminado el rol del torturado, también lo haremos con el del torturador. No sólo torturó aquel que tenía “licencia” para ello, sino que todos sufrimos el tormento y todos lo aplicamos, ya que las siluetas las dibujaron entre todos los participantes. Si en los vuelos de la muerte se arrojaban cuerpos, ahora podemos decir que nosotros nos hemos arrojado a nosotros mismos y hemos caído sobre nuestro propio cuerpo. Como lo hace una ola en el mar que rompe sobre sí misma. Tengamos cuidado con estas palabras. Podremos reconocer a los genocidas como latinoamericanos. Lo son, pero eso no los exonera de sus crímenes. No merecen perdón, merecen una condena legal y social por sus delitos.

Pensar la tortura a través de una performance como ésta nos otorga la posibilidad de comprender lo que significó el horror de su utilización. La diseminación de la tortura no implica que, como concepto o experiencia, sea licuada o diluida. En el Siluetazo generó una experiencia que fue más allá de la distinción entre arte y política. Como acontecimiento nos permitió reconocernos en el dolor ajeno, en fin, en el otro. Otro que nunca es abarcable en su totalidad. Otro que siempre necesita de mí para ser otro. Un yo que requiere, para ser quien es, al otro. La tortura buscaba quebrar ese tejido social, (ya que quien tortura no se reconoce en su víctima, mientras que el torturado busca despegarse de su victimario). Pero a la vez que se rechazan se genera un vínculo indisoluble. López siempre será quien fue torturado por Etchecolatz, Etchecolatz siempre será quien dibujó la silueta de López. El Siluetazo logró exhibir todas las partes del rompecabezas bajo una consigna de lucha y denuncia. Después de un acto como ése somos otro, u *otros*.

2.

En la última dictadura cívico-militar-ecclesiástica, no fue el único momento de nuestra historia en el cual hubo tortura, o la implantación de un modelo económico por medio del terror. Galeano afirmaba que “Peores consecuencias que la sangre y el fuego de la guerra tuvo la implantación de una económica minera” (1971). Si tomamos el hambre y la pobreza como los tormentos físicos que son, teniendo en cuenta que son el resultado de un capitalismo excluyente, (males sistematizados por corporaciones que sólo buscan mantener niveles de rentabilidad) se trata de mecanismos de dominación que pueden ser entendidos dentro de nuestro concepto diseminado de tortura. Podríamos limitarnos y hablar de tortura en la dictadura, pero hay artistas que han logrado presentarse como itinerario de una resistencia. Resistencia al colonizador español, a Videla, a Pinochet, a la economía de libre mercado, a la opresión generalizada sobre el cuerpo y el deseo sexual. Han representado y presentado la posibilidad histórica de resistir.

¿Qué se pretende de un cuerpo cuando se lo coloca sobre una mesa de torturas? ¿Es posible bailar sobre una mesa de torturas? Se espera que se contorsione al compás del dolor, pero nunca que dance; que grite, pero que no cante. La identidad del torturado, creada por el torturador, podría revelarse y re-crearse a sí misma como resistencia que se hace carne, huesos, tendones, fibras nerviosas... En

la performance que analizaremos a continuación, las Yeguas del Apocalipsis logran generar resistencia en cada relación de poder. Relación que se constituiría por el par individualización-vínculo social. Hay elementos que pretenden aislar al individuo, pero el performer logra utilizarlos como medio para alcanzar una relación con el otro.

La acción se llevó a cabo un 12 de octubre de 1988 -Día de la raza y de la hispanidad-, en la sede de la Comisión Nacional de Derechos Humanos de Chile. El público ingresó al espacio sigilosamente y se ubicó en los costados del salón. En el piso, y colocado en el centro de la sala, había un gran mapa de América Latina dibujado sobre un fondo blanco. Estaba cubierto de vidrios rotos de botellas de coca-cola. En un costado, y sentados en el suelo, estaban Francisco Casas y Pedro Lemebel. Usaban pantalones negros, dejando torso y pies desnudos. En el pecho tenían adherido con cinta Scotch negra un reproductor de música personal, tipo walkman. Con los auriculares puestos, sólo ellos escuchaban la música. Se pusieron de pie y caminaron hacia el mapa alzando un pañuelo blanco cada uno. Con sus pies presionaron los vidrios contra el piso y se ubicaron cada uno en una punta del mapa. Comenzaron a bailar una cueca chilena hasta llenar el mapa de sangre.

La obra de las Yeguas está marcada, en principio, por su identidad sexual, la cual está explícita en su nombre. Se definían como "chamanas sexuales, iniciadoras de hombres... Dos maricas" (Caravajal, 2010). Pero a su vez la palabra "yegua" remitía a etnias que estaban extinguiéndose. "Yeguas" por maricas y por su identificación con pueblos originarios. Y "Apocalipsis" como una burla al avance del sida. Así, al bailar la cueca, los performers resisten en varios sentidos. Bailan una danza tradicional, que fue al mismo tiempo, tanto una danza utilizada para hacer un reclamo por las ausencias de los desaparecidos, como una danza oficializada por la dictadura; una danza que es además una conquista marica. Sobre todos esos sedimentos bailan las Yeguas. Quizá se trate de bailar a pesar de todo, seguir bailando a pesar de la tortura, resistir bailando. Y al hacerlo aparece la marica negada por la sociedad. Su baile es una desobediencia sexual, un acto de resistencia en el plano de las prácticas sexuales. Desobedece la heterónoma del patriarcado y a la dictadura que persigue homosexuales. Ponen al deseo sexual en la arena de la discusión política. No sólo bailan para denunciar, también bailan para coger.

Pero no bailan sobre la tierra o sobre pétalos de rosas. Bailan sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios rotos de botellas de Coca-cola. Estas botellas rotas son, en primer lugar, basura. Una basura peligrosa. Se podría decir que es nuestra basura, pero también le pertenece a alguien más. Volviendo sobre el título de la performance, "La conquista de América", deberíamos buscar al elemento invasor. Podríamos encontrarlo en los auriculares que aíslan, pero también en los vidrios de Coca-cola. Sabemos que no se trata de una empresa latinoamericana, sus intereses apuntan a la concentración de capital. E incluso sabemos, hoy en día, que empresas como Coca-Cola apoyaron financieramente a los golpes de estado en América Latina y se beneficiaron con crisis económicas en otros lugares (Klein, 2011). Al hablar de conquista de América y poner como elemento invasor a una empresa multinacional, las yeguas diseminan el concepto. Lo arrastran por todas las épocas, desde la llegada de los españoles hasta el día de hoy. Así, denuncian que la conquista excede el aniquilamiento de los pueblos indígenas: es también la desaparición sistemática personas, la implantación de un modelo de la navidad con nieve y la internalización de los colores de la marca Coca-Cola. En cada conquista el objetivo es diferente, como también son distintos los modos de resistencia.

Podrán habernos invadido para vendernos Coca-Cola, pero somos nosotros quienes por acción, omisión o aquiescencia hemos transformado las botellas en objetos de tortura. Los cortes producidos en la piel, ese vidrio penetrando la carne, es la marca de una empresa que no sólo vende una bebida sino que vende sensaciones. Para disfrutar de los "beneficios" del capitalismo fue preciso que miles pagaran con su cuerpo las consecuencias. No sólo los pobres pagan el precio de la conquista. Todos, en mayor o menor grado, pagamos con nuestros cuerpos. Los cortes de los vidrios no

se hacen sobre la carne del individuo sino sobre la carne del sujeto colectivo. Los vidrios son así basura, pero también símbolo del residuo colonial e instrumento de la tortura capitalista. El consumo se hace carne. La marca ingresa en el cuerpo, lo flagela y derrama la sangre.

La tortura, como experiencia colectiva del horror, tuvo una particularidad en nuestro territorio: dijimos que había latinoamericanos torturando latinoamericanos. Como si se tratase de una autoflagelación. ¿Será por eso que las yeguas se someten a sí mismas a la realización de un acto tan doloroso? ¿A qué nos sometemos nosotros todos los días para sostener un sistema que nos sigue torturando por otros medios? Las yeguas se someten al suplicio para reconocerse en el dolor, para aparecer como cuerpos que denuncian el flagelo: acto sacrificial que se produce sobre un mapa que funciona como el territorio latinoamericano y como mesa-sala de tortura; ritual que hace referencia a sí mismo y no a algo dado de antemano. Es decir, no se trata de ningún ritual de faquires o caminantes de brasas, sino de una violencia ejercida sobre el propio cuerpo que no está regulada por normas de ningún tipo. La violencia aparece únicamente regulada por la voluntad del artista. También la sangre funciona dentro del par individualización-vínculo social. La sangre pertenece al interior del individuo, al orden más íntimo posible: dentro de cada uno corre su propia sangre, dentro de todos corre sangre. Pero ésta es volcada sobre la tierra, sobre el mapa. Es la sangre derramada en las luchas por la independencia, pero también la que se derrama en las fosas comunes. Sangre que se funde con la sangre del otro. Sangre que entra en contacto con las heridas de un otro. Se genera así un vínculo de sangre, de hermandad. Y, como si al entrar en un terreno peligroso sonara una alarma, recordamos que éstas son "yeguas del apocalipsis". La posibilidad de contagio de HIV aísla. Pero, frente a este temor, ellas no dudan en dejar que su sangre se funda con la de ese otro. Desobediencia sexual que resiste frente a la disciplina en el sexo. Sus identidades se forjan en esta acción, se actualizan en su resistencia. Si la tortura se ha diseminado, tanto o más debemos diseminar los mecanismos de resistencia.

La acción de las yeguas constituye un verdadero acontecimiento. Pocos vieron la acción ese día, pero hoy nos sigue movilizando. Una acción como un grito producido hace décadas y del que todavía nos llegan sus ecos, sus resonancias. Ellas, a pesar de todo, siguen bailando juntas en la distancia y en la cercanía. Son las brasas de un fuego que no deja de arder. Estas obras demuestran que es posible utilizar la performance como un activismo artístico para reconstituir constantemente el tejido social, para así pensar una Latinoamérica unida y libre de toda dominación.

Bibliografía

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de estado*, Buenos Aires, Nueva Visión. 2011
- Caravajal, Fernanda; Nogueira, fernanda. "Enunciar la ausencia", en Longoni, Ana (recopiladora), *Perder la forma humana*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Carvajal, Fernanda. "La convulsión coliza. Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis", en *Re-vista Ramón*, nº99, abril de 2010.
- Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba, 2007
- Deleuze, Giles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus. 2008
- Deleuze, Gilles, "Posdata sobre las sociedades de control", en Christian Ferrer (comp.), *El lenguaje literario*, T. 2, Montevideo, Nordan, 1991.
- Docters, Walter Roberto, *Arana. Centro clandestino de tortura y exterminio*, La Plata, Solución grafi-k, 2012.
- Expósito, Marcelo; Vidal, Ana y Vindel, Jaime. "Activismo artístico", en Longoni, Ana (recopiladora), *Perder la forma humana*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Klein, Naomi. *La doctrina del shock*. Buenos aires: Paidós. 2011
ISBN 978-987-3946-03-5

Lischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores. 2011
Rancière, Jacques, en Garcès Marina, Sánchez Cedillo, Raúl; Fernández Savater, Amador, “Entrevista con Jacques Rancière: La política de los cualquiera”, 01/10/2010, [en línea] <http://www.lavaca.org/bibliovaca/entrevista-con-jacques-ranciere-la-politica-de-los-cualquiera/>
Revel, Judith, *El vocabulario de Foucault*, Buenos Aires, Atuel. 2008.

La construcción del hecho escénico: el cuerpo performático como confluencia de lenguajes

Carla Llopis
DAD-UNA

El planteo teórico-práctico respecto del cruce de disciplinas y lenguajes en las artes escénicas nos obliga a cuestionar el objeto del análisis, es decir, qué es lo que se cruza y sobre qué superficie, cuerpo o materia, se realiza dicho entrecruzamiento.

Nos encontramos con una espectacularidad contemporánea que rehúsa la circunscripción a un formato determinado. Si bien es cierto que algunas producciones responden a poéticas específicas, las propuestas tienden a abrirse a diversas posibilidades estéticas. De este modo, hay una interacción entre los lenguajes de la danza, la música, las artes visuales y la actuación atravesando las corporalidades. Pensar en un borde que discrimine y aisle dichos abordajes disciplinarios parecería una discusión obsoleta, ya que los márgenes de la teatralidad hace muchos años que muestran grietas y fisuras.

No se pretende aquí dar cuenta de la legitimidad de la transversalidad ni de la intromisión de nuevos lenguajes en el ámbito teatral, sino más bien proponer otro planteo respecto de la teatralidad, y su objeto específico, que no es otro que el hecho escénico. Tomando como punto de partida que *hay teatro en tanto y en cuanto haya temporalidad, espacialidad, corporalidad y elipsis*, no se puede eludir que todos los conceptos son construcciones culturales, variables, y constitutivas del hecho escénico, y por eso mismo, poco pueden decir respecto del hecho teatral en sí mismo. El modo en que puedan definirse el espacio, el tiempo y el cuerpo va a depender siempre de la convergencia semántica que propicie el contexto. No existe la posibilidad de crear un marco universal que funcione como herramienta eficaz a la hora de definir el teatro. La evidencia de esta dificultad se manifiesta en el propio concepto de *cuerpo*.

El cuerpo es la carne en la que desembocan múltiples y a veces contradictorios universos lingüísticos, fuera de los cuales resulta casi imposible encontrar un soporte material que los reúna. El cuerpo da tiempo y lugar a un mundo que se convierte en escena. Si tomamos en cuenta que la cultura selecciona lo que cree pertenecerle para hacerlo propio y dar sentido a las técnicas corporales que serán tomadas por los artistas en función de sus necesidades estéticas, debemos preguntarnos qué inteligencia práctica y sensitiva estamos prefiriendo a la hora de producir hechos escénicos. Yoga, canto, actuación, flying low, passing through, acrobacia, elongación, artes marciales, etc., son algunas de las opciones de formación de los artistas contemporáneos. La especificidad de las técnicas, los entrenamientos y los saberes formalizados de la práctica teatral ha dejado lugar a una nueva discusión en torno de los nuevos tipos de presencia escénica, en los que no se ve a primera vista el bagaje informacional sino la compleja convergencia de discursos múltiples, poco susceptibles a ser homologados.

Si los cánones de profesionalización están divorciados y la fragmentación discursiva no produce un lenguaje eficiente para nombrar al teatro, tal vez haya que correr los cimientos conceptuales sobre los que se ha construido la teoría teatral y empezar de cero, no tanto para elaborar nuevas respuestas, sino para enunciar nuevas preguntas.

Transformaciones de lo teatral

En el siglo XIX el teatro se entendía como una instancia destinada a promover las obras literarias¹ (Max Herrmann. 1923), aunque había un acuerdo implícito de que la obra de arte se completaba en la puesta en escena. La cuestión se complejizaba al observar que una puesta en escena no sólo dependía de la actuación de los actores, sino que también se involucraban criterios espaciales en torno del lenguaje escenográfico, configuraciones corporales creadas a partir del vestuario, y otros tantos

mecanismos que construían el artefacto teatral. La puesta implicaba no sólo el movimiento de los cuerpos de los actores en el espacio, sino la interacción con los cuerpos de los espectadores. La condición efímera de este arte en particular hacía que el paso del texto dramático a la puesta en escena terminara dependiendo de un factor cultural. El carácter performativo de lo teatral permitió expandir el campo de estudio de modo que hasta el día de hoy nos encontramos cuestionando la amplitud de este fenómeno de producción y recepción estéticas.

El teatro no produce obras de arte, sino *acontecimientos* (Erika Fischer-Lichte. 2014). Un acontecimiento teatral es una confluencia aleatoria que surge de la interacción entre actores y espectadores, que provienen de distintos universos situacionales, biográficos, perceptivos, emocionales, donde se expanden energías y discursos que vuelven intraducible el hecho teatral. Una puesta en escena no puede descifrarse de la misma manera en dos épocas diferentes.

Aumenta la complejidad cuando se le añaden a este factor cultural las reflexiones semióticas, y posteriormente las teorías del siglo XX sobre la performance y los discursos antropológico-culturales. El hecho teatral se convierte entonces en un espectro inasible, que se escapa a las intenciones presidiarias de la palabra. Ya no es objeto de la reflexión teatral sino también de otras disciplinas como la sociología, la psicología, la historia, etc.

Considerando lo dicho anteriormente, habría que definir entonces qué circunstancias son teatrales y cuáles no lo son. O más bien, habría que preguntar si es posible definir un límite entre lo específicamente teatral y lo que no lo es.

Las técnicas corporales se interpretan como el modo en el que los seres humanos saben servirse de sus cuerpos² (Marcel Mauss. 1974). La efectividad de las técnicas corporales no sólo involucra sus cualidades biológicas, sino sus estructuras simbólicas. Los cuerpos al moverse hablan de cómo se interpretan a sí mismos y de los abordajes semánticos que pueden asumir a través de la lectura que hacen de sus propias conductas. En vistas de lo que desean, lo que ocultan, lo que su ámbito conoce como permitido o prohibido, se organizan y se desorganizan para producir tanto espacios de significación como de representación.

A su vez, son interpretados por los discursos dominantes. Un cuerpo analizado por la medicina responde a una fragmentación orgánica; tomado por la sociología responde a enmascaramientos sociales y reglas de comportamiento comunitarias; atravesado por las nuevas tecnologías, es una presa de su propia imagen comunicacional. La variabilidad de los discursos corporales no atenta contra su función ontológica; es decir, si varía el discurso, varía el cuerpo. Por esta razón es imposible transferir categorías corporales de entrenamiento y disciplinamiento escénico de un siglo a otro, o aún más, de una década a la otra. El cuerpo del que habla Meyerhold no es el cuerpo que hoy se aventura a la dramaturgia del actor; el cuerpo que entrena el método de las acciones físicas de principio del siglo XX no es el cuerpo de las acciones performáticas de este siglo. No porque haya aciertos o desventajas cognoscitivas, sino porque el contexto de producción de los hechos escénicos ha cambiado debido a circunstancias políticas, sociales, consumistas, nutricionales y comunicacionales.

Preguntarse hoy por los márgenes de la teatralidad, y el cruce de las disciplinas que conforman un hecho teatral, implica necesariamente cuestionarse por los factores constitutivos de la creación escénica. Tal vez ya no se trate de analizar qué disciplinas expresivas entran en juego, sino de modificar conceptualmente el valor del hecho escénico. Tal vez hoy no haya posibilidad de pensar lo escénico sin un cruce disciplinario.

Qué es y qué no es teatro

Dijimos que en lo escénico se conjugan indiferenciadamente la temporalidad, la espacialidad, la corporalidad y la elipsis. La temporalidad escénica es la configuración de un presente que requiere del reconocimiento de una otredad; lejos de

una temporalidad objetiva, es un punto que demarca el horizonte circunstancial del cuerpo en escena. Por su parte, la espacialidad es un aspecto relacional de la corporalidad, es decir, es un recorte espacial que se define por el cuerpo que la atraviesa. Y la elipsis es todo lo que la escena no puede abordar; lo que no está enunciado, lo que se sabe pero no se dice, lo que huye a la explicación por el significado de la obra. No hay obra sin elipsis, tal como no hay color sin una superficie “invisible” que lo haga visible.

Ninguno de estos elementos tiene una definición inmune al paso de los discursos culturales. Podrían aplicarse tanto a una obra del siglo XIX como a una instalación performática en un museo de arte contemporáneo. Y seguiríamos hablando de “acción teatral”, y seguiríamos hablando de “escena”. La expansión de la teatralidad no se debe a la incorporación de nuevos saberes u ocasionales descubrimientos tecnológicos; tampoco a la reconsideración de figuras teatrales étnicas sometidas por la vigencia de los discursos estéticos de poder. La dificultad para definir lo que un actor debe ser, o lo que es verdaderamente teatro, no es un conflicto de época ni una necesidad epistemológica. La teatralidad expandida quizá intenta iluminar los sectores que habían quedado excluidos por la necesidad de circunscribir un objeto de estudio. Expandir lo teatral tal vez consista en ver lo que siempre ha estado allí.

Es probable que no estemos añadiendo disciplinas ni entrenamientos, sino que estemos encontrando en ellos lo teatral que ya tienen. En lugar de pensar si puede haber danza en el teatro, podemos encontrar la pertinencia teatral del movimiento dancístico; en lugar de discutir si las artes visuales pertenecen a otro universo semántico, podemos hallar innumerables puestas en escena en cada propuesta objetual, pictórica o performática.

Técnicas y discursos

Los entrenamientos físicos no sólo responden a necesidades específicas para la escena, sino a la concepción que cada cultura tiene del cuerpo del artista. Una vez superado el dualismo cartesiano, que presuponía un motor interno que animaba la corporalidad, y habiendo llegado a métodos de capacitación y entrenamiento que requieren de cuerpos alertas, entregados a la actividad sin mediaciones emotivas, nos queda averiguar por qué determinadas técnicas resultan más apropiadas que otras, y qué relación tienen con los discursos dominantes.

En nuestro país, tanto en el centro como en la periferia, abundan las clases de yoga, chi kun, butoh, entre otras disciplinas orientales, y es usual ver que tanto actores como bailarines acuden a dichos encuentros más habitualmente que a clases de tango o candombe. En algunos encuentros latinoamericanos sobre cómo se producen hechos artísticos en zonas no privilegiadas es habitual escuchar que la preferencia por estos entrenamientos se debe a la influencia del pensamiento individualista de la globalización. Un ser humano dedicado a profundizar su interioridad, concentrado en el equilibrio de su cuerpo, regulando la respiración para superar y cambiar sus estados de ánimo, parece poner más el foco en la individualidad que en las posibilidades enriquecedoras del encuentro colectivo, como podría darse en la práctica de las danzas regionales.

Esta visión estaría dejando de lado que la selección tanto de la danza como del teatro nacional, también responde a cuestiones ideológicas. La codificación y sistematización de estos hechos escénicos acompaña los procesos de enmascaramiento y visibilización de las cuestiones de género, los roles sociales, las clausuras semánticas, el rechazo de lo perteneciente a otro contexto cultural. Casi es imposible pensar en una disciplina que no esté vinculada, por cruce de antepasados, o por actuales mecanismos de comunicación virtual, con otros ámbitos de producción estética.

La confluencia de nuevas técnicas en las realizaciones contemporáneas no sólo se debe a la apertura a nuevos lenguajes o a una avidez propia de una cultura insatisfecha con lo que ya tiene; más bien no hay posibilidad de desafectación ante la

divergencia cultural y la diversidad que proponen los universos comunicacionales. Y es esa indeterminación la que nutre los hechos escénicos antes que contaminarlos.

Retomando el planteo inicial, el cruce de disciplinas no sólo es inevitable sino necesario, porque nos obliga a repensar el hecho escénico tanto como a atrevernos a correrlo del lugar en el que ha estado las últimas décadas.

El hecho escénico no es una entidad con una esencia determinada; no existe más allá del lenguaje que lo define, lo construye y le otorga sentido. Un cuerpo tampoco es un sustrato sustancial de atributos físicos, que pueda subsistir más allá de la interpretación que los discursos sobre dicha corporalidad realizan sobre sí mismo. Quitarle el lenguaje a cualquier cosa probablemente sea promover su disolución. Y no asumir que ese lenguaje, o esos lenguajes constitutivos, son variables, es querer retener lo que ya dejó de existir, que es como resistirse al paso del tiempo.

Tal vez ya no tengamos que pensar el modo en que se cruzan los lenguajes, sino aventurarnos a redefinir al teatro cada vez que un nuevo lenguaje lo atraviesa. Las palabras son inconmensurables desde un punto de vista epistemológico, nunca significan lo mismo en ninguna circunstancia ni en ningún sujeto. Lo que construyen tampoco puede ser siempre lo mismo. Habrá tantos hechos escénicos como lenguajes que los formulen y cuerpos que los materialicen. Y en esa indeterminación vivirá la teatralidad, siempre moviente, traslúcida e infinita.

Bibliografía

Carozzi, María Julia (coordinadora). *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires, Gorla, 2011.

Citro, Silvia. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires, Biblos, 2010.

Fischer-Lichte, Erika. *La ciencia Teatral en la Actualidad. El Giro Performativo en la Ciencias de la Cultura*. <http://es.scribd.com/doc/216001556/Fischer-Lichte-Erika-La-Ciencia-Teatral-en-La-Actualidad-El-Giro-Performativo#scribd>. Amelia Zautzik on Apr 02, 2014. Copyright: Traditional Copyright: All rights reserved.

Herrmann, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*, parte II, pag. 188. Trad: Anja Lutter Adrián Caamacho.

Perez Cubas, Gabriela. *Cuerpos con sombra. Acerca del entrenamiento corporal del actor*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2011.

¹Herrmann, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*, parte II, pag. 188. Trad: Anja Lutter Adrián Caamacho.

²Maus, Marcel. *As técnicas corporais*, en *Sociología y Antropología*. V II, São Paulo, 1974. EPU/Edusp., p. 211.

La dimensión escénica del encuentro entre objeto, cuerpo e imágenes tecnológicas

Silvia Maldini
UNA

Resumen

Lo material y lo virtual, la presencia y la ausencia, ficción y realidad, se presentan como rasgos esenciales en la escena intervenida por la imagen mediatizada, cuestionando la relación entre actor, objetos y espectador, en un espacio y un tiempo compartidos por ambos. Este artículo se propuso una investigación sobre la interacción entre las imágenes tecnológicas, los cuerpos de los actores y los objetos en escena, tomando en cuenta los variados aspectos en los que dicha articulación se hace presente en Buenos Aires. Se analizaron en especial, las relaciones que surgen a partir de lo creado con la tecnología de las video proyecciones en toda su extensión, desde las proyecciones más simples hasta complejos sistemas de pantallas, funciones interactivas, sistemas en red telemática, los nuevos soportes y herramientas que se actualizan día a día. Se presenta como estudio de caso, el trabajo realizado por los alumnos dentro del marco de la especialización Teatro de Objetos, interactividad y nuevos medios del IUNA (Departamentos de Artes Dramáticas y Multimedia). Por último, se reseña la experiencia artística personal en relación al video, tanto en instalaciones, como en lo performático. Se concluye que la utilización de la tecnología y los llamados nuevos medios en la escena, forman parte un cruce de lenguajes artísticos contemporáneos generador de un nuevo tipo de performatividad. Una escena sin versus, en la que es posible crear obras que sean un encuentro entre seres (humanos, robots o avatares video proyectados), en un tiempo (real o diferido) y en un espacio (real o virtual).

Objetivos

Se encaró el problema de objetos y cuerpos cruzados con video proyecciones en las producciones espectaculares de las dos primeras décadas del siglo XXI, poniendo el énfasis en la escena nacional, pero trabajando además con la bibliografía ya existente de otros países cuyos autores hayan acercado su trabajo al de esta investigación que nos convoca.

Se busca establecer como hipótesis de la investigación, que existe una obra artística en el país que expresa la relación Cosidad, Carnalidad y Virtualidad en un modo nuevo, atravesada por la tecnología y los nuevos medios. Dentro de este marco se toma la obra que incluye a las video proyecciones en su construcción. Una obra que se presenta en diversos circuitos: teatros, museos, espacios culturales, pudiendo fluctuar de una expresión a otra, sin buscar ser conclusiva, muy cercana al cuerpo del propio autor y vinculada con lo objetal y las tecnologías de la imagen en modos diversos y que es además, claramente espectacular. Se realizó para ello el análisis crítico de la propia obra artística y de parte de lo producido por los alumnos/artistas participantes del Posgrado en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios que presentaron públicamente su obra generada a partir del posgrado en las temporadas 2013/2014.

Metodología

Se trata de una investigación que tiene tres aspectos. El primero, en un marco de investigación teórica, de revisión bibliográfica asociada a las tecnologías de la imagen en el teatro, la inclusión de video proyecciones y su relación con el cuerpo del actor y los objetos.

Una segunda instancia se refiere a la presentación de la experiencia personal asociada a obras performáticas con video. En esta investigación se presentan como

casos de estudio: el Video arte para la obra teatral *Ojos verdes*, dirigida por Ana Alvarado; y dos performances con video y un actor, *África* y *Ora Pro Nobis*.

En tercer lugar, se presenta como casos de estudio el trabajo realizado por los alumnos dentro del marco de la Especialización en Teatro de Objetos, interactividad y nuevos medios del IUNA (Departamentos de Artes Dramáticas y Multimedia). Se tomaron para el caso, las cohortes 2012, 2013 del Posgrado y principalmente, las muestras realizadas en el marco del *3er Encuentro de Performances de Espacio Umbral* (2013), en *FASE 5, Encuentro de Arte y Tecnología* en el Centro Cultural Recoleta (2013) e *Indicaciones para perderse* (2014), Espectáculo con Performance, videoarte e instalación en Homenaje al centenario del nacimiento de Marguerite Duras.

La dimensión escénica del encuentro entre objeto, cuerpo y video con la utilización de las nuevas tecnologías de la imagen

La proyección hace presente a los cuerpos ausentes. El tiempo coincide pero el espacio diverge.

Mónica Berman "Teatro al borde"

(a) La materia luz. Fantasmagorías y Pantallas

Pepper's Ghost es el nombre de patente de un invento para la escena, que el Sr. J.H. Pepper inscribió en el Real Instituto de Londres en 1862. Lo inscribió dentro de la línea de "Fantasmagorías".

El artilugio se componía de un vidrio en el que se mostraba al público la imagen de un actor, pero fantasmal, sin sustancia, virtual. El actor en realidad, estaba oculto debajo del escenario, frente a un espejo colocado en el ángulo exacto para reflejar la imagen al vidrio del escenario. Por supuesto, que el vidrio no era percibido por el público, solo la imagen, la fantasmagoría.

Esta invención formaba parte de toda una corriente de ilusionismo teatral y también muchos prestidigitadores de la época utilizaban técnicas similares para sacudir al público poniendo en escena a seres inmateriales, de sustancia etérea. Ya se habían utilizado con el mismo fin las Linternas mágicas, el precedente a las proyecciones de diapositivas pero sin luz eléctrica.

Las "Fantasmagorías" de fines del 1700, eran espectáculos de horror, con imágenes que espantaban al público: fantasmas proyectados sobre humo, imágenes en movimiento que se agrandaban y podían proyectarse en las paredes.

Con anterioridad, en las "Linternas mágicas", los fantasmas y demonios eran pintados sobre diapositivas de vidrio, y los espectadores se encontraban entre el equipo y la pantalla, en la Fantasmagoría, era la pantalla la que se interponía entre la máquina y el público. Así, al ocultar el proyector de la vista del público, se agregaba más realismo al show.

El equivalente actual a estas fantasmagorías sería el holograma o el cine/tv en 3D. En este tipo de imágenes tecnológicas se pretende, como con Pepper's Ghost, crear la ilusión de lo real, de la presencia. Sin embargo, en la actualidad, se sigue utilizando el artilugio mecánico inventado por Pepper. Eso sí, combinado con tecnología actual. Un ejemplo reciente es el que se usó para "revivir" al hace 15 años fallecido rapero Tupac Shakur en un concierto, actuando en vivo con otros músicos y cantando con el público (2012). Consistió en la utilización de un sistema de espejos que refleja la imagen. La imagen videográfica se proyectó sobre espejo que refleja la proyección sobre una pantalla plástica transparente a 45°, llamada Mylar, que generaba la presencia física de un objeto, en este caso una persona, que no estaba ahí.

La patente de la técnica es propiedad de Musion Systems Ltd., compañía inglesa que ya en 2006 la utilizó para la actuación que la banda animada Gorrillaz ofreció al lado de Madonna en la entrega de los premios Grammy.

Es algo corriente y ya histórico, el hecho de ver proyecciones de video o de diapositivas en las obras de teatro y en los recitales de música, aunque en general se

trata de imágenes proyectadas en pantallas o sistemas de pantallas (video Wall) rectangulares, que remiten al cine y a la TV. El hecho de mantener el rectángulo de la pantalla hace que no se produzca la ilusión de lo real, son imágenes que más bien remiten al cine.

A partir de la invención del cine y desde que es incorporado a la escena teatral, la tecnología y el teatro comienzan una relación con muchas variantes y profundidades. Erwin Piscator (Alemania, 1893-1966) es uno de los primeros directores teatrales en introducir el cine en sus espectáculos: proyecciones de noticiarios, de documentos, y también secuencias filmadas por los actores mismos. Piscator fue un pionero en observar el comportamiento del espectador ante a una escena que le ofrecía una mixtura de medios como nunca antes. A partir de esas observaciones, utilizó la percepción del espectador a su favor, creando nuevas producciones con contenido y puntos de vista movilizantes. Apeló al uso del cine dentro del espacio teatral, dividiendo el espacio, marcando planos simbólicos bien diferentes. Por ejemplo, por un lado estaba el cuerpo físico del actor y por el otro lado un cuerpo virtual que correspondía a la proyección del cine. Con esta diferenciación, lograba acentuar el distanciamiento entre la realidad y la ficción que se producía en escena en el teatro épico. El mundo real lo situaba en las películas documentales y de noticieros.

Más tarde, checo Josef Svoboda también utilizó cine y luego video en sus obras, en función de brindar al espectador visiones ampliadas de la escena real. Ambos utilizaban en sus producciones el aspecto rectangular de la pantalla, se apoyaban en las imágenes proyectadas para crear algún tipo de relación con lo que sucediera en la escena real. Pero no pretendían suplantar a los actores, o crear seres virtuales, o fantasmas.

Las tecnologías de la información y de la comunicación forman parte de la vida cotidiana de los seres humanos del SXXI. Se puede afirmar con Nicolás Bourriaud que esta es la era de las pantallas y que la misma palabra se utiliza para designar la superficie que refleja luz en el cine y la interfaz en la que se inscribe información de píxeles y bits. Cine, video e informática reunidos en una forma que reúne potencialidades y propiedades y que se conoce como pantalla. A medida que aparecen nuevas tecnologías, cambian también los significados y las nuevas estructuras de percepción llevan a nuevas maneras de ver. El espectador actual forma parte de esta era de las pantallas y por lo tanto, el artista también. El arte se interesa por esos cambios tecnológicos de los modos de producción y de las relaciones humanas, poniendo en perspectiva los efectos y obligando a tomar conciencia de ellos y construyendo la obra junto al espectador en ese “estado de encuentro”.

(b) La materia visual. La herencia contemporánea del teatro visual

El Teatro Visual según la definición de Julio Abellán, “correspondería a las dramaturgias que se plantean la elaboración de un discurso expresable exclusiva o primordialmente en imágenes y que utilizan para su traducción escénica los lenguajes más visuales de las artes de la representación. “

Se trata de una práctica escénica contemporánea que recoge la transdisciplinariedad de las artes escénicas y además incorpora lenguajes provenientes de todos los campos de las artes visuales y de la comunicación, resultando así, “un amplio abanico de manifestaciones escénicas de modalidades, contenidos, formatos y estilos muy diversos.” Las vanguardias históricas del siglo XX vislumbraron un Teatro Visual con el que golpear y desestructurar al público. Como algunos textos extravagantes de los surrealistas, dadaístas y futuristas, como los de Henry Rousseau, Antonin Artaud, Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, Pablo Picasso.

Por otra parte, Gordon Craig con los dibujos del proyecto llamado La escalera, Oskar Schlemmer, artista abstracto del movimiento Bauhaus, también aportaron a un nuevo y abierto panorama escénico visual e imaginativo.

Textos y dibujos que expresan mundos visuales y rítmicos fuera de lo cotidiano y de las convenciones escénicas que indican una ruptura hacia otro tipo de teatro, de pura invención.

También se encuentra como herencia de comienzos del siglo xx al teatro ruso de la revolución, junto con el cubo futurismo y el constructivismo como herramienta para la imaginación, no para la ilusión, como es el caso de Meyerhold. También el director de cine Eisenstein, quien tuvo una etapa teatral en sus comienzos y planteaba la idea de utilizar imágenes contundentes como puñetazos, procedimiento que luego lo llevará a un elemento esencial del lenguaje cinematográfico, el montaje.

Luego, con la segunda guerra mundial y el nazismo, el escenario de la creación moderna se traslada a Estados Unidos con artistas llegados de todas partes que desarrollaron un arte conceptual y un arte de acción emparentado con las primeras vanguardias europeas. Todo confluía en las prácticas artísticas de los años sesenta, que fusionaron el arte conceptual, la música aleatoria, la nueva danza, teatro, medios de comunicación, la instalación, el arte de acción, prefigurando el Teatro Visual del futuro.

Estos procesos creativos contaminaron el teatro no oficial y más joven con un gran impulso de renovación y apertura para las artes escénicas.

El teatro visual piensa en imágenes, no traduce en imágenes, escapa de la creación escénica entendida exclusivamente como puesta en escena de las escrituras dramáticas, incluye todas las modalidades de representación escénica dramática y no dramática, con elementos de la danza, del teatro de texto, del teatro gestual, del circo, de los audiovisuales, de la música, de los títeres y los objetos.

El Teatro Visual propiamente dicho, se manifiesta en la década de los setenta y alcanza su apogeo en los ochenta del Siglo XX. Algunos artistas pioneros fueron Robert Wilson, Meredith Monk, Laurie Anderson, Robert Lépage, John Cage, Tadeusz Kantor, Mario Martone, Jan Fabre, Pina Bausch, Studio Hinderik, La fura dels baus, y en Italia lo que se conoció como la nuova spettacolarita: Societas Raffaello Sanzio, Falso Movimento o Giorgio Barberio Corsetti. También se hereda el aporte de los textos teóricos de artistas consagrados en el campo del teatro, el cine y las artes visuales como Andrei Tarkovski, Marcel Duchamp, Heiner Müller, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun.

En Argentina, en las décadas del ochenta y noventa hubo un teatro pionero en la experimentación con la imagen, tanto visual como objetual, que se hizo presente en los trabajos de artistas como Javier Margulis, Ricardo Bartis y El Periférico de Objetos.

(c) La materia tiempo. Imágenes en escena mediatizadas en Tiempo real y espacio virtual

En la presentación virtual de los actores y objetos existe un nuevo factor a tener en cuenta: el tiempo. La proyección puede suceder en un tiempo diferido, logrado con imágenes previamente grabadas o en tiempo real, a partir de la transmisión en directo.

Muchas puestas en escena están trabajando con lo telemático, es decir con actores que no están en carne y hueso en el escenario, sino que se encuentran en otro lugar geográfico y actúan en la obra por medio de tecnologías asociadas a internet, que permiten la comunicación a distancia en tiempo presente real. Tecnologías como video conferencia, chat, Skype, y también con la ya tradicional transmisión de cámaras en circuito cerrado.

La cualidad de lo real en el teatro, pasa a ser considerado no como un espacio material compartido, sino como tiempo real compartido entre varias personas. Al tiempo se le agrega el adjetivo de real.

Estos cambios de paradigmas en la construcción dramática, referidas a las nociones de tiempo y espacio, afectan a todas las partes intervinientes en la escena. Para el espectador el cambio pasa por una nueva forma de presenciar las obras. Una forma más activa y comprometida por lo multisensorial. Existen varios antecedentes en ISBN 978-987-3946-03-5

la historia contemporánea del espectáculo y las imágenes de video. Un ejemplo pionero, es la pieza *Good Morning, Mr. Orwell*, que convocó en el año nuevo de 1984 a más de 25 millones de personas alrededor del mundo sintonizando PBS (el medio de comunicación público en Estados Unidos) para observar una pieza de videoarte de Nam Jun Paik en tributo a George Orwell y a su novela "1984". Este video experimento conectó vía satélite en tiempo real, a artistas de EEUU y Francia, reuniendo a una gran parte de la élite artística de ese momento, como John Cage, Allen Ginsberg, Phillip Glass, Salvador Dali, Joseph Beuys, Peter Gabriel y Laurie Anderson, entre otros. Se considera la primera obra de videoarte transmitida por satélite.

Un ejemplo actual en Argentina, se produjo el 18 de marzo de 2012, a las 17 horas, bajo el nombre de "Ciberlirica", se emitió online por primera vez, y de forma gratuita, desde la página web del Teatro. Se anunció, como es de imaginarse, en las redes sociales. Fue la última función del oratorio *La Pasión según San Marcos*, del compositor argentino Osvaldo Golijov, bajo la dirección de la venezolana María Guinand. La pieza elegida abrió la temporada lírica 2012 del Colón.

Internet, según las palabras de José Luis Brea (2002) viene a agregar presencia y participación a los productos multimediales. Estas dos cuestiones se relacionan con un nuevo tipo de espectador, que además de interactuar con la obra, hoy puede estar situado en cualquier lugar del planeta.

El teórico Philip Auslander (1999), profesor de la Universidad de Georgia Tech y autoridad en el tema cultura de masas y mediatización de eventos, plantea que el versus "en vivo/mediatizado" se encuentra superada, por el hecho de que en el teatro actual ambas posibilidades se pueden mezclar y co existir.

En el presente se dificulta pensar la realidad sin la existencia de la televisión o internet que todo lo mediatiza. Nam June Paik o Laurie Anderson, entre muchos artistas, desde hace décadas son ejemplos con sus obras de este tipo de realizaciones mediatizadas. En el teatro contemporáneo, internacional y nacional, también se experimenta con la tele presencia virtual, generando otro tipo de narrativa no tradicional. Es el caso de la obra *Distancia* del director argentino Matías Umpierrez, en la que el cuerpo del actor se hace presente en la pantalla a través de una proyección. En esta obra hay múltiples pantallas: 5 músicos en escena. 4 actrices transmitidas en directo desde París, Hamburgo, Buenos Aires y Nueva York. Quienes están de cuerpo presente son el público y la actriz de Argentina, aunque la mayor parte de la obra ella misma está mediatizada y proyectada en una pantalla. El espacio de la sala se amplifica y a partir de un sistema de streaming operado en tiempo aparecen múltiples escenarios. El público se remite a su experiencia como usuario de tecnologías actuales, y eso le permite operar mentalmente la realidad que presencia.

Surge así otro interrogante: ¿Cómo interpretar la carnalidad y la cosidad en las performances virtuales a distancia?

(d) La imagen proyectada en función de lo escénico

Desde los años 90 el mundo en general y por lo tanto el artístico, se vio signado por varios cambios como la caída del muro de Berlín y las posteriores consecuencias sociopolíticas, como así también por avances tecnológicos como el uso masivo de las computadoras personales y el desarrollo de internet.

A nivel artístico, el siglo actual recibe desde las artes visuales una herencia rica en transformaciones que proviene de las vanguardias de SXX. Una herencia caracterizada por el llamado "giro conceptual", la crítica a las instituciones, el cambio en la relación artista-espectador, la importancia de las reproducciones, copias y citas, y una tendencia a salirse de sus límites buscando de unir el arte con la vida. Al decir de Bourriaud (2006): *"El arte es un estado de encuentro"*, refiriéndose a las prácticas artísticas contemporáneas en las que percibe *"una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el 'encuentro' entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido. [...]"*

Bourriaud reflexiona sobre la imagen contemporánea caracterizándola por su poder generador: ya no es una huella (retroactiva), sino un programa (activo), es el resultado de algoritmos y su forma no siempre concluye en una presencia humana. El desarrollo tecnológico, corriendo a una velocidad excepcional, lleva a pensar que las imágenes "funcionan solas", y que el papel del artista contemporáneo es revelar las interrelaciones que suceden entre las tecnologías y lo humano.

Estas reflexiones acerca de la imagen, complejizan aún más la interacción existente entre las artes en general y las multimediales en particular, con la escena teatral y lleva a una profundización de las funciones posibles de las imágenes proyectadas en relación a los cuerpos y los objetos escénicos.

Es de notar que en estos primeros años del siglo XXI la escena teatral retoma una búsqueda en los objetos, la luz, la multimedia, los nuevos formatos y opera nuevamente la relación cuerpo y objeto pero sin el versus. Necesita interactuar en espacios que tradicionalmente pertenecen a otras artes, a incluir naturalmente a la tecnología, a pensar este nuevo cuerpo unido y proyectado en red con los objetos, en una elaboración colectiva del sentido. Cosidad y carnalidad interactúan. Cosidad, carnalidad y virtualidad.

Al hablar de las Artes escénicas que inscriben cuestiones mediáticas, Mónica Berman (2013), expresa que cuando se utiliza la mediatización se modifican las relaciones de espacio, de tiempo, de los cuerpos, entre otras. Pronto aparecen las dudas, las interrogaciones acerca de cuanto modificará la escena una incursión en los medios tecnológicos. Se generan cuestiones de definiciones respecto a si la obra mediatizada es un híbrido o es una obra mixta, o si deja de existir como fenómeno "cara a cara". En realidad, la incursión o utilización de dispositivos y medios tecnológicos no implica que la escena este sobre el medio o viceversa. Sino que existe un intercambio entre los dos universos, a través de cruces de lenguajes diferentes que van conformando una obra nueva.

Por supuesto que lo escénico no necesita para existir ningún tipo de mediatización. A pesar de eso, en ciertas obras se vuelve necesaria cierta mediatización y sin esa tecnología no podrían acontecer situaciones esenciales. Como es el caso de la presencia virtual de un personaje a la distancia. O el caso de personajes que existen solo en la pantalla del televisor, siendo entonces un elemento que constituye la escena. Sin ese televisor el personaje no existe. Y a pesar de que no está en "carne y hueso", nadie puede negar que el personaje está presente en la obra y que el espectador lo percibe como un actor o personaje más de la obra, aún siendo un simulacro de lo real.

(e) Hablando de los dispositivos y los medios en escena

En principio, se podría aclarar que significa un dispositivo. Según los diccionarios de lengua castellana: que dispone; mecanismo o artificio dispuesto para producir una acción prevista; organización para acometer una acción; disposición, expedición y aptitud. Como conclusión se podría establecer que un dispositivo es algo que dispone, que funciona como un mecanismo para obtener un resultado, un artefacto, máquina, aparato que hace algo.

No se debe confundir entonces a los medios con los dispositivos. Los dispositivos han existido desde siempre en las artes escénicas y en las otras artes también. Es el caso de una obra que incluye en su escenografía o dramaturgia a una radio o televisor, por ejemplo. Si lo que se transmite por los mismos es algo previamente grabado, una pista de sonido un programa, o un noticiero, se está utilizando un dispositivo para representar algo pero hay ausencia de mediatización. Si realmente lo que se transmite esta en vivo, se está incorporando el medio radiofónico o televisivo.

Según Mónica Berman, "Cada vez es más frecuente en el caso de las "nuevas tecnologías", jugar con la transmisión en directo, buscar la interacción, etc. Las

prácticas on line, entran en este terreno aunque ya no se hable de medio sino de un meta medio, en el caso de la internet.”

Los medios electrónicos y telemáticos irrumpen en el arte cuando la proliferación de canales y espacios mediáticos se multiplican a diario en la vida social y científica a nivel mundial. Este estado de situación sitúa a todas las prácticas artísticas, en un campo de acción descentralizado, abierto, sin jerarquías verticalistas. Se vive en una era “postmedial”, como lo clasificaría José Luis Brea (2002), en la que ha cambiado la producción, la autoría, la idea de tele presencia y la distribución de las obras gracias a los innumerables canales de mediatización.

En el teatro, el uso de las tecnologías sigue llamando mucho la atención. Se las sigue pensando como “novedades” a la manera de “efectos especiales” y por eso mismo aún resulta complicado encontrar obras en las que la tecnología incorporada sea asimilada con naturalidad y no resulte visible o llamativa al espectador. Los dispositivos, a pesar de su uso cada vez más habitual, aún conservan cierta fascinación futurista que puede hacer fracasar la consistencia de una obra escénica. La problemática de una interfaz natural y amigable es un hecho que se extiende a todos los ámbitos en los que hay un dispositivo y un usuario, esto va desde el diseño hasta el arte en general. En la habilidad y creatividad de los artistas-tecnólogos está encontrar el camino certero hacia los espectadores.

(f) Presencia-ausencia y mediatización

El eje presencia- es central desde que la escena se cruza con los otros lenguajes artísticos y a los medios tecnológicos contemporáneos. La presencia del cuerpo frente a la ausencia de un cuerpo mediatizado. ¿Deja de ser teatro cuando el encuentro de dos personajes se produce entre un individuo actor y un individuo proyectado? Esta cuestión presencia-ausencia es crucial en la relación de la escena con la imagen mediatizada. Justamente este debate o discusión en torno a la definición de lo que es y lo que no es teatro, se enfoca en las cualidades físicas, sensoriales, comunicacionales del cuerpo del actor por oposición al cuerpo invisible que se brinda en las imágenes proyectadas o mediatizadas. La renovación escénica provocada por las vanguardias históricas del SXX pasó por el cuerpo, pero luego gracias a la cada vez más corriente utilización de equipos mediáticos dio un paso más, incorporando lo tecnológico a los lenguajes escénicos.

La percepción del espectador es totalmente distinta cuando presencia una obra de cuerpos y objetos a cuando presencia imágenes que representan esas realidades. La imagen que es proyección carece de realidad; es luz, sombra y un proyector. Siempre es algo perfecto, acabado en sí mismo, situado en un tiempo que no es el presente del espectador y está expuesta para ser vista. Son como ilusiones que relajan y complacen psicológicamente porque son simplemente eso que se ve, no hay más nada que lo que se percibe. En cambio, los objetos materiales y el cuerpo del actor en escena despiertan en el público otro tipo de emociones. Se puede palpar la realidad del tiempo presente compartido con el espectador, la respiración, el peso, las medidas, lo tangible. Eso es más inquietante que una imagen proyectada y en algunos casos, más aburrido también, por ser más parecido a lo cotidiano y conocido, por carecer de lo extraordinario de una imagen etérea e inmaterial como son las imágenes tecnológicas.

En la escena tradicional también tiene lugar la ausencia, si se tiene en cuenta que hay un actor que hace de determinado personaje, cuando en realidad ese personaje no está ahí (ausencia) sino que está el actor que lo representa. Pero hay una presencia física, en acción, un significativo real y no una proyección lumínica. Es el cuerpo del actor, su presencia viva que debe sumergirse en un mundo de ficción, verosímil, que debe ser construido segundo a segundo ante la presencia del espectador, que puede resultar incluso más real que lo real. Paradójicamente, para el espectador actual, acostumbrado a la imagen de cine o televisión, la presencia del actor de teatro puede llegar a parecer muy poco realista o exagerada, y hasta puede

jugar en contra a la hora de construir ese tiempo dramático compartido. Porque hay un espectador ya habituado a la imagen acabada, perfecta del lenguaje televisivo o cinematográfico.

(g) Las superficies de proyección y la percepción del espectador

Todo tipo de superficies y objetos y cuerpos son susceptibles de ser atravesados por proyecciones. El juego de combinaciones es inmenso. La variedad de soportes también es extensa en posibilidades: pantallas de tela, pantallas semitransparentes, pantallas de leds, videowalls, monitores, computadoras, smart phones, etc. Hay una multiplicidad de materias significantes que confluyen en la puesta en escena.

Las obsesiones, las fantasías, las apariciones fantasmales, o los recuerdos pueden encontrar en las proyecciones de video un medio perfecto para ser plasmados como signos en una obra escénica. También las imágenes abstractas o surrealistas que escapan a la representación naturalista. Este conjunto de imágenes sugerentes produce un cambio perceptivo en la escena teatral, induce a la contemplación artística, a una construcción de sentido más libre, más personal y más fragmentada por parte del espectador.

Se trata de otra manera de ver, diferente a la posición que puede asumir un espectador de una obra de teatro de la dramaturgia tradicional. Genera otra concepción de la mirada, tal vez epistemológicamente más cercana a la que plantea el filósofo Merleau Ponty. Ver ¿no es siempre ver desde alguna parte? esa pregunta clave es disparada por Merleau Ponty (1945) para indagar a cerca de la "mirada". "Ver" es acceder a los objetos con cierta mirada. Para ver un objeto se lo fija, se ancla la mirada en el, luego se continua en el interior, explorándolo. Se encierra el paisaje y se abre el objeto. Las dos operaciones coinciden; para ver claro el objeto es necesario desenfocar el contexto, se trata perder en fondo lo que se gana en figura. Mirar el objeto requiere hundirse en el mismo, y hacer que los objetos que lo rodean devengan horizonte, ya que la visión es un acto con dos caras. La experiencia de la mirada se estrella en un ser extraño, para extraer del mismo todo cuanto nos enseña. Se trata del éxtasis de la experiencia. que hace que toda percepción sea percepción de algo, de alguna cosa.

A partir de esa perspectiva, se pasa a considerar el cuerpo del que mira el mundo con su propio punto de vista, como uno de los objetos de este mundo. La consciencia que se tenía de la mirada como medio para conocer, cambia, y los ojos pasan a ser fragmentos de materia y se instalan en el mismo espacio objetivo en el que se sitúa el objeto exterior.

Cada persona es un punto de vista. Un punto de vista es una ceguera parcial, ya que se ve un pedazo de la cosa, no se ve la totalidad.

Existe la dificultad de pensar un punto de vista debido a que la subjetividad humana lleva a pensar que somos los únicos que vemos las cosas, o que muchos vemos las mismas cosas.

Se genera un corte, un recorte con cada punto de vista. Un recorte de aquello que estamos viendo. Respecto a las obras de arte, percibimos una relación que armamos nosotros desde un cierto punto de vista. No se puede pensar una obra de Arte sin este punto de vista. Es el punto de vista que soy yo. Se afirma que es una ceguera porque deja de lado muchas otras cosas. Estudiar la aprehensión del punto de vista implica comprender algo de la estructura de la obra de arte, que es pura enunciación de un autor, declinada luego por un espectador.

Partiendo del recorte del punto de vista y la ceguera parcial, pensamos que los únicos que miramos somos nosotros y se olvida que también somos vistos. Sabemos que somos mirados siempre, pero esa condición no se asume totalmente, o conscientemente. Aún cuando se recorta pedazo de mundo con el propio punto de vista, somos básicamente vistos y mirados por todos.

Si se recorta con el propio punto de vista, con la conciencia de ser mirado, se organiza además un espacio con la obra de arte, en que al tiempo que se mira y estructura eso que se mira, se siente ser mirado por los cuadros. El diálogo que el artista efectuó entre su mirada y su mano, ese recorte de su modo de ver, también está mirando al espectador de la obra de arte. A su vez, el artista tiene también una particular manera de dar a ver esa obra.

El espectador puede moverse y buscar un cierto punto de vista y así está dándole un espacio y reformulando la obra, que posibilite entender o gozar lo que está viendo.

El objeto se presenta como la construcción de un diálogo entre la mirada y el gesto (el cuerpo) del artista, esa construcción es la obra. En este punto se encuentra una asociación (un hipervínculo) con lo citado en otro punto de la investigación y se puede volver a citar a Bourriaud cuando afirma que el arte actual es *“una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el 'encuentro' entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido. [...]*

(h) Nuevas formas de entender el video. El nuevo cuerpo, la realidad aumentada

La realidad aumentada en relación al teatro y las nuevas tecnologías, permitiría que la puesta en escena se ampliara de una manera hiperrealista, como una comunión entre la realidad aparente y la realidad virtual mediatizada, todo conectado a su vez a la red, como capas de realidad intercomunicadas.

Hay muchas experiencias escénicas en las que cuerpo físico de los actores se combina con la proyección de vídeo de cuerpos virtuales o avatares, con el empleo de las nuevas tecnologías para crear escenografías y entornos digitales en busca de lo inmersivo y de la extensión del cuerpo del actor por medio de una hibridación de lo real y lo virtual.

El cuerpo del espectador y el cuerpo del actor atraviesan en estos casos el cambio más radical de la historia del espectáculo.

En 1998, Robert Wilson estrenó *Monsters of Gace 1.0*. Se trataba de una ópera digital con música de Philip Glass y poemas del místico sufí Rumi. El público asistía con gafas 3D, a una obra protagonizada por actores digitales, en proyección 3D. Duraba 68 minutos y la parte animada fue hecha por 20 animadores durante un año, con un alto costo económico. Wilson perdió en seguida el control sobre la parte animada, y no se sintió satisfecho con el resultado, recibiendo además muy malas críticas.

Para artistas que realizan performances, lo digital ha contribuido con todo tipo de desarrollos tecnológicos a la exploración del cuerpo humano, sometiéndolo a experimentaciones, llevándolo a límites impensados. Tal es el caso de los artistas que trabajan con su propio cuerpo, con prótesis, exoesqueletos o cirugías, adhiriendo a estéticas cyborg o de tecnofilia. Puestas en escena pensadas para actores digitales, jugarían con la desmaterialización y virtualización del cuerpo humano ya que la imagen proyectada carece de aura y está liberada de su realidad. Es una toma de posición en que lo virtual y lo humano no se diferenciarían entre sí (Cornago Bernal, 2004) como una nueva manera de percibir la subjetividad contemporánea en un mundo no corpóreo invadido por las nuevas tecnologías.

El extremo más optimista del uso de la tecnología en el teatro, es la de utilizar la técnica del holograma para hacer realidad ciertas fantasías escénicas no corpóreas. El holograma permitiría un mundo **virtual con** la potencialidad de representar ciertas obras del pasado aggiornandolas con tecnologías digitales. Esto permitiría un teatro tecnologico liberado de la arquitectura teatral, en la que un grupo de artistas con tan solo unas computadoras, unos parlantes y un proyector podrían armar sus obras en cualquier lugar del planeta.

La experiencia docente en la Especialización

La Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, constituye un ámbito de cruce de diversas disciplinas y saberes artísticos. Desde las materias que imparto, “Artes Visuales interactivas, instalaciones” y el seminario “El Video en escena”, se propone una interacción concreta entre las artes visuales, multimediales y teatrales. Se reflexiona en torno a contenidos similares a los de esta investigación. Se realizan experimentaciones que en algunos casos se concretan en obras que luego son mostradas en diferentes eventos y espacios. Los alumnos son docentes, artistas y profesionales egresados de diversas carreras artísticas de las Universidades del país y de otros países.

Se plantea la necesidad de estar permanentemente actualizado y en actitud de “búsqueda y captura de lo nuevo” y de todo lo que permita reflexionar sobre los cambios que plantea la presencia de las Nuevas Tecnologías en las Artes.

El aula-taller, es un espacio de reflexión académica sobre las producciones artísticas contemporáneas, con la noción de “objeto” como punto de partida.

La propuesta es iniciar a los estudiantes en la producción y la experiencia de creación de obras fundamentadas en la interactividad y la hipermedia, y el conocimiento de las tradiciones interactivas.

Se incentiva a explorar el potencial expresivo y comunicacional de las instalaciones y de los objetos digitales, tanto en el plano conceptual como en el plano estético.

Se fomenta la actividad artística de los estudiantes mediante la producción y realización de exposiciones de sus obras.

Se han realizado varias muestras desde la creación de la Especialización:

2013

- **Objetantes**

Exposición de artistas pertenecientes a la especialización del posgrado de teatro de objetos, interactividad y nuevos medios, IUNA,
Coordinación: Ana Alvarado.

Fundación Lebensohn

Fecha: 17 de Mayo al 28 de Junio

- **Formatos de Julieta**

3 Encuentro de Performance.

Video y actuación. Tatiana Sandoval, Susana Villalba, Jehymy Vasco, Helen Ceballos.

Coordinación: Silvia Maldini

Espacio Umbral

Fecha: 10 de agosto

- **Mecanismo des-vestido.**

Performance de Gabriela Muollo.

IUNA. Artes del Movimiento

Bartolomé Mitre 1889, 2º piso contra frente

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Fecha: Miércoles 28 de agosto

- **FASE 5.0. Encuentro de arte y Tecnología.** Metáforas de la supervivencia / Fragilidad de los entornos del arte y la naturaleza.

Artistas del Posgrado de Teatro de objetos, interactividad y nuevos medios del IUNA.

Curaduría: Silvia Maldini

Centro Cultural Recoleta

Fecha: 8 al 11 de noviembre.

2014.

- **Indicaciones para perderse**

Espectáculo con Performance, videoarte e instalación

Homenaje centenario del nacimiento de Marguerite Duras.

Tatiana Sandoval, Susana Villalba, Jehymy Vasco, Silvia Maldini.

Casa de la Lectura. Dirección del Libro y Promoción de la Lectura del Gobierno de la

Ciudad de Buenos Aires.

Fecha: 5 de abril

- **Post (Obj)**

Muestra colectiva de estudiantes y docentes de la carrera de posgrado Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, del Departamento de Artes Dramáticas y del Área Transdepartamental de Artes Multimediales del IUNA, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.

Fecha: 14 a 22 de Junio

- **FASE 6.0. Encuentro de arte y Tecnología.**

Tecnologías: Poéticas y Políticas

Artistas del Posgrado de Teatro de objetos, interactividad y nuevos medios del IUNA.

Curaduría: Silvia Maldini

Centro Cultural Recoleta

Fecha: 24 al 28 de octubre.

En esta investigación se toman tres casos de estudio, haciendo un recorte que incluye sólo aquellas obras que cuentan con video proyecciones, en concordancia con la temática de la investigación. Se trata de los siguientes grupos de obras:

I) Las obras presentadas en FASE 5.0, Encuentro de arte y Tecnología. Metáforas de la supervivencia / Fragilidad de los entornos del arte y la naturaleza.

II) Las Performances con video “Formatos de Julieta”, que se presentaron en dos eventos diferentes, 2do Encuentro de Performances en Espacio Umbral y en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.

III) El Espectáculo Indicaciones para perderse Homenaje a Marguerite Duras en la Casa de la Lectura. Performance, Instalación, Videoarte, inspirados en los textos de Margarite Duras as cien años de su nacimiento, en Casa de la Lectura .Buenos Aires

I) En **FASE 5.0** se presentó la producción reciente de algunos alumnos y egresados del Posgrado en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, que han convertido lo experimentado en la carrera, en la creación de trabajos de fuerte impronta contemporánea. Se han entrenado en nuevas formas expresivas y las han puesto a dialogar y confrontar críticamente, con su formación inicial proveniente de distintas disciplinas: artes visuales, actuación, cine, danza, títeres, escenografía, multimedia, música.

Instalaciones y Performances: Patricia Báez, Laura Battaglini, Luisa Bohorquez, Luciana Estevez, Gabriela Muollo, Sebastián Pérez, Sergio Sansosti, Sara Valero, Susana Villalba, y Tatiana Sandoval.

Patricia Báez presentó una video instalación performativa, **HEBRA: La hembra manipulada**. A partir de material fílmico encontrado (en la basura) realizó sobre éste una intervención con criterios textiles. De la experimentación con dicho material a partir de proyector de diapositivas surgieron las imágenes. Con ese material se construyó un video que era proyectado en la pared de la sala de exposiciones, acompañado de una música y un texto que se podía escuchar con auriculares. Se construyó un espacio escénico abierto a los sentidos de cada espectador. En determinados momentos, a horarios pautados, una performer realizaba una serie de acciones en el espacio, interactuando con las proyecciones de video.

Laura Battaglini expuso la video instalación **Tesis VI**. Este proyecto se origina con el encuentro de restos de troncos y ramas caídas en distintos espacios de la ciudad. A este material orgánico, se le incorpora un motor que le otorga movimiento. Le permite girar las piezas en su mismo eje, como las agujas del reloj, originando esculturas giratorias.

La instalación cuenta, además, con una lanzadera con hilos de colores, cuyas hebras azarosamente enmarañan, tensan, las ramas en movimiento lo que produce el

ISBN 978-987-3946-03-5

constante cambio de las piezas, transformándolas a medida que transcurre el tiempo. Conviven a imagen real y la sombra proyectada. A esto se le suma una proyección de un paisaje marino en blanco y negro. La captación en tiempo real del eco de los motores se transforma en sonido. La circularidad del movimiento marca el tiempo que transcurre, el devenir, lo cíclico, lo inevitable y lo impredecible, como una metáfora de la vida misma. Las esculturas se modifican cíclicamente, como el mar, como la historia, resinificándose con y en el tiempo. Es aquello que quedó en la memoria como hecho imborrable y que aparece traducido en obra.

Tatiana Sandoval expuso una video instalación interactiva, **Bitácora de un viaje al futuro**. Consistía en una pequeña casa de madera que contenía grabaciones y videos realizados por una niña, para ser vueltos a ver y oír en un futuro cercano por la niña ya convertida en mujer.

Sergio Sansosti, presentó **Still**, una video instalación interactiva, en la cual los participantes modificaban la imagen proyectada mediante el contacto físico entre ellos. Dos placas metálicas separadas a una distancia tal que un solo espectador no puede tocar ambas a la vez. De las placas salen dos cables que van hasta una placa Arduino, conectada a una PC, a la cual está conectado el monitor. La colaboración con al menos otro espectador es necesaria para que la transformación ocurra. Reflexionando sobre el sentido de 'supervivencia' en nuestra época, pensando en el rol de las relaciones humanas en estos tiempos de pantallas, y pensando en esas pantallas, y en el miedo creciente al contacto físico, se llegó a esta propuesta donde lo más importante no sea tanto lo que se ve, sino la interacción necesaria para lograrlo. La interacción con desconocidos; el contacto en la era del alcohol en gel.

II) El segundo caso es Formatos de Julieta, presentando en 2do Encuentro de Performance, en el Espacio Umbral, Buenos Aires. Esta experiencia se inició como Trabajo Final del Seminario El Video en escena, de la Especialización en Teatro de objetos, interactividad y nuevos medios del IUNA.

Haciendo pie en una escena de Romeo y Julieta de Shakespeare, nace esta video performance. El punto de partida para la creación de este conjunto de "videos para ser actuados" es la noche anterior a la boda con Romeo, en la que Julieta ingiere la droga que le da el Fraile Lorenzo para inducirla en un coma profundo, y sus familiares, al creerla muerta, depositan su cuerpo en la cripta familiar. Es la obra de Shakespeare más representada de la historia, se da entonces por sentado que la gente conoce la obra y por lo tanto la relación que esta escena pueda tener con el resto de la obra.

A través de Julieta se abren diferentes ventanas que muestran los dos estados de la existencia: vida y muerte. Julietas que surgen de universos distintos, paralelos. Coetáneos entre sí. Artistas: **Tatiana Sandoval, Jehymy Vasco, Helen Ceballos, Susana Villalba**. Coordinación: **Silvia Maldini**.

Las cuatro autoras se permitieron jugar sus propias asociaciones, resonancias, y el aggiornamiento de los varios elementos provenientes de una antigua tradición de relatos trágicos sobre el amor conservando cierta esencia, como la idea de que Julieta defiende fuertemente su deseo: entra en la tumba para vivir su deseo, morir sería no cumplirlo y terminar casada con quien no ama.

Cada artista realizó su propio video y estableció una relación actoral con el mismo, interactuando con objetos, todo integrado en una escena breve.

Se trata de una video performance con cuatro variaciones de Julieta, con cuatro performers que se multiplican confluyendo en una obra coral.

En estas acciones se pusieron en juego el cuerpo presente y el cuerpo mediatizado por las imágenes de video, planteando contrastes y diálogos. Cuerpos y objetos intervenidos o desdoblados en las imágenes de video, también un video en vivo dando cuenta de la mediatización a la que se somete una de las actrices. Cuerpos reales y cuerpos virtuales, objetos reales y objetos virtuales construyendo una narración expandida a varios lenguajes.

III) Espectáculo: Indicaciones para perderse

Casa de La Lectura

Es un espectáculo compuesto por una performance con 22 actores e interacción con el público en el hall central. Luego los mismos actores van construyendo una instalación con objetos en ese mismo espacio con la colaboración de la gente. Finalmente los actores van guiando al público al auditorio en el que se proyectaran tres piezas de video arte protagonizadas por las propias autoras, ya sea desde la voz en vivo, como desde la actuación o las voces procesadas y grabadas.

a) Performance e instalación

El presente

En el hall y el pasillo:

Desplazamientos en la antesala de la casa escrita. Performance e instalación inspirada en los libros *La vida Material*, *Escribir e India Song*.

La casa se hunde. Cuando había gente estaba menos sola y a la vez más abandonada.

Hay algo de irse, siempre en todos. Aquí son los actores los que crean el presente.

Están presentes solo en ellos mismos.

Pero es una presencia relajada, distanciada, lejana. Como en la muerte, podemos suponer.

La escritura nunca me ha abandonado.

He conservado la soledad de los primeros libros. La llevo siempre conmigo

La casa interior. La casa material.

Estamos ahí donde se hace nuestra historia. No en otra parte.

Performers: Belén Azar / Lorena Azconovieta / Marcos Arriola / Alejandro Barratelli / Emilia Benitez / Mariana Brusse / Delfina Colombo / Augusto Chiappe / Cinthia Cozzi / Estefanía Daicz / Natalia Farano / Rocio Belén Ferrer / Mayra Melina Galvan / Bárbara García Di Yorio / Rosalba Menna / Valentina Carrasco / Manuel Reyes Montes / Florencia Siaba / Carolina Silva / Andrea Schmidt du Riet / María Belén Belu Spenser /

Fotógrafo performance: Leonardo Martin

Idea y dirección: Tatiana Sandoval

b) Videoarte

En el auditorio:

- **Tengo miedo de que Roma haya existido**

- *Tengo miedo de que Roma haya existido.*

- *Roma ha existido.*

- *Esta seguro?*

- *Sí, y los ríos también y lo demás también*

Este video está construido a partir de *Roma*, un corto relato de Marguerite Duras. Está basado en el guión de la película *Diálogos de Roma*. Allí se manifiesta la soledad de dos personajes, un hombre y una mujer. Hablan de una película que deben realizar con el tema de la ciudad y la historia de Roma, pero entonces hablan de ellos mismos. Así se manifiesta el amor, en un paisaje histórico que simboliza destrucción y guerra.

El video respeta el ritmo narrativo, así como el espacio y las indicaciones del guión. Pero en este video arte Roma es atravesada por las tecnologías actuales en un proceso que incluye animaciones, remixados, capturas de navegadores, mapas y voces distorsionadas. El soporte es una pantalla desdoblada en dos capas superpuestas, con transparencias. Tiene un carácter de video performance, ya que yo misma, sin ser actriz, sino una artista visual, protagonizo el video jugando los dos roles, Él y Ella.

Idea, voz y realización de video: Silvia Maldini.

- **Escribir**

Sobre fragmentos del texto homónimo. Se trata de un Diario-testimonio de la autora sobre el lugar donde vivió: la escritura.

“En la vida llega un momento, fatal, al que no se puede escapar, en que todo se pone en duda. Y esa duda crece alrededor de una. Esa duda está sola, es la de la soledad. Ha nacido de ella. La duda, la duda es escribir. Y con el escritor, todo el mundo escribe.”

Las imágenes del video muestran un plano general fijo de una ventana con vista a la ciudad, y una mosca que va recorriendo los vidrios, el marco, y por momentos se posa en unas frutas primero y luego en una planta carnívora que termina devorándola.

Son dos realidades paralelas que tienen puntos de encuentro y que juntas completan el sentido de la performance. Van en paralelo la proyección del video, realizado por Susana Villalba, que es escritora y directora de la Casa de la Lectura, y el texto que habla del acto de escribir, leído en vivo por ella misma.

Idea, lectura en vivo y realización de video: Susana Villalba

- **Me estás matando, eres mi vida**

Este video arte estuvo inspirado en el guión para cine de la película *Hiroshima mon amour*, dirigida por Alain Resnais.

*..Se muere como un caballo, con una fuerza insospechada.
...dice la historia, no me lo he inventado yo, desde el segundo día, determinadas especies animales resurgieron de las profundidades de la tierra y de las cenizas.
Hormigas, gusanos, salen de la tierra.
Los he visto... Los he visto...*

Con la técnica del remixado y la postproducción visual, se trabajó poéticamente con escenas de la película y la incorporación de autorretratos de Jehymy. El video no se muestra al público en su totalidad, sino que las imágenes son vistas como un plano subjetivo a través de un cono arrugado de papel metálico que enmarcan y eligen determinados fragmentos del film. El sonido es un remixado de la película, el ruido del objeto de papel al ser arrugado y la voz de Jehymy Vasco.

Idea, voz y realización de video: Jehymy Vasco

6) Experiencia personal de video en función performática.

- **Video para teatro:**

Ojos Verdes, de Amancay Espíndola, con la dirección de Ana Alvarado.

En el espacio escénico del Teatro El Extranjero se producía el encuentro de dos mujeres que conversan profundamente esperando un tren que nunca llegaba. A ese diálogo, a esos cuerpos, se le suman imágenes video proyectadas y el sonido de Cecilia Candia, creando un clima abstracto y enigmático. Las imágenes instalan lo íntimo en un contexto mayor, construyendo permanentemente espacialidad, trasladando al espectador de un lugar a otro, haciendo tangible ese universo ficcional.

El rico imaginario del pensamiento sincrético de las culturas populares campesinas y su relación con lo sobrenatural, era convocado a partir de lo sonoro, de las palabras y las actuaciones de Estela Garelli y María Zubiri y en parte se materializaba en las imágenes que tomaban el espacio por asalto y se proyectaban en lugares inesperados, en diálogo con los cuerpos de las actrices.

La puesta en escena de Ojos verdes contó con dos pantallas en las que las imágenes de video operaban sugerentemente sobre la escena sin perder su cualidad de arte visual autónomo. El mundo real se mezclaba permanentemente con el virtual. La pantalla principal era el fondo negro del escenario, sobre la cual se disparaban desde un proyector la mayoría de las imágenes. Un segundo proyector estaba dirigido a la segunda pantalla, a un costado de la escena, en la que se proyectaban en diferentes momentos de la obra, una cueva, una pantalla de tv y las luces de un baile.

Con este segundo proyector se intervenía sobre un objeto (una valija) con la imagen animada de un perro. También se proyectaba el avatar animado de una de las actrices a modo de cierre de la obra.

- **Performances de video con un actor:
África (2012) y Ora Pro nobis (2013)**

Realizados en el marco del 2do y 3er Encuentro de Performance en Espacio Umbral. Años 2012 y 2013.

Son obras breves construidas desde la interacción de imágenes de video de Silvia Maldini con el texto y la actuación del actor Roberto Sabatto. Podrían ser nombradas como videoarte performático, videos para ser actuados, performance con videoarte, video interactuado, actuación con video, etc. ya que es producto de una hibridación de lenguajes de lo que resulta una producción artística nueva. Cuerpo del actor y virtualidad de los videos, sin el versus. Son piezas que surgen de un trabajo conjunto, de imágenes que se inspiran en el texto, de imágenes que dialogan con el actor, de una performatividad que se apoya en las imágenes de video y a su vez en el texto., de un sinfín de relaciones que explotan las posibilidades expresivas de los distintos lenguajes en juego. Todos los videos están pregrabados, no hay videos en vivo.

En ambas piezas, tanto en *África*, como en *Ora Pronobis*, aparece proyectado un avatar del actor. Cuerpos desdoblados en realidad física y en realidad virtual. Este doble virtual interactúa con el cuerpo del actor en una especie de coreografía precisa, que lleva al espectador a un universo extrañado, ficcional, y a la vez íntimo por la cercanía en que se despliega la escena. El espacio donde se presentaron las obras es una sala de exposiciones, no es un teatro convencional, por lo tanto los espectadores se despliegan alrededor de la performance con una cercanía muy inquietante, tanto para ellos como para el mismo actor.

Además del avatar hay imágenes abstractas y paisajes que se proyectan en las paredes, en permanente movimiento, apareciendo y desapareciendo, ocupando toda la superficie o por momentos sólo en pequeños sectores. También se producen intervenciones de proyecciones sobre objetos y sobre el actor. Se intenta con todas estas acciones ampliar el espacio escénico, romper con la convención de pantalla de proyección rectangular y con la división entre el actor y las imágenes virtuales. Se logra un espacio compartido, una pieza nueva, integrada en video y performance, con sus propios códigos de interacción.

Bibliografía

Auslander, Philip (1999), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. UK, Routledge

Abuín González, Anxo (2008), *Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos*. Edición digital en Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica, núm. 17, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías

Abellan, Joan, *El teatro visual*. Barcelona, Institut del Teatre de Barcelona, Artea. Investigación y creación escénica.

Berman, Monica (2013), *Teatro en el Borde. La ruptura de los verosímiles*. Buenos Aires, Editorial Biblos

Berman, Monica (2013), *Artes escénicas, medios y dispositivos: el caso de Dr. Faustus de Emilo García Wehbi y Maricel Álvarez*, Buenos Aires, en *Territorio Teatral* N° 9

Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.

Causey, Matthew (2006), *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*. UK, Routledge

Cornago Bernal, Oscar (2004), «El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen», *Arbor* (CSIC, Madrid) 699-700 pp. 595-610.

Maldini, Silvia (2012), Multimedia, art media o más allá de los media en: Revista digital Territorio Teatral, N° 8, Dossier 1. Multimedia y Teatro.
Maurin, Frederic (1996), Spectral Spectacle. Puck N° 9. Images Virtuelles. France, Edition Institut International de la Marionnette.
MERLAU PONTY (1993), Fenmenología de la Percepción. Buenos Aires, Planeta Agostini

Cuerpo Cartografía: menciones de performance y teatralidad

Teatralidad, performance y cruce de artes

Maíra Leonilda Marchiori

Escuela Técnica Aviador Teniente Gustavo Klug - Pirassununga - SP

mairaleonildamarchiori@yahoo.com.br

Resumen

Esta investigación consiste en investigaciones del cuerpo con un grupo de estudiantes de una escuela técnica estatal en el interior de São Paulo. Presentando como un espacio de investigación plazas públicas. Los estudiantes experimentan conceptos de procesos performativos proclives al diálogo con la teatralidad. Dejando los límites del rendimiento y el teatro es posible promover una discusión a través del análisis cartográfico de probable representativos y cómo la población inserta en este contexto se construye la percepción de la acción performativa como una experiencia teatral. Por lo tanto, se investigaron a cabo acciones con un grupo de ocho estudiantes que redactaron intervenciones escénicas estimuladas por el cuadrado de la arquitectura a partir de verbos para iniciar acciones. En este trayecto aparece límites tenues entre el performance y la teatralidad, encabezados por Estados representativos asumidos por los estudiantes y reconocidas por el pueblo, a través de la plaza y conceptualiza las experiencias escénicas que instituyó de teatralidad. Lo que nos lleva al reconocimiento de la teatralidad en acciones inconexas? Lo dirige a los estudiantes a tomar los personajes en un espacio performativo? ¿Son discusiones que la investigación investiga cómo el apoyo para pensar la intersección de las artes.

Palabras clave: Proceso performativo; experiencia teatral; personajes; intersección de las artes; la educación técnica.

Proposiciones Cuerpo de procesos somáticos prácticas performativas

En los alrededores del cuerpo en el teatro contemporáneo es bastión de los debates de gran alcance sobre todo cuando se dirigen las prácticas teatrales en la escuela. La investigación en esta dirección se está convirtiendo en un pliegue en las nociones del cuerpo contemporáneo en las prácticas que realizan con los estudiantes de la educación básica. Touring por universo entrenador que oscila entre rutinas curriculares que cohabitan y se rompe performativas es para que aparezca preocupaciones tirado proposiciones corporales.

El camino de investigación comienza con una inmersión somática con nueve estudiantes de cursos técnicos del estado de la escuela técnica Pirassununga-SP, soporte pruebas, el reconocimiento del cuerpo escucha, contactos, turnos, ritmos de respiración, como la comprensión de ser un cuerpo.

Recurrentes en los textos de Merleau-Ponty, a saber, la reversibilidad. La primera impresión, la reversibilidad es la finalización de cada capacidad sensible por la interdependencia diferencial. Se supone que no va a conseguir un sentido aislada de la otra, cada una capacidad sensible siempre requiere de un rumbo, una simultaneidad que da sentido a los otros sentidos. Por lo tanto, la sensación háptica de las manos y la piel se conectan las percepciones visuales y las personas con audición y olfativas facultades, así como la impresión de los otros segmentos del cuerpo contribuye a un cierto ajuste de sentido unívoco conforme el mismo gesto sensible e inteligible. Por esta inseparabilidad se ejecutará un experimento de diferenciación en las facultades sensoriales cambian los papeles y sin anulan su estado original. Llegan a ser reversible. (Lima, 2007, p.66)

Por lo tanto, tocando no sólo añade tacto, pero una conexión de todas las maneras que reverbera en el cuerpo y en un significado a la asignación de espacio, por lo que las espacialidades revelan a sí mismos en una dinámica dentro y fuera del

cuerpo acumula, buscando el espacio : protuberancias, en un continuo de un cuerpo reflectante.

Nociones corporeidad de esta premisa los dictados superar las contradicciones de acuerdo a Lima el espacio (2007) organismo reconocido como el espacio relativo y absoluto transpuesto como reflexível. Las líneas que delimitan este corporeidad son cartografías de cuerpos que transversales áreas de contacto, las condiciones en las que el medio cuerpo y medio cuerpo establecer una estética relacional. Verbalizar las acciones se materializan estados de movimiento, los estudiantes proponen esta dinámica, seguidos verbos preposiciones que imprimen composiciones arroyos:

Desplazarse a través de

Saltar con

Marque en

Juega antes

Bote después

Girar

Los repertorios probados son seguidos por varios inventarios del cuerpo tocando por el establecimiento de un vínculo estructural que aparece en la investigación de Laban (1978) que incluye: el cuerpo, el esfuerzo, la forma y el espacio, por lo que el rollo alcanza entre el dominio planes, ritmos, objetos, contactos en parejas, tríos componer grietas a meditando por el espacio escolar.

La escritura performática se revela, el retroceso de las proposiciones corporales, que consiste en una autobiografía cuerpo que se mueve en el concepto corporal subjétil investigado por Ferracine (2006), uno del cuerpo, las facetas de rutina de las vibraciones, los interludios se dará a conocer a través de la risa , el silencio, en unos vectores reverberantes.

El auditorio de la escuela ese efecto es pequeño, ya que comienzan los estudiantes quieren otro fondo figuras- que según Lima:

Una cifra significa el límite exterior de las cosas, es decir, toman la apariencia como reveló en virtud del cual la identifica. El fondo es un campo de percepción total un medio listo para establecer relaciones, el espacio absoluto o el mundo a sí mismo como un medio general de nuestras experiencias de vida, independientemente de que arreglemos uno u otro objeto en el curso de los acontecimientos. (Lima, 2007, p.68)

Los límites entre la arquitectura escolar y la arquitectura se enfrentarán ajuste. Al estar en el interior de los cuadrados de la centralidad de los oficios, rodeado de avenidas transitadas, con la topología: plantas sin paredes, pérgolas, rampas, postes, banco. Es una invitación a la casualidad, lo que permite la apertura de proposiciones se atreven cuerpo.

Por otro lado el reconocimiento del espacio como un lugar de paso, de la comunidad, recuerdos de la infancia, la presencia de personas desencadenantes conocidos resalvas roto dentro del auditorio de la escuela.

La comprensión de este intersticial es tomar el riesgo de juego proposicional como un reto. Creo que los adolescentes eran pungidos como dice Barthes para construir una experiencia virtual con la plaza.

Recorrieron los espacios se convierten como un niño. Ellos pisotean la lógica de las investigaciones somáticas. Los uniformes como transobjeto se perfila sobre los adoquines, cepillado debajo de los asientos, patinaron en la barandilla mirador. Y la dinámica del movimiento comenzaron a entrar en los caminos de la teatralidad. Como regalos (Telles, 2013). “La noción de juego, como parte de la cultura popular, tiene una

dimensión de reinventar el mundo de percibir a través de los bailes y juegos para otro canal de comportamiento, un ejercicio teatral” (p. 36).

Según Machado (2010) establece que el niño en el acto de tocar el proceso performativo, que se acerca en gran medida los ensayos de teatro contemporáneo, con el fin de revertir la linealidad, la presencia en relación a la acción. Adolescentes en esta dirección se supone que los jueguistas en la plaza, mirando a los transeúntes con praxear dinámica del cuerpo:

El niño que crea su hacer creer y que organiza durante una clase de drama, no él o lógica formal compañero requieren; ya sea en términos de tiempo o en términos de espacio, los niños los cambios, casi todo el tiempo, sus guiones improvisados, y los enfoques, en varias ocasiones, sus narraciones teatrales de la vida cotidiana - esto, otro hito de la escena contemporánea: el acercamiento entre el arte y la vida teatral, entre la creación escénica y Antropología. La capacidad de transformación, para la incorporación de la cultura compartida, el don de leer la vida cotidiana de maneras imaginativas, todo esto se acerca fuertemente el modo de ser de los niños pequeños los caminos de la puesta en escena contemporánea. (Machado, 2010, p.118)

El juego en la etimología de la palabra trae el significado de bonos, bonos. En la cultura popular la insignificante es el vínculo entre las manifestaciones de las fiestas, de sus compañeros y la composición de la tríada de teatro público en un caleidoscopio de formas de ser cuerpo.

Adolescentes rescatar este acto niño cuando perciben reflexiones relacionales traídos vínculos performativos en este sentido la resistencia y la vergüenza son representaciones del cuerpo develando proposiciones somáticas.

Para Pereira (2000), el acto de juego es similar al lenguaje analógico que se guía por las incertidumbres y polisemias ajustes discursivos, así que no tienen límites preestablecidos. Se unió adolescentes esta analogía atenúan el límite entre proceso performativo y la teatralidad.

Cuerpo insignificante: un proceso de inventario entre la performatividad y la teatralidad

Según (Desgranges, 2006, citado por Andre, 2011) “Ralentando, exceso de velocidad, rompiendo yuxtaposición, la acción se solapan, teatro contemporáneo elimina el espacio de tiempo como categorías rígidas. Este fenómeno es que los espectadores ya no se encuentran con una realidad deconstruida o transformable, pero desubstantialized” (p. 84).



Autor de la Fotografía. (2015). Cuerpo de la Proposición en la Plaza de Pirassununga - SP - estudiante Paulo Henrique dos Santos Oliveira - segundo año de la Escuela de Administración Integrada - Escuela Aviator teniente Gustav Klug.

Mensajes son bastiones de arrestos. Los tejidos transfiguran hasta en vestidos viejos, novial. El tono cambia a pie, explorar, expansivos, ritmos pesados hinchables. En este juego de texturas y ritmos personajes se revelan. La estatua cobra vida al diálogo con la escritura del cuerpo avanzar ofreciendo la armónica. Los transeúntes en sus pasajes en cismam nominar estos procesos performativos como teatro. ¿Qué hace a la cuestión de cómo se produce esto. Atentos a la discontinuidad de las proposiciones, realizando recortes en sus pasajes rápidos, acentuar el fenómeno como teatral.

El análisis de la perspectiva de la recepción es posible entender las nuevas orientaciones de la percepción de hacer teatro que se instala en las nociones de teatralidad, que según Fernandes (2011) se suma a la comprensión de una multiplicidad significativa, promoviendo un lecturas abiertas en el espectador. En la hibridez insignificante dinámica de la teatralidad y el rendimiento de combinación que cohabitan la misma plaza, el mismo cuerpo carácter intérprete, y el punto de cambio de estética a la presencia del evento.

Según (Sarrazac, 2013) "Presencia teatral puro es lo que da a ver un objeto, un cuerpo, un mundo en su hipervisibilidad fragmentaria, en su misma opacidad, lo que me permite ver y descifrar sin esperanza de llegar al final de su desciframiento" (p.63).

Y en ese punto de la performatividad y la teatralidad viaja el mismo territorio de la obra, la apertura de la estética relacional comienza a desterritorializar los sentidos del teatro.

Siendo una constante oración improvisada asume acciones y, a veces movimientos autobiográficos límites son imprecisos, enfoques impulsos que cambian la lógica representativa habla Fernandes (2011) se aproxima a la energía Teatro Jean-François Lyotard.

Facetas que parecen tipos mundanos Parade, ganar fuerza, a caballo entre el espacio corporal y se pierden en los movimientos discretos que solo provocan flujos corporales. El insignificante de manifestaciones está emergiendo como una preocupación en estos ensayos. ¿Vendrá a romper con la linealidad? Él se transfiguró en un proposiciones subjétil híbridos? ¿Cómo pensar esta nueva figura y innovador en la encuesta?

Arte se mueve por la libertad en la creación, los brincantes populares crean a través del juego y la diversión, el tiempo del "aquí y ahora", conectado con las normas específicas, pero abierto a las sorpresas de lo que está sucediendo en el proceso del partido. Mientras que el juego es tradicional, es también la innovación que mantiene la autenticidad de los jugadores, y que la verdad es la totalidad de insignificante en impulsada por la espontaneidad y la improvisación, que es lo que hace la riqueza y la perla de las manifestaciones populares brasileñas. (Manhães, 2009, p.47)

La mirada en referencia cruzada como insignificante entre las lenguas, incluso empieza a tomar forma, pero se perfila vitalidad a los primeros días de celebración cuadrado en una transición hacia la escuela Ensayos invisibles.

Consideraciones finales

Un nuevo camino está surgiendo en los salientes de proposiciones corporales, se doma cuadrado, es cuadrada, pracifica. Llega como matiz somática, voz, juega en los recovecos de los procesos performativos. Miradas Awake, causas conceptos. Theater? La teatralidad? Cruces con propósito?

Creo en los conjuntos que comienzan a surgir en esta multiplicidad de organismos técnicos. En la malversación de investigación que percibe en movimiento. Las nociones contemporáneas de derivas del cuerpo que entran en este espacio de jugar cuadrado, en una realización de tapping reflectante.

Bibliografía

- Andre, Jean Marie. (2002). *Philosophica* 19/20, Lisboa, PP. 7-26.
- Benjamin, Walter. (1987). *Magia y Técnica, Arte y Política: Ensayos sobre la literatura y la historia cultural*. Volúmen 1; 3rd Edition. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Caon, Paulina María. (2015). *Revelando Cuerpos en la escuela: experiencias corporales y estéticos en la convivencia con niños, adolescentes y maestros*. Tesis (doctorado) - Programa de Posgrado en Artes Escénicas. Área de Concentración: Pedagogía Teatral - Escuela de Comunicaciones y Artes / Universidad de São Paulo, 289 p: il 50..
- Fernandes, Silvia. (2011). *La teatralidad y performatividad en Escena Contemporánea*. Repertorio, Salvador, N ° 16, p.11-23.
- Gil, José. (2004) *Abra el Cuerpo*. EN: FONSECA, Tania Mara Galli; Engelman, Selda. *Cuerpo, arte y la práctica*. Porto Alegre: Ed.UFRGS.
- Laban, Rudolf. (1978) *Dominio Movimento*. São Paulo: Summus; Edición: 5th.
- Lima, Elías Lopes. (2007) *Administración a que el espacio: Aportes de la obra de Maurice Merleau-Ponty Análisis Geográfico*. GEOgraphia- Año IX - No 18.
- Lehmann, Hans-Thiesn. (2011). *Los niños, teatro, no entienden*. R.bras.est.pres., Porto Alegre, versión 1, n.2, p. 268-285, julio / diciembre de 2011. Disponible en <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acceso: 15 Junio de 2015.
- Machado, Marina Marcondes. (2010). *Artista infantil es*. Educación y Realidad, Porto Alegre - RS, mayo / agosto, 35 (2) 115-137
- Machado, Marina Marcondes. (2012) *Fazer Levántate Antiestructuras: Enfoque Espiral pensar un arte Reanudar*. Revista e-curricular, São Paulo, v.8 n.1 04 <http://revistas.pucsp.br/index.php/curriculum>. Acceso: 20 Julio de 2015.
- Manhães, Julian Bittencourt. (2009). *Memorias de un juego de niños Brincante Cuerpo El Cazumba en Bumba- Maranhense Boi*. Tesis (Master) Programa de Diploma de Posgrado en Artes Escénicas. Área de Concentración: estudio sobre los

- resultados, Discursos cuerpo y tu imagen - Letras y Artes Centro / Universidad Federal de Río de Janeiro.
- Oiticica, Hélio. (1986). *Aspirar a la gran laberinto*. Río de Janeiro: Rocco.
- Sarrazac, Jean-Pierre. (2013). *La invención de la teatralidad*. Habitación PPGAC Negro. vol. 13, no. 1, 06 p. 56-70
- Telles. Narciso. (2013). *Taller de teatro de la calle utilizando la literatura cadena: una mirada etnográfica sobre cómo la pedagogía teatral del grupo Imbuça*. Ouvirouer Uberlândia v. 9 n. 1 p. Ene 32-45. | Junio.

El espacio *entre* Sujeto-Objeto-Publico en el teatro objetual y sus devenires¹

Agustina V. Palermo
DAD-UNA

El conocimiento y la materia (sujeto y objeto), no son, pues, más que relativos el uno respecto al otro, formando el fenómeno.

A.Schopenhauer²

El termino extimidad se construye sobre intimidad. No en su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo -puesto que intimus ya es en latín un superlativo.- Esta palabra indica sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño.

J.A. Miller³

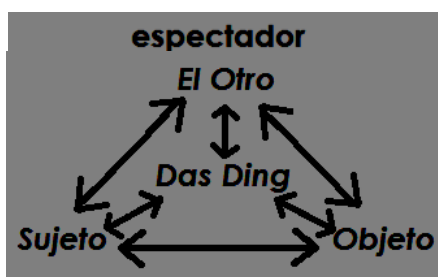
En la medida en que más nos esforzamos en definir qué es el *sujeto* y qué es el *objeto* - de llegar a su raíz o a su esencia - no podemos dejar de concebirlos recíprocamente, no sólo por una supuesta antítesis entre ellos sino también porque se remite en ambos conceptos a su condición ontológica de forma y contenido. En esa condición inherente a cada uno, radica una relación de dependencia entre ambas nociones; hay implicada allí una *coseidad* en el sujeto y una *subjetividad* en la cosa. Desde la filosofía y el psicoanálisis, se han abordado estas cuestiones. Heidegger desarrolla los conceptos *Dasein* (el ser *ahí*) y el *Das Ding* (la cosa *en sí*), que refieren a la esencia de sujeto y objeto respectivamente, pero que no pueden manifestarse en su completitud. Lacan da cuenta del sujeto a través de los objetos que lo señalan, puesto que el sujeto no puede “verse a sí mismo”, se configura una *falta*, el sujeto es mediante los mecanismos que desarrollan en relación con el *Otro*, *el objeto a* (que es el deseo del *Otro*), y luego también se descubre o encuentra por fuera de sí mediante la *extimidad*.

Para esta instancia, no podremos explayarnos mayormente sobre los conceptos antedichos⁴, basta con dar cuenta de que en cada uno de estos procedimientos de definición de *Sujeto* y *Objeto*, se da una reciprocidad y que aun así no alcanza ni su forma, ni su contenido para terminar de dar cuenta de la esencia de sí mismos, lo que es ontológicamente propio a cada uno. Así la situación *relacional* y la *falta* caracterizan tanto a *sujeto* como *objeto*.

Partiendo de estos supuestos primarios, el teatro de objetos también problematiza estas cuestiones: la reciprocidad aplica no solo a sujeto manipulador y cosa manipulada, sino que también a la configuración del espectáculo en tanto nuevo objeto de arte se relaciona con el público. De esta manera tomando nuestro “objeto” de estudio, que es el teatro de objetos, primeramente refiere a su condición de representación: re-presentar es una metáfora de algo que no está, algo latente que adquirirá una forma posible (objeto) en el espectáculo creado (por un sujeto), para un público (*Otro*). Dice de este sistema de relaciones recíprocas Gerard Wajcman:

(...) la obra, el artista y el espectador surgen juntos de su puro encuentro. Artista, espectador y obra se descubren el uno al otro y ellos mismos en la misma cita, son en suma tres funciones anudadas cada una a las otras dos y donde no puede quitarse ninguna de las tres sin que las otras dos también se separen. Y las tres están anudadas cada una a cada otra alrededor del objeto, el cuarto en esta partida celebrada en el museo. Son los elementos y productos de una máquina compleja en cuatro tiempos simultáneos, o cuatripodica. Que se podría escribir:

(p. 66)⁵



Tal como expone Gerard Wajcman ese *objeto* central es nuestro objeto de estudio que sería el *Das Ding*, una pregunta que se instala como una falta, homologable al *objeto* a lacaniano, el sentido último al que los otros elementos refieren, y que solo se podrá entrever a través del sistema de relaciones que se establecen *entre* autor, obra, y espectador.

Esta *máquina cuatripodica* (objeto, autor, obra, espectador) propuesta por Wajcman, es un análisis relativo a la *obra-del-arte* que define como es esa especie de *oxímoron material multiplicado que funda el arte: un objeto que realiza un acto, un producto que es una causa*⁶. La *Máquina cuatripodica* aplicada al teatro de objetos operaría de la siguiente manera: El manipulador (*Sujeto*) de un objeto (cuerpo *éxtimo*) constituye una escena que se presenta hacia el público (*Otro*); configura la forma que expresa por señalamiento a lo ausente *la cosa en sí (Das Ding)*. Este nuevo sistema se ilustraría con el siguiente diagrama, equivalente al de Wajcman:

A esta “nueva *máquina cuatripodica* Objetual”, como plataforma de juego creada para señalar lo ausente, se distingue en el *entre* en las flechas con direccionalidad doble, señalando los espacios relacionales de las variables *sujeto*, *objeto*, y el otro (público) y *Das Ding* o como dice Wajcman: “Un lugar vacío, lleno de vacío. Lugar de una falta. Una ausencia que se nos pone ante la vista. El corazón de la obra está allí, ante nuestra vista”⁷ (p.77).

Representación, objetos, metáfora

*Para ver la figura, debo necesariamente decidir no ver el fondo. Para entender la figura, debo disolver toda conceptualidad del fondo sobre la que esta se pliega. del Estal ejecuta su mejor trampa poética, y llama “significado” a la figura (visible, significable, formal) y “sentido” al fondo (anicónico, insignificante, caótico). Y de allí establece una dialéctica tremenda, pesadillesca, esa dialéctica perpetua, sin síntesis de ningún tipo, en la cual los polos opuestos (sentido y significado) por no poder aparecer al mismo tiempo, se suceden solo como intermitencia. (p.8)*⁸

Rafael Spregelburd

Siendo la metáfora intrínseca a cualquier representación, el teatro de objetos también *desplaza* la materia concreta y lo inanimado del objeto, por el objeto manipulado, actualizándolo como signo escénico, como metáfora de otra cosa, y como protagonista de la escena. En este punto podemos ver una homologación con la perspectiva artaudiana del teatro sobre la idea de *Doble*. Dice Derrida analizando *el teatro y su doble* de Artaud:

(...) La escena no vendrá ya a repetir un presente, a re-presentar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella, ausente de la escena y capaz, de derecho, de prescindir de ella: presencia a sí del Logos absoluto, presente viviente de Dios. La escena no será tampoco una representación, si representación quiere decir superficie extendida de un espectáculo que se ofrece a «voyeurs». Aquélla ni siquiera nos ofrecerá la presentación de un presente si presente significa lo que se mantiene delante de mí. La representación cruel debe investirme. Y la no-representación es, pues, representación originaria, si representación significa también el desplegarse de un volumen, de un medio con varias dimensiones, experiencia productiva de su propio espacio. (...)

*Clausura de la representación clásica pero reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria, de la archi-manifestación de la fuerza o de la vida. (...) Representación como auto-representación de lo visible e incluso de lo sensible puros*⁹.

En esta línea, para reencontrarnos con lo propio del teatro de objetos, su autenticidad, y cual es este espacio que le permite manifestar esta auto-representación de lo visible en tanto y teniendo en cuenta este *entre*, es solo a través de la composición, de la configuración de un sistema escénico que es el único medio de dar forma, volver visible esta auto-representación o contenido a la que refería Derrida.

Hacia una escena de teatro objetual y sus devenires

Un ilusionista muy enterado de relojería había fabricado un autómata. Y éste era tan perfecto, sus movimientos eran tan sueltos y tan naturales que los espectadores, cuando el ilusionista y su obra aparecían juntos en escena, no podían discernir cuál era el hombre y cuál el autómata. El ilusionista se vio obligado entonces a mecanizar sus propios gestos y, para colmo de arte, a desarreglar ligeramente su propia apariencia para devolverle su sentido al espectáculo, pues los espectadores se hubiesen sentido demasiado angustiados, a la larga, por no saber cuál de ellos era el de "verdad", y era preferible que tomasen al hombre por máquina y a la máquina por hombre (p.62).

Jean
Baudrillard¹⁰

Si bien es muy antigua la homologación entre un titiritero "dios creador" como sujeto que manipula un objeto, y por tanto lo *anima* (en el sentido de dar *alma*). El desarrollo histórico del teatro de títeres ha llegado hasta devenir "teatro de objetos" por estas variaciones relacionales de *sujeto* y *objeto*, y porque no siempre el objeto manipulado es antropomórfico.

Aquí en esta relación *entre* se termina componiendo un tercer *cuerpo-sistema* híbrido, donde ya no es tan clara la distinción de las partes actantes de la "nueva *máquina cuatripodica* Objetual" que lo compone: sino que solo pueden *ser* en relación. Deleuze y Guattari refieren a este punto cuando hablan del concepto en el libro *¿Qué es la filosofía?*:

(...) Los componentes siguen siendo distintos, pero algo pasa de uno a otro, algo indecible entre ambos: hay un ámbito *ab* que pertenece tanto a A como a B, en el que A y B se vuelven indiscernibles. Estas zonas, umbrales o devenires, esta indisolubilidad, son las que definen la consistencia interna del concepto. Pero éste posee también una exoconsistencia, con otros conceptos, cuando su creación respectiva implica la construcción de un puente sobre el mismo plano. Las zonas y los puentes son las junturas del concepto. (p.25)¹¹

Los componentes permiten regular las tensiones y modulaciones entre ellos A y B (sujeto y objeto) presentes en la escena, cuando al final refiere a las zonas y los puentes como junturas del concepto (*Das Ding*) posemos también establecer un vínculo con el público (*Otro*). Aunque es importante la incidencia del tiempo, es fundamental señalar que la composición es inminentemente un trabajo sobre espacio. Dice Jean Baudrillard:

Sin relación no hay espacio, pues el espacio no existe sino abierto, suscitado, ritmado, ampliado por una correlación de los objetos y un rebasamiento de su función en esta nueva estructura. El espacio es, de alguna manera, la libertad real del objeto. (p.17)¹²

Así, en su latencia y en su potencialidad el espacio tiene la cualidad de contener el espectáculo, y cada espectáculo genera un tejido, una red de relaciones para configurar la puesta en escena. La composición se actualiza en cada obra planteada de acuerdo al *sistema singular* que se establece en las relaciones de los cuerpos (sujetos u objetos) en el espacio y en el desarrollo del tiempo mediante la composición de escenas, secuencias, o cuadros. Ese sistema singular, como materia escénica se constituirá como obra de arte haciendo *visible lo invisible* del lenguaje poético propuesto por parte de los creadores de escena.

El concepto que la escena pretende controlar o manifestar (*Das Ding*), igual está atravesado por una *otredad*, por la mirada del espectador que imprimirá sus propios conceptos. En esa relación que el público establece de imprimir sus propios

conceptos sobre los propuestos por la escena, se reestructura y se actualiza la relación sobre de la figura y fondo: se plantean una serie de elementos pero se reajusta según la competencia de cada uno de los espectadores qué es lo que se convierte en *figura*, y qué es lo que se vuelve *fondo* haciendo que de lo emanado por la escena (pretendido, o no) y lo percibido por el público (parcializado) se actualice permanentemente en la representación

A diferencia del *teatro vivo*, el teatro de objetos interviene con un nuevo nivel de representación y metáfora mediante el desdoblamiento del objeto (protagonista) y el cuerpo del actor (que en el teatro vivo conviven en el mismo cuerpo). Este desdoblamiento, o duplicación (según sea la operación escénica) pone en tensión el cuerpo vivo y el cuerpo objeto dotado de *anima* y las hibridaciones posibles. Esta relación *entre* sujeto y objeto tiene una latencia, una potencialidad que se modula mediante las intensidades (graduación de animado-inanimado, o hibridación *entre* sujeto y objeto) mediante el tiempo (puede variar esta relación en los diferentes momentos del montaje) y en el espacio. La materia escénica tiene así una amplia gama de posibilidades que en el montaje adquiere una forma particular, una manifestación empírica y singular de ese espectáculo que genera su propio lenguaje, hibridando los elementos y dando cuenta del corazón de la obra, ese universo poético *Das Ding* lo ausente señalado.

Hibridación y objetos en el arte contemporáneo

Todo ocurre como si aquellos grandes relatos que estallaron en las últimas décadas hubiesen dejado un enorme vacío al despedazarse. En ese espacio hueco que resto, fueron surgiendo todas estas pequeñas narrativas diminutas y reales, que muchas veces no hacen más que celebrar y afirmar ese vacío, esa flagrante falta de sentido que flota sobre muchas experiencias subjetivas contemporáneas. (p.310)¹³

Paula Sibila

Siendo teatro de objetos propenso a la hibridación y una manifestación explícita de la metáfora de representación en el espacio-tiempo por ser un arte escénico, se vincula con otras formas artísticas contemporáneas tales como la performance, la instalación, el happening, etc. Entendiendo así que hay numerosas variables que ya no se inscriben solo en una disciplina, o como postula Wajcman que el arte no existe como conjunto, sino a través de las *obras-del-arte* ya que *todo el arte se encierra en sus obras, objetos siempre disimiles y singulares* (p.34)¹⁴, vemos que los artistas de las *obras-del-arte* toman de las distintas disciplinas lo que necesitan para constituirse.

Teniendo también en cuenta por una parte la perspectiva de Richard Schechner donde la realidad puede ser vista como *performance*, y por otra parte las “cada vez más nuevas tecnologías”, generan *espacios virtuales* donde la vida personal es expuesta por los mismos *sujetos* con la lógica de un *reality*: documentan parcialidades, editan manipulan y construyen una *ficción* sobre su realidad. Así hay una manipulación de sí mismos se vuelven *objetos virtuales* ante los otros que actúan como público. Podemos mencionar más específicamente el ejemplo de *Second Life* que subtítulo “*tu mundo. Tu imaginación*” y se autopromueve como “*el lugar virtual más grande en 3D creado enteramente por sus usuarios*”¹⁵ donde explícitamente *sujeto* crea y manipula su propio *ser virtual* (se vuelve *cuerpo virtual*), y *su lugar virtual 3D* en esta *segunda vida* de la que puede desconectar y conectarse cuando guste.

A medida que los cruces e hibridaciones contemporáneos, artísticos o no, amplían sus marcos, las *obra-del-arte* pueden componerse ejecutándose según las herramientas adecuadas y los términos de utilidad requeridos por las mismas.

Como seres inmersos en esta cultura expansiva, solo podemos señalar la coexistencia de los materiales “tradicionales” con los *híbridos* contemporáneos, y la competencia ampliada y nutrida que tiene el espectador actual para ver o leer las obras. En este contexto entonces, el *ente* de *sujeto-objeto-espectador* también se complejiza de acuerdo a estos marcos ampliados.

En la Argentina actual el teatro se está permitiendo avanzar por ejemplo en materia de iluminación y proyecciones, pero todavía se encuentran más materiales *tradicionales* y menos materiales *híbridos* en los edificios de teatro. Pero las artes escénicas híbridadas han buscado nuevos espacios para presentarse, en parte como manifiesto y en parte en función de lo que cada una de las obras necesitó. En este sentido el primariamente *teatro de objetos*, ampliado ahora hacia el *arte objetual*, genera un gran aporte al arte contemporáneo y ocupa un lugar importante desde la hibridación con nuevas tecnologías.

Conclusión

*Otra forma de considerar estas cosas es imaginarse que todo el espacio, hasta el espacio vacío, esta barrido por partículas, todas las que la naturaleza en su infinita sabiduría puede proporcionar. No es una metáfora. Una de las consecuencias de la teoría cuántica es que en el vacío saltan partículas verdaderamente a la existencia y salen de ella (...) Es una fantasmagoría cuántica, pero quizás sirva para explicar que pasa en una colisión (...). (p. 165)¹⁶
Dick Teresi y Leon Lederman.*

En relación a la pregunta sobre la *cosidad* de la cosa, y luego de este recorrido sobre el teatro objetual y sus devenires, es inminentemente la importancia del *ente* que contiene una potencialidad. Es en esos *entres* que tanto *sujeto* como *objeto* se enriquecen, se definen y se constituyen para un público *Otro*, y componen la obra objetual donde a través de estos elementos se deja entrever el *Das Ding*. El espacio, portador de la latencia, es, junto con el tiempo, el ámbito donde se establecen las relaciones de figura fondo. El espacio es el campo, el medio latente el vacío-lleño habilitado para componer la *obra-del-arte*.

¹ Ponencia sobre el trabajo realizado como *investigadora de apoyo* del proyecto de investigación *Cosidad vs Carnalidad*. Ana Alvarado. (UNA 2012-2014.)

² Schopenhauer, Arthur. *Sobre la voluntad de la naturaleza*. (p.2) Biblioteca Virtual www.medellindigital.gov.co

³ Miller, Jaques Alain. *Extimidad*. (p.14) Paidós, Buenos Aires 2010

⁴ Pueden ampliarse viendo el trabajo ampliado de la investigación *Cosidad vs Carnalidad* directora: Ana Alvarado. UNA 2012-2014.

⁵ Wajcman, Gerard. *El objeto del siglo*. Amorrortu, Buenos Aires 2001

⁶ Wajcman, Gerard. *Ídem*. (p.35)

⁷ Wajcman, Gerard. *Ídem*.

⁸ del Estal, Eduardo, *Historia de la mirada*. Prologo Inventando a del Estal por R. Spregelburd. Ed. Atuel, Buenos Aires, 2010.

⁹ Derrida, Jacques. *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación* http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artaud_1.htm

¹⁰ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Cap. "La abstracción del poderío". México. 2010.

¹¹ Deleuze, Gilles y Guattari Félix (1991) *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.

¹² Baudrillard, Jean. *Op.Cit*. Cap. "el objeto moderno liberado de su función"

¹³ Sibila, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Cap. "Yo espectacular y la gestión de si como una marca." Fondo de Cultura económica, Buenos Aires, 2008.

¹⁴ Wajcman, Gerard *Op.Cit*

¹⁵ Referencia Second Life extraída de la página oficial: <http://secondlife.com/>

¹⁶ Lederman, Leon y Teresi, Dick. *La partícula divina. Si el universo es la respuesta ¿Cuál es la pregunta?*. Crítica. Barcelona. 1996

Los (i) reales em los procesos de interpretación: una análisis del trabajo de Eduardo Coutinho e Christiane Jatahy

Patricia Leandra Barrufi Pinheiro
Capes/FAPESC

Há alguns anos, a televisão e o cinema tem feito uso da chamada “vida real” como suporte para atrair as grandes massas. Em uma época em que programas de *reality shows*¹ fazem muito sucesso perante a maioria da população, também a internet se apropriou desse recurso com seus *vlogs*², *twitcams*³, entre outros. Ou seja, as pessoas cada vez mais têm se interessado em saber do outro, conhecer o outro, como em tempos remotos fazíamos com os artistas da televisão e do cinema. Na atualidade todos possuem recursos para ter os seus “15 minutos de fama” como profetizou Andy Warhol⁴. E as pessoas que se interessam em compartilhar sua imagem e pensamentos com a rede mundial, sabem que possuem um público que irá consumir esse 'produto': “As próprias crianças, que foram criadas com a televisão, podem ser levadas a pensar que é necessário tornar-se uma imagem (entrar na telinha para aparecer, seja a que preço for) para ter certeza de existir.” (Augé, 1998 p.2).

Mas ao mesmo tempo, é mais simples para o homem contemporâneo significar esse aspecto de realidade, porque apesar de termos consciência dos truques e artimanhas do cinema, aprendemos a ignorar qualquer manipulação realizada por aparelhos e conseguimos penetrar no âmago do que é verossímil para nossas mentes. E é certo que na contemporaneidade, o real se mescla com o ficcional (Sagaseta, 2008).

Os meios de comunicação, especialmente desde os anos 60 com a difusão da televisão, o vídeo caseiro e finalmente a tecnologia digital, converteram os palcos em espaços para a confissão, testemunhos pessoais ou testemunhos da história coletiva. Espaços no quais uma pessoa se senta frente a uma câmera e se vê obrigada a enunciar uma verdade pessoal, interior, uma verdade na qual se põe em jogo uma experiência que deve ser verificada. Verdade ou mentira? A verossimilhança da “atuação” frente à câmera busca seu modo de legitimação na experiência à qual apela o relato desse ato de confissão provocado pela presença da câmera (Cornago, 2009 p.100).

Com base nisso, este artigo busca então realizar uma reflexão acerca de trabalhos cinematográficos voltados para a esfera do real. Cito como exemplos os trabalhos dos diretores brasileiros Eduardo Coutinho⁵ e Christiane Jatahy⁶, mas especificamente sobre as obras *Jogo de Cena* (2007) e *A Falta que nos Move* (2011). Estes trabalhos cinematográficos tiveram como ponto de partida a junção entre realidade e ficção em suas dramaturgias, propondo uma nova leitura do que conhecemos como filme documentário. Também apresento, como exemplo, o trabalho do diretor russo Dziga Vertov⁷, em que este mostrava em sua obras o cotidiano das pessoas num interesse direto sobre o fazer humano como fonte de atrativo para o cinema da época (anos 20 do século passado).

É possível afirmar que a interpretação de um ator de teatro e de um ator de cinema possui, cada qual, suas especificidades. No cinema, em função das técnicas e aparelhos tecnológicos que possibilitam a captura de simples detalhes de objetos, ambientes e de expressões faciais ou corpóreas de um ator, exige-se a valorização do pequeno, do singelo, de gestuais muito menores dos almejados no teatro. Para definir essa diferença cito Walter Benjamin, quando este explicita:

Ao contrário de um ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas – produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação – que a todo o momento tem o direito de intervir (...). O intérprete do filme não representa diante de

um público, mas de um aparelho. (Benjamin, 1994, p.178)

Desta forma, podemos pensar na escolha realizada pelos diretores Eduardo Coutinho e Christiane Jatahy ao levarem para o cinema a proposta do chamado “real”, tendo em vista que o cinema por si só, através de procedimentos técnicos, tornaria inviável a pura existência do real. Neste contexto pode-se citar o pensamento de Bergson⁸: “É cinematográfico, porque é ilusório e mecanicista” (Bergson apud Machado, 1997, p. 22). Então como funciona o procedimento de criação desses filmes-documentários específicos sendo que ambos exploram o limite entre o ficcional e o pessoal?

A obra intitulada *Jogo de Cena* do diretor Eduardo Coutinho, é um filme em formato de documentário que tem como temática principal, histórias pessoais contadas por mulheres. O diretor colocou um anúncio no jornal convocando mulheres, de todas as idades, etnias, religiões, classes sociais e profissões, para que contassem suas histórias de vida em frente a uma câmera. Coutinho entrevistou quase 100 mulheres e selecionou algumas histórias para seu documentário. À partir daí, a proposta do diretor era utilizar essas histórias como eixo temático desse documentário, usando as mulheres como base. Eduardo Coutinho convidou atrizes profissionais (Fernanda Torres, Marília Pêra, Andréa Beltrão, entre outras) a assistirem, decorarem as falas e exporem essas histórias, como se fossem as suas próprias, para a câmera.

É perceptível que o intuito foi criar momentos de dúvida no espectador, de forma que não sabíamos mais se aquela história de vida aconteceu realmente com aquela atriz ou não, unificando as identidades em questão. Coutinho escolheu para essas atrizes histórias de vida muito parecidas com a própria história pessoal de algumas delas: nomes similares, experiências profissionais ou afetivas semelhantes, entre outras.

Já na obra cinematográfica *A Falta que nos Move*, a diretora Christiane Jatahy, segue a proposta de colocar 5 atores (Cristina Amadeo, Daniela Fortes, Marina Vianna, Kiko Mascarenhas e Pedro Brício) em uma casa, conversando, preparando um jantar e aguardando um convidado misterioso que nunca chega (numa clara alusão à peça teatral *Esperando Godot*⁹ do dramaturgo irlandês Samuel Beckett¹⁰). O roteiro é adaptado da peça “A Falta Que Nos Move ou Todas as Histórias São Ficção”, que ela escreveu e dirigiu no teatro em 2005.

A Falta que nos move é sobre família e seus sistemas relacionais e da relação das histórias familiares com a vivência de uma geração da qual eu faço parte. Relação entre ator e personagem e teatro e performance, então desde o começo eu já tinha a idéia de que a peça seria uma “não peça”. A proposição era que os atores não podiam começar a peça porque faltava alguém, e o que acontecia em cena era um encontro daqueles atores com aquele público no teatro, no aqui e agora, convivendo com a ausência. Tudo deveria “ser” (ou “parecer”?) espontâneo. O tempo da peça era o tempo real da ação e enquanto eles preparavam um jantar, bebiam algumas garrafas de vinho e conversavam entre si e com o público. A bebida provocava uma alteração dos estados dos atores na realidade e também na ficção e, com isso, as relações ficavam extremadas e os conflitos entre eles ganhavam força. Eles se chamavam pelos próprios nomes e era propositalmente difuso se o que estava acontecendo era pessoal ou não. Isso trazia a sensação para o público de estarem assistindo algo que não era para ser visto. Algo que fugiu do controle. Algo realmente “real”, mesmo que fosse um jogo sobre o que é real. (Jatahy, 2014)

As gravações foram feitas durante 13 horas contínuas e os atores eram dirigidos por Jatahy através de mensagens de textos de celular. Cada ator possuía seu próprio roteiro que incluía histórias reais sobre si mesmos e histórias ficcionais. Este roteiro individual era desconhecido dos outros atores da casa. A diretora também elaborou um roteiro geral que todos deveriam seguir e que ficava colado na parede de uma sala, próximo à cozinha, podendo ser consultado pelos atores à todo instante. Inclusive a câmera acompanhava os atores nesses momentos, não escondendo nada (até no momento de utilizar o banheiro não existia privacidade alguma). Assim como

no *Jogo de Cena*, os atores contam histórias muito próximas a sua realidade, deixando o espectador em dúvida sobre a veracidade dos fatos.

Christiane Jathay decidiu então, colocar os atores em situações que mostrassem uma maior naturalidade de ações, permitindo que estes consumissem bebidas alcoólicas e preparassem eles mesmos a comida para a espera do misterioso convidado. Na versão teatral, os atores abriam garrafas de vinho em cena, ofereciam ao público e incentivavam uma conversa mais espontânea e improvisada com a plateia, experimentando as possibilidades e potencialidades da cena.

Desta forma, com base nesses dois filmes, podemos pensar que, ao contrário do teatro, no cinema, a fronteira entre realidade e ficção não é afetada pela relação direta com o público. No teatro, os acontecimentos reais (a realidade em si) pode afetar diretamente uma encenação, confrontando a realidade teatral com a da vida em si. Já no cinema, as experimentações com base na realidade precisam se dar de outra forma: “A fronteira entre realidade e ficção é questionada porque vivemos num mundo de imagens que não é real nem falso: a realidade transforma-se em ficção” (Augé, 1998 p.1).

Em seu texto, *A Ficcionalização da Realidade*, Marc Augé¹¹ conta que em sua passagem por Nova York assistiu na televisão um seriado com temática jurídica e demorou muito tempo para perceber que aquilo não era uma série ficcional com atores interpretando advogados e clientes, mas era sim um julgamento real sendo televisionado ao vivo. Nesse sentido, podemos citar o pensamento da pesquisadora teatral Josette Féral¹² (2011) onde esta explicita que o real foi colocado em cena na contemporaneidade em um direta provocação ao público, estimulando-o à olhar a apresentação (seja um espetáculo, ou um programa de televisão como é o caso contado por Augé) de outra forma: “Não é apenas o intuito de fazê-lo reagir só pelo prazer, mas fazê-lo reagir de forma inteligente, não só pela provocação” (Féral, 2011, p. 182). É claro, que indo além do pensamento de Féral, podemos concluir também, nesse caso, que o ser humano possui uma curiosidade acerca de outros seres humanos. Pode-se deduzir que essa “curiosidade” seja motivada por diversos motivos: verossimilhança, identificação, compaixão, inveja, especulação, escárnio, entre outros.

Essa curiosidade de saber sobre o outro e sobre sua vida é algo intrínseco ao ser humano. E esse fator já era trabalhado no cinema desde a época do cinema mudo. Cito assim, o trabalho do cineasta Dziga Vertov, que pode ser comparado como o mais próximo ao realismo que conhecemos hoje em dia. Em seu filme *O homem com a câmera* de 1929, Vertov realizou um experimento cinematográfico inovador, utilizando técnicas não conhecidas até então: efeitos de colagem de imagens, imagens aceleradas, reduzidas ou recortadas. O cineasta levava sua câmera para as ruas (vale ressaltar aqui que naquele tempo não existiam câmeras leves como as atuais, mas sim câmeras enormes e maquinaria pesada de cinema), na pretensão de filmar as atividades comuns do cotidiano da cidade e seus cidadãos (Bernardet, 1994, p.26).

Dziga Vertov fazia, então, as chamadas atualidades, cenas de cerimônias, casamentos, reuniões, manifestações, desportos, filmar sem ser notado era essencial. O diretor defendia uma nova concepção das atualidades filmada com o Cine-olho, pois ele capta aquilo que o olho nu não vê. Vertov acreditava que através da câmera era possível construir um novo mundo que nossos olhos desconhecem e a partir da montagem o kinok-montador era responsável por reorganizar tal mundo. O cine-olho é o uso conjunto da ciência e das antigas atualidades cinematográficas, a tentativa de mostrar na tela a cine-verdade. Cine-olho é a possibilidade de fazer da mentira a verdade (Fonseca, 2007).

Sua câmera fazia, em alguns momentos, o papel do próprio olho humano, usando, por exemplo, planos de uma persiana, numa clara metáfora da retina, do diafragma da objetiva, capaz de apreender assim o real.

Em *Homem com uma Câmera* tudo isso está lá, a experimentação da sua linguagem,

as cenas de cotidiano, mulheres trabalhando, bondes circulando pela cidade, a multidão andando pelas ruas, esportes e muitas engrenagens de todo tipo de máquina em movimento ritmado tanto pela banda sonora quanto pela imagem (Fonseca, 2007).

Em uma versão mais contemporânea, Coutinho e Jatahy também trazem para a grande tela pessoas reais, expondo suas histórias pessoais, mas ao contrário de Vertov, na atualidade a pura realidade necessita de mais complexidade para prender a atenção do público de nossa época. Para Óscar Cornago¹³, em frente a uma câmera, uma pessoa transforma sua intimidade “em um eu-atuo”, que acaba sendo modificado pelo recurso tecnológico. Tudo se modifica: o relato, a forma de contar, o corpo, as atitudes, o modo de mover-se, etc. (Cornago, 2009 p.101).

Esses traços físicos são os que convertem a testemunha em uma jóia preciosa do discurso contemporâneo sobre a verdade pessoal ou coletiva, a verdade da história. A aura que rodeia a testemunha não se apóia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou. (Cornago, 2009 p.101)

A noção atual de visibilidade do sujeito reestrutura o que podemos chamar de status de pessoa pública em contrapartida com o homem comum. O espaço da intimidade agora é compartilhado com todo o Mundo (um bom exemplo disso são as redes sociais) e tudo o que falamos ou fazemos é objeto de interesse público. Mas o interesse maior pela realidade exposta nos filmes citados é quando os atores e não atores (como no caso de *Jogo de Cena*), expõem suas fragilidades e suas peculiaridades afetam diretamente o espectador, causando identificação ou abjeção.

Jose Antonio Sánchez¹⁴, cita que o fenômeno que tem destaque na televisão atual (e podemos incluir também outras mídias) é o chamado “espetáculo da realidade” ou espetáculos de sensacionalismo, onde o que importa e atrai é a “espetacularização do privado” (Sanchez, 2008 p.1). E talvez a representação do real tenha muito mais interesse neste momento de nossa história, do que a irrupção do “verdadeiro real”, percebendo assim, que vivemos, mais do que nunca, na sociedade do espetáculo de Guy Debord¹⁵.

As pessoas que decidem se “mostrar” ou se promover de alguma forma, através dos meios midiáticos gerados como consequência da Internet, cinema e televisão, tem mostrado sua intimidade, exposta agora ao público, ou ela tem apenas criado uma personificação dela mesma, mas em uma versão de como ela quer que seu público a veja? Há aqui um limiar entre o ficcional e o real que não é trivial de se encontrar. Entretanto, isso pode também ser nada mais do que qualquer pessoa, com suas múltiplas máscaras, que apenas modifica seu modo de agir conforme situações ou o grupo de indivíduos da qual ela interage no momento. Todos nós criamos personagens ficcionais (ou semi-ficcionais) para lidar com as mais adversas situações. Contudo, o que temos aqui de diferente é uma mídia que faz o interfaceamento entre uma pessoa que transmite uma mensagem ou ideia e o público receptor, que tenta interpretar o real/ficcional com sua própria forma de entendimento, de forma “espetacular”.

Bibliografía

- Augé, Marc. “A Ficcionalização da Realidade”. In: *A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas: Papyrus, 1998.
- Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Bernardet, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Cornago, Óscar. “Atuar “de verdade”: A Confissão como Estratégia Cênica” *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas* nº 13, Florianópolis: PPGT - UDESC, 2009.
- Cornago, Óscar. “Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro”, *Latin American Theater Review* (Kansas University) 39.1 (Fall 2005), pp. 5-27.

- Féral, Josette. “Entrevista com Josette Féral”. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas nº 16, Florianópolis: PPGT – UDESC, 2011.
- Fonseca, Jair Tadeu. “Um Homem com uma Câmera (1929) de Dziga Vertov”. Site Cineclube Rogério Sganzerla – Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<http://www.cineclube.ufsc.br/cinema-documentario/um-homem-com-uma-cmera/>> Publicado em 19 de outubro de 2007.
- Jatahy, Christiane. “A Falta que nos move”. Disponível em: <http://christianejatahy.com.br/project/a-falta-que-nos-move> acesso em 13 de dezembro de 2014.
- Machado, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- Ramos, Luiz Fernando. “Hierarquias do Real na Mimesis Espetacular Contemporânea”. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan./jun. 2011. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>
- Sagaseta, Julia Elena. “Intromisiones, cruces, relaciones entre lo ficcional y lo real”. Revista Digital Territorio Teatral. Número 3. Departamento de Artes Dramáticas – IUNA. Buenos Aires, Set. 2008.
- Sanchez, José Antônio. “Prácticas de Lo Real”. Revista Digital Territorio Teatral. Número 3. Departamento de Artes Dramáticas – IUNA. Buenos Aires, Set. 2008.

¹Espécie de programa de televisão que propõe mostrar pessoas reais e não personagens com enredos ficcionais, expondo suas verdadeiras histórias de vida. O Big Brother é um exemplo.

²Abreviação de Videolog: Recurso utilizado por pessoas que fazem vídeos caseiros e compartilham através da internet. As temáticas dos vlogs são variadas, mas geralmente as pessoas falam sobre si mesmas ou sobre sua opinião à respeito de assuntos diversos.

³Dispositivo utilizado para fazer vídeos em tempo real que serão expostos via internet.

⁴1928-1987. Pintor e Cineasta norte-americano.

⁵1933. Cineasta.

⁶1968. Diretora, dramaturga e atriz.

⁷Dziga Vertov (Rússia, 2 de janeiro de 1896 — 12 de fevereiro de 1954), cineasta, documentarista e jornalista, é o grande precursor do cinema direto, na sua versão de cinema verdade.

⁸1859 – 1941. Filósofo e Pesquisador de cinema.

⁹En attendant Godot (Waiting for Godot). Peça teatral escrita em 1949 e publicada em 1952.

¹⁰1906 – 1989.

¹¹1935. Antropólogo francês.

¹²Crítica, teórica e professora da École Supérieure de Théâtre de l'Université du Québec à Montreal.

¹³Professor do Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid).

¹⁴Professor da Universidad de Castilla-La Mancha.

¹⁵1931 – 1994. Escritor francês, pensador da Internacional Situacionista.

Entre la intención estética y lo cotidiano: reflexiones sobre el cuerpo escénico

Maria Alice Possani
UNICAMP

Resumen

“En un parque, árboles, césped y una mesa puesta con un mantel antiguo. El público contempla el parque, acompañado de testimonios hechos por niños y adultos”. Esta es la sinopsis del espectáculo *El Espejo* (*O Espelho*, en portugués) – una contemplación de la vida y la finitud, del grupo de teatro y performance Opovoempé, proveniente de São Paulo, Brasil. Tomando como referencia este experimento artístico, este texto reflexiona sobre los nuevos lugares del cuerpo escénico, re-significado por las experiencias que están entre el límite del teatro y la performance y que ocupan, cada vez más, un lugar en la escena contemporánea. La frontera tenue entre acontecimiento artístico y vida cotidiana, convoca a una perspectiva corporal donde lo menos teatral puede adquirir un status revolucionario, en la medida que el cuerpo común se re-empodera de su capacidad creativa y poética. Para esa discusión, tomaremos como base las propuestas del filósofo y ensayista brasileño, Peter Pál Pelbart, acerca de la biopolítica como potencia de la vida.

Durante los sábados y domingos de junio del 2012, el público que circulase por el "Parque da Água Branca", en la ciudad de São Paulo, Brasil, podría encontrar un grupo de veinte personas sentadas alrededor de una mesa con mantel blanco, sobre la mesa pequeños floreros, té, café, pasteles, tazas. Entre risas y momentos de esparcimiento, de repente, un silencio para oír una historia de un señor, o de una niña, seguida por comentarios, otras historias, risas y silencios. A partir de un cierto momento, las veinte personas se colocan audífonos para escuchar cintas (usando walkmans, aquellos que fueron populares en los años 80). Mientras escuchan el audio, algunas personas caminan un poco, observan un parque con niños jugando, miran los árboles, otras permanecen sentadas. Sonrisas, carcajadas, lágrimas, más sonrisas.

Esta es la estructura del espectáculo *El Espejo* (*O Espelho*, en portugués), del grupo paulistano "Opovoempé", que trabaja con teatro e intervenciones urbanas. Este espectáculo es parte del proyecto "La Máquina del Tiempo (o largo ahora)", realizado con el apoyo de la Ley de Fomento al Teatro del Municipio de São Paulo, y que propone la creación de tres experimentos artísticos que tuvieron el *tiempo* como tema: "El Faro (*O Faro*) - una contemplación de la velocidad", "El Espejo (*O Espelho*) - una contemplación del tiempo y la finitud", y "La Fiesta (*A Festa*)- compartir el ahora"¹.

En *El Espejo*, el público y las actrices comparten historias alrededor de una mesa servida con el té de la tarde. Más que recuerdos, café y espacio escénico, también comparten una cualidad corporal donde puede ser difícil distinguir exactamente quién es público y quién es actriz, y esa relación que se establece, en un registro aparentemente cotidiano, es lo que nos interesa para la discusión a seguir.

Esta cualidad corporal capaz de proporcionar una experiencia sin diferenciación entre espectadores y actuantes, es fruto de una década de trabajo por parte del grupo, que busca, desde su fundación, dialogar con la ciudad en sus espacios de tránsito sin la delimitación de un territorio escénico claro.

Para eso, directora y actrices se servían de entrenamientos basados en técnicas ampliamente utilizadas en la preparación de actores, como el *View Points* y *Suzuki*, y tuvieron como referente conceptual principios no tan comunes, adaptados para el contexto artístico a partir del Manual del Guerrillero Urbano, de Carlos Marighella:

El guerrillero urbano debe saber vivir entre las personas y cuidarse para no aparentar ser extraño o distante de la vida normal de la ciudad.

No debe usar ropas diferentes a las que usan otras personas.

(...) Las armas del guerrillero urbano son armas livianas, fácilmente intercambiadas, usualmente capturadas del enemigo, compradas o hechas en el momento. (Marighella, 1969, pág. 7 y 11)

De esa manera, uniendo los principios del guerrillero urbano con técnicas teatrales cuyo objetivo es la escucha y la respuesta de tal escucha, el grupo desarrolló una investigación corporal que explora una cierta invisibilidad del actor.

Al inicio, la búsqueda era por lo que ellas llamaban de 'cuerpo neutro', deseando escapar de la idea de personaje, de no crear narrativas ficcionales, de escapar de un cierto psicologismo de la actuación, que parecía menos interesante para el tipo de diálogo con la ciudad que pretendían las intervenciones artísticas del grupo.

En ese camino, pasaron por una calidad corporal que ellas definen como 'cuerpo solemne' y de la cual también intentaron escapar, siempre en la búsqueda por crear espacios de diálogo horizontales con los espectadores y la ciudad. En Marzo del 2015 entrevisté² a la directora del grupo, Cristiane Esteves, que habló sobre esta búsqueda:

Cuando comenzamos a hacer las intervenciones, lo que me incomodaba cuando salíamos a la calle era un cuerpo visiblemente construido y que, cuando entraba en un contexto cotidiano, parecía gritar "¡estoy en acción! ¡Estoy haciendo algo extraordinario! ¡No soy como tú!" Y eso me incomodaba profundamente. Cómo es difícil deconstruir esse cuerpo que dice "estoy aquí para que me veas", cómo es difícil encontrar un cuerpo que esté en acción junto, con. (C. Esteves, comunicación personal, 16 de Marzo de 2015)

Entre 2005 y 2012, Opovoempé realizó intervenciones artísticas en calles, supermercados, ferias, galerías de arte, dentro y fuera de Brasil, acumulando experiencia y verticalizando el trabajo técnico de grupo. En 2012 estrena "El Espejo", donde esa cualidad corporal pauteada por el deseo de relaciones horizontales entre actor y espectador, se lleva a cabo dentro de una estructura de gran intensidad poética y afectiva, y a partir de una casi invisibilidad por parte de las actrices.

Fueron necesarios algunos años de trabajo y entrenamiento para que, en este espectáculo, las actrices pudiesen permanecer en un estado donde, aparentemente, están haciendo muy poco y, al mismo tiempo, existe una sutil y precisa organización de acciones, además de una porosidad para incluir elementos del acaso e historias del público, sin perder el tenue hilo que conduce la dramaturgia.

En este caso, la visibilidad de las actrices es inversamente proporcional a la intensidad de la experiencia poética: aunque puedan dejar dudas sobre quién está actuando y quién es espectador, es palpable la potencia del encuentro artístico, que se torna visible en las reacciones que mezclan sonrisas, carcajadas, espanto, lágrimas y palabras de gratitud del público presente.

Esta cualidad "neblinada", que se sitúa en un 'entre' cuerpo escénico y cuerpo cotidiano, también puede ser encontrada en otros ejemplos de la escena actual, en trabajos como de la performer carioca, Eleonora Fabião y en innúmeros ejemplos que se construyen a partir de un territorio híbrido entre teatro y performance.

Esa fuga de la teatralidad en busca de una intensidad de la experiencia, parece venir a contramano de las metodologías de construcción de cuerpos extra-cotidianos, que vienen sirviendo como referente para gran parte de los espacios reservados a la formación de actores y al teatro de grupo en Brasil, durante las últimas décadas.

En estas (no tan) nuevas estrategias, es posible identificar una transformación bajo el concepto de presencia, hasta entonces bastante relacionado a la idea de un atributo que puede ser adquirido por el actor a partir de entrenamientos. Este nuevo paradigma no dispensa la formación técnica, pero la búsqueda parece ser más en el sentido de una capacidad de generar encuentros y experiencias en intensidad de

afecto, que algo relacionado a la capacidad del actor tornarse visible, de atraer la atención sobre sí: la presencia como algo relacional, que se construye en el aquí y el ahora del encuentro, que se sustenta en el territorio intangible entre dos o más personas.

Y que por ser relación, incluye al espectador como parte generadora de la experiencia, un espectador que también está produciendo los afectos que atraviesan todos los participantes, al mismo tiempo propositores y receptores, doblando el tiempo e instaurando un campo compartido de intensidades.

El deseo de esos cuerpos-en-relación poética parece encontrar substrato conceptual en los pensamientos que el ensayista y filósofo, Peter Pál Pelbart, expone cuando trata sobre la biopolítica y sus despliegues.

Pelbart (2011) discurre sobre nuevos modos de relación entre capital y subjetividad, que parecen caracterizar la sociedad actual, con destaque para la utilización intensa de la mídia y la industria del marketing, que vienen consiguiendo capturar y colonizar nuestro inconsciente: hoy consumimos no solamente productos y electrodomésticos, consumimos modos de existencia, que organizan y direccionan el deseo del ciudadano común, en un refinado sistema de control de la vida. Esta apropiación de la vida por las instancias de control es fruto de un cambio en los regímenes del poder, que el autor analiza a partir de pensamientos producidos por Foucault (1976) y que intento describir de manera breve: en los regímenes del poder instituidos en los siglos XVII y XVIII, la atribución del soberano era vinculada al derecho de *hacer morir y dejar vivir*, en autoridad que delegaba sobre quién se dispusiera contra las reglas, las jerarquías, las costumbres. Hoy, se identifica un vuelco, donde los mecanismos de control actúan sobre la vida, en un *hacer vivir y dejar morir*. Al poder le interesa nuestro tiempo, nuestro cuerpo en labor, nuestra capacidad inventiva, nuestro deseo, creando mecanismos de control sobre la felicidad, el bienestar, el imaginario, traducidos siempre en términos de consumo y relaciones financieras, considerando aquí, el capital, como el sistema de poder establecido.

El control de la vida justificado por el cuidado de la vida: guerras y genocidios han sido justificados por la defensa de esa vida que el capital administra, es en el nombre de la existencia de todos que ocurren las muertes: se mata para poder vivir.

Paradójicamente, si es la vida, en su capacidad inventiva y productiva, el bien mayor que el capital desea, eso acaba por valorizar la vida y con eso se abre la posibilidad de grietas de reapropiación de la subjetividad por aquellos que se encuentran al margen del sistema. Esta reapropiación ocurre a partir de la consciencia de que la invención y la capacidad creativa no es una prerrogativa de los grandes genios, mas sí potencia del ciudadano común: en contrapunto al biopoder (poder sobre la vida), se instaura la posibilidad de la biopotencia (poder de la vida).

Los cuerpos que se disuelven en el cotidiano para proponer campos de experiencia artística en espacios públicos y de circulación de personas, están revelando la potencia poética del cuerpo común y, en última instancia, creando posibilidades de reapropiación de la subjetividad por el individuo.

Pero, ¿cómo podría el cuerpo protegerse de las grandes heridas para acoger las heridas más sutiles, o como dice Nietzsche en *Ecce Homo*, usar la "autodefensa" para preservar las "manos abiertas"? ¿Cómo tiene él la fuerza de estar a la altura de su franqueza, en vez de permanecer en la franqueza de cultivar apenas la fuerza? (...) Así, el cuerpo es sinónimo de una cierta impotencia, y es de esa impotencia que él ahora extrae una potencia superior, liberada de la forma, del acto, del agente, hasta incluso de la "postura". (Pelbart, 2011, pág.46)

De esta manera, los cuerpos de los actantes que se presentan en una cualidad próxima a la del espectador, están diciendo que no son mejores o más grandes, que no poseen capacidades extraordinarias. Que el cuerpo común, con sus limitaciones y fragilidades posee una potencia inmensa de autocreación poética, de reinención de sí y del mundo. En la medida en que el ciudadano común percibe esta

capacidad, está empoderándose de sí mismo, de la propia vida, en su intensidad creativa y productiva.

Estas experiencias artísticas revelan que el campo poético puede ser instaurado en cualquier lugar y entre los cuerpos comunes. Que para eso es necesario, básicamente, el deseo, alguna imaginación y cuerpos en relación. Que esa sutileza puede ser absolutamente subversiva y transformadora de las dinámicas establecidas, aunque sea en un territorio micro y temporario.

Con este texto no pretendo descalificar las propuestas estéticas donde los actantes buscan cuerpos codificados, técnicamente elaborados o capaces de virtuosismos impensables para el público que observa. Estos trabajos también poseen potencias de afecto, capaces de generar desplazamientos y encantamientos. También vale decir que, tratando la escena contemporánea como un recorte temporal, tenemos un panorama en donde coexisten múltiples lenguajes y propuestas escénicas, con diferentes objetivos, recursos y procesos, y me parece desnecesario e improductivo intentar establecer grados de valoración en donde esta o aquella propuesta, serían más o menos válidas.

Si llamo la atención para determinados tipos de trabajo, es porque me parece que podemos encontrar en ellos nuevos paradigmas para que pensemos la relación entre actor y espectador, entre arte y vida, entre macro y micro políticas.

Y que estas experiencias que buscan una aproximación entre arte y cotidiano en una relación horizontal entre cuerpos en acción, pueden adquirir estatus revolucionario, abriendo grietas altamente subversivas y actualizando (con más o menos consciencia) viejas tácticas de guerrilla, no más a través de la lucha armada y sí ejerciendo influencia en la creación de nuevos territorios riquísimos en imágenes, donde la palabra libertad puede ganar un nuevo sentido, conectándose a la idea de reapropiación de la vida en sus instancias biológicas y subjetivas, y en el empoderamiento del cuerpo en sus espacios cotidianos.

Bibliografía

Marighella, C. Manual do Guerrilheiro Urbano, 1969.

Pelbart, P.P. Vida Capital: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.

¹ Más informaciones pueden ser encontradas en la página web www.opovoempe.org.br

² La entrevista es parte del proyecto de doctorado "Cuerpo escénico y cuerpo cotidiano: fronteras, dobleces e intersecciones", que está siendo desarrollado por la autora en el Programa de Post-graduación en Artes de la Escena, Unicamp, SP, Brasil.

Crisis y re significación de la noción de “autor “en la escena teatral universitaria

Ana Rodríguez Arana
UNA, UBA
Sergio Sabater
UNA, UBA

“Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización – es decir todo lo que hay de específicamente teatral - es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental.”

(Antonin Artaud. *El teatro y su doble*, pág. 45)

El artículo intenta reflexionar en torno al estatuto del autor-creador en la escena teatral de nuestra Universidad. Tomando el mandato explicitado por Artaud de renunciar a la dictadura del escritor y de pensar al autor no como el dramaturgo sino como el creador directo de la escena, la función del autor queda sustituida, en las producciones teatrales del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA, por el lenguaje escénico en sí mismo, regido por las leyes propias de la escena. Esta sustitución o desaparición del autor dramático, hace aparecer nuevas funciones creativas: tanto el actor como el director dejan de ser traductores serviles del dramaturgo y se transforman en artistas autónomos, emancipados, con libre capacidad creadora.

De acuerdo a la lectura de Jacques Derrida del teatro de la crueldad artaudiano, éste no es un teatro de negación, no niega sino que afirma, aunque la afirmación que lo constituye todavía no haya nacido. ¿Cuál es el sentido de lo que Artaud afirma, que contiene, en tanto afirmación, una negación? Afirma una escena no teológica, una escena no dominada por el logos, por la palabra; afirma la necesidad del nacimiento de un teatro diferente. Y si nacer es despertarse con otros órganos que primero hay que reeducar, debemos entonces pensar en esos otros órganos que la escena no teológica supondría. En primer término una escena no teológica supone la supresión de los elementos que constituyen a la escena que viene a reemplazar, en principio la supresión del autor como creador que con su texto dirige el sentido de la representación y que pone tanto al director como al actor en el lugar de “esclavos” que interpretan y ejecutan los designios del autor dramático- quien se instaura así como el amo de una escena que no habita, en la cual no vive. También este teatro no nato apuntará a reemplazar a otro de los órganos del teatro teológico: un público pasivo, un público que consume la escena buscando el disfrute. Porque si la escena sólo es ilustración de algo ausente, la escena misma en su vitalidad propia es negada y la afirmación artaudiana supone una negación de esa negación del lenguaje propiamente escénico llevada a cabo por el teatro occidental. Por eso Derrida (2003) sostiene:

“La escena –la escena propia de la crueldad- no vendrá ya a repetir un presente, a representar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella, ausente de la escena y capaz, de derecho, de prescindir de ella: presencia a sí del Logos absoluto, presente viviente de Dios.” (p.379)

Es por eso que la crueldad se emparenta con la vida, en tanto viene a curar al teatro de una antigua enfermedad que supone la sumisión a la palabra. La escena debe ser reconstituida y debe ser derribada la tiranía del texto, debe producirse la renuncia a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor. Así el dramaturgo ya no será el autor, porque para Artaud sólo tendrá derecho a llamarse autor, es decir creador, aquel que maneje, que configure de modo directo, la escena.

De algún modo se produce así la muerte del autor con mayúsculas – emparentado con el logos y con Dios- y dicha muerte deja un espacio vacío que da que pensar. Habría que analizar ese espacio vacante dejado por la desaparición del autor teatral y habría que estudiar qué apariciones nuevas se producen en dicho espacio. Siguiendo a Foucault (2010), podríamos hablar de un juego de desapariciones y apariciones. Desaparecido el autor-dramaturgo –el amo que dirigía el tiempo y el sentido de la representación- hacen su aparición en la escena funciones nuevas, liberadas por esa desaparición. Nuevas caras del autor, del creador, entre ellas: una nueva concepción de la dramaturgia o una dramaturgia de nuevo cuño, de raigambre escénica y no verbal, sustentada en el cuerpo del actor creador, en la improvisación, en el presente de la escena. Se desvanece algo que nos precede y se produce el despertar de un teatro nuevo, se produce un nacimiento, pero este teatro nace con otros órganos, debe reeducarse. ¿Cuáles son estos nuevos órganos teatrales, reeducados, que supone este nacimiento? ¿Y qué alumbramientos se producen en el ámbito de la producción teatral universitaria?

Estamos en presencia de un teatro de matriz posdramática –siguiendo la ya canónica conceptualización de Hans Thies Lehman (2002)- un teatro “*llevado a operar más allá del drama*”, una teatralidad que remite a una época posterior a la validez del paradigma del drama en el teatro, que remite a una época en la que se trasciende la subordinación del teatro a la supremacía del texto. Este nuevo teatro, llevado a operar más allá del drama, se encuentra en relación con la afirmación artaudiana en tanto ella apunta a un proceso de *espaciamento*, a un proceso que supone una producción espacial, propiamente escénica –“*triumfo de la puesta en escena pura*” (Derrida, 2003, p. 377)-. Una producción que parte del espacio de la escena, una producción que parte de todo lo que en la escena está vivo, de todo lo que habita en ella: el actor y su cuerpo en acción. Por ello, en este teatro el autor es el propio lenguaje escénico y es en este sentido que decimos que los nuevos órganos que emergen en esta nueva concepción del teatro vienen a revelar nuevas funciones creativas. El director y el autor dejan de ser esclavos serviles del texto dramático y se constituyen en creadores autónomos. Son los nuevos dramaturgos que escriben en el tiempo presente de la escena, escriben en una lengua propiamente escénica, una lengua hecha de cuerpo, movimiento y acción, que no viene a representar una realidad previa, el texto dramático. Es por ello que Eugenio Barba (1990) nos habla de una dramaturgia concebida como una trama de acciones, una dramaturgia en la cual la palabra es una acción más que vive en una realidad habitada por acciones de índole diversa. La noción de dramaturgia misma estalla diversificándose, articulando un lenguaje propiamente escénico que se constituye en autor. Desaparece el autor-dramaturgo y esa función creadora se multiplica y se difumina anclándose en el espacio de la escena, se transforma el logos en espacio y acción. Aquí, en esta escena posdramática, en esta escena que se convierte en autora del sentido, la producción del cuerpo presente del actor es la protagonista y la improvisación se convierte en un motor creativo, en una herramienta para escribir al espaciar en la escena los hilos de acciones que confluirán en el sentido del texto performativo del espectáculo teatral. Reverbera una idea de teatro física y no verbal, cuyos límites son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito. Ahora bien, en este teatro de matriz física sólo tendrá derecho a llamarse autor, es decir creador, aquel que componga de modo directo la escena.

Un teatro logo céntrico se desvanece y nace un teatro con otros órganos, sale a la luz, emerge, un teatro de presente, una escena viva fundada en la poética del espacio. Un teatro en el cual la puesta en escena supondrá una dimensión de *magia*, de *hechicería*. Pues no supondrá la traducción a una escena muda de un texto de autor que se transforma en el amo del sentido; porque el proceso creativo, con la deriva azarosa que éste supone cuando surge de la improvisación y de la confluencia de diversas funciones compositivas, no se puede racionalizar, no se puede predecir, no es la puesta en escena automática de un texto previo. Es una “*ardiente proyección*”

ISBN 978-987-3946-03-5

de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones". (Artaud, S/d, p. 74) Contiene magia, imprevisto, improvisación, apertura a la deriva del sentido, al accidente y a la irrupción de lo inesperado, a un proceso de ideación propiamente escénica que torna posible la emergencia de nuevas funciones dramáticas ancladas en el actor, en el director, y en el espectador que es interpelado a completar evocativamente el sentido.

En la senda abierta por la encendida prédica artaudiana transitaron muchos creadores del teatro del siglo XX, pero quisiéramos aquí detenernos en uno de ellos: Tadeusz Kantor; porque creemos que en la dimensión absolutamente radical de su construcción teatral, puede rastrearse de manera singular la cuestión que nos ocupa: la disolución progresiva de la noción de autor dramático en favor de una multiplicidad radial de horizontes de construcción artística, que terminarán por conferirle un nuevo estatuto ontológico al espectáculo. Sin embargo, esto acontece en el teatro kantoriano de una manera en apariencia paradójica; puesto que, en la larga marcha que realiza con su grupo: el *Cricot 2*, desde mediados de los años cincuenta hasta el estreno de *La clase muerta* en 1975, Kantor elige, en las distintas etapas de su evolución creadora, a un mismo dramaturgo: S. I. Witkiewicz (Witkacy). Pintor, poeta y dramaturgo, ligado al movimiento simbolista, Witkacy dejará una fuerte impronta en la cultura polaca durante el período de entreguerras. Kantor incorporará sus textos de manera casi excluyente a sus investigaciones de vanguardia; pero en una fórmula ya célebre, fijará los límites en los que esta literatura dramática será integrada a los procesos creativos del Cricot: "*No representamos a Witkiewicz* –dirá Kantor con cierta ironía- *representamos con Witkiewicz*" (Bablet, 1983, p. 39). Esto significa que el autor (aun cuando, como en este caso, sea elegido y revistado una y otra vez) nunca tendrá la primacía en el proceso de creación del espectáculo. El texto no estará allí para ser *representado* si no para entrar en un tramado de relaciones y procedimientos complejos a los que el "*autor del drama*" terminará subordinándose. Este principio de insubordinación al texto y al autor será una estrategia clave en la búsqueda de lo que – siguiendo a Tairov – Kantor llamó *Teatro autónomo* o también *Teatro complejo*. Este teatro no renuncia al autor; más bien disuelve su hegemonía en favor de la multiplicidad que supone la construcción de sentido en el campo de las prácticas escénicas. Esto quiere decir que no sólo la escena no será la reproducción del universo del autor si no que entre texto y escena crecerá la tensión e incluso el extrañamiento. Cada una de estas esferas asumirá la condición de mónada y se volverá, en relación con la otra, una realidad impenetrable: "*Sólo la conservación (contra el sentido común) y el respeto del carácter extraño, de la separación, de la no penetración recíproca, permiten y hacen posible la creación de una nueva realidad autónoma –el teatro complejo.*" (Kantor, 1987, p 57) El texto de autor sigue estando presente en el trabajo, pero como un 'cuerpo extraño', vuelto sobre sí mismo y ajeno a los elementos escénicos puros, que se despliegan según una lógica que les es propia y que el texto ha dejado por completo de condicionar. Autonomía radical de ambos elementos como estrategia para neutralizar la hegemonía del autor sobre el tejido espectacular. La escena se vuelve así, autosuficiente, autonarrativa y el texto se integra en el espectáculo como una realidad pre-existente, como un *objeto encontrado, previo, cerrado e indivisible*. (Kantor, 1986, p. 58).

Todavía en el espectáculo que proyecta a Kantor hacia la fama y el reconocimiento mundial, *La clase muerta*, un texto de Witkiewicz acompaña el proceso de creación del espectáculo; pero aquí, la realidad de la escena velará por completo el universo dramático que despliega Witkacy en su obra *Tumor cerebral*. La escena nos mostrará la llegada a sus antiguos bancos de escuela de un contingente de viejos decrepitos, probablemente ya muertos o suspendidos al borde de la tumba. Cada uno de ellos acarreará el cadáver del niño que fue; un pequeño muñeco de cera adosado a su cuerpo, prótesis monstruosa surgida de su propia anatomía degradada y envejecida. La infancia perdida en inquietante matrimonio con la esclerosis senil, signo de la inminencia de la muerte, serán las fuerzas que animarán, en esa pobre hilera de ISBN 978-987-3946-03-5

pupitres escolares, un patético ritual de aliento metafísico. La autonomía de este paisaje escénico frente al texto es absoluta. El autor se ha disuelto detrás de una construcción poética y metafórica que instaura el espacio- tiempo de una escena ya completamente autónoma.

Ideas similares despliega a nuestro entender Ricardo Bartís, referente fundamental de la escena porteña actual y director del Sportivo Teatral, en el cual se han formado muchos de los teatristas que ingresan como docentes en el Departamento de Artes Dramáticas a partir del 2005 y que podría constituirse en parcial explicación de la presencia, en la producción del Departamento, de espectáculos que no son la puesta en escena de un texto dramático de autor. Bartís parte, con impronta de matriz kantoriana, de la idea de que el teatro posee una realidad independiente, autónoma, de que “*el teatro no preexiste*” (Bartís, 2009, p. 7) sino que se identifica con el acontecimiento teatral que supone presencia convivial – por eso para él los textos dramáticos no son teatro. En los ensayos hacia la composición del espectáculo, se instaura un “nosotros” y al no partir de un texto dramático a representar, al “no aceptar el dominio del texto”, ese nosotros aislado del mundo es “*como un grupo de expedicionarios perdidos en el desierto en búsqueda de una especie de talismán que sería la obra o el espectáculo*”. (Bartís, 2009, p.10)

Consideramos que esta tradición de rechazo y construcción de un teatro autónomo ha marcado fuertemente la producción espectacular de nuestro Departamento de Artes Dramáticas que -según tenemos la oportunidad de corroborar siguiendo los procesos de ensayos de los proyectos de graduación de la carrera de actuación a partir de la lectura de las memorias del proceso creativo de nuestros estudiantes- suponen la emergencia de un lenguaje propiamente escénico jugado en el espacio y en la acción. En muchos de los espectáculos del Departamento ha sido la improvisación el motor de una dramaturgia de nuevo cuño, escénica, espacial y no verbal, encarnada en el cuerpo de quien vive en la escena: un actor-performer que presenta las acciones tramadas y montadas por el director. En el territorio de los ensayos que conformaron el proceso creativo de algunos de dichos espectáculos, despuntaron, por momentos, la magia y la hechicería mentadas por Artaud. Se pusieron en juego nuevas funciones creativas encarnadas tanto por el actor como por el director, quienes a través de los ensayos compusieron textos espectaculares en los que confluyeron la poética del lenguaje totalizante y espaciante de la dirección y los lenguajes específicos de la actuación anclados en la acción, en el gesto, en el movimiento, en el cuerpo vivo y presente habitando una escena que no reconoce otro amo que su propia potencia creativa y que escribe en su propia lengua, la lengua del espacio.

Bibliografía

- Artaud, Antonin (S/d). *El teatro y su doble. El pesanervios*. Córdoba: Editorial Fahrenheit.
- Bablet, Denis (Ed.) (1983). *Les voies de la création théâtrale. T. Kantor*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (1990). *El Arte Secreto del Actor*. México: Editorial Escenología A.C.
- Bartís, Ricardo (2009). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Bartís, R., Couceiro, A., Cappa, B. y Daulte, J. (2011). “Relación entre texto y Puesta en Escena”. En Sagaseta, Julia Elena. (Comp.) *Encuentros*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, IUNA.
- Derrida, Jacques (2003). “La palabra soplada” y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. En *La escritura y la diferencia*. Madrid: Editora Nacional. Biblioteca de Filosofía.
- Foucault, Michel (2010) *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata. Ediciones literales.
- ISBN 978-987-3946-03-5

- Kantor, Tadeusz (1987). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Rodríguez Arana, Ana y Sabater, Sergio (2010). "Las huellas de Tadeusz Kantor y Eugenio Barba en el teatro porteño de fin de siglo". En Sagaseta, Julia Elena. (Dir.) *Miradas sobre la escena teatral argentina en democracia*. Buenos Aires: IUNA.
- Rodríguez Arana, Ana y Sabater Sergio (2013). "Ensayos de teatro pos dramático en el campo de la producción universitaria." En Sagaseta, Julia Elena (Ed.) *Teatralidad expandida. El teatro performático*. Buenos Aires: Ed. Nueva Generación. IUNA

Teatro de la india

Geraldine Seff
EMAD, UNA

Arte integrador

En India no hay una división formal entre Teatro y Danza, el actor también es bailarín y vocalista, una actividad está integrada a la otra. Tampoco están diferenciados los terrenos de lo Teatral de lo Ritual.

Podríamos decir que los Dance Dramas de la India son una síntesis integrada de muchas formas artísticas: partiendo de la danza, el teatro, la música, la escultura, la mímica, la pintura y la literatura. Encontramos elementos de todas estas expresiones artísticas que integrados forman un universo refinado y exquisito, cuyo fin último es el surgimiento del placer estético.

El cuerpo en el espacio extra cotidiano

Solemos manejarnos en rutas, caminos que transitamos y volvemos a recorrer y re transitamos una y otra vez. Y paso a paso vamos dejando surco en nuestra mente. Nuestro modo de pensar, sentir y reaccionar está condicionado por estos surcos. Creemos que elegimos, pero en realidad no elegimos. Nuestro poder de elección está condicionado por estos surcos.

Que ocurre con nuestra reacción condicionada por estos surcos cuando estamos otro mapa? Qué pasa cuando la red conceptual que tenemos no alcanza para “resolver”?

Que paso cuando a Don Supuesto el cotidiano la hace pito catalán?

Estamos fuera del surco: estando en un espacio extra cotidiano

Sin duda *estamos frente la posibilidad* de salir de lo de siempre y comenzar a transitar otro camino

Estando en otro mapa consecuentemente estamos frente a La Posibilidad

Y como es el cuerpo fuera del surco?

Es un cuerpo inocente, que no sabe de antemano. Es un cuerpo lleno de posibilidades

Posibilidad que se abre al aprender nuevas técnicas

El cuerpo-mente sin surcos es el punto de partida ideal para transitar lo nuevo.

Cuando el cuerpo aprende nuevas disciplinas se van ampliando sus posibilidades y potencial expresivo, se van generando nuevos recorridos, De estas nuevas rutas de acción fono corporal se despliegan nuevos modo de pensar, transitar y concebir el arte.

Es un proceso de trabajo físico-metal que va impregnando nuestra mente y de modo fractal nuestro cuerpo expresivo. Este es el eje funcional de la propuesta de aprendizaje en mis talleres.

Mediante la disciplina voy puliendo mis acciones personales y generando nuevos recorridos, trabajando sobre la neuroplasticidad

También la practica en sí constituye un procedo de revelado. Lleva de la oscuridad a la luz nuestro modo de funcionamiento mental. La práctica muestra como repetimos el modo de funcionar mental y como los surcos nos condicionan a lo nuevo, a la posibilidad

Origen del Dance Drama en India

Hay un tratado ancestral de Dance Drama hindu llamado Natya Sastra. Natya significa dance drama y Sastra manual

El Natya Sastra (desde ahora N.S) es un libro sagrado, también conocido como el 5to Veda. Los Vedas son los libros sagrados donde se asientan las bases del

Hinduismo. Si el “Manual del Actor” es conocido como el 5to Veda, se puede traslucir la relación directa que tiene el Arte con lo Sagrado

La estructura del NS, son las conversaciones del Dios Bhrama (aspecto Creador de Dios) y un Rey llamado Bharata quien recibió las enseñanzas de como ha de representarse el drama

El NS regla todo, desde como ha de ser el espacio de representación, las dimensiones del espacio escénico, donde se ubica la orquesta, como ha de entrar el actor, como se viste, camina y gesticula cada personaje. Los movimientos de manos, de pies, de torso y hasta las emociones están regladas. Las emociones básicas y principales son 9, conocidas como Nava Rasas

El “conocimiento” que baja de lo divino, es recibido por un Hombre, y este hombre ha de transitar el proceso de aprendizaje, de Auto esculpirse, para llegar a conectar con lo Divino. En tanto limo mis asperezas, puedo centrarme y al estar conectado con mi esencia puedo comenzar a percibir lo trascendental.

El conocimiento baja de lo divino y para llegar a lo divino, el hombre “transita el aprendizaje del Arte”

El concepto de circularidad se manifiesta en este ejemplo, el saber baja de los Dioses y el hombre para llegar a los Dioses transita sus enseñanzas

Aquí tenemos el concepto de Circularidad Arte-Espiritualidad

Bharata fue el primer hombre quien recibió este saber y el estilo de Dance Drama más antiguo de la india se llama BHARATANATYAM, es decir el Dance drama de Bharata

Vamos descomponer la palabra

NATYA(M) Dance Drama

BHA – RA- TA

BHA – viene de BHAVA – que significa emoción

RA – viene de RAGA que significa melodía

TA – viene de TALA que significa ritmo

Es decir: el Dance drama de las emociones, el ritmo y la melodía

Las manos del actor cuentan las historias y el vocalista en escena canta la trama, representado RAGA, los pies marcan el ritmo TALA y el rostro cuenta el mundo emocional BHAVA

Cada región de la India esto tiene su propia forma de representación artística. Cada estado tiene su propio idioma, hay 18 alfabetos y cada zona tiene su propia riqueza regional. Hay música y danza folklórica, artesanía local, comida regional, deidades locales, teatro clásico y folklórico regional

En el estado de Tamil Nadu, donde yo viví, el dance drama es Bharatanatyam y el estado vecino es Kerala donde el Dance Drama es Kathakali. El Kathakali es el estilo que más captó la atención de los investigadores teatrales, tanto Grotowsky como Barba pusieron su atención allí, por eso estimo es el más conocido en occidente

Características de los Dance Dramas

La característica de los Dance Dramas es la gran codificación gestual. Todos los movimientos están reglados según el Natya Satra, se señalan al detalle los movimientos de cada parte del cuerpo, así como también, todos los pasos a seguir durante la representación.

Las emociones también están clasificadas dentro del Natya Sastra; se diferencian nueve estados emocionales básicos ya que se considera que todo estado emocional por el que un ser humano puede atravesar se encuentra dentro de estos nueve estados primarios o principales. Se estudian las posturas y gestualidades que cada estado emocional produce en el cuerpo que habita. De esta manera el actor interpreta reproduciendo el patrón físico de cada estado expresando su emoción al espectador.

Las representaciones tienen extenso vocabulario gestual compuesto por expresiones faciales (incluyendo los ojos) posturas del tronco, piernas, pies, brazos y gestos de las manos (mudras).

ISBN 978-987-3946-03-5

El espectador que experiencia

Quien atestigua una representación lo vivencia como experiencia más que como espectáculo.

Ya que cuando transita la “experiencia” suceden vivencias que tiene que ver con el campo de percepción e integra el subconsciente.

El fin del arte Hindú es producir RASA, rasa es producir el placer estético. Traspasando el umbral de Maya (la ilusión)

Habitualmente nuestra mente salta de un pensamiento a otro, continuamente, el salturreo es incesante, mi maestro solía comparar a la mente distraída con un “monito saltarín”. Mediante la práctica uno puede ir disminuyendo esta frecuencia de saltos mentales e ir experimentando la Presencia

En las prácticas meditativas y en ocasiones especiales, la frecuencia mental del pensamiento disminuye. Estos momentos son vividos con gran intensidad, son momentos de Presencia pura. Nuestro cuerpo físico, el mental y el emocional están alineados. Momento de conexión con uno mismo. Algunos especialistas nombran este aquietamiento de fluctuaciones como “experiencia mística”, una experiencia en donde el modo de percibir la realidad cambia.

Cual es la semejanza entre una experiencia mística y una experiencia teatral? Ambas tienen el fin de producir RASA, aquietar la frecuencia de pensamiento y permitir ir más allá de lo cotidiano.

Cual sería la diferencia entre una experiencia mística y una experiencia teatral? La experiencia mística es más prolongada y deviene de un gran trabajo con uno mismo. La experiencia del placer estético, es fugaz, pero de igual modo produce la cesación en la dinámica de pensamientos. Eso es lo que pasa cuando una “experiencia Rasica” acontece

Mi experiencia como investigadora

Me gusta pensar al arte como hecho integrador.

No se trata de Teatro Oriental Vs Teatro Occidental

El momento en donde se produce la concepción. Es masculino vs femenino?

En tanto hay diferencia de paradigmas y vivencias, surge la gran posibilidad de concebir algo diferente. Es una oportunidad magnífica para nutrirse de aquello que es tan lejano a nuestra cultura y desde ese nuevo universo expresivo, crear

Si pensamos la técnicas como alfabetos, aprender nuevos alfabetos me da la posibilidad de explorar nuevos sonidos, nuevas caligrafías, otras estructura gramaticales, conjugaciones; que me conducen directamente a otros modos de pensar, de concebir el cuerpo, el tiempo, la distancia, el ritmo, la realidad.

Soy occidental y me apasiona la investigación del arte Performativo Oriental pero no esta en mi la impronta de reproducir textualidad ni imitar, sino en nutrirme de ese modo de entender el teatro y generar a partir de ello. No se trata de “hacer como ellos” sino de transitar sus métodos de entrenamiento y así ampliar horizonte

Ampliar el rango es lo que mas podría expresar mi búsqueda.

Hay un algo, muy diferente a lo de acá que me resulta muy sabroso.

Un Imán-Germen

La experiencia del centramiento a partir del trabajo de creación, la presencia y el registro son las bases fundantes de mi experiencias de aprendizaje en India e Indonesia y sobre lo que construimos el trabajo de formación actoral que propongo en mis talleres

Pensar en registro, integración y ampliación.

Un primer movimiento de registro que lo podemos llamar también: reflexión – flexionarse hacia adentro - (mirar a si mismo), un segundo momento de integración de nuevas técnicas y paradigmas. Y un tercer momento de aplicación integradora que deviene en ampliación. Ampliación del cuerpo expresivo y de la conciencia

ISBN 978-987-3946-03-5

Teatro de la India en Buenos Aires

El objetivo central de mi tarea como docente investigadora, es acercar las técnicas utilizadas en la India, para nutrir a los actores occidentales. Acercar sin tergiversar, accesibilizar sin perder la esencia. Aprender nuevas técnicas, despertar conciencia para luego crear desde un lenguaje propio

Como yo, artista de este lado del mundo puedo nutrirme con las técnicas de entrenamiento de la India?

Estas son las preguntas que guían nuestro trabajo

El trabajo que hacemos en los talleres este inspirado en los entrenamientos que hacen los actores tradicionales en la India, y los dividimos en el área corporal y vocal, de esta manera podemos profundizar el estudio

Despertamos la conciencia de la parte y su autonomía de movimiento. Entrenamos cada parte del cuerpo por separado, explorando las capacidades de movimiento y los recursos expresivos. Descubrir importancia la de la respiración y su relación directa con la voz, explorar los resonadores y proyectar

Estar despierto desde la sensación es el primer paso. Siempre repito que trabajamos desde la sensación no desde el sentimiento. El sentimiento pertenece al mundo privado de cada uno y no lo utilizamos con fines de creación. La creación es presente, la sensación es presente.

Se ti propongo que lleves tu atención a una parte de tu cuerpo, y que la muevas sin perder conciencia de lo que estas haciendo tu atención esta allí y esa acción esta viva. Esta en presente. La presencia llama a presencia.

La irrupción de lo íntimo en la escena teatral

Los procesos de ficcionalización del yo en *Melancolía* y *Manifestaciones*, de Lola Arias

Mara Vanrell
DAV-UNA
maravanrell@fibertel.com.ar

En el presente trabajo, analizaremos la performance *Melancolía* y *Manifestaciones* (2012), de la dramaturga y directora argentina Lola Arias en relación a los procesos de ficcionalización del yo. La obra tuvo una primera lectura performática en Viena y luego fue estrenada en la argentina el 6 de abril de 2013 en el Centro Cultural San Martín, antes de comenzar su gira por diferentes festivales internacionales en Europa. La obra puede ser enmarcada dentro del género Biodrama, término acuñado por primera vez por la dramaturga y directora argentina Vivi Tellas, creadora y directora del ciclo *Biodrama* que se inició en el año 2002 en el Complejo Teatral de Buenos Aires¹. Declaraba Vivi Tellas: “Un director de teatro elige a una persona argentina viva y, junto con un autor, transforma su historia de vida en material de trabajo dramático. Para cada realización se podrán elegir personas públicas o anónimas, siempre que se pueda trabajar con ellas en persona, conociendo su historia de primera mano.”² Este protagonista puede participar del espectáculo si el director lo desea. Y en otra entrevista agregaba: “Inventé la palabra *Biodrama* para entender el proyecto. Yo decía, no son biografías porque eso es la vida escrita, entonces digo “drama” como teatro, como acción dramática. Son biografías escénicas.”³

El Biodrama es un género liminal que problematiza la relación tan debatida entre el arte y la vida, al poner en escena historias de la vida real presentadas por sus propios protagonistas quienes ponen al desnudo sus experiencias más personales. Este proyecto reniega de la categoría tradicional de obra dramática que posee un texto de autor y que es representada por actores que encarnan personajes con caracteres psicológicos más o menos definidos. Por el contrario, el texto se va construyendo en escena a medida que los protagonistas despliegan sus historias involucrando al público al compartir el relato de sus vivencias.

Si bien el ciclo dirigido por Vivi Tellas culminó en el 2009, esta corriente estética siguió dando sus frutos y varias de las obras dirigidas por Lola Arias se enmarcan en esta línea de producción. Entre ellas podemos citar: *Striptease* (2007) un bebé de un año es el protagonista de la obra; en *El amor es un francotirador* (2008) los actores cuentan historias de amor mientras toca en vivo una banda de rock; en *Mi vida después* (2009) seis jóvenes reconstruyen la juventud de sus padres en los 70 a partir de fotos, cartas, cassettes, ropa usada, etc. También dirigió *Familienbande* (2009) sobre la vida de una familia con dos madres en el teatro Kammerspiele Munich y *That enemy with in* (2010) en colaboración con dos gemelas idénticas en el teatro HAU, Berlin. En Chile, estrenó *El año en que nació* (2012), basada en biografías de jóvenes chilenos nacidos durante la dictadura. Su última pieza *El arte de hacer dinero* (2013) está protagonizada por mendigos, músicos de la calle y prostitutas de la ciudad de Bremen. En colaboración con el artista Stefan Kaegi dirigió *Chácara Paraíso*, una instalación biográfica con policías brasileños, y *Airport kids*, un proyecto sobre niños internacionales en Suiza. Entre 2010 y 2012 curaron *Ciudades paralelas*, un festival con 8 intervenciones en el espacio público que se realizó en Berlín, Buenos Aires, Varsovia, Zúrich, Copenhagen.

La obra que nos ocupa *Melancolía* y *Manifestaciones* (2012), es un diario sobre la melancolía de su propia madre creada en Buenos Aires y estrenada en Viena en el Festival Wiener Festwochen. Lola Arias (1976) es actriz, poeta, cantante, dramaturga y directora de teatro. Su obra puede ser enmarcada en la línea estética del llamado teatro posdramático concepto acuñado por Hans-Thies Lehmann en *Postdramatisches Theater*, en 1999, quien sostiene que el teatro posdramático se dispone a operar más

ISBN 978-987-3946-03-5

allá del drama, a una época posterior a la validez del paradigma del drama en el teatro pero con el cual subsiste siempre alguna relación (2010:17). La diferencia entre un teatro dramático y uno posdramático tiene que ver con la trama (drama) y con el hecho de que en el teatro dramático el texto es central en una puesta, mientras en la puesta de teatro posdramático se muestra una cada vez más alejada idea de drama y de mimesis, entendida como representación. Para Lehmann, los nuevos textos se ven más como una institución de la oralidad o un texto que yuxtapone superficies de lenguajes en lugar de diálogos (2013:18). Lola Arias construye una poética que toma en cuenta varios de estos parámetros y donde lo real se teatraliza:

Teatro es lo que sucede en vivo, donde hay una relación entre alguien que mira y alguien que representa algo. La idea del teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann dice que existe un teatro por fuera del teatro de texto, de autor, que cuenta una historia. El teatro ha sido durante años una especie de museo, donde ir a ver una historia que uno ya conoce. Hay artistas que trabajan sobre la idea de expandir las fronteras del teatro, producir formas de relato que no tengan que ver necesariamente con contar una historia, que toquen los límites entre lo real y lo ficcional. ... La aparición de lo real en el teatro hace tambalearse la relación entre espectador y actores, hace que se vuelva extraña, y los conecta a la vez con lo que está pasando en ese momento. La fuerza del teatro es que sucede en vivo. Se dice que la fuerza del teatro es que nunca se repite, que cada función es diferente. Pero al final uno se esfuerza por convertir ese objeto en algo idéntico, que se mantenga fosilizado. Cuando en mis obras aparece el azar o lo incontrolable es porque trato de que esa función sea única⁴.

El teatro, en la concepción teatral de Lola Arias no debe tener una función didáctica, no debe comunicar ni mostrar una supuesta verdad pues la obra no tiene un sentido último o fijo sino que se propone abierta a muchos sentidos posibles. Su teatro implica una percepción activa del hecho artístico, pues exige que el espectador se involucre y ya no desde el lugar de expectación sino desde una participación sensorial y afectiva. Lejos de una perspectiva moralizante, se propone al espectador que vivencie la experiencia teatral como un acto único e irrepetible recuperando de esa manera el carácter ritual del teatro y la idea de ceremonia o evento.

En relación a sus obras, prefiere hablar de *performance*, término con el que se distancia de la obra dramática porque si bien existe un texto que precede a sus obras, se rompe con la idea de fábula, no se intenta representar una acción dramática con un conflicto, no hay una búsqueda de progresión dramática a través del diálogo de los personajes, ni descripción del mundo en términos de mimesis. Además, hay una clara ruptura de la ilusión dramática al poner al desnudo los artificios de la construcción escénica. Tampoco se habla de actores que encarnarían un rol o personajes con una subjetividad propia, más bien se habla de *performers* que representan una situación determinada pero no están representando un *otro*. Realizan acciones en escena, incluso danzan y cantan, pero no encarnan una subjetividad. Además, son ellos mismos los encargados de reorganizar el mobiliario para cada escena y de otras tareas técnicas. Dice Hans-Thiel Lehmann:

Si es que existen todavía personajes que puedan ser definidos como tales. ... Es la preponderancia de la presencia física del actor-performer por sobre la vieja concepción dramática del personaje. En efecto, en esta nueva manera de pensar las artes escénicas el concepto de personaje comienza a borrarse. En lugar de la creación de un personaje a partir de una acción que tiende a la mimesis, observamos aquí la importancia dada al cuerpo del artista, a su propia materialidad carente de ficción. (Lehmann, 2010:16)

Cuando hablamos de *performance* entonces debemos prestar especial atención a su estructura. La obra está estructurada en capítulos que preanuncian la escena. Al comienzo, en el Prólogo, Lola Arias, autora/performer/directora toma la voz y nos introduce en el tema de la obra: la enfermedad de la madre. Al testimonio de la ISBN 978-987-3946-03-5

hija, le sigue el de la madre a través de una voz en OFF mientras la actriz/performer Elvira Onetto la representa en el escenario. Juego doble en el que lo visual y sonoro se conjugan provocando de manera exitosa el efecto buscado: el distanciamiento. Este desdoblamiento entre la conciencia representada en la voz de la madre y el cuerpo de la actriz/performer que la escenifica intensifica la dualidad entre la ausencia y la presencia de la madre. Esta fragmentación de los cuerpos genera extrañamiento en el espectador pues al testimonio directo se le opone la escenificación que se hace del mismo.

El tejido textual se entrama con el testimonio de la hija seguido del de la madre armando una composición a dúo con dos miradas distintas y complementarias acerca de la historia que se construye en escena:

Las dos caras de mi madre

Hija.

Durante mi vida, yo tuve dos madres: una triste y una eufórica, que se iban turnando como una actriz que hace dos roles en una misma obra. A veces llegué a pensar que mi madre tiene las dos caras del teatro: una cara que ríe y otra cara que llora.

Uno de los ancianos coloca en posición la cámara. En la pantalla, aparece proyectado un primer plano de Elvira que está adentro de la caja. Se escucha la grabación original con la voz de la madre. Elvira mueve los labios como en un playback. El efecto es como si Elvira misma hablara con la voz de la madre.

Voz de la madre: La melancolía tiene que ver con el vacío, con que vos creas que no sabés para qué estás en este mundo. No podés disfrutar de ningún amor, no podés disfrutar del arte ni de la lectura ni de nada porque es un vacío muy grande y lo que sentís todo el tiempo es un sufrimiento... (...)

La cortina se abre y se ve a Elvira de pie, atada a un colchón con una cinta de papel.

Hija: Esa es la voz de mi pero ella no es mi madre.

Se llama Elvira, es actriz y profesora de teatro.

Ella y sus alumnos van a ayudarme a reconstruir la historia de mi madre.

(Lola Arias: 2012:1-2)

La actriz que encarna la madre no está sola, la acompañan otros *performers*, cuatro actores de más de 70 años que escenifican *los otros* en la vida de la madre. Pueden representar los amores de la madre, la acompañante terapéutica, sus alumnos y otras veces conforman un acompañamiento coral. Sus canciones y movimientos arman una coreografía que da ritmo y singularidad a la obra.

La estructura de la obra es compleja y presenta varios niveles de representación: los recuerdos de la hija; los relatos y anécdotas de la madre; la escenificación de varias situaciones vividas por la madre; las canciones compuestas e interpretadas por la misma Lola Arias, expresión lírica de la subjetividad; los videos proyectados en escena con imágenes reales de momentos biográficos; las danzas, despliegue visual y sonoro, que escenifican distintos momentos de la biografía llevada a escena y, por último, la puesta al desnudo de la intimidad en la confesión de los miedos, fantasmas y deseos que reúnen a madre e hija. La obra usa la mezcla de géneros como procedimiento de construcción textual: lo dramático, se mezcla con lo lírico y con lo narrativo formando una trama textual compleja y rica en formas. Un ejemplo de este recurso lo vemos en el capítulo **Los amores de mi madre**: primero, hay una entrevista en el que se cuentan algunas historias de amor; luego, la hija narra la historia de sus padres y, por último, una canción de amor. Diálogo, relato y poesía: el cruce de géneros está presente como matriz de la creación artística.

Este tejido de relatos, entonces, tiene como correlato una puesta en escena que articula diferentes lenguajes artísticos como la música y la danza y el lenguaje audiovisual, presente en los videos, en los doblajes de entrevistas, en las fotos y en la proyección del grabado de Durero en la escena final.

En cuanto a la escenografía, realizada por Mariana Tirantte, la vinculación con las artes visuales es muy fuerte y, en particular, con el concepto de instalación. Las escenas son representadas como *tableaux vivants* en una caja de madera. A manera de telón, se ha dispuesto una cortina que se abre para dar lugar a las diferentes situaciones escenificadas y cuando se cierra sirve de pantalla para las proyecciones de los videos. El cierre y apertura de la cortina también permite una separación entre los capítulos. Cada capítulo se corresponde con un dispositivo escénico particular y en el escenario son los mismos *performers* quienes instalan objetos que remiten a las vivencias contadas por madre e hija, rompiendo la ilusión dramática al disponer la escenografía ante la mirada del público. Los objetos se animizan y tienen un gran valor simbólico pues construyen la identidad de su poseedor: es el colchón/cama del que la madre no puede salir, los objetos robados colgados como trofeos sobre una pared, la cabeza de Mickey representando el delirio de la acompañante terapéutica. A veces, se unen dos elementos que intensifican la dificultad de superar la enfermedad: en un jardín, una soga, una silla de plástico y algunas plantas que luego sirven de elementos rituales en una danza que conjuraría el intento de muerte. Otras veces en escena está el exceso: una mujer rodeada de efectos personales en medio de cientos de remedios...pero ninguna cura. En el **Epílogo** se proyecta la imagen de un libro con el grabado *La melancolía* de Durero; a continuación, los *performers* se ponen a copiar el cuadro disponiendo en el escenario los objetos que se usaron en la obra: una escalera, un carrito de supermercado, una almohada, la cabeza de Minnie. La actriz, además, adoptará la pose del melancólico que aparece en el grabado y, luego, se proyectará la imagen en video de la madre en igual pose en su jardín. Es la figura de la melancolía desplegada en la escena y es la vida representando al arte, invirtiendo los términos propios de la estética realista.

Estamos ante un teatro cuya premisa es el retorno a lo real y a la experiencia, de este modo, la subjetividad irrumpe en la escena mezclando lo público y lo privado. Dice Lola Arias: “Mis últimos trabajos cruzan lo privado y lo político. ... Me interesa contraponer la manifestación social con un problema íntimo.”⁵

Así comienza el **Prólogo** de *Melancolía y Manifestaciones*: “Ésta es una obra sobre una hija que quiere entender la depresión de su madre” (Lola Arias, 2012:1), pero ese *yo* no existe separado de las condiciones sociales e históricas de su tiempo. Si en el **Prólogo** se mostraba la intención de poder comprender la enfermedad de su madre y sus causas, a medida que la obra avanza, el texto se va llenando de preguntas y hay más incertidumbres que certezas:

1976

Me pregunté por qué yo había traído la depresión y no mi hermana mayor o la menor; por qué era yo la que cargaba con el regalo de la enfermedad como un pan debajo del brazo.

Elvira va tirando los libros en el piso armando un caminito de libros que pisa para llegar a la hija.

Después pensé que había nacido en 1976, el año del golpe, y que así como algunos habían celebrado el regreso del orden, otros se habían volcado a la lucha clandestina o se habían exiliado, mi madre —una profesora de literatura con estrafalarias ideas de izquierda pero no practicante— se había deprimido. Después del golpe, la cátedra de literatura latinoamericana en la que mi madre enseñaba se cerró y ella empezó a dar clases en un colegio secundario donde los alumnos desaparecían.

Me pregunto si la enfermedad de mi madre, no tuvo también una causa política. Si se hiciera una lista de los deprimidos por el dictadura, ¿cuántos nombres habría en esa

lista? ¿Treinta mil, cincuenta mil, un millón?”

(Lola Arias: 2012:11)

A su vez se ofrece una mirada nueva en torno a la enfermedad, se cuestiona su carácter individual y se piensa en su impronta social. La historia privada y la pública están entrelazadas y no se puede hablar de una experiencia biográfica que no esté inserta en una matriz histórica que le da sentido. Según Judith Butler (2005) no existe narración del Yo separada de las condiciones sociales e históricas de su emergencia: narrarse a sí mismo es al mismo tiempo narrar la historia de un país en un momento determinado:

Las dos caras de mi madre.

Hija. Cuando yo nací, el ovario de mi madre explotó y todo se cubrió de sangre: la cama, el piso del hospital, la ropa de las enfermeras. Era 1976 y el país también había explotado bajo un golpe militar. Por suerte, mi madre y yo sobrevivimos a la explosión. Pero días después mi madre se puso muy triste. Fue a un médico y le dijeron que esa tristeza se llamaba depresión y que debía tomar unas pastillas para curarse. Con los años mi madre empezó a vivir entre dos extremos: pasaba meses sin querer salir de casa, casi sin comer ni hablar, y otros meses iba eufórica por la ciudad a toda velocidad, hablando de todo lo que nadie se animaría a decir, como la radio de un país donde no existe la censura.

(Lola Arias: 2012:1)

Por otro lado, Lola Arias no sólo lleva a escena la historia de un *otro*, su madre, sino también revela su propia intimidad, su propia construcción del *yo* y, por eso, ésta es una obra que habla también de los modos en que se construye la propia identidad y que problematiza el concepto de herencia. En el **Epílogo**, se proyecta la imagen de un libro con el grabado *La melancolía* de Durero. Los actores/*performers* lo observan y tratan de copiar en escena el grabado con los objetos personales de la madre, mientras la hija se pone la ropa de la madre, reviviendo el juego de la infancia en el que la niña se disfrazaba de su mamá. A través del *disfraz*, la hija se metamorfosea en el doble de la madre e investida con su ropa se pregunta cuánto de su madre habita en ella:

Hija: Años después pensé que quizás esas pastillas me convirtieron en una especie de Aquiles que se cayó de niño en un lago de antidepresivos y parece que nada puede matarlo pero secretamente teme que en cualquier momento la flecha de la depresión se le clave directamente en el talón.

Dicen que la enfermedad maníaco depresiva es hereditaria. Yo me pregunto si la enfermedad de mi madre puede apoderarse de mí, si es verdad que la depresión es una joya maldita que se lleva en la sangre y está siempre al acecho, esperando el momento indicado para tomarte de sorpresa.

(Lola Arias: 2012:14)

La obra en un principio apela al humor y a la ironía como una forma de distanciamiento frente al dolor de la enfermedad. Sin embargo, a medida que se suceden los capítulos el compromiso afectivo y el acercamiento emocional es mayor y el cuerpo de la hija y de la madre se muestran como “afectados” por la experiencia del viaje al pasado hasta el presente que se despliega en escena con la imagen final de la melancolía.

Hemos asistido al proceso de reconstrucción del pasado en que lo real retorna en forma de experiencia de vida. La poética de Lola Arias se basa en la metaforización de lo real a través de una dramaturgia que explora los límites entre verdad y ficción en la construcción de la identidad. El *yo* testimonial se ficcionaliza y se reinventa en la

escena, el arte ha entrado en la vida.

Bibliografía

- Arias, Lola, 2012. *Melancolía y Manifestaciones*. Buenos Aires, la autora.
- Butler, Judith, 2005. *Giving an Account of Oneself*. New York, Fordham University Press.
- Lehmann, Hans-Thies, 2010. "El teatro posdramático: una introducción" en *Telón de Fondo, Revista de Teoría y crítica teatral*, N° 12, pp.1-19. Traducción: Paula Riva
- Lehmann, Hans-Thies, 2013. *Postdramatic Theatre*, Karen Jürs-Munby (trad. al inglés), Routledge, Londres y Nueva York, 2006. [Trad. al español, *Teatro posdramático*] Diana González y Javier Fuentes Feo (trad.), Cendeac / Paso de Gato.

¹ En el año 2002, Vivi Tellas fue convocada para estar a cargo del Teatro Sarmiento que forma parte del Complejo Teatral Buenos Aires (CTBA) en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Allí crea el Proyecto Biodrama. Entre el 2002 y el 2009, se estrenaron quince obras referidas a historias de vida auténticas. Estas obras trataban sobre la vida de celebridades de las artes plásticas hasta maestras rurales, pasando por inmigrantes, familias de clase media, actores que fueron campeones de squash, parejas de amos y mascotas, niños de once años y hasta tres personas desconocidas entre sí. Cada pieza biodramática era desarrollada por un director de teatro diferente, quien elegía una persona viva y entraba en contacto con ella personalmente. El director transformaba su experiencia de vida obtenida de primera mano en el texto de una puesta en escena. Luego debía decidir si utilizaba actores o personas reales para representar estos biodramas. Los directores convocados para este ciclo fueron Analía Couceyro, Luciano Suardi, Beatriz Cattani y Mariano Pensotti, Stefan Kaegi, Mariana Obersztern, Daniel Veronese, Javier Daulte, Edgardo Cozarinsky, Ciro Zorzoli, Mariana Chaud, Gustavo Tarrio, José María Muscari, Santiago Governori, Lola Arias y la misma Vivi Tellas. A raíz de este proyecto, el Teatro Sarmiento se convierte en el primer centro que cuenta con un presupuesto específico para investigación y experimentación teatral en la Ciudad de Buenos Aires.

²Tellas, Vivi, Mildred Burton. Disponible en: <http://mildredburton.blogspot.com/2006/10/comienza-en-la-sala-sarmiento-el-ciclo.html>

³Extraído de: <http://elinterpretador.net/28MariaBayer-TeatroEnBuenosAires-EntrevistaAViviTellas.html>

⁴Extraído de: <http://www.youtube.com/watch?v=poukoP96AdM&feature=endscreen&NR=1>

⁵ Extraído de: <http://www.lanacion.com.ar/1410103-lola-arias-una-historia-intima-y-social>

Eje 3: La investigación teatral en el marco de la investigación en artes

Relações de uma poética de cena em *Senhora dos afogados*, encenada por Antunes Filho¹

Elen de Medeiros
Universidade Federal de Ouro Preto

Em seu texto *Teatro desagradável*, publicado originalmente no primeiro número da revista *Dionysos*, em outubro de 1949, Nelson Rodrigues narra um pouco seu percurso de dramaturgo até aquele momento, que já contava com quase uma década, apontando suas escolhas dramáticas. Neste texto, o dramaturgo se defende das acusações sofridas a partir da escrita de *Álbum de família*, de que suas peças não poderiam ser consideradas tragédias, seja pelo acúmulo de incestos ou pela linguagem pouco nobre. O que se destaca, em um primeiro momento, é a clareza do autor quanto a suas escolhas para a construção da tragédia mítica projetada: a torpeza das personagens, os monstros, como a crítica afirmava então, pode ser utilizada a fim de conferir poeticidade ao drama.

Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (Rodrigues, 2004, p. 278)

É curiosa a defesa estética que faz de seu teatro, alinhando-o a duas características principais: a teatralidade e a tragicidade. Se ele sai em defesa de um conjunto de obras em específico, o texto se tornou um esboço do projeto estético desenvolvido pelo autor ao longo de sua trajetória dramatúrgica.

Senhora dos afogados, que não está incluída neste texto de 1949, faz parte do conjunto das *peças míticas*, alinhado por Sábato Magaldi na compilação do teatro completo, pelo caráter mítico inerente à composição dramática. O conjunto, do qual fazem parte também *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Doroteia*, para além das referências míticas, em se tratando de sua proposição estética, possui semelhanças pela compreensão de uma estética trágica moderna, o que vai configurar a partir disso uma certa noção de *drama moderno*.

Para a compreensão dos processos de transformação do drama convencional para o drama moderno, podemos partir dos pressupostos apontados por Peter Szondi (2001), especialmente suas reflexões acerca da *crise do drama* e as insurgências estéticas a partir disso. Trata-se, aqui, de estabelecer uma reflexão acerca de uma *crise dramática* como um procedimento de investigação para, então, expandir a compreensão do drama moderno brasileiro. É dessa forma, pois, que o ponto fulcral a respeito da crise do drama aponta nossos caminhos de investigação: a *antinomia* entre forma e conteúdo.

Segundo o crítico húngaro, é a partir do final do século XIX que o drama negará seu conteúdo, representado pela relação intersubjetiva, pelo diálogo e pelo tempo presente. Se o princípio da forma dramática é a negação da separação entre sujeito e objeto, essa negação e a constante inserção do eu-épico no âmago da composição do drama provocará esse rompimento, essa separação, que será responsável por desencadear novos formatos. É a partir dessa oposição que a quebra da estrutura tradicional se destaca.

Jean-Pierre Sarrazac, crítico francês, se debruça igualmente a compreender o drama moderno e contemporâneo a partir da noção de *rapsódia*. Na introdução do ISBN 978-987-3946-03-5

Léxico do drama moderno e contemporâneo (2012) ele procura expandir a reflexão szondiana acerca da *crise do drama*, dando continuidade à premissa de que o homem do século XX é um homem que vive sob o signo da *separação* – separado dos outros, do corpo social, de si mesmo. Sarrazac enfatiza o fato de que o homem do século XX não está apenas separado, mas também fragmentado, isolado, e que o drama moderno e contemporâneo abre espaço para outras formas dramáticas além da épica.

Nesse sentido, a questão maior que se coloca com *Senhora dos afogados* é, como a partir da incorporação de alguns elementos reconhecidos das tragédias clássicas, de Édipo e de Agamêmnon mais especificamente, a peça se alia a uma concepção de drama moderno. Trata-se, aqui, de observar no seio da composição dramática a absorção de elementos que configurarão uma abertura à estrutura paradigmática do drama nacional. Em que medida a obra rodriguiana extrapola certa noção de drama a fim de propor outra conjuntura?

Leituras críticas apontaram tais semelhanças, mas seria plausível aliá-las a uma perspectiva de trágico moderno e não vê-las como uso indiscriminado de estruturas estéticas clássicas, o que pode soar ingênuo em relação a Nelson Rodrigues. A coexistência interna de sentidos (o estético e o sentimento trágico), longe de ser pacífica, é o motivo subjacente à ação violenta da peça, intrínseco às atitudes das principais personagens. Não bastasse essa dualidade inerente ao texto, também fazem parte outras referências recorrentes na obra do mesmo autor; são elas: os elementos cômicos, melodramáticos, grotescos e aspectos cristãos inseridos ao longo da ação, como a oração, a ladainha, a referência a Cristo, a ceia, dentre outros. Ou seja, para a composição de sua *tragédia*, Nelson Rodrigues vai se apropriar largamente de referências de diversos gêneros e linguagens, costurando-os a um sentido que se projeta enquanto forma.

Misael Drummond é o pai soberano e figura central na história, que vê todo seu poder patriarcal esmorecer diante de fatos do passado que atormentam sua família e retornam a partir da morte de uma das filhas, Clarinha, afogada no mar. Moema, agora, é a única filha viva que, ao lado da mãe, D. Eduarda, e da Avó, irá acompanhar os últimos passos do clã. Responsável pela destruição do poder de Misael, o Noivo, filho de uma prostituta morta há 19 anos, revela-se na verdade filho do juiz, e projeta às mulheres da família a vingança pela morte da mãe. Pouco a pouco, a estrutura familiar dos Drummond começa a ruir, apontando para suas fragilidades enquanto estrutura social, e enfim, são evidenciados os tormentos intrínsecos à vivência em comum. Para a composição do texto, Nelson elabora esta tragédia a partir de referenciais do trágico e do cômico, projetando-os em um jogo ambivalente que estabelece conflitos irreparáveis.

Os detalhes grotescos e cômicos, que se passam especialmente nas cenas do cais do porto, são os responsáveis pelos momentos risíveis da peça e perturbadores de uma ordem “pura” da tragédia. Embora eles ajudem a romper com a continuidade dos momentos de tensão, não a anulam: “o riso provocado não consegue desanuviar a tensão; ao contrário, aumenta-a, atingindo até um nível de horror, pois estabelece o contraponto entre o que se é e o que parece ser” (Fraga, 1998, p. 78). Tais elementos são também, por outro lado, e paradoxalmente, fundadores da estética trágica rodriguiana.

Misael, protagonista da peça, é o patriarca que surge, inicialmente, como superior e, eventualmente, profético e místico: ele é apresentado como um juiz que está prestes a ser nomeado ministro – representação de um suposto poder político e econômico. Por outro lado, é visto com adoração por sua filha Moema, dando-lhe certo aspecto divino. Ao entrar em cena pela primeira vez, é descrito, nas rubricas, da seguinte forma: “Há nele qualquer coisa de profético, nos olhos duros, na barba intensa e negra, nas faces profundas”. (Rodrigues, 1981, p. 274) Quando sua força é posta em questão, sua autoridade é questionada e seu poder patriarcal é destruído, ele deixa de ser o centro familiar, e também da própria ação dramática.

ISBN 978-987-3946-03-5

Aparentemente composta em uma estrutura fechada, o interessante é observar na peça as subversões dos elementos genéricos, especialmente através do recurso da ironia. Nelson Rodrigues constrói um protagonista, aqui, que perde não apenas a força política ou patriarcal, mas também a mítica se degrada pouco a pouco, apresentando a face de um falso herói. Esse seu novo perfil aparece pelas didascálias, que indicam um homem fraco, cansado e derrotado: “Misael senta na cama, ofegante. É evidente que fez um enorme esforço físico.”/ “(cansado e já sem excitação)”/ “(subjugado)”/ “(acobardado)”.

Essa construção de um herói trágico, portanto, se passa por um processo estético que absorve elementos comuns à tragédia clássica, mas não se apropria de um sentido profundo inerente ao gênero. Ao contrário, ele faz uso desses recursos a partir de uma inversão de sua função, e subverte-o diante de uma construção estética mais ampla, que é a do drama propriamente dito. Portanto, é mais interessante observar tais elementos como deturpadores de uma ordem (a ordem do drama fechado, a ordem da tragédia), do que propriamente como modelos de construção dramaturgica.

A Nelson Rodrigues não escapam, nunca, os conflitos e paradoxos do homem imerso na sociedade, jogando sempre com as contradições aí desenvolvidas. O que o dramaturgo vai propor são múltiplas formas de olhar para o choque que se estabelece entre o *primitivamente humano*, quando se trata de desejos e impulsos, e o *socialmente definido*, especialmente relacionado às regras vigentes nas várias instituições aceitas pela sociedade.

Para isso, ele se utiliza de inúmeros recursos estéticos na composição de sua dramaturgia, seja a partir de uma proposta melodramática, trágica ou cômica, fundando uma estética muito peculiar, que lida com os gêneros e seu rompimento, da mesma forma como traz à tona a discussão acerca do teatro brasileiro moderno e questionador. Ele joga com as convenções teatrais, inverte suas funções e compõe, dramaturgicamente, um teatro de feições múltiplas, impossível de conferir a ele uma característica única, senão a do questionamento constante.

O espetáculo *Senhora dos afogados*, realizado em 2008, é sintomático da situação do Grupo Macunaíma, que havia sofrido várias transformações em seu elenco, da mesma forma como Antunes Filho estava consolidado como um dos principais encenadores do teatro brasileiro contemporâneo. Após um hiato de quase 20 anos, há uma retomada do teatro de Nelson Rodrigues por uma peça que causou bastante controvérsia na época do seu lançamento: *Senhora dos afogados*. Tendo permanecido censurada por quase uma década, os críticos foram rígidos em sua avaliação, desconsiderando-a como uma tragédia – como a nomeia e pressupõe o dramaturgo. Essa foi, no entanto, a proposta de linguagem de Antunes em sua recente montagem, com ênfase sempre no lirismo imanente à linguagem do dramaturgo, respeitando-o em suas escolhas, mas criando outras a partir de então.

Como observa Pavis (2011, p. 300), mesmo que o diretor pressuponha neutralidade diante do texto dramático, “é a encenação como escrita cênica e sujeito de enunciação que decide quem dá o sentido ao mesmo tempo ao dispositivo e ao texto dramático. (...) Haverá pois necessariamente desconstrução do texto pelo palco”.

Partindo da noção de que a montagem contemporânea estabelece uma nova relação entre texto e cena, há de se observar que Antunes Filho mantém o diálogo rodriguiano quase em sua completude, retirando pouco e mantendo a essência do texto. Mantém, inclusive, muitas indicações das rubricas, como a diferença do coro dos vizinhos entre a presença mascarada ou não, a agitação de D. Eduarda e Moema com as mãos, dentre outros aspectos. Mas para além dessas marcas pontuais, Antunes desenvolve em seus atores uma forma interpretativa que se distancia do psicologismo, marcando as falas por ritmos e pausas bem definidos e que estilizam e poetizam as personagens, ressignificando o texto.

A peça se inicia com o palco escuro, com um piano e a iluminação apenas sobre a partitura. Aos poucos, ilumina-se Moema, que entra no palco, e seu rosto que

apresenta perturbação. Ela ocupa o lugar do pianista, toca algumas notas, e pode-se ouvir risos femininos. Aos poucos, desenha-se no palco a cena de um velório, com sino e ladainha sendo entoados por um grupo de pessoas que surge no fundo da cena. Quando o palco termina de se iluminar, separam-se as personagens (D. Eduarda, Moema e a Avó) do coro (os Vizinhos).

O coro destoa consideravelmente das personagens no tom de composição, evidenciando a ambivalência já estabelecida na dramaturgia: de um lado, temos um coro dos vizinhos tendendo ao cômico, histriônico; ao passo que as personagens são contidas, carregando o tom sombrio. É uma ambivalência que se estabelece durante toda a peça, e que fica constantemente marcada pela presença do coro de vizinhos em cena.

O que estabelece na composição de sua linguagem cênica o tom poético, tentando emergir o elemento mítico do texto, vai além da iluminação que dá o toque onírico – as sombras e o jogo de claro-escuro –, mas igualmente a forma como Antunes Filho se preocupa com o trabalho do ator, que não deve se render ao prosaísmo e ao psicologismo. Por isso, o peso carregado das palavras, já que elas são portadoras de significados múltiplos e cuja densidade e lirismo devem ser valorizados.

É assim, portanto, que se compõem as personagens de D. Eduarda e Misael, carregadas de poeticidade e misticismo. Misael surge em cena já envelhecido, derrotado antes mesmo de reconhecer a morte da prostituta, antecipando o que no texto se apresenta na fase final. Ele vem curvado e, com passos pesados, caminha com dificuldade. Diante dessa fraqueza exposta, não será difícil ao Noivo se sobrepor à força do pai desconhecido, marcando nitidamente essa ambivalência proposta também pela linguagem cênica: o Noivo é imponente, veste-se de branco, em oposição ao negro da indumentária dos Drummond, e caminha com passos firmes contra a família.

Em todo momento, ouve-se a oração entoada pelas mulheres do cais em reverência à morta há 19 anos. Vozes estridentes, roupas em farrapos, corpo inclinado e cabelos desgrenhados, as prostitutas andam como zumbis, cantando os versos de *Festa de Umbanda*: “Tem pena dela/ Benedito, tenha dó/ Ela é filha de Zambi/ Ô São Benedito tenha dó”. Elas passam pelo palco algumas vezes, mas é na cena do cais do porto que elas realmente permanecem em cena, no momento de exaltação da assassinada por Misael. O visual desgrenhado, o corpo esquelético, o cabelo em desalinho: toda a composição cênica das prostitutas aponta para a degradação daquele ambiente, marcando aqui a perspectiva de Antunes Filho, ao propor uma leitura das peças de Nelson Rodrigues pelo viés dos arquétipos junguianos. As mulheres do cais não se particularizam, assim como o coro, e formam o coletivo em representação, criando imediatamente um contraste entre a marca da individualização das personagens da família, novamente apontando para o jogo ambivalente também destacado na cena: pessoal e coletivo; escuro e claro; família e prostituição; casa e cais.

A cena do cais, em que se evidenciaria com maior precisão o jogo trágico-cômico, Antunes Filho opta pelo lirismo: efeitos de luz que deixam a Avó na penumbra, sem acentuar o grotesco que acompanha essa personagem no texto; a cantoria das mulheres do cais e, antes de tudo, ele transforma o momento em uma cena musical do Noivo com os Vizinhos.

Durante todo o espetáculo, o embate principal acontece entre Moema e a mãe: é a jovem quem articula tudo, seu desejo de permanecer sozinha com o pai e também a vingança contra a mãe. Ela acaba ocupando o espaço que no texto divide com Misael, no desenvolvimento do conflito e da autodestruição. É ela quem induz Paulo a matar o Noivo, depois induz Misael a cortar as mãos de Eduarda. E quando a mãe morre, e ela se torna finalmente a única mulher da família, veste-se de branco. No entanto, vêm os Vizinhos, agora na função clássica de coro – e, por isso, mascarados –, e profetizam seu fim: ela não poderá mais ver sua face no espelho, mas não terá

como se livrar de suas mãos. Moema se desespera e, no lugar de seu reflexo, vê a mãe – em um efeito de luz carregado de lirismo e tragicidade, em que fica visível no palco apenas o rosto de D. Eduarda, sem corpo nem mais nada.

Há um terror presente em todo o espetáculo, pontuando uma estética cênica que já se consolidara na transposição dos textos de Nelson Rodrigues para o palco. Mostra-se nítida a relação que Antunes Filho estabelece com o dramaturgo, buscando no autor interpretações muito mais intensas do que o simples e banal carioquês ou a leitura sociológica de análise da sociedade. Para além disso, Antunes vê nesse teatro uma busca ontológica do ser humano, mas que para isso é preciso passar por aspectos muito mais obscuros. Por isso, a proposta estética de Antunes é ligada ao despojamento, que não significa simplificação, mas sim uma abordagem ampla, levando os signos cênicos do individual ao universal.

Bibliografía

Fraga, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. Cotia, Ateliê, 1998.

Pavis, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo, Perspectiva, 2011.

Rodrigues, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. 2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

Rodrigues, Nelson. Teatro desagradável. In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. vol. 2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, CosacNaify, 2012.

Senhora dos afogados. Direção de Antunes Filho. CPT – Centro de Pesquisa Teatral. SESC/SP, 2008.

Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

¹ A pesquisa em desenvolvimento recebe auxílio financeiro do CNPq e o presente trabalho recebeu apoio da FAPEMIG.

La dimensión teatral en el cine y la literatura: la exhibición como acontecimiento

Laura Durán
UNA
Paula Tomassoni
UNA
Daniel Roldán
UNA

Las llamadas nuevas tecnologías y el cambio consecuente que su uso ha producido en los modos de comunicación social llaman la atención sobre la permanencia y, en algunos casos, fortalecimiento, de la difusión de obras del cine y la literatura que apuestan al encuentro presencial. En épocas en las que no es necesario abandonar el sillón de casa para ver películas o series, o en las que desde internet pueden consultarse libros de las bibliotecas del mundo, reaparecen o se mantienen formas del espectáculo para poner estas obras en circulación.

Las artes pensadas habitualmente como “diferidas” en relación a sus contextos de producción y recepción, como lo son la literatura y el cine, ponen en juego los modos presenciales del hecho teatral a través de situaciones de encuentro entre los lectores/espectadores y la obra.

Paralelamente a la puesta en circulación de cada vez más medios tecnológicos que permiten la reproducción de films por fuera de la sala de cine, aparecen escenarios que apuestan al encuentro de la obra con el espectador. Esto hace pensar que hay cuestiones propias del acontecer *in situ* que son deseadas por los creadores y difusores del cine, y también por los espectadores. Esas cuestiones tienen que ver con el presente, con comparecer en el mismo tiempo y lugar. Y muestran, en definitiva, un modo desde el que el cine echa mano al espectáculo teatral.

Algo similar sucede en el circuito literario. Al mismo tiempo que la difusión de las obras amplía sus espacios en distintos soportes (ebooks, redes sociales, espacios virtuales), aparecen y proliferan otros modos del encuentro con el texto que rompen la idea del lector en soledad: ciclos de lectura, recitales, festivales, etc, dejan de lado la foto del lector y su libro leyendo debajo del árbol, o en su sofá, o abstraído del mundo en un asiento del transporte público. Recuperan, de alguna manera la práctica del aedo, o el juglar. La confluencia de autores y lectores en el mismo tiempo y espacio construye una comunidad de lectura que establece sus pilares en el presente compartido.

Estos modos, entonces, que tienen como principal objetivo esta confluencia, pueden ser pensados en relación con las características intrínsecas del modo teatral. ¿Cuál es la fuerza, las posibilidades, que artes usualmente relacionadas con la experiencia individual, como el cine y la literatura, ven en la presencia de la expresión teatral?

1. Para pensar el carácter de acontecimiento propio del arte teatral, será útil el concepto propuesto por Alan Badiou de “verdad-teatro”. Para explicarlo, el autor parte de la relación tensa que se establece entre Teatro y Filosofía¹. Relación en la que ésta acusa al primero de banal por definirse en calidad de “representación”, de “máscara”, mientras que la Filosofía tiene como objeto principal a la “verdad”.

2. Badiou (2011) va a determinar tres figuras canónicas a partir de las que la Filosofía ha comprendido al arte. Por un lado, la **didáctica**, que considera que la verdad es siempre *exterior* al arte, y que el registro del arte es el de la apariencia. Un ejemplo de esta modalidad corresponde al marxismo: para los autores marxistas hay una verdad exterior, de carácter científico, que es el materialismo dialéctico. La función del teatro es hacer visible la relación de los sujetos con esa verdad. La segunda figura es la **clásica**, que afirma que la verdad es exterior al arte, pero de manera “inocente”, ya que como el arte teatral no aspira a la verdad, no es simulacro ni impostura. Un

ejemplo de esta tesis es el psicoanálisis, para el que el teatro pone en circulación el objeto del deseo, los complejos familiares, las relaciones entre sexos. El espectador observa cómo ese objeto se consume en escena. La tercera modalidad es la **romántica**, ligada a los modos de la subjetividad, a la que Badiou llama “teatro-poema”. Implicaría la anulación de la actuación bajo el efecto del cuerpo-poema, una teatralidad diferenciada de la dialéctica característica de la actuación. Afirma que el arte sólo es capaz de verdad concreta. La teatralidad es exaltada como la pasión de lo verdadero.

3. Pero partiendo de estos modos, Badiou concluye con que existiría una cuarta figura desde la que pensar la contemporaneidad, a la que él llama **imanentista**. Explica que el teatro no tiene la verdad fuera de sí mismo, ni debe contentarse con la *catarsis* de las pasiones, sino que el teatro “produce en sí mismo y por sí mismo un efecto de verdad singular, irreductible. Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario.” (p.121). Esa verdad no debe buscarse en el texto, sino en el acontecimiento. Para explicarlo Badiou propone cuatro rasgos descriptivos:

- 1) La dimensión de acontecimiento de la verdad teatral.
 4. El teatro es un *acabamiento*: el texto teatral es solamente virtual o abierto, el teatro propiamente dicho se produce en el presente del acontecimiento.
- 2) La dimensión experimental de la verdad teatral.
 5. El teatro logra el encuentro entre la eternidad (la figura eterna, los temas universales) y el instante (el presente de la puesta en escena) en un *tiempo artificial*, el tiempo propio del teatro, “Un tiempo cuyo solo artificio permite el encuentro en el escenario del instante olvidado de la actuación y de la eternidad de las figuras” (p.122). Así, el arte de la puesta en escena sería ante todo “el arte de composición de un tiempo”. Las voces y los cuerpos son, entonces, *materias* de ese tiempo.
- 3) La dimensión cuasipolítica de la verdad teatral.
 6. El teatro es una actividad esencialmente pública, no siendo así el texto de una obra. En el acontecimiento, en el tiempo teatro que conjuga lo eterno de las figuras con el presente efímero de la actuación, el teatro propone un destinatario colectivo.
 7. El teatro nos sitúa en el tiempo histórico, permitiendo a partir del presente de la escena conjugar momentos de la historia remotos entre sí, pensar acontecimientos contemporáneos a partir de narraciones históricas lejanas y aún míticas.

8. Por tanto, la verdad-teatro podría definirse como “un acontecimiento experimental cuasipolítico que amplifica nuestra situación en la historia” (p.123)

Ahora bien, ¿Cómo pensar cada uno de estos puntos en relación con el carácter de acontecimiento de ciertos espectáculos que involucran al cine y la literatura?

En primer lugar, en relación con el punto número uno, hay que partir de la idea de que el objeto representado no es el mismo ni tiene igual naturaleza. En el teatro, la puesta en escena es el objeto, de la cual el texto es solo la primera parte. En cambio en los espectáculos que estamos pensando, la puesta en escena está montada *en función de*, su sentido es, aunque claramente estético, también utilitario: puede estar pensada para difundir un texto literario, promover un autor, o construir un espacio para resignificar la figura del espectador.

En segundo lugar, tanto en la literatura como en el cine, el encuentro entre la eternidad, la universalidad, y el presente propio del arte en cuestión, se da de manera diferente. En ese sentido, estaríamos ante un doble movimiento: el encuentro que se establece entre la universalidad y la referencialidad, en la construcción del presente, en la literatura y el cine, y posteriormente en el encuentro nuevo, entre el primero y su

puesta en escena. El presente entonces es el acontecer de un cruce de tiempos ya condensado, de un producto hecho.

En los puntos tres y cuatro puede haber alguna respuesta a la búsqueda que nos ocupa. Es precisamente en el punto de contacto de la puesta en escena con la actividad pública, en el sentido del acontecer, en la relación que ese presente establece con la historia, en donde germinaría la importancia de emular los modos de la teatralidad.

La idea de *verdad-teatro* se instala con una fuerza lo suficientemente sólida como para pensar que desde allí, se pueden analizar estas otras “puestas en escena” que nos ocupan.

Hay algo en el momento del encuentro, en el compartir el presente de tiempo y espacio, que habilita cuestiones que no surgen en el encuentro diferido. Ese algo puede pensarse en relación a los mecanismos de transmisión, que resultarían, en el presente, más certeros, más eficaces. Y también a la idea de la acción, del actuar, propia del teatro.

Pensemos algunos ejemplos puntuales.

Nacido como un festival alternativo al circuito del cine comercial, el BAFICI, festival internacional de cine independiente de Buenos Aires, tiene ya rasgos institucionales. La edición del 2015 contó con doce sedes en las que se proyectaron las películas y se llevaron a cabo distintas actividades. Una de ellas, es el concierto que las pianistas Karin Lechner y Natasha Binder brindaron en el Teatro Colón, luego de la proyección del film *La calle de los pianistas*, documental que se ocupa de la historia de una familia de pianistas a la que ellas pertenecen. También se intercalan, a las proyecciones, muestras y charlas sobre cine que involucran cuestiones pertinentes a las películas exhibidas.

El Centro Cultural “Haroldo Conti”, ofrece en estos días un ciclo de cine. En la programación aparecen propuestas como las siguientes: Ciclo “El cine de José Celestino Campusano”: proyección de *Vikingo (Argentina, 2009)*, con la presencia de su director José Celestino Campusano; *El perro Molina (Argentina, 2014)*, con la presencia del protagonista, Daniel Quaranta; Ciclo “El cine de Jorge Cedrón”: proyección de *Resistir (Francia, 1978)*, mesa-debate con la presencia de Fernando Peña (historiador de cine y docente) y Eduardo Jozami (director del CCM Haroldo Conti); proyección de *Gotán (Francia, 1979)*, mesa-debate con la presencia de Juan Carlos Tata Cedrón (músico), David Blaustein (cineasta) y Lucía Cedrón (directora de cine e hija de Jorge Cedrón).

Para dar un ejemplo local, mencionamos, en el marco del ciclo CINE-BAR, organizado como actividad de extensión por la Escuela de Artes y Oficios del Teatro Argentino en la ciudad de La Plata, la proyección de dos filmes de directores platenses: *Ostende*, de Laura Citarella y *Fango* de Germán Britos. La propuesta se promociona con el siguiente texto: “El ciclo de CINE-BAR propone en su formato un diálogo entre el espectador/intérprete, la obra y los artistas. De este modo la charla posterior a las proyecciones son parte fundamental del funcionamiento propuesto. Este ciclo está a cargo de Álvaro Fuentes Lenci, Profesor en Filosofía (UNLP) y director del sitio web de análisis de cine “La Cueva de Chauvet”².

Algo similar sucede con la literatura.

Tradicionalmente, uno de los atractivos de la Feria Internacional del Libro que se lleva a cabo anualmente en la Ciudad de Buenos Aires es la presencia de los escritores firmando sus ejemplares. Independientemente de la relación que sus libros tengan con la literatura (el catálogo de la feria está más relacionado con el mercado librero que con la producción literaria), se valoriza el contacto del escritor con su público. Una escena habitual es ver una fila de gente a la espera de ese momento de contacto con su escritor favorito.

El ciclo de lectura Carne Argentina, en el barrio de Flores de la ciudad de Buenos Aires, dirigido por los escritores Selva Almada, Alejandra Zina y Julián López, propone una reunión cada tres meses, en la que un grupo de escritores se reúnen

junto a su público a leer parte de su obra. Con algunos elementos performáticos y escenográficos, como arreglos de luces o la presencia de un sillón intervenido artísticamente para cada encuentro, en el que se sientan los escritores, se instala una verdadera escena literaria. El ciclo está rodando desde el 2003; algunos de los escritores que pasaron por él: Mario Ortíz, Marcelo Díaz, Ariana Harwicz, Elvio Gandolfo, Mariana Enríquez, Federico Falco, Marcelo Carnero, etc.

Las editoriales independientes y librerías también ofrecen regularmente presentaciones de libros y ciclos de lectura.

La certeza de que el acontecimiento, la coincidencia en tiempo y espacio, la constitución de una “verdad-teatro”, potencia la mirada del lector-espectador ganando en actividad y creatividad. El convencimiento de que un espectador emancipado, reconocido como un punto de intercambio con la obra, como un eje para el fluir de significaciones, orienta a la recepción de los textos y películas con rumbo a la construcción colectiva de sentido.

Esta hipótesis, que podría enmarcarse en ciertas discusiones sobre la hibridez de las artes y los géneros, tiene reminiscencias, como se mencionó, en escenarios comunitarios de la antigüedad. Será que es necesario entonces volver a pensar, paralelamente a otras cuestiones modernas implicadas en la divulgación cultural, en el valor del presente y la formación de comunidades y colectivos de recepción.

Bibliografía

Badiou, Alan (2011), *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires. Manantial.

Brecht, Bertoldt (2010), *Escritos sobre teatro*. España. Alba Editorial.

Pavis, Patrice. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires. Paidós.

Ranciére, Jacques (2011), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

Enlaces

<http://festivales.buenosaires.gob.ar/2015/bafici/es/>

<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/>

<https://www.facebook.com/ciclocarne.argentina?fref=ts>

<https://www.facebook.com/pages/Malisia-Distribuidora-estantería-de-libros-y-revistas>

<http://milbotellas.blogspot.com.ar/>

¹ Se plantea en este trabajo esta relación de modo superficial, sólo por necesidad metodológica. La relación entre el Teatro y la Filosofía y aún conceptos como Filosofía del teatro son temas cuya complejidad y extensión no podrían ser abarcadas en el espacio de esta ponencia.

² <http://vamos.laplata.gob.ar/?p=7538>

La creación escénica como investigación

Gabriela González
UNICEN
ggonzalez@arte.unicen.edu.ar

Resumen

En el marco del proyecto “La creación como investigación y la investigación como creación: artefactos escénicos” que estamos desarrollando en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro (Tandil), hemos destinado un primer momento del mismo a hacer un relevamiento bibliográfico que nos permita obtener un panorama del estado del arte del tema que nos compete: la investigación en artes escénicas a través de la creación artística. Es de nuestro interés compartir parte de ese relevamiento junto con las primeras reflexiones que hemos elaborado y tener la oportunidad de intercambiar experiencias con otros artistas/investigadores que estén haciendo recorridos similares.

En el contexto de la investigación en artes, particularmente la investigación en artes escénicas, la inclusión de la práctica o vivencia artística suponen -para los artistas investigadores- una necesidad que inevitablemente entra en conflicto con la investigación académica tradicional.

Investigación “a través de la práctica”; “la práctica como investigación”; “investigación en la práctica” son algunas de las formas con las que se denominan las diferentes maneras de incluir la experiencia en el proceso de investigación. En este artículo trataremos de analizar algunas posturas y experiencias disímiles que sirven para discutir aspectos que hacen a la investigación en artes escénicas con inclusión de procesos de creación: sus aspectos ontológico, metodológicos y epistemológicos.

El presente trabajo pretende bucear en la problemática epistemológica de la investigación a través de la creación artística. Concibiendo a la escena (su proceso de creación/ su existencia ante público) como ámbito propicio para la prueba, el error, la evaluación y el análisis crítico de saberes meta-teatrales y /u otros conocimientos que hacen a la cultura/ciencia contemporánea, nos preguntamos acerca de los procesos de formalización de la investigación en artes escénicas.

Nuestra base epistemológica, es decir nuestro posicionamiento consciente como investigadores en relación a nuestros marcos, “las capacidades y las limitaciones teóricas, metodológicas, historiológicas, analíticas, críticas y pedagógicas” ante nuestro objeto de estudio (Dubatti, 2014) debería ser explicitada aquí, al comienzo de este ensayo. Somos investigadores / artistas / docentes – todas las facetas superpuestas e interconectadas- creando procesos /artefactos escénicos en un hacer que pone en relación la práctica pedagógica con el modo de hacer artístico y la forma de pensar del investigador académico. Es decir, nos posicionamos como creadores /investigadores¹ en relación dialéctica con los procesos y procedimientos que hacen a nuestra investigación. No pretendemos abarcar las perspectivas de otros investigadores que desde diferentes disciplinas – Semiótica; Antropología Teatral; Estética; Sociología del Teatro; Filosofía del Teatro; *Performance Studies*; etc.- abordan el estudio de la escena.

Como artistas de la escena ponemos mundos a existir o re-creamos los existentes (Goodman, 1990), en un espacio particular, frente a un público. El artista pone mundos a existir que den cuenta de la subjetividad propia a la vez que dialogan con los mundos existentes. El teatro contemporáneo hereda de las vanguardias del Siglo XX el afán por explorar los límites de ese mundo que crea; hasta dónde se puede llegar? Hasta dónde llega el teatro? Que NO ES teatro? Qué es representable en palabras y dónde la palabra pierde su eficacia? Son algunas de las preguntas que han guiado la creación de artistas experimentales del siglo XX llevando al territorio de la escena más allá del escenario, más allá de la palabra, más allá de la obra

terminada, más allá de la representación mimética. La investigación en el arte ha llevado al artista más allá de los límites de lo meta teatral: la exploración del cuerpo en escena (Barba, Laban, etc.); la escena y las drogas (Wooster Group) ; el tiempo y su percepción en escena (Wilson); etc. llevan a los artistas a dialogar con la filosofía, a generar teorías sobre el mundo que interpretan (Pérez Rasilla, 2010).

No somos originales en nuestro posicionamiento. Teniendo en cuenta los antecedentes antes mencionado y en búsqueda de una respuesta apropiada al objeto de estudio – artístico y escénico-, y debido a otras cuestiones contextuales tales como la creación de carreras universitarias de estudios escénicos y la consecuente inserción de docentes/ artistas en la vida académica, o el hecho de que instituciones de fomento de la actividad artística den estímulos a la investigación (el Instituto Nacional del Teatro ofrece anualmente una beca para investigación; y el Fondo Nacional de las Artes da subsidio a grupos de artistas investigadores) ha llevado a los artistas a buscar las “mejores” maneras de formular su práctica artística como investigación.

El concebir a la investigación a través de la creación artística nos hace cuestionarnos acerca de los límites o formas que toma esta manera de generar conocimiento (sus aspectos epistemológico y metodológico) y cuál es su relación con los diferentes paradigmas que han guiado la investigación. Pensar estos paradigmas desde lo ontológico, epistemológico y metodológico implícito puede ayudar a clarificar posiciones. El paradigma positivista, propio de la investigación en Ciencias postula al realismo en términos ontológicos: la existencia de una realidad estudiable, independiente del investigador. En términos epistemológicos se organiza detrás del objetivismo, colocando al investigador a distancia del objeto a investigar. En cuanto al aspecto metodológico la investigación en Ciencias se basa en el examen experimental de una hipótesis planteada con antelación, la cual debe ser testeada empíricamente. Como crítica a esta corriente positivista podemos revisar la postura del post-positivismo y la Teoría Crítica las cuales en términos ontológicos siguen viendo la existencia de una realidad separada del investigador, gobernada por leyes naturales, pero que no puede ser nunca completamente abarcada o aprehendida. En términos epistemológicos para el post-positivismo la objetividad sigue siendo válida pero sostenida por la comunidad de investigadores y las tradiciones por ellos instaladas. En cambio para la Teoría Crítica la objetividad no es un valor, lo valioso es la subjetividad pero mediada. Con respecto a lo metodológico en el caso del post-positivismo se observa una crítica al modo positivista en la incorporación de metodologías cualitativas (*Grounded theory*), en la búsqueda de contextos más naturales para hacer las investigaciones y en la revisión de hipótesis en base a los cambios que surgen en el proceso. Por su parte la Teoría Crítica opta por metodologías dialógicas que permitan un acercamiento menos verticalista con el objeto de la investigación. En cuanto al Constructivismo en términos ontológicos éste postula el relativismo – la realidad existe como una serie de construcciones dependiendo de la persona (sujeto socio-cultural) que las sostiene- y epistemológicamente propone la subjetividad como modo de conocer, eliminando la distancia entre investigador y objeto investigado, y viendo a los descubrimientos de la investigación como creaciones que surgen del proceso de relación entre ambos. Metodológicamente, la hermenéutica construida dialécticamente a través del consenso podría definir la aproximación más común del constructivismo (Gray y Malins, 2004).

Si bien estos paradigmas son culturalmente tan influyentes que no podemos negarlos, tampoco es posible tomarlos y esperar que “resuelvan” la problemática de la investigación a través de la práctica artística. Qué tomar y qué descartar? Qué es lo novedoso de este tipo de investigación que no cabe en las formas tradicionales de ver la investigación? Las posturas varían de acuerdo al arte que se investigue, a la forma que tome esa práctica artística, y al contexto académico en el cual se inserta dicha investigación. Podemos tomar por ejemplo a uno de los pioneros en investigación en la práctica en artes escénicas, el investigador/artista Baz Kershaw quien plantea la paradoja de la “especificidad sin límites” (Kershaw, 2009); para él la forma que toma la

investigación está intrínsecamente vinculada a lo específico de cada proceso de creación/investigación. Rebelándose a formalizaciones generales de aplicación de métodos estandarizados por afuera de la creación artística en cuestión, el artista/investigador desarrolla métodos que se limitan a las condiciones de creación y materialidades propias de cada proyecto. Por fuera de esa especificidad no existen límites claros respecto de las maneras/forma que debe tomar la investigación a través de la creación escénica. Esta falta de “mapa de ruta” específico exige creatividad y rigurosidad al investigador / artista al momento de plantearse las bases de cada proyecto. Requiere de una actitud de apertura y escucha, similar al del artista en búsqueda del material que “funcione”.

Centrar el análisis en la experiencia de la práctica artística escénica implica orientar la mirada hacia aquello que en primera instancia se presenta como “lo subjetivo, lo incomunicable y lo poco fiable”. Lo que no significa que no se trate de un contenido cognitivo y de saberes construidos a través de la prueba y error. Los saberes de la práctica artística tienen generalmente características particulares; el conocido teórico de la investigación en artes Henk Borgdorff afirma que *“los fenómenos de trabajo en el terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos. Parte de la especificidad de la investigación del arte yace, por eso, en la peculiar manera en que los contenidos no conceptuales y no discursivos están articulados y son comunicados”* (Borgdorff, 2010).

Particularmente en el arte escénico la experiencia constituye el aspecto esencial tanto en la formación del artista como en las distintas instancias de gestación, desarrollo y concretización del hecho artístico. El estudio de esta experiencia (lo epistemológico) peculiar requiere de métodos e instrumentos que posibiliten el registro y análisis de la misma, respetando la complejidad de su naturaleza. Investigar este objeto de estudio fugaz e inasible en el marco de las investigaciones académicas ha significado la progresiva adecuación de instrumentos de registro y documentación tomados de otras disciplinas humanísticas como la literatura, la filosofía, la antropología y la sociología. A pesar de haber servido todo esto para estudiar aspectos puntuales de las artes escénicas, como las prácticas grupales, los textos dramáticos, tradiciones culturales, etc.; no alcanza para dar cuenta de la especificidad del fenómeno que constituye la experiencia: sensaciones, emociones, saberes que toman forma en la acción reflexiva de la creación.

Podríamos afirmar que la investigación artística a través de la práctica supone una falta total de distancia entre el investigador y el objeto de estudio (en coincidencia con posturas constructivistas) ya que el investigador debe no dejar de lado su “saber – hacer” de artista; debe ejercer el rol de artista para que así la práctica artística ocurra y por ende el objeto de estudio exista. El debate en este sentido se centra entonces en establecer cuándo la práctica artística se constituye como investigación y cuando no lo es. Para el antes mencionado Baz Kershaw la investigación como un acto de creación de conocimiento nuevo ya es parte de la tradición del teatro experimental *“El teatro experimental reflexivo, el cual abiertamente intenta traspasar los límites de las formas de creación ya establecidas, propone donde sea que ocurra nuevas maneras de generar conocimiento.”* (Kershaw, 2009. Pag 02.). Sin embargo, también es posible pensar algunas cuestiones formales que distingan la práctica artística, en el marco de la investigación académica, de la práctica artística como espacio de creación de un hecho estético (lo ontológico). En este sentido Borgdorff hace una síntesis que nos parece apropiada y concordante con las necesidades de este equipo de investigadores, proyecto y marco académico:

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su **propósito** es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte **comienza haciendo preguntas** que son pertinentes en el contexto investigador y en el

mundo del arte. Los investigadores emplean **métodos experimentales y hermenéuticos** que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los **procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada** dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio² (Borgdorff, 2010, pag. 41).

Borgdorff define ontológicamente la investigación a través de la práctica artística mencionando algunas cuestiones que hacen al aspecto metodológico de la misma. Define la necesidad de un claro objetivo de generar nuevos saberes que sean novedosos no sólo para el artista si no que aporten algún grado de novedad para la comunidad de investigadores/ artistas en la cual se inserta el proyecto.

Por otro lado esboza una manera de iniciar ese proceso: con el planteo de preguntas que sean relevantes para ese contexto en el cual se inserta la investigación a desarrollar. Preguntas que tienen que ver con el mundo del arte.

Con respecto a los métodos (que no es lo mismo que la metodología que emplee cada proyecto) los delinea de manera muy general como “experimentales y hermenéuticos”. El aspecto experimental tiene relación directa con la naturaleza de la investigación: si se trata de una investigación a través de la práctica inevitablemente habrá un grado de experimento práctico que guiará el trabajo. El aspecto hermenéutico delinea una manera de generar una interpretación sobre lo hecho, interpretar el hacer para que dialécticamente esa interpretación dialogue con una nueva instancia de práctica.

La documentación y difusión se señalan como aspectos esencial a la investigación- a toda investigación- pero aquí lo interesante y a definir es la “manera apropiada”. De qué manera se documenta un proceso de creación – investigación?

Y la difusión “apropiada” nuevamente plantea el desafío de encontrar un formato que quepa en las instancias académicas y artísticas existentes para tal fin, pero que a la vez pueda dar cuenta de los elementos no discursivos que hacen al tipo de conocimientos propios de la práctica artística. Es decir, ¿es posible difundir exclusivamente por escrito los “resultados” una investigación artística de estas características? O ¿podríamos decir que basta sólo mostrar la producción artística para dar cuenta de una investigación a la vez académica? Si ambos aspectos o tipos de discurso (artístico e intelectual) deben hacer a la difusión de este tipo de proyectos, entonces ¿cuál es la forma adecuada para hacerlo?

Quedan estas preguntas abiertas guiando los pasos siguientes de esta investigación.

Bibliografía

- Allegue, L., Jones, S., Kershaw, B. Piccini, A. (2009) *Practice as research in performance and screen*. UK. Palgrave Macmillan.
- Almeida Salles, C. (2004), *Gesto Inacabado, Processo de Criação Artística 2º edición*, FAPESP, São Paulo. Annablume.
- Almeida Salles, C. (2008), *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, São Paulo. PUC.
- Borgdorff, H. (2010) El debate sobre la investigación en las artes. Cairon: revista de ciencias de la danza. ISSN 1135-9137, N° 13, págs. 25-46.
- Dubatti, J.(2014) Qué políticas para las ciencias del arte: hacia una cartografía radicante. Pag. 3- 28. AURA Revista de Historia y Teoría del Arte. Nro 2. ISSN: 2347-0135. Departamento de Historia y Teoría del Arte. Facultad de Arte. UNICEN.
- Dubatti, J. (2014) El artista – investigador, el investigador – artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la praxis teatral. En *Filosofía del Teatro III: el teatro de los muertos*. Atuel. Buenos Aires.
- Elkins, J. (2009) *Artists with PhDs*. Washington DC. New Academia Publishing,.

- Féral, J. (2004), Una teoría carente de práctica. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Págs. 15 a 34, Galerna, Bs. As.
- Gray, C. y Malins, J. (2004) *Visualizing research: a guide to the research process in art and design*. Inglaterra y USA. Ashgate publishing.
- Kaye, N. (1996) *Art into theatre. Performance interviews and documents*. Serie Contemporary theatre studies, New York y Londres. Routledge.
- Kaye, N. (1998), "Documentando el Performance Art", *Performance*, nº 2, 12/10/1998, Págs.: 30 a 31.
- Kershaw, B. (2009) Practice as research: An introduction. En Allegue; S. Jones, B. Kershaw, A. Piccini. "*Practice-as-research: in performance and screen*". E. Palgrave Macmillan. Inglaterra.
- Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic theatre*. Routledge. New York y Londres. Traducción al inglés: Karen Jurs-Munby.
- Oliveras, E. (2007) *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires. Emecé.
- Pearson, M. (1998) "*Theatre / Archeology*", *Research Skills*, Págs.: 133 a 161, NY.
- Quick, A. (1996) "*Approaching the real: Reality effects and the play of fiction*". *Performance Research*, volume 1, Nro 3. UK.
- Quick, A. (2007), *The Wooster Group, work book*, Routledge, New York.
- Riley, S. R y Hunter, L. (2009) *Mapping landscapes for performance as Research*. UK. Palgrave Macmillan.
- Schechner, R. (1994) *Environmental Theater*. New York. Applause Books.
- Schechner, R. (2000) *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas, UBA. Buenos Aires.

¹ En Filosofía del Teatro III (2014) Dubatti propone una categorización para clasificar las distintas maneras de trabajo de los artistas investigadores (pag. 82,83) pero si bien puede ser de utilidad por el intento de abarcarlos distintos aspectos de esta problemática, no la tomamos aquí porque nos parece que su concepción limita la labor de investigación a la producción de textos teóricos, y eso puede ser discutido.

² La negrita fue agregada por la autora.

La noción de personaje en relación a la lectura de Shakespeare en la actualidad

Paz Rodríguez Irizar
DAD-UNA
irizarpaz@gmail.com

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo indagar la problemática que conlleva el entendimiento de la noción de personaje en la actualidad, y específicamente en los personajes de la obra de Shakespeare. La temática de la noción del personaje será estudiado en relación al actor, ya que nos interesa centrarnos en una perspectiva desde la actuación.

De acuerdo con nuestra hipótesis principal, el personaje en Shakespeare cuenta con la particularidad de encontrarse en el marco de un espacio despojado de escenografía, en el cual requerirá necesariamente de la acción para contextualizarse. En este marco, encontramos que los personajes shakespearianos proporcionan elementos objetivos para el trabajo del actor. Estos elementos son la acción, la palabra en verso, y la palabra en prosa. A su vez, estos elementos, que el actor puede encontrar en el texto, serán necesarios para comenzar a indagar al propio personaje con su instrumento corporal en el espacio, y así poder materializarlo. En este marco, utilizaremos los planteos propuestos por Peter Brook, en referencia al estudio del teatro isabelino desde una perspectiva actual. A su vez, tomaremos el planteo de Robert Abirached en torno a la problemática moderna de la comprensión del personaje teatral y, específicamente, shakespeariano.

Robert Abirached. Del personaje escrito al personaje escénico

Teniendo en cuenta que el eje de esta investigación es la materialización del personaje escrito en el escenario, Abirached nos permitirá estudiar el pasaje del *personaje escrito al personaje teatral*.

En el capítulo “La mimesis: esbozo de una teoría del personaje”, de su libro *Crisis del personaje en el teatro moderno*, Abirached sostiene que el personaje solo encuentra su significado cuando este se representa en la escena. La actividad teatral y los agentes que la componen se produce entre la relación triangular de: 1) el personaje 2) el actor y 3) el público. Esta relación de dependencia entre estos agentes se irá modificando a lo largo de la historia. Según el autor, a partir de la modernidad, y como consecuencia de que a partir de ella el personaje ya no se establece en marcos definidos, se produce la imposibilidad de la mimesis en el teatro. El punto más relevante de la investigación de Abirached es la necesidad que tiene el personaje escrito de ser representado por el actor para darle una verdadera “existencia” escénica. Estudiaremos este fenómeno, ya que nos encontraremos con este suceso en la representación del material de Shakespeare.

En primer lugar, Abirached establece su noción de *personaje* de la siguiente manera: “Únicamente en el escenario encuentra el personaje su materialidad, el signo su significación y la palabra su destinatario” (Abirached, 1994: 14). Utilizando esta determinación, puede entenderse la diferencia entre el teatro y la narración, el pasaje del personaje escrito al personaje teatral, y la necesidad de la presencia del actor y el público. Además, utilizaremos el planteo de Abirached, ya que en la actualidad, resulta complejo a los actores comprender en qué consiste la noción y delimitación de un *personaje*.

Como mencionamos más arriba, para Abirached el *personaje* escrito es un material en potencia que necesariamente tiene que ser representado. De los planteos que enumera en relación a la noción de personaje, tomaremos su tercera definición en la que se considera al personaje como la persona ficticia. Retomando la relación con la mimesis, para el autor no hay una distinción entre el papel y el ejecutante: “El personaje se concibe por tanto a la vez como una figura surgida de la realidad y como una entidad

ISBN 978-987-3946-03-5

autónoma que actúa en un espacio concreto y ficticio al mismo tiempo: palabra y cuerpo, movimiento que se ofrece para ser mirado y forma que se hurta” (Abirached, 1994: 15). Es decir, la actuación en primera instancia está cifrada en el texto, y la dramaturgia utilizada está compuesta por parámetros específicos y delimitados. Por ejemplo, consideremos a la figura de Shakespeare: impone una forma a la palabra de sus personajes, y esta forma debe ponerse en boca de los actores en el espacio físico-teatral; el procedimiento para llevar el lenguaje del personaje a escena será a través de la acción, y finalmente esta acción deberá ser comprendida en diferentes planos.

La propuesta del autor es que el actor en primera instancia tome el texto, y al hacer unas primeras lecturas busque y observe las huellas de la representación, ya que es en el texto dramático donde el autor impregnó modos de enunciación, proponiendo una corporalidad en un espacio posible. En todos los casos el dramaturgo impone una forma a la palabra de sus personajes, y esta forma debe prestarse a ser puesta en boca de los actores y autorizar su proyección física en el espacio.

Abirached establece que el *personaje* no es autónomo, sino que se define por las relaciones entre la imagen y el mundo, el lenguaje y la palabra, la representación y el sentido. Por lo tanto el discurso y la acción proporcionan signos para que suceda la representación. Es por esto que nos interesa indagar sobre el caudal de acción que proponen los textos shakespearianos, en tanto la mayor parte de la obra de Shakespeare son historias que provenían de una leyenda o cuento, o del devenir de una persona social y real.

Volvemos a encontrarnos con la estrecha relación entre el *personaje* y la *acción*, ya que para Abirached, el personaje teatral no solo se expresa por la acción, sino además por la cadena de causalidades que expresa dicha acción, e insiste en que estas acciones no necesariamente tienen que ser verdaderas, sino representables: “La verosimilitud, en cuanto rectora del comportamiento del personaje y dispensadora del sello de racionalidad, se halla siempre ligada a un código de conveniencias, dictado por la sensibilidad colectiva y por la cultura dominante de una determinada época” (Abirached, 1994: 39).

En tanto los textos shakespearianos son un material universal, consideramos que es una tarea dificultosa volver a hacerlos en la actualidad. No se podría pensar una forma ideal de representación, sino la búsqueda de acciones concretas que les den un sentido coherente dentro de una estructura en donde el personaje pueda ser materializado. El personaje es construido por signos y está disponible en el mundo material e intelectual. Estos personajes, por lo general, ya son reconocibles por el público que conoce el principio y fin de la obra. Entonces, lo que resta es volver a darle materialidad en un contexto de verdad escénica, en tanto los personajes escritos son signos llevados de la imaginación a la realidad. Por ejemplo, en relación a lo anterior, Abirached sostiene que: “En ambas tragedias, la griega y la isabelina, el personaje se ha construido mediante el vaivén entre las imágenes del mito y las representaciones de la vida: entre ambas, el acercamiento y la distancia son variables, según la libertad que se deje a la imaginación interpretativa” (Abirached, 1994: 53). En nuestro contexto, el público no se encontrará con este vaivén entre el mito y la obra, ya que la obra en sí misma se ha construido como mito. Es decir, tal vez no una obra en particular, pero sí varias de las obras de Shakespeare producen una idea uniforme de cómo deberían ser.

Peter Brook. El personaje en el espacio vacío

Para indagar el personaje en el espacio escénico utilizaremos al autor Peter Brook en su artículo “El punto de vista del director de escena”. Nos interesa indagar su siguiente hipótesis: lo único que se necesita para un acto teatral es que un hombre camine por un espacio vacío y que otro lo observe.

Para este autor, es importante volver a descubrir en que consistían los procedimientos del teatro isabelino a momento de estudiar la obra de William Shakespeare. Peter Brook, considera que algunas de las cualidades de la teatralidad de la época fueron necesarias para que surgiera la genialidad del dramaturgo isabelino.

Nos detendremos en una de ellas: "(...) si el teatro isabelino ha tenido en tal medida una entera libertad de acción, lo debe principalmente a la ausencia de decoraciones." (Brook, 1962). Dicha independencia que plantea la escena de la época isabelina nos interesará en este trabajo, debido a que se encontrara esta particularidad en el texto, consistiendo la acción en las palabras empleadas por los personajes.

Peter Brook sostiene que solo en la obra de Shakespeare conviven todas las formas del teatro. Sin embargo, debido a su característica literaria y de material intelectual, según el autor estos textos isabelinos generan modelos ideales de cómo llevarlos a escena. Por el contrario, Peter Brook afirma que estos materiales, al momento de llevarlos a escena, representan una experiencia para con el público.

En su libro *El espacio vacío*, Brook plantea como fenómeno actual que los actores jóvenes intentan buscar en su actuación la posible verdad, tratando de emplear sus versos de la manera más realista que supuestamente requieren los personajes. De esta forma, estos mismos versos se encuentran para el actor cada vez más rígidos y producen solemnidad. Por el contrario, sostenemos que es importante actuar la palabra y lo encriptado en ella, dado que solo contamos con la palabra escrita como elemento. Esto es así porque no contamos con ningún otro tipo de registro de cómo se representaban y se les daba vida.

La palabra escrita por Shakespeare surge desde el propio interior del dramaturgo para luego interiorizar al actor. El texto que nos llega de Shakespeare es el registro de las palabras que el dramaturgo decidió establecer. Las palabras son solo lo visible de algo mayor invisible. Para Brook, Shakespeare es el único dramaturgo que explora la vida tanto de lo interno como de lo externo, desde el mundo y apartándose del mundo para construir el suyo. Dado que en sus obras el autor nos habla con la misma profundidad tanto de las problemáticas del mundo, como de los procesos internos de los hombres aislados como individuos.

La estructura dramática en la obra de W. Shakespeare difiere del resto de las dramaturgias, particularmente porque en sus obras podemos encontrar distintos modelos de estructura. Debemos proceder en el estudio de esta particular estructura dramática, ya que es en ella donde están enmarcados los personajes y su acción. En este marco, Brook afirma que en el teatro de Shakespeare hay una similitud mayor a lo cinematográfico que a la estructura dramática convencional de lo teatral. Dicha estructura está constituida para ser representadas sin interrupciones en su trama, ya que forma parte de un todo que se revela dinámicamente, es decir, en una secuencia ininterrumpida de escenas. Estas escenas de la trama se presentan alternadas con escenas cortas de enlace en una misma unidad de tiempo, ya que la disposición del espacio es uno de sus ejes más significativos del análisis del trabajo teatral.

Como hemos mencionado anteriormente en relación a la teatralidad renacentista, en ella el escenario isabelino era un tablado descubierto, neutro, un lugar cualquiera con puertas. Brook nos plantea que de este modo el dramaturgo tenía libertad, de arrastrar al espectador a través de una serie ilimitada de ilusiones que abarcaban, si él quería, el mundo físico en su totalidad. Entonces, para comprender el espacio escénico en Shakespeare, es necesario tener en cuenta las características físicas en las que consistía el edificio en donde se practicaba la tarea teatral: ensayos, construcción y representación de las obras. La sala del teatro isabelino se caracterizaba por la ausencia de techo. Poseía un gran balcón, y su segunda galería más pequeña era un diagrama del universo como lo veían los espectadores. En dicho espacio se podía generar el encuentro entre los dioses, la corte y el pueblo. Es por ello que para Brook, este escenario era una maquina perfecta para un filósofo y su visión del mundo. La libertad de movimiento del escenario isabelino no era solamente una cuestión de decorado, sino que permitía al dramaturgo recorrer el mundo, de escena a escena. También posibilitaba el libre paso del mundo interior al exterior.

Conclusión

Finalmente, sostenemos con Peter Brook que el atractivo inagotable de las piezas de Shakespeare es que en sus personajes se constituye la figura del hombre. En los personajes shakespeareanos, el hombre se presenta simultáneamente bajo todos sus aspectos. Podemos identificarnos con él, sucumbir a la ilusión, y rechazar la ilusión. Una de las particularidades del dramaturgo isabelino es el cruce de lo cotidiano con lo profundo utilizando un lenguaje elevado, una utilización ritualista del ritmo, y una prosa donde se encuentran elementos en jerga. De esta manera, en consonancia con lo afirmado por Abirached, la palabra se lanza directamente de actor al espectador.

Es por esto que para Peter Brook lo que es en realidad la esencia del estilo en la dramaturgia de Shakespeare, es lo que podríamos llamar una ausencia de estilo, una rigurosidad de contextura y una mezcla consciente de factores opuestos. Gracias a ello, Shakespeare ha podido escribir piezas de teatro que pasan a través de todas las etapas de la conciencia.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*, Editorial Colihue, Buenos Aires, 2011.
- Abirached, R. *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Publicaciones de la ADE, 1994.
- Shakespeare, W. *Obras completas*, Editorial Aguilar. 2003.
- Bloom, H. *Shakespeare la invención de lo humano*, Editorial Norma, 2008.
- Kott, J. *Apuntes sobre Shakespeare*, Editorial Seix Barral, 1969.
- Brook, P. El punto de vista del director de escena. En Jaques Chastenet, Jean Paris (compiladores), *Shakespeare*, Editorial Fabril, 1962.
- Brook, P. *El espacio vacío*, Editorial Nexos Península, 1986.
- Margarit, L. *Leer a Shakespeare*. Editorial Quadrata, 2013.

Intención y subjetividad en las artes escénicas

Una perspectiva polifónico-argumentativa

Lucas Lagré
UNA, UBA, FUC
lucas_lagre@hotmail.com

Resumen

La mayoría de las líneas teóricas que estudian la interpretación escénica parecen aceptar, sin ningún juicio crítico, el valor fundamental que el concepto de intencionalidad tiene para la construcción de un determinado personaje. En líneas generales podría decirse que descubrir cuáles son las intenciones/objetivos que se esconden bajo cada uno de los enunciados se considera una de las tareas principales de los actores. Sin embargo, son pocos los enfoques que problematizan esta noción y, a su vez, brindan herramientas concretas para dar cuenta de esta dimensión del significado dramático. En este artículo nos proponemos señalar los límites de la categoría de intención como condición suficiente para identificar el sentido y la acción (en términos ilocucionarios) de una determinada escena a representar. El descubrimiento de enunciados en los que lo que se comunica parece exceder la voluntad del sujeto hablante nos llevará a tomar distancia de los enfoques referencialistas del significado y a adoptar una perspectiva polifónico-argumentativa de la enunciación. En particular, el uso de herramientas que propone la Teoría de la Polifonía (Ducrot, 1986) nos permitirá describir de forma más ajustada la forma en que los diversos grados de subjetividad operan en nuestro corpus. Al mismo tiempo, el análisis de las muestras desde este marco teórico nos llevará a reformular el concepto de intención en términos de actitudes que asume el locutor frente a los diversos puntos de vista que pone en escena.

Palabras clave: intención, objetivos, actuación, polifonía.

Introducción

Parece que la idea de que cuando hablamos lo hacemos con una determinada intención es irrefutable: buscamos expresar un estado psicológico/emotivo interno, queremos comprometer al interlocutor a un curso de acción futura, aspiramos a realizar una descripción de algún tipo de fenómeno que forma parte de la realidad, etc. La idea de que la comunicación humana es de carácter motivado es tan fuerte que lleva a la mayoría de los enfoques teóricos a aceptarla sin ningún tipo de juicio crítico tanto en lo relativo a la manera en que dicha intención colabora en el proceso de construcción de sentido, como en el grado en que este concepto es productivo para las diversas disciplinas en las que es utilizado.

Por supuesto que los estudios sobre la interpretación teatral no constituyen una excepción. En líneas generales podría decirse que descubrir cuáles son las intenciones/objetivos que se esconden bajo cada uno de sus enunciados se considera una de las tareas principales de los actores/directores. Sin embargo, en ningún caso esta noción es problematizada, ni tampoco se brindan herramientas concretas para dar cuenta de esta dimensión del significado dramático.

Veamos un ejemplo. Stanislavski, fundador de uno de los métodos de actuación más extendidos, retoma en su texto *La preparación del actor* (1997) el concepto de objetivo y lo define como un elemento imprescindible de su teoría, ya que, asociado a cada una de las unidades de un texto, es aquel que permite dar cuenta de las acciones dramáticas involucradas y, a su vez, descubrir el superobjetivo del personaje.¹ Este último, por su parte, es esencial en todo hecho escénico: la base de toda representación se halla, para el autor, en la relación que éste establece con la línea continua de acción. Como vemos, el concepto de objetivo o intención constituye uno de los pilares de la teoría de Stanislavski, ya que sobre él se anclarán luego las

unidades mayores. Sin embargo, a la hora de desarrollar cuál es la forma en que los objetivos deben ser reconocidos en una determinada pieza dramática dice: “El punto importante de hoy fue cómo extraer un objetivo de una unidad de trabajo. El método es simple y consiste en encontrar el nombre más apropiado para la unidad, uno que aluda a su íntima esencia.” (Stanislavski, 1997, p. 127). A pesar de la importancia que el concepto tiene en su método, es sorprendente la vaguedad y la falta de precisión con que el autor alude al proceso de determinación de los objetivos de un personaje en un texto dramático.

Algo similar ocurre en el ámbito de la lingüística, en particular en las propuestas de la pragmática anglosajona de Austin (1980), Searle (1975) y Grice (1975). En estos autores la noción de intención es de una importancia tal que la ubican como parte esencial del significado lingüístico. Grice, por ejemplo, a la hora de definir el significado no natural (i.e. el significado intencional característico del lenguaje humano) se expresa en estos términos: “‘A meant_{NN} something by X’ is (roughly) equivalent to ‘A intended the utterance of X to produce some effect in an audience by means of the recognition of this intention’” [“A significa no naturalmente algo a través de X” es aproximadamente equivalente a “H tiene la intención de que X produzca algún efecto en el auditorio por el reconocimiento de su intención”] (Grice, 1957, p.57). Como puede verse, el significado lingüístico de un enunciado es altamente dependiente no sólo de la intención del hablante productor, sino también del reconocimiento por parte del auditorio de esa intención.

Un punto interesante a destacar es la concepción de sujeto que puede extraerse de un enfoque de estas características. La semántica anglosajona parece trabajar a partir del supuesto de que existe un sujeto productor de discurso que, siguiendo una motivación interna, dice todo aquello que quiere decir y nada más que eso y lo hace con un control absoluto de los herramientas que le brinda el lenguaje natural.

A pesar de tener un amplio alcance explicativo, este tipo de teorías suelen acarrear dos problemas importantes. Por un lado, desde el punto de vista metodológico, el hecho de que el analista no pueda saber con exactitud cuál es la intención del hablante (ya que su material de trabajo es solamente un enunciado y no tiene la posibilidad de interrogar al sujeto sobre aquello que motivó su enunciación) vuelve el enfoque poco práctico para analizar determinadas piezas textuales. En segundo lugar, el supuesto de que existe un sujeto que controla de forma eficaz todos los elementos lingüísticos que forman parte de su competencia y dice solamente aquello que quiere decir (i.e. aquello que tiene la intención de decir) impide el análisis de casos en los que el sentido de lo dicho no concuerda con lo que el sujeto afirma querer expresar.²

Del mismo modo, la vaguedad con que las teorías de la interpretación teatral se expresan a propósito de la identificación de los objetivos de los personajes vuelve los distintos métodos poco eficaces. Suponer que la descripción de la intención con la que un determinado enunciado es producido no constituye un aspecto que deba ser problematizado da cuenta no sólo de una falla metodológica de estas perspectivas, sino también de un desconocimiento de la complejidad de las leyes que rigen el funcionamiento del lenguaje.

Como puede anticiparse, en este artículo nos proponemos señalar los límites de la categoría de intención como condición suficiente para identificar el sentido y la acción (en términos ilocucionarios) de una determinada escena a representar. El descubrimiento de enunciados en los que lo que se comunica parece exceder la voluntad del sujeto hablante nos llevará a tomar distancia de los enfoques referencialistas del significado y a adoptar una perspectiva polifónico-argumentativa de la enunciación. En particular, el uso de herramientas que propone la Teoría de la Polifonía (Ducrot, 1986) nos permitirá describir de forma más ajustada la forma en que los diversos grados de subjetividad operan en nuestro corpus. Al mismo tiempo, el análisis de las muestras desde este marco teórico nos llevará a reformular el concepto

de intención en términos de actitudes que asume el locutor frente a los diversos puntos de vista que pone en escena.

El problema de la determinación

Las teorías que hacen uso de la noción de intención se ven obligadas a aceptar las siguientes dos premisas que el propio concepto presupone:

- I. Los sujetos/personajes tienen una única intención que los lleva a proferir un determinado enunciado: ellos saben perfectamente lo que quieren decir y eligen los medios adecuados para que el acto ilocucionario se lleve a cabo.
- II. Para que el intercambio se haga efectivo de forma satisfactoria la intención de una determinada emisión debe ser fácilmente reconocida por el interlocutor. La condición necesaria para que se desarrolle este proceso es ser hablante de la misma variedad y conocer los códigos básicos que regulan la conducta comunicativa (i.e. poseer la competencia comunicativa requerida, en términos de Hymes (2002)).

Ahora bien, como veremos, los enunciados presentes en un texto no siempre se ajustan a estas dos condiciones. Consideremos los siguientes ejemplos:

1. A: ¿María se olvidó de traer los libros?
B: Sí. Se lo dije mil veces. No te enojés.
(A: No me enojo, solo quería saber si los había traído).
2. A: ¿Vos le dijiste a María que traiga los libros?
B: No me grites.
A: NO TE ESTOY GRITANDO.

El ejemplo 1 pone en evidencia un contexto en el que la condición número 2 no se cumple. Es el caso de un malentendido. Si solo consideramos los dos primeros enunciados, vemos cómo, en primer lugar, la intención de A es difícil de determinar de forma unívoca y, en segundo lugar, la réplica de B no sólo no ayuda a identificar la intención de A, sino que orienta el enunciado en una dirección distinta a la original. Un ejemplo de estas características muestra cómo el proceso de reconocimiento de la intención no está ausente de equívocos: no siempre entendemos de forma transparente y clara aquello que los otros dicen, ni podemos fácilmente reconocer sus intenciones. Si bien Grice menciona estos ejemplos, los deja de lado por considerarlos casos marginales. En nuestra opinión, no sólo son intercambios frecuentes en el uso cotidiano del lenguaje, sino que creemos que una teoría sobre la interpretación del discurso teatral debe poseer herramientas que permitan explicarlos en pos de conservar un grado de alcance explicativo universal.

En segundo lugar, el ejemplo 2 muestra de forma contundente los límites de la categoría de la intención como herramienta eficaz para dar cuenta del sentido de un texto dramático. Si nos concentramos en la segunda réplica de A lo que vemos es lo siguiente: por un lado, el enunciado afirma que A no está realizando la acción de gritar (y, por lo tanto, no tiene la intención de hacerlo)³; por el otro, A grita (contradiendo el contenido proposicional de su enunciado). ¿Cómo podemos explicar el sentido de este enunciado a partir del concepto de intención? No podemos. En este caso la condición número 1 no se realiza: no nos encontramos frente a un sujeto que dice claramente lo que quiere decir.⁴

Ejemplos como este, en los que el significado de la expresión parece exceder la voluntad del sujeto hablante, muestran que la productividad del concepto de intención para la interpretación teatral es limitada y debe tomarse, de hacerlo, con muchos reparos. En su lugar, proponemos distanciarnos de estos enfoques que tienen como núcleo la idea de un sujeto único productor de sentido e inscribirnos en una concepción polifónica y argumentativa de la enunciación. Consideramos que este marco teórico nos permitirá describir de forma más ajustada la presencia de la subjetividad en los enunciados de un texto dramático.

Una perspectiva polifónica

La Teoría de la Polifonía (Ducrot, 1986) es a nuestro juicio un aparato teórico-metodológico ideal para pensar la cuestión del significado en los textos teatrales. A partir del estudio de la delocutividad (en particular de casos de derivación que se producen por medio de la alusión a la enunciación de otros discursos), Ducrot se aleja del paradigma referencialista y construye una teoría del significado que supone que el valor lingüístico fundamental es de tipo argumentativo. Para la Teoría de la Polifonía el sentido consiste en una descripción de la situación de enunciación entendida básicamente como un acontecimiento histórico en el que diferentes puntos de vista (enunciadores) son retomados y puestos en juego. Esta descripción se construye a partir de una serie de indicaciones de diversos tipos: ilocucionarias, causales, argumentativas y polifónicas.

Inscribirnos en este marco es de enorme utilidad para (re)pensar algunos aspectos relativos al sentido del discurso dramático. Mediante la formulación de la figura de Locutor (L, figura del discurso que se corresponde con la del responsable de la enunciación), esta teoría brinda una descripción precisa de la presencia de la subjetividad, ya que permite descubrir cuál es la representación del sujeto que se desprende del enunciado. En otras palabras, proporciona una imagen discursiva del personaje a representar. A su vez, el hecho de que la teoría dé cuenta del aspecto subjetivo en tanto efecto del discurso (y no del sujeto empírico que produce el enunciado) permite evitar los conflictos metodológicos que derivan de la imposibilidad de cuestionar a los individuos reales o al autor sobre las circunstancias que motivan su decir/el decir de los personajes.

Bajo esta nueva perspectiva, proponemos ahora revisar el ejemplo número 2 presentado más arriba. La segunda réplica de A puede analizarse en los siguientes términos:

En primer lugar, L pone en escena una negación metadiscursiva que tiene por fin descalificar el punto de vista introducido por el enunciado de B (i.e. la perspectiva según la cual se construye a A como alguien que grita) e imponer un nuevo marco de discurso (García Negroni, 2009). Para ello, la negación introduce un segundo enunciador que presenta a Lambda (λ , imagen discursiva del locutor en tanto ser en el mundo) como un individuo que no grita en el momento de su enunciación. L se homologa con esta perspectiva.

En segundo lugar, a partir de la ocurrencia de una curva tonal particular (que la teoría considera también como un elemento que forma parte de la descripción polifónica del sentido (Caldiz, 2015)), L evoca un punto de vista a partir del cual se representa al propio L como un sujeto que grita en el momento de su enunciación.⁵ Como sucede siempre en los casos en los que intervienen elementos suprasegmentales, L está obligado a homologarse con esta perspectiva.

Lo que tenemos entonces como resultado es un enunciado en el que se presentan tres perspectivas ([E1 (descalificado): λ grita]; [E2: λ no grita]; [E3: L grita]), dos de las cuales son asumidas por el locutor (nótese que no estamos diciendo que son *asumidas por el sujeto real*). Como puede apreciarse, si nos mantuviéramos dentro de la órbita del concepto de intención ejemplos como este no podrían ser explicados.

Ahora bien, ¿cómo volver productivo un análisis de estas características en el marco de las artes escénicas? A nuestro modo de ver, la descripción del sentido de un enunciado de un texto dramático debe estar orientada a dar cuenta del aspecto ilocucionario (i.e. la acción dramática) presente en cada fragmento de discurso. En el ejemplo analizado, el enunciado vehiculiza dos acciones en paralelo (de ahí el efecto contradictorio), asociadas a los puntos de vista descritos más arriba: por un lado, L descalifica el punto de vista con el que se homologa el locutor en el enunciado de B (E1 y E2); por otro lado, L grita (E3). Nos resulta importante destacar que no estamos definiendo la acción dramática vehiculizada por el enunciado en función de la *intención* de A, sino a partir de las actitudes que L toma respecto a las perspectivas que se

evocan en el discurso.⁶ De esta forma, arribamos a una descripción ajustada del sentido que nos permite explicar de forma precisa la manera en que se presenta el aspecto subjetivo del enunciado.

A modo de conclusión

El hecho de que la comunicación humana pueda caracterizarse como una actividad fuertemente motivada parece llevar a las distintas perspectivas que la estudian a incorporar el concepto de intención como núcleo central de sus teorías.

Luego de analizar algunos ejemplos, descubrimos cómo la noción de intencionalidad, en tanto herramienta teórica-práctica, parece acarrear un problema metodológico clave: la imposibilidad de determinarla mediante recursos concretos presentes en la materialidad lingüística del propio enunciado. Además, después de examinar un ejemplo en el que lo que se comunica supera el espectro de lo motivado, mostramos cómo la intención en tanto elemento constitutivo del significado de un enunciado es insuficiente para poder dar cuenta del sentido (y de la acción) de los diversos discursos presentes en una pieza dramática.

Señaladas estas limitaciones, propusimos una solución al problema mediante la adopción de un enfoque polifónico-argumentativo de la enunciación que nos permitió descubrir la acción dramática vehiculizada por el enunciado a partir de la identificación del juego de voces y perspectivas puestas en escena. En ese sentido, consideramos fundamental destacar cómo a la hora de dar cuenta de la subjetividad presente en un texto es más conveniente dejar de lado la búsqueda de las intenciones con las que el hablante profiere su enunciado y analizar las actitudes que L manifiesta respecto a los puntos de vista que presenta.

Bibliografía

- Austin, John. (1980). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Languages*, 73, 98-111.
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.
- Caldiz, A. (2015). Subjetividad, prosodia y ponencias académicas. A propósito del *ethos* autoral surgido de la lectura en voz alta. En García Negroni, M.M. (Coord.). *Sujetos(s), alteridad y polifonía. Acerca de la subjetividad en el lenguaje y en el discurso* (pp. 51-75). Buenos Aires: Ampersand y Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- García Negroni, M.M. (2009). Negación y descalificación: a propósito de la negación metalingüística. *Ciencias y letras*, 45, 61-82.
- García Negroni, M.M., Libenson, M. & Montero, A.S. (2013). De la intención del sujeto hablante a la representación polifónica de la enunciación. Acerca de los límites de la noción de *intención* en la descripción del sentido. *Revista de Investigación Lingüística*, 16, 237-262.
- Grice, H.P. (1957). Meaning. En D. Steinberg & L. Jakobovits (Eds.). *Semantics* (pp. 53-59). Cambridge : Cambridge University Press.
- Grice, H.P. (1975). Lógica y conversación. En L. Valdés Villanueva (Ed.). *La búsqueda del significado* (pp. 511-530). Madrid: Tecnos.
- Hymes, D. (2002). Modelos de interacción entre el lenguaje y la vida social. En L. Golluscio (Comp.). *Etnografía del habla. Textos fundacionales* (pp. 54-89). Buenos Aires: EUDEBA.
- Searle, J. (1975). *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.
- Stanislavski, K. (1997). *La preparación del actor*. Buenos Aires: Quetzal.

¹ Consideramos que puede hacerse un correlato entre la categoría de *intención* y la de *objetivo* ya que ambos conceptos aluden, desde distintas perspectivas, al mismo fenómeno: la motivación que conduce a un individuo a proferir un enunciado.

² Por cuestiones de extensión no podemos en este artículo desarrollar las críticas que el Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa (EDAPE) realiza al concepto de intencionalidad del hablante. Para una aproximación al tema ver García Negroni, Libenson y Montero (2013).

³ Si bien desde nuestra perspectiva una afirmación como la anterior sería considerada falsa, la propuesta de Grice nos habilita a realizar una inferencia de estas características ya que propone que el proceso de reconocimiento de la intención del hablante por parte del oyente se apoya en el contenido proposicional del enunciado. En este caso, la réplica de A habilita la lectura de un implícito: una implicatura conversacional que se genera por observar la máxima de calidad. Esta estipula que A no puede afirmar aquello que considera falso o aquello de lo que no tiene evidencia suficiente (Grice, 1975). Como el enunciado no porta marcas de violaciones ostensibles a ninguna de las máximas, podemos inferir que A las está respetando y, en consecuencia, está expresando que su intención es la de no gritar (porque se está expresando con verdad). Nótese que para cuestionar los límites de la teoría griceana nos mantenemos dentro del marco de trabajo que esta propone. Así, buscamos mostrar cómo el sistema de categorías de este enfoque es insuficiente para dar cuenta del sentido de los enunciados que forman parte de nuestro corpus.

⁴ Se nos podrá reprochar que estos ejemplos constituyen casos marginales. Sin embargo, no es así. Un análisis más acabado del uso efectivo que los hablantes hacen del lenguaje puede mostrar que este tipo de discursos son frecuentes tanto en la conversación ordinaria, como en los textos teatrales. Al respecto, si bien no podemos desarrollar aquí su contenido, nos parece importante destacar el análisis que Authier-Revuz (1984) realiza de las diversas formas de heterogeneidad mostrada que sirven, a su vez, como evidencia en contra de las teorías que asumen una concepción unicista del sujeto hablante.

⁵ Nótese cómo la subjetividad queda representada de dos formas distintas en el enunciado: en tanto ser en el mundo (λ), el locutor no grita; en tanto responsable de la enunciación (L), el locutor grita. Es justamente la diferencia entre L y λ propuesta por la teoría la que permite dar cuenta del sentido de este enunciado.

⁶ Desde nuestra perspectiva, consideramos que una vez identificada la acción dramática indicada por el enunciado una segunda tarea del hacedor teatral consistirá en la determinación del aspecto motivacional: evaluar si el personaje a representar tiene o no la intención de realizar esas acciones. Tal como vimos más arriba, no hay ningún tipo de información en el enunciado que nos garantice realizar esta tarea de forma eficiente. Quedará pendiente para futuros trabajos indagar más profundamente en esta cuestión.

Tensiones entre textos dramáticos y territorios textuales posdramáticos: una aproximación

Galo Ontivero
UNA

El presente trabajo se constituye como punto de partida de un proyecto de tesis de maestría de dramaturgia (U.N.A. Dramáticas) en donde se propone analizar la creación dramática contemporánea a partir de un estudio comparativo de los tipos de textualidades para la escena porteña, diferenciados por las dos concepciones teatrales dominantes en la producción teatral contemporánea (2003-2014): por un lado, el teatro dramático, es decir, el que soporta todavía una decodificación a partir de la idea de la *mímesis* aristotélica y que posiciona al texto como centro de la escena y, por otro lado, el posdramático, surgido a partir de algunas estéticas teatrales de vanguardia europeas y que han propuesto un estatus del texto en la escena que responde a los conceptos de "deconstrucción y polilogía, es decir, donde el lenguaje experimenta, como todos los elementos del teatro, una dessemantización" (Lehmann 2012, p.258). Esta última propuesta es contemporánea al fin de la fábula y a la crisis de la idea de representación en la producción dramática. Además, se propone articular el análisis anterior con la producción de subjetividad (escritor-lector-espectador) tomando como punto de partida la noción de Jorge Dubatti (2008) de "de-subjetivación del creador en el ente poético y la capacidad de re-subjetivación que es la propia poésis" (p.118), así como con las nociones Ricoeur de *ipseidad* y de Merleau-Ponty (2002) "del arte como una entidad carnal donde la significación no es libre" (p.61).

Entonces, la tesis se propondrá como campo problemático la producción y recepción de las escrituras dramáticas y de esta manera nos preguntamos, ¿cómo se relacionan la subjetividad del escritor y del espectador en la producción teatral contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires? Para responder a esta pregunta vemos como necesario indagar en la coexistencia y tensión entre la dramaticidad de los textos producidos en el teatro contemporáneo de la ciudad de Bs. As. así como en la posdramaticidad propuesta en algunas vertientes teatrales producidas en el mismo espacio teatral. Para ello, no solo desarrollaremos los conceptos de posdramaticidad (Lehmann) y el de posperformatividad (Pavis) sino que también tomaremos como objeto de estudio cuatro obras- representativas y para nada exhaustivas de este período- que nos permitirán poner en juego los conceptos teóricos articulados en el desarrollo de la tesis: *La forma que se despliega* de Daniel Veronese, *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti, *De mal en peor* de Ricardo Bartís y *Las personas* de Vivi Tellas. Así, buscando respuesta a la pregunta problema que guiará esta tesis, indagaremos y articularemos los conceptos de *desubjetivación-resubjetivación en el ente poético* propuesto por Jorge Dubatti, de *ipseidad* de Ricoeur y *del arte como una entidad carnal* de Merleau-Ponty. Finalmente, y a partir de la plataforma conceptual adquirida, articularemos el estudio logrado con el análisis de los procedimientos dramáticos con los que se escribió la obra propia *Nieve de Primavera*. Este punto nos parece de vital importancia a desarrollar en la tesis ya que permite articular el análisis teórico con la producción dramática que es el objeto primordial de la maestría de dramaturgia U.N.A.

Estado del tema/ Encuadre teórico

El concepto de territorio textual posdramático fue establecido por Hans Thies Lehmann (2010) a partir del análisis del drama moderno desarrollado por Peter Szondi (2011) y retomado por autores como la mexicana Fernanda Del Monte (2013). El establecimiento del corpus está basado en la consideración de cierta tensión en la producción de algunos autores, en los que es posible reconocer un vaivén entre el modelo dramático y el posdramático. Esta tensión pone en vilo la posibilidad de la representación y el textocentrismo.

ISBN 978-987-3946-03-5

Parto de la hipótesis de que la irrupción del considerado teatro posdramático en la escena contemporánea argentina ha producido cambios en la otra línea de producción, es decir, en la concepción dramática del texto y del teatro. He basado, pues, esta afirmación en los aportes de Patrice Pavis(1998) que considera dramático aquel texto dotado de "diálogos, conflicto, situación dramática y personajes"(p.470). En otra línea de investigación, Lehmann argumenta que el teatro posdramático se dispone a operar más allá de una época en la que el teatro dramático primó dentro de la escena teatral, lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama. Analiza el fin de la hegemonía del texto dramático como eje del espectáculo teatral, es decir, el fin del textocentrismo. Así, el autor alemán sostiene que, si las palabras han perdido la capacidad de aportar un significado, el actor no representa a nadie y por lo tanto el personaje abandona su papel. En el teatro posdramático "por encima del logos del texto, tienen preferencia la respiración, el ritmo y el ahora de la presencia carnal del cuerpo" (Lehmann, 2012, p.256)

Por su parte, Fernanda del Monte(2012) acentúa este concepto al afirmar que "el teatro posdramático presenta ya un juego de lenguajes, de *players*, no actores, es decir, casi de ejecutantes, jugadores, no más actores que representen un papel, que se presentan tal cual son"(p.6). Es decir que lo posdramático estaría sustentado tanto en la pérdida de la idea de mimesis Aristotélica como en el abandono de la confianza ciega en el texto como motor del drama. Así como la propuesta de Lehmann y Del Monte son adecuadas para analizar el cambio en las estructuras del drama y la ausencia del texto en la representación teatral, también lo son para analizar el desdibujamiento del personaje y la ruptura con la ficción. En este terreno resultan de gran interés las investigaciones de Peter Szondi, a quien Lehmann toma como referente, y las más recientes de Óscar Cornago. Ambos autores, con una perspectiva específica, trabajan los mismos temas: el problema de la representación, la ausencia del texto, la crisis del personaje, así como las nuevas estructuras que relacionan representación con presentación en el teatro contemporáneo. En efecto, Cornago estudia estos temas a partir del análisis de las puestas en escena de las obras del ciclo Biodrama, curado por Vivi Tellas y enmarcado en la irrupción de la estética posdramática en la escena porteña. En estas puestas se observa una gran variedad de maneras de confrontar el teatro con la realidad, la escena con la vida o el personaje con la persona y las distintas posibilidades de citar la realidad desde la escena. En fin, queda claro que este ciclo intenta poner en evidencia la representación bajo la órbita de estéticas muy distintas y con ello la imposibilidad de representar la realidad. Se ponen en tensión, a la vez, el texto dramático, el personaje y el espacio, llevando a escena hasta animales vivos. Paradójicamente, lo más poderoso del ciclo para Oscar Cornago no es esta tensión sino el hecho de que termina demostrando una gran carga de realidad en la producción teatral. En efecto, Cornago (2005) afirma que "de alguna manera, el teatro no pudo hablar de una realidad exterior a él, sin hacer primero visible su propio cuerpo, sin hablar al mismo tiempo de su materialidad física y sus límites comunicacionales"(p.7)

Por su parte, Beatriz Trastoy aporta una mirada renovadora sobre las nuevas claves de interpretación que supondría la producción del llamado teatro posdramático. En efecto, la investigadora encuentra un sustento político-ideológico en las interpretaciones de esta producción teatral, y por ello su postura resulta un cuestionamiento a los críticos de teatro con el objetivo de que reflexionen sobre su propia mirada cada vez que se analizan las posibilidades que tiene el teatro de reflejar lo real. Trastoy (2009) sostiene que el crítico teatral en estos casos debería tener un "manejo teórico de conocimientos no estrictamente teatrales y un adecuado dominio de diferentes discursos culturales, profundizando el gesto político de la escena posdramática"(p.14). No se refiere a lo *político* en términos meramente coyunturales o partidarios ni, menos aún, temáticos. Se trata, sin embargo, de una politicidad claramente diferenciable de la planteada por el teatro en décadas anteriores. En efecto, el llamado teatro político de los ´70, que marcó la culminación y

la declinación del proyecto de la modernidad teatral, estaba guiado por un propósito esencialmente didáctico y suponía la idea rectora de que la realidad existía fuera de la escena y, por lo tanto, era representable y modificable. Esta revisión de Trastoy nos permite entender a su vez que la irrupción del llamado teatro posdramático no solo cuestiona la producción teatral sino también la recepción de los espectáculos teatrales.

Para finalizar, resulta importante para comprender las tendencias actuales en el teatro el análisis que hace Patrice Pavis(1998) de la tensión entre *puesta en escena*, es decir llevar un texto a escena, y *performance*, práctica "que asocia sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine, y que, pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada"(p.333), puesto que él sostiene que lo que prevalece en el teatro contemporáneo es un teatro posperformático, es decir, aquel que toma las características de la puesta en escena pero buscando los efectos en la recepción de la performance. Es decir "puede haber efectos de realidad que hacen entender al espectador inmediatamente que la ficción y la forma artística están también relacionados, por múltiples mediaciones, con su vida y experiencia cotidiana" (Pavis, 2007, p.32). Por lo tanto, no sería un teatro que discute la dramaticidad del teatro (o de un texto producido para ser representado) sino las maneras de recepción y las posibilidades de representación del teatro. Con el objetivo de comparar y buscar que estas reflexiones arrojen luz sobre la especificidad del teatro porteño contemporáneo, tomamos como el ejemplo el análisis que hace Karina Mauro(2007) de la obra *Ars Higiénica*, producida por el grupo *La Fronda* y dirigida por Ciro Zorzoli. De acuerdo con esta crítica, la obra, que es construida a partir de un manual de normas higiénicas del siglo XIX en Buenos Aires, se transforma en una sucesión de secuencias de despliegues físicos, itinerarios corporales o individuales, generados por los actores y que producen un efecto escénico irreductible a lo dramático. La autora pone de manifiesto que en el teatro argentino contemporáneo la utilización de las categorías propias del teatro posdramático revisten diferencias sustanciales con respecto a otros países. En efecto, observa que hay tensiones, contradicciones y pervivencias de procedimientos dramáticos que aun subsisten, lo cual pone en evidencia su acuerdo con el concepto de teatro posperformático establecido por Patrice Pavis.

El marco teórico de la tesis partirá del análisis del texto de Peter Szondi (2011) *Teoría del drama moderno* (1880-1950) para quien el concepto 'drama' sirve "para designar una forma específica y determinada de literatura escrita para teatro [...] El adjetivo dramático no expresará ninguna cualidad [...] significa exclusivamente 'relativo al drama'"(p.71). Esta definición, extraída de su primer texto y tesis de doctorado, encuentra una continuación en su segunda obra *Tentativas sobre lo trágico* (Szondi, 2011). En palabras de Germán Garrido(2011), quien edita y prologa las dos obras: "Szondi propone en la *Teoría del drama moderno* un método que delata la problemática vinculación entre la filosofía del arte de la escuela hegeliana y la crítica de orientación histórica y en las *Tentativas sobre lo trágico* la relación entre la doctrina estética y la moderna crítica literaria"(p58). Para demostrar estas tesis, Szondi (2011), elige el concepto de *drama* como objeto de estudio:

El conjunto del drama se deriva, en suma, de su origen dialéctico. No surge gracias a un yo épico que se interne en el seno de la obra, sino gracias a la superación -continuamente alcanzada y anulada continuamente- de la dialéctica interpersonal que se hace palabra en el diálogo.(p.78)

Su postura en relación a la dramaticidad del teatro moderno es profundizada por el concepto de teatro posdramático de Lehmann, caracterizado por una menor valoración del texto que en el teatro clásico de fábula, y que reconoce una falta de armonía existente desde siempre entre el texto y la escena. Para fundamentar este postulado el investigador alemán afirma que "no se trata de estar a favor o en contra del texto, sino de un desplazamiento de la jerarquía; de la apertura del texto, de su

lógica y de su arquitectura forzadas, con el fin de que el teatro recupere su dimensión de acontecimiento"(Lehmann, 2012, p.256). A partir de este concepto de Lehmann, la magister en dramaturgia, Fernanda del Monte (U.N.A) intenta continuar la reflexión de Lehmann -quizás contradiciendo la postura del autor alemán- sobre el viraje de un teatro dramático a un teatro posdramático, indagando en la incongruencia conceptual al hablar de dramaturgia posdramática cuando la característica central del teatro posdramático es que el texto pierde centralidad. De esta manera, Del Monte (2012) habla de textos en

tono posdramático o territorios textuales posdramáticos conceptualizados como aquellos que comparten una estética que sería una especie de espacio liminar, que denota ese lugar o territorio en el que podemos encontrar las distintas creaciones, en este caso escritos tanto a priori como a posteriori, como un territorio nuevo, donde las transformaciones y exploraciones de los escritores teatrales se mueven, pues aunque no hay uniformidad de propuestas, sí hay ciertas características que los acompañan a todos ellos y que pareciera entonces que podrían denominarse como nuevas territorialidades textuales dentro del denominado teatro posdramático.(p.1)

Para llegar a conceptualizar el *drama* partiremos, no solo de la noción de Patrice Pavis(1998) para quien el drama es "el poema dramático, el texto escrito para papeles diferentes y según una acción conflictiva"(p.76) sino también de la de Szondi(2012), para quien el drama

se encuentra caracterizado por el diálogo que reproduce las relaciones interpersonales, la ausencia del dramaturgo en escena, el espectador separado completamente e identificado de manera absoluta con lo que sucede en escena, la interpretación del actor donde no se deja ver el vínculo entre este y el personaje, la unidad de tiempo y de lugar.(p.74)

Finalmente, estas caracterizaciones del drama moderno junto a las de tragedia y trama de Aristóteles, se establecerán como los conceptos teóricos fundamentales para abordar el contrapunto en el diálogo dramático/posdramático.

Por último, para terminar de delinear este proyecto de marco teórico, nos queda mencionar que el análisis de la tensión, coexistencia y producción de textos dramáticos y territorios textuales posdramáticos, incluíra el estudio de la variable de la construcción de subjetividad en ambos tipos de dramaturgias, tanto la referida al autor como a la del lector o espectador. Es por ello que el marco teórico a construir contendrá un estudio de los conceptos de Jorge Dubatti(2008) de *de-subjetivación y re-subjetivación del creador/receptor en el objeto poético*, así como también como una profundización en el concepto de Ricoeur de *ipseidad* (el estar arrojado a un acontecer, experimentar una emoción, una vivencia específica) y *mismidad* (que se opone a la anterior en la medida en que significa el sentido en el que cobran vida esas experiencias). A la vez dado que se complementa con el objetivo de la tesis, pondremos la noción de Merlau-Ponty de *arte como una entidad carnal* o de *carne* en su triple acepción: carne del mundo, carne nuestra y carne-cosas. Pues, planteamos que la indagación en la subjetividad del autor y/o del lector/espectador desde estos tres conceptos nos puede abrir una línea novedosa que intente, por un lado, reformular el concepto de mímético/antimímético en la producción/recepción de una obra, y por el otro, que a su vez, indague también en la conformación de la identidad del autor y del lector o espectador de un texto teatral, de tal manera que se pueda reificar el acontecimiento teatral en la especificidad de la escritura dramática.

Bibliografía

- Abirached, Robert (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Borja Ortiz de Gondra (trad.), Madrid, Asoc. de Directores de Escena de España.
- Bobes Naves, M.a del C. (1987), "Renovación del teatro en el siglo XX", en *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

- Caresani, Luciana (2012) "Nuevas configuraciones de la relación actor-personaje en el teatro posdramático de *Cada una de las cosas iguales* de Alberto Ajaka, en revista www.telondefondo.org N° 15, Buenos Aires.
- Cornago, Oscar (2005) "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", en *Latin American Theater Review*, Kansas University.
- Del Monte, Fernanda (2013) "Territories textuales en el teatro denominado postdramático" en "*Cuadernos de Ensayo Teatral Paso de Gato* N° 28", México.
- Dubatti, Jorge (2008) *Cartografía teatral*, Editorial Atuel, Buenos Aires
- Lehmann, Hans-Thies (2012) *Postdramatic Theatre*, Karen Jürs-Munby (trad. al inglés), Routledge, Londres y Nueva York, 2006. [Trad. al español, *Teatro posdramático*, Diana González y Javier Fuentes Feo (trad.), Cendeac / Paso de Gato.
- Mauro, Karina (2007) "Teatro Posdramático y técnicas de actuación en la Argentina. El caso *Ars higiénica*", en *Espacio de crítica y producción*, N° 26, Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Merleau Ponty, Maurice (1996) *Fenomenología de la percepción*, Editorial Planeta, Buenos Aires.
- Ontivero, Galo (2013) *El Bergantín de Bernardo Cappa: La problemática de interpretación dramática en un texto escénico de dramaturgia de actor*. Tesis de grado U.N.A. Dramáticas.
- Pavis, Patrice (2007) "Puesta en escena, performance ¿Cuál es la diferencia?" en *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin.
- Pavis, Patrice (1998) *Diccionario del Teatro*, Dramaturgia, estética, semiología. Paidós Ibérica, Madrid, España
- Ricoeur, Paul (1996) *Si mismo como otro*. Siglo XXI, Madrid
- Szondi, Peter (2011) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativas sobre lo trágico. Edición*. Estudio introductorio de Germán Garrido. Traducción de Javier Orduña. Madrid: Dykinson 2011.
- Trastoy, Beatriz (2009) "Miradas críticas sobre el teatro posdramático" en *AISTHESIS* N° 46, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Ubersfeld, Anne (1989) *Semiótica Teatral*, Madrid, Universidad de Murcia-Cátedra.

La tematología como centro articulador del análisis comparativo del drama: hacia un modelo de análisis cualitativo

Carlos Adrián Padilla Paredes
Universidad Autónoma de Aguascalientes

Introducción

Esta ponencia tiene por objetivo proponer un modelo cualitativo para comparar obras dramáticas y realizar valoraciones críticas, así como exponer un ejemplo de aplicación.

La estructura de dicho modelo parte de la tematología (*stoffgeschichte*) de acuerdo a los postulados de Chardin (1994) y Pageaux (1994), centro del cual hemos conectado dos hilos: 1) el del análisis de los géneros dramáticos (Alatorre, 1999) y su composición (Rivera, 1989, 2001) y 2) el de las funciones sociales de la literatura (Vital, 1996).

El modelo proviene de la tesis: “Los valores tradicionales en tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: *Con las alas rotas* (1925), *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) y *Un alfiler en los ojos* (1950)”, con la cual obtuve el grado de Maestro en Arte.

En ella el modelo –que inaugura un nuevo campo en los estudios teatrales y literarios en Aguascalientes– permitió determinar la columna vertebral que comparten los tres dramas: el *tema* de los valores tradicionales. Éstos aparecen como elemento de convergencia, aunque de distinta forma y con objetivos diferentes como lo manifiestan los *motivos* particulares presentes en cada obra. Las producciones dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX reflejan un cuestionamiento e inquietud sobre las bases que cimientan a la sociedad. Indican la existencia de perspectivas que equivocan, deforman o manipulan los valores. La manera en que los tres dramaturgos abordan un mismo tema, el de los valores tradicionales, es disímil: mientras que uno intenta perpetuar una visión maniquea, otro la ridiculiza y el tercero la pone en tela de juicio.

El modelo que se propone en esta ponencia es adecuado para comparar obras dramáticas que comparten un punto de convergencia temático y para establecer valoraciones críticas tanto en lo individual como en su conjunto.

Modelo

En la tesis génesis de esta ponencia se puede encontrar el modelo y la aplicación del mismo de una manera más detallada y exhaustiva. En la presente se exponen aspectos fundamentales.

La metodología y aparato crítico están conformados, en orden de importancia, primero por la tematología, con los postulados de Phillippe Chardin (1994) y D. H. Pageaux (1994); en segundo lugar por el estudio de los géneros dramáticos, tomando para estos efectos dos modelos, uno sobre la composición dramática de Virgilio Ariel Rivera (1989, 2001) y el otro de Claudia Cecilia Alatorre (1999) sobre el análisis del drama; y en tercer sitio, por las funciones de la literatura de Alberto Vital (1996).

1. Tematología

Se eligió la literatura comparada, en particular imagología y tematología¹. De estas dos se decidió por la segunda, pues luego de las lecturas de las obras que conformaron el *corpus* de la tesis nos dimos cuenta de que tres de ellas presentaban convergencias temáticas.

El comparatismo de Chardin (1994) tiene ciertas particularidades pertinentes en cuanto a la elaboración de nuestro trabajo. En la elección de temas de tesis, por ejemplo, lo más frecuente es que otras determinaciones restrinjan el campo de las

investigaciones; en este caso, los postulados del teórico comparatista permiten abordar con mayor facilidad los problemas de “forma” como lo son periodo, género, marco geográfico, terreno lingüístico.

Escribe Pageaux (1994), comparatista francés, que la tematología, la *Stoffgeschichte*² “son magníficos medios para descubrir algunos aspectos de la elaboración de un texto literario” (p.77). Explica además que “el motivo es una unidad menos extensa que el tema [...] Hablaremos de motivo si se trata de un elemento concreto, mientras que el tema se señala por su abstracción y por ser posible generalizarlo” (p.78). Más adelante el académico comparatista precisa que “en estudios de poética se ve generalmente al tema como un elemento que estructura al texto, por oposición al motivo que es un elemento accesorio, variable” (p.78).

2. Géneros teatrales

Para este apartado serán fundamentales dos modelos teóricos: a) *La composición dramática*, de Rivera (1989, 2001) y b) *Análisis del drama*, de Alatorre (1999). En la tesis se realizó a continuación una síntesis crítica de dichos modelos. En esta ponencia solo enunciaremos lo indispensable.

El modelo de Rivera (1989, 2001) está conformado como sigue: El capítulo primero tiene por objetivo describir y explicar los elementos genéricos como la trayectoria del protagonista, la estructura dramática y la anécdota, el desarrollo anecdótico o temático de una obra de teatro. Además aborda el ritmo, el tema y la contraposición de valores, personajes, géneros complejos y los simples, sucesos comunes y posibles, protagonistas y demás personajes, el conflicto, el carácter objetivo del subjetivo, el tono, la conducta técnica, las emociones, los estilos, la trama, entre otros aspectos. El capítulo segundo está dedicado a las particularidades de los siete géneros. Tenemos entonces un apartado particular para cada género: tragedia, comedia, pieza, obra didáctica, tragicomedia, melodrama y farsa.

Por su parte el modelo de Alatorre (1999) presenta, en el capítulo primero, la distinción sobre la realidad objetiva, la unidad de acción, la generalización (material probable, del realismo, de los géneros de tragedia, comedia y pieza) o a la particularización (material posible, del no realismo, de los géneros didáctico, melodrama y tragicomedia), los caracteres complejos y anécdota. A continuación se enfoca en los géneros dramáticos, su carga ideológica y moral, el tono, el análisis del material, los caracteres, la concepción general del drama, el tipo de efectos que se producirán en el espectador. Se basa para esto efectos en el pensamiento de varios críticos dramáticos: Bentley, H. D. F. Kitto, Georg Lukács y Luisa Josefina Hernández. Finalmente en los capítulos tragedia, pieza, comedia, género didáctico, melodrama, tragicomedia y farsa, el objetivo principal es el de definir cada género, su composición, partes, protagonista, caracteres, anécdota entre otros aspectos.

3. Funciones sociales de la literatura

Para este apartado será imprescindible el material *Conjeturas verosímiles*, de Vital (1996). Empecemos con una pregunta. ¿Cómo funciona, cuál es o cuáles son las funciones de una obra de teatro? ¿Qué función particular tiene cierta escena, espacio, particularidad lingüística, diálogo, personaje, ideología, tema, motivo, género elegido, entre otros aspectos? Sobre esto, Vital (1996) ilustra:

Los textos literarios han cumplido a lo largo de los milenios una serie de funciones en las distintas sociedades donde se han leído, traducido, transformado o adaptado; por lo demás, las funciones no son sólo aquellas que los lectores realmente asignaron al texto, sino también aquellas que los lectores realmente asignaron al texto, muchas veces a espaldas de los propósitos originales de su artífice. (pp.13 – 14)

En la tesis que da pie a esta ponencia se realizó una paráfrasis sintética de las dieciocho funciones sociales de la literatura que Vital (1996, pp. 15 – 50) considera; en

la presente, sólo las enunciaremos como lo hace el autor en el apartado “fundamentación”, localizado al final de la introducción de su modelo:

1) Estética, 2) Cognoscitiva, 3) Lúdica, 4) Legitimadora, 5) Crítica, 6) Ridiculizadora, 7) Paródica, 8) Estabilizadora, 9) Desestabilizadora, 10) Didáctica, 11) Orientadora, 12) Emancipadora, 13) Cohesionadora, 14) Expresiva de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis [...], 15) Apropiadora de un segmento de la realidad [...], 16) Historiográfica e historizante, 17) Lingüística y 18) Autorreferencial. (pp.13 – 14)

Aplicación del modelo

Dada la extensión y objetivo del presente trabajo nos enfocaremos sólo en dos obras del corpus. La farsa de Antonio Acevedo Escobedo *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) se centra en el tema de los valores tradicionales y los subtemas del machismo y la religión católica. El personaje de Gorgonio Esparza es un bandolero de provincia localizado hacia la época de la Revolución Mexicana, que toma, agrade, mata a diestra y siniestra lo mismo a otro bandolero, que a familiares, amigos y pareja, y que al verse solo se suicida. Apoyándose en los motivos del alcohol, el puñal, el caballo, la piedra, entre otros, podemos observar que la obra cuestiona, burla, destruye y critica los valores tradicionales, ya que en lugar de ir al infierno, luego de toda una vida de las peores fechorías y transgresiones de todas convenciones de leyes humanas, morales, sociales, legales, celestiales, nuestro protagonista va al cielo. La obra cumple siete funciones: lúdica, crítica, ridiculizadora, paródica, desestabilizadora, expresiva de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores y, por último, función lingüística.

El melodrama de Edmundo Báez, *Un alfiler en los ojos* (1950, 1990) también se centra en el tema de los valores tradicionales, con los subtemas de la religión católica y la familia. Los motivos son varios, pero destacan el dinero, el retrato de doña Luz Covarrubias, la casa familiar, la torre, la ceguera de cenizote, el silencio. Cumple seis funciones: cognoscitiva, no legitimadora, crítica, estabilizadora, orientadora y expresiva de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores.

Un pueblo que prefiere callar ante las grandes injusticias por temor al qué dirán, por guardar las apariencias, por preservar los valores tradicionales, es un pueblo que tiene equivocados los cimientos de su propia identidad. En la segunda parte de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en el Capítulo LVIII, se lee:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. (Miguel de Cervantes, 1615, pp.984 – 985)

Quintila es el quijote de la provincia mexicana a la que todos toman por loca, desorientada, por pensar diferente, por ir tras sus sueños, por querer romper con lo establecido, por ser la única que se ha atrevido a enfrentarse al gigante doña Luz, ese molino que tiene por aspas los valores tradicionales, casa y religión católica. Los demás insisten en seguir en la ceguera de la retina social: ese es el alfiler, los valores. Bajo los motivos presentes en esta obra, la mente de la joven y virginal Quintila no pudo elegir un *organon* coherente que le permitiera perseguir sus deseos; quizá en su confusión de un gran cúmulo de emociones encontradas que no le permitirían perseguir plenamente su lucha por la libertad en vida, Quintila logra la mayor de las libertades, la única que no le podían quitar, que es decidir sobre su propia vida.

Las producciones dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX reflejan un cuestionamiento e inquietud sobre las bases que cimientan a la sociedad. Indican la existencia de perspectivas que equivocan, deforman o manipulan

los valores. La manera en que los tres dramaturgos lo hacen –Leal y Romero, Acevedo Escobedo y Báez–, es diversa: mientras que una intenta perpetuar una visión maniquea, otra la ridiculiza o la pone en tela de juicio.

Conclusiones

La hipótesis que se propuso en la tesis referida fue que los valores tradicionales son *tema* convergente de las tres obras teatrales de Aguascalientes escritas en el periodo que va de 1925 a 1950. Dentro de este tema estructurante ubicamos subtemas que comparten con el anterior la tendencia a la abstracción y la generalidad, estos son: familia, religión católica y machismo. El periodo fue el de los dramaturgos y las obras escritas en la primera mitad del siglo XX; el género, en cuanto a la composición dramática de las obras; el marco geográfico, la provincia, en este caso, Aguascalientes.

El modelo logró demostrar la existencia de unidad tematólogica en las tres obras, pero con un comportamiento dramático distinto de acuerdo a los géneros, que van de un apego a los valores, para pasar luego al desmoronamiento y cuestionamiento de los mismos. La tematólogía nos permitió identificar los temas y motivos que se tratan en cada una de las obras del corpus elegido. Esto es primordial ya que trazamos de manera sistemática el mapa de valores tradicionales que son centrales en las tres obras. A su vez establecimos las diferencias subtemáticas y de motivos que las caracterizan.

El segundo modelo, teoría de géneros dramáticos, permitió describir la naturaleza del género teatral de cada uno de los textos y establecer conexiones entre el género en particular y lo sustentado por la tematólogía.

El tercero, análisis funcional facilitó detallar puntualmente las funciones que desempeñan alguna escena o momento en particular, acción o espacio representativo de cada obra.

Es importante cerrar este texto enfatizando que la tematólogía permitió amalgamar exitosamente los otros dos modelos de acuerdo a las necesidades que ésta tiene, a fin de comparar tematólogicamente obras dramáticas y realizar valoraciones críticas.

Bibliografía

- Acevedo, A. (1944). *¡Ya viene Gorgonio Esparza! (El matón de Aguascalientes)*, sobretiro del “Anuario de la Sociedad Folklórica de México.” Vol. IV. Con un estudio histórico sobre el teatro guignol en México por Roberto Lago. México.
- Alatorre, C. (1999). *Análisis del drama*. México: Escenología.
- Báez, E. (1950, 1990). *Un alfiler en los ojos*. (650 – 701). En Magaña–Esquivel, Antonio, *Teatro Mexicano del siglo XX. Vol. II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Chardin, P. (1994). “Temática comparatista”. En Pierre Brunel e Yves Chevrel, *Compendio de literatura comparada*. Traducido con la ayuda del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación. México: Siglo XXI Editores.
- Dubatti, J. (2008). “Los estudios de teatro comparado. Herramienta para el teatro mexicano”. *Armas y letras*, Universidad Autónoma de Nuevo León No. 62, pp.55 - 63.
- Leal y Romero, A. (1925, 2001). *Teatro para hombres solos*, Comp. Ma. Del Carmen Arellano Olivas. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Miguel de Cervantes Saavedra (1605 – 1615 / 2005). *El ingenioso hidalgo, Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española de la Lengua.
- Pageaux, D-H. (1994). “Thèmes” en *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.

- Pimentel, L. (1988 - 1990). "Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura". *Anuario de Letras Modernas*, No. 4, Colegio de Letras, Facultad de Filosofía y Letras: Universidad Nacional Autónoma de México. pp.91 - 107.
- Rivera, V.(1989, 2001). *La composición dramática*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vital, A. (1996). *Conjeturas Verosímiles*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios.
- Wellek, R. y Warren, A. (1979). "Literatura general, literatura comparada, literatura nacional", en *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

¹ Pimentel (1988/1990) refiere que las áreas de estudio de la literatura comparada podrían reducirse a siete: 1) influencias y fuentes; 2) la recepción; 3) periodos, escuelas y movimientos; 4) formas y géneros literarios; 5) temas y motivos o "tematología"; 6) la literatura y otras artes; 7) la literatura y otras disciplinas, tales como la filosofía o la psicología [...] El estudio de la tematología se mueve entre la historia de las ideas y la poética o la retórica. (pp. 92 - 93)

² Similar a lo referido por Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique* o, más recientemente en el artículo liminar de Viviane Alleton, Claude Bremond y Thomas Pavel sobre el tema en la literatura, publicado en *Poétique*, a propósito del problema de la presencia o ausencia de consideraciones "formales", Manfred Beller lamenta que los estudios de temas sean asimilados tantas veces a recuentos de materiales en bruto sin ningún rigor conceptual y propone sustituir la tan famosa *Stoffgeschichte* por el término "tematología", ya que se trata de un conjunto indisociable forma-contenido, materia-manera. Léase en *Compendio de literatura comparada* de Brunel, P. y Chevrel, Y. (1994, p.134)

Eje 4: La enseñanza del teatro en las instituciones académicas

Presentándose en espacios circulares: hacia una fenomenología performativa del teatro callejero

Jorge Xavier Carrillo Grandes
DAD-UNA

Resumen

El trabajo se propone realizar una aproximación fenomenológica al llamado “teatro callejero”, de fuerte presencia en Quito-Ecuador. Dada la variedad de grupos y teatreros que lo practican, se ha optado por limitar el análisis a un hecho común de este tipo de teatro en Quito: la disposición circular de la escena, pues el público se coloca alrededor. Para ello es necesario reconocer sus características y repasar sus incidencias tanto en la técnica actoral y la puesta en escena como en la relación con el público.

Si bien desde la década de 1990, se vienen realizando estudios, principalmente sociológicos y antropológicos, que indagan las relaciones comunicativas, políticas y simbólicas, que artistas y grupos callejeros mantienen con el público y las diferentes instituciones estatales, sin embargo, aún falta por comprender los procedimientos técnicos, transmitidos por *oratura*, que emplean estos artistas para construir y presentar sus obras en la calle: ¿cómo se percibe/n, se presenta/n y acciona/n el/los cuerpo/s en un permeable espacio escénico circular, que no tiene, por definición, un solo punto de vista para la elaboración de imágenes visuales como en un espacio escénico convencional? Esta relación con el espacio no convencional y el público toca, asimismo, una problemática importante para el performance y el/la performer.

El estudio, en primera instancia, parte de recoger la experiencia propia en la construcción de tres obras de teatro callejero y cómo durante estos procesos los elementos corporales y espaciales que caracterizan al trabajo del teatro callejero se comprenden con las propuestas fenomenológicas de Phillip Zarrilli (modos de experiencia corporizada del actor) y Stanton Garner (el cuerpo espacializado), además del planteamiento sobre la producción performativa hecho por Erika Fischer-Lichte. Así se concluye que el teatro popular posee valores estéticos muy potentes tanto para el teatro contemporáneo como para la performance.

*...el investigador natural debe sentir la necesidad de una mayor percepción, de conocer, por ejemplo, las conexiones inmediatas de las masas del universo. Estas relaciones aparecerán frente a él en tanto modelo ideal de los principios que rigen toda la materia, puesto que en ellas la aceleración y la inercia se darían de la misma forma.*¹

Ernst Mach, *La ciencia de la mecánica*, 1883

“Las inercias locales son afectadas por el movimiento y la distribución de la materia cósmica” o “la inercia de la masa es afectada por la distribución global de la materia” o, más sencillo, “la materia de allí influye sobre la inercia de aquí” mencionan varias versiones del *Principio de Mach*² (Bondi & Samuel, 1996); y, aunque impreciso, ha llevado a variadas discusiones sobre la conformación del tiempo-espacio en física teórica. Salvando las diferencias propias de cada campo, trasladar esta intuición a las artes contemporáneas sirve para indagar cómo la disposición espacial³ nos afecta en el curso de una realización escénica⁴ en tanto espectadores y artistas, y también cómo se corporizan las relaciones espaciales entre artista/s y público/s no solo desde

la mirada contemplativa sino también desde la corporeidad⁵ activa, sabiendo que ambas posibilidades no son mutuamente excluyentes.

La movilización y la definición espacial en una realización escénica ponen en juego tanto mecanismos internos –propios de la dinámica escénica– como externos –relativos al público y al contexto sociohistórico en los que se desenvuelve dicha realización–, que no siempre *se incorporan* (valga el énfasis) de manera crítica durante la ejecución. Pareciera que se trata tan solo de un detalle que se resuelve *in situ*, no obstante adquiere relevancia al cuestionarse por el lugar que ocupamos como artista/s y como público/s en las realizaciones escénicas, ya que estos sitios (las posiciones relativas en el espacio) marcan las posibilidades de juego que decidimos disponer, o no, durante la constitución de las distancias en el orden fenoménico⁶; en palabras más sencillas, el lugar específico que ocupamos durante una realización escénica *nos* afecta y desencadena –voluntaria o involuntariamente– acciones y reacciones que renuevan la disposición espacial, provocando una móvil construcción espacial que condiciona el desarrollo mismo de la realización escénica. El movimiento de la materia allá *nos* afecta en nuestra posición acá.

Como se aprecia, el abanico se abre al focalizarnos en la construcción espacial de la realización escénica: ¿cuáles son las posibilidades afectivas de una realización escénica en cuanto al espacio? Para puntualizar esta reflexión, he optado por centrarme en el llamado teatro callejero de Quito, ya que existen varios grupos y artistas de la calle muy conocidos a nivel nacional⁷ y, además, porque todos comparten una disposición espacial *circular* para sus realizaciones escénicas, sin que ello implique la imposibilidad de actuar en otros espacios escénicos más clásicos.⁸

En cuanto al manejo espacial, descrito en breve, el actor se coloca en un punto desde el cual acciona indistintamente hacia afuera; no hay “un” adelante, hay 360° en los cuales se debe actuar, realizar escénicamente, pues el público se coloca alrededor y contiene esa movilización espacial. Visto geométricamente, el foco de esta sección cónica, ya que no es exactamente una circunferencia, se intuye por los objetos pertenecientes al artista callejero que los coloca en el (casi) centro de esta circunferencia escénica o hacia un lado.

Ahora bien, las acciones fluyen de la siguiente manera: no hay demostraciones de enormes habilidades físicas, más bien son la gesticulación y la vocalización grandilocuentes el soporte de la realización escénica; no hay drama, tensión, sufrimiento, sino burla, jocosidad, en su vena más cotidiana. Incluso para reforzar la relación, el artista mira directo a sus interlocutores y estos, a su vez, continúan mirándolo aun cuando él ya no se dirija a ellos individualmente; que se muestre su espalda no conlleva problema alguno, pues el artista genera una intimidad similar a una conversación cotidiana, pero en complicidad con el resto de las personas presentes. Tomando las palabras de Stanton Garner (1994):

El espacio teatral está “corporizado” en el sentido de estar compuesto de cuerpos posicionados dentro de un campo perceptual, pero también está “corporizado” en el sentido más fundamental de “conformar cuerpo”, orientado en función de un cuerpo que no existe solo como el objeto de la percepción, sino como su sitio de origen, su punto cero.⁹ (p. 4)

Sin duda, la percepción teatral desaparece en su sentido clásico¹⁰: *estar delante de algo* que sucede en escena ya no es posible, se está *con* alguien en su escena. En ese sentido, no se habla de la “obra”, se va a “donde alguien”, al lugar en el que se presenta ese alguien: el/los artista/s callejero/s.

Teniendo en cuenta lo anterior, resulta claro que el espacio se corporiza no solo porque el “actor” se moviliza, sino también porque el público entra en la experiencia sin telones, sin fondo, sin luces, accionando desde cualquier punto del círculo. Se corporiza una circunferencia escénica sin recurrir a la escenificación del cuerpo. ¿Por qué de ida y no de vuelta? No es el artista quien *hace* la escena, son los cuerpos los que dotan de sentido a la circularidad escénica, los que permiten su realización. El

público no se interesa por un lugar de privilegio para la observación de la escena, todos los puntos funcionan porque el actor tiene y mantiene la responsabilidad de recorrer indistintamente esa circunferencia. Asimismo, el público tiene la potestad de reaccionar sin ambages en ese espacio y el artista corre el riesgo de ser reducido por esos cuerpos que lo acompañan; ambos comprometen su individualidad continuamente. Es un espacio que se constituye en ese momento en esa geografía particular por acuerdo mutuo, teniendo todos la atribución de interrumpirlo cuando quieran. Así, conformado por cuerpos, personas, individuos, el espacio escénico se permeabiliza al liberarse de la convención de la sala teatral y al ubicarse en el espacio público y abierto. No se trata de una performance exclusivamente dramática, en el sentido teatral, más bien tal realización escénica se mueve por intersticios posdramáticos¹¹ y hasta performativos¹². ¿Cabe pensar, entonces, en la circularidad escénica como un pacto social, estético y ético?

Con justa razón Garner (1994), aunque desde una perspectiva distinta a la considerada aquí, argumenta que:

La performance dramática (...) es tan solo un subconjunto de la performance teatral (que es en sí misma tan solo un subconjunto de la performance en su sentido más amplio, una categoría que se ha ampliado hasta incluir otras artes escénicas y mediales, rituales y diversas formas de performances de la vida social).¹³ (p. 5)

Ahora bien, como la intención de este texto no es realizar una genealogía sobre el apareamiento de este tipo de construcción antropológica del teatro, sino la de abordar esa estructura social en su dimensión fenomenológica, comparto, en esta parte, mi experiencia en tanto actor de teatro callejero¹⁴. Para actuar en ese espacio circular, se recomienda al menos tres cosas: (i) comunicarse con el público de manera directa, (ii) ser consciente de las posturas corporales pues se las percibe por completo –frente y espalda– y (iii) proyectar la voz al mismo nivel del público o por encima para que quienes más alejados se encuentren del círculo escuchen. Habrase notado que no cito autor específico, de hecho no hay texto que enuncie estos principios actorales. Se trata, más bien, de aquella transmisión de saberes que acertadamente se ha llamado *oratura*.¹⁵ Dichas recomendaciones se ejecutan mientras se trabaja en la elaboración misma de la realización escénica, tanto en ensayos como en presentaciones, y resultan ser las claves para actuar en la calle: al variar de públicos varían las posibilidades de actuar y, por lo mismo, la búsqueda incesante de la comunicación directa durante la presentación es fundamental para continuar y/o variar el guion¹⁶ en ese tiempo-espacio concreto y semiacotado.

Hasta ahora hemos considerado la relación público(s)/espacio circular/artista(s), de manera estática, a pesar de reconocer implícitamente que una realización escénica posee un tiempo para su ejecución. No obstante, cabe denotar que tanto público(s) como artista(s) se modifican en el tiempo. Si pensamos con más detenimiento, vislumbraremos que el artista callejero posee un acumulado de experiencias que le permite disponer variopintas estrategias para afrontar diferentes acciones y reacciones por parte del público; de igual forma, los públicos hacen notar la aceptación o no de los procedimientos del artista. Recordemos que el espacio abierto es permeable ya que la convención teatral clásica no opera en estas circunstancias, ello permite que los públicos asuman la copresencia (que Erika Fischer-Lichte analiza para el caso de las artes vanguardistas¹⁷). Pero aquí la situación es más riesgosa, ya que un imprevisto desencadena acciones distintas. Esto pone a prueba dos cosas: tolerancia y experiencia por parte del público y del artista. Pongamos un caso peculiar: cuando durante el desarrollo de una realización escénica una persona en estado étílico irrumpe en escena dispuesta a contestar y participar a todo lo que el artista plantea, ¿qué sucede con el público? ¿Cómo se modifica el espacio circular? ¿Cómo reacciona el artista? ¿Qué hace el “intruso” (por así decirlo)? Obviamente, la tensión aumenta y el espacio físico se modifica trasladando la atención a un punto distinto de

la organización inicial de la realización escénica. ¿Esta movilización debe o no incorporarla el artista a la realización escénica? Sucede que en la mayoría de los casos, los más experimentados artistas callejeros seleccionan sobre la marcha los elementos emergentes a incorporarse para la realización. De ahí que una recomendación previa se ejecute en estos momentos: (iv) si alguien te contesta o quiere participar o directo se mete en la obra, incorpórala. Fischer-Lichte (2011) lo pone en estos términos:

Los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones. La realización escénica surge, pues, como resultado de la interacción entre actores y espectadores. Las reglas que la hacen posible son entendidas como reglas de un juego que se negocian entre todos los participantes - actores y espectadores- y que pueden ser igualmente respetadas o quebrantadas por ambas partes. La realización escénica acontece *entre* actores y espectadores, es creada por ambos conjuntamente. (pp. 66-67)

Seguramente, ella no pensaba en la posibilidad anteriormente descrita pues el teatro callejero no ha sido considerado en la historia de las artes escénicas como arte vanguardista. ¿Quizás a causa de este descuido conceptual estemos obviando la riqueza procedimental del teatro callejero?

Zarrilli (2004), aproximándose más a la técnica actoral, señala que: “Teniendo en cuenta que el cuerpo constituye el punto cero de nuestro campo de percepción, experimentamos desde el cuerpo, y el mundo sensorial ‘trae consigo una referencia constante a nuestras posibilidades de respuesta activa’” (p.658).¹⁸ Esto se logra porque el cuerpo de los artistas:

...es el reino mismo de la percepción extra-cotidiana y la experiencia asociada al largo plazo, al compromiso a fondo con determinadas prácticas psicofísicas o regímenes de entrenamiento: yoga, artes marciales, actuación/presentación *per se*, o formas similares de la práctica corporizada que abordan el cuerpo físico y la atención (mente) mediante el cultivo y el afinamiento hasta niveles sutiles de la experiencia y la conciencia. Este proceso de cultivo y afinamiento es estético pues es no-ordinario, se lleva a cabo a través del tiempo y permite el desplazamiento de varios aspectos de la experiencia del cuerpo y de la mente desde su grave separación, marcada por la constante desaparición del cuerpo, hasta una mucho más sutil, una íntima relación dialéctica de cuerpo-en-mente y mente-en-cuerpo. Está, por lo mismo, marcado como estético ya que la experiencia se refina gradualmente hasta niveles cada vez más sutiles de conciencia, y como interior pues este modo de experiencia comienza con la exploración desde adentro en cuanto la conciencia aprende a explorar el cuerpo.¹⁹ (p. 661)

Tal exploración se da no solo por determinadas prácticas psicofísicas, sino que se enriquece a causa de la relación cotidiana con el lugar en donde se presenta, las personas que los circundan (vendedores, barrenderos, deportistas, policías, etc.). Esto lleva a que el artista opere en doble nivel: percepción del espacio concreto en el que se encuentra realizando escénicamente y percepción de la corporización a través de la cual juega con el público copresente. (p. 665) En el nivel actoral, Enrique Buenaventura (2008 [1993]) menciona que los artistas prestan sus cuerpos a los personajes de manera seleccionada, pues la relación que mantienen con los otros personajes los constituyen. Si actualizamos esta noción y la insertamos en el campo de lo performativo, rápidamente nos percataremos que adicional a la relación con los otros personajes, el artista debe constituir una relación con el público y el espacio. De tal modo que “Esta noción de corporización, como un proceso de encuentros, abre ‘el cuerpo’ no como un objeto, y ‘nos lleva más allá de la tendencia inveterada a reificar lo que estamos tratando de pensar y entender y participar’”²⁰ (Zarrilli, 2004, p. 655). Por eso la dinámica de:

...la subjetividad compleja del actor no se agota o se fija dentro de un presente o un cuerpo, sino que más bien se inserta continuamente en un proceso de juego propio con 'hacia's y "desde"s, característicos de cada modo de corporización. La estructura de la partitura actoral ofrece al actor un conjunto de tareas o acciones a ser ejecutados, por ejemplo, mediante el comprometimiento corporal con y a través del cuerpo-mente.²¹ (Zarrilli, 2004, p. 666)

Pero, en el caso del teatro callejero, tanto la partitura como el comprometimiento corporal se suceden por corporizaciones que el artista ha ido conociendo en el transcurso de su experiencia actoral.

¿Qué puede aportar el teatro callejero a las prácticas contemporáneas performáticas? Sinteticemos. La corporización del espacio escénico no se logra inmediatamente; para ello debe labrarse *in situ* una relación y disposición con el público, el cual reaccionará de acuerdo a sus percepciones constituidas culturalmente. En tal situación, las realizaciones escénicas del teatro callejero dependen, si bien de preparación, ensayo y montaje, de la dinámica afectiva que la circularidad permite en tanto sea mantenida y aceptada. Otro dato importante: al situarse tan fuerte en lo local, las corporizaciones comparten y son "historias" que los artistas ponen en juego durante la ejecución de las realizaciones escénicas. En ese sentido, dada la experiencia acumulada del artista callejero y su capacidad de interrelacionarse y lograr disposiciones escénicas con el público, resultaría un error grave, desde esta perspectiva fenomenológica, trasladar las propuestas vanguardistas de un tiempo-espacio a cualquier otro, al estilo *Seven Easy Pieces* de Marina Abramović. El éxito de estas re-realizaciones escénicas reside en ese aprovechamiento de las habilidades de los "intérpretes" en su contexto sociohistórico.

Retornando al Principio de Mach, su intuición nos sigue sirviendo para entender que el movimiento, la afectación en una realización escénica se produce no por el espacio en sí mismo sino porque se dispone, se constituye y se permite modificarse en el transcurso una relación física, algo que al parecer lo tienen muy claro los artistas callejeros.

Bibliografía

- Bondi, H., & Samuel, J. (4 de July de 1996). *The Lense-Thirring Effect and Mach's Principle*. Obtenido de arXiv.org: <http://arxiv.org/pdf/gr-qc/9607009v1.pdf>
- Buenaventura, E. (2008 [1993]). *Notas sobre la sicología de los personajes*. Obtenido de Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura: <http://enriquebuenaventura.org/ensayos.php>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid-España: Abada Editores.
- Garner, S. (1994). *Bodied spaces: phenomenology and performance in contemporary drama*. New York-USA: Cornell University Press.
- Jandová, J., y Volek, E. (Edits.). (2013). *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. (J. Jandová, & E. Volek, Trads.) Madrid-España: Fundamentos.
- Lichtenegger, H., & Mashhoon, B. (31 de March de 2008). *Mach's Principle*. Obtenido de arXiv.org: <http://lanl.arxiv.org/pdf/physics/0407078v2.pdf>
- Pavis, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporaine*. Paris-France: Armand Colin.
- Roach, J. (2011). Cultura y performance en el mundo circunatlántico. En D. Taylor, & M. Fuentes (Edits.), *Estudios Avanzados de Performance* (págs. 187-213). México: Fondo de Cultura Económica.
- Vidal, J., y Buenaventura, E. (1978). *Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC*. La Habana-Cuba: Casa de las Américas.
- Zarrilli, P. (December de 2004). Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience. *Theatre Journal*, 56(4), 653-666.

¹La versión en inglés menciona: "...the natural investigator must feel the need of further insight — of knowledge of the immediate connections, say, of the masses of the universe. There will hover before him as an ideal insight into the principles of the whole matter, from which accelerated and inertial motions will result in the same way." Todas las traducciones, a menos que se indique, son realizadas por mi persona.

²*Principio de Mach* es el nombre que Albert Einstein le dio a la hipótesis, sugerida por Ernst Mach, que plantea que, al poseer gravedad, todos los cuerpos del universo sentirían mutuamente la presencia de los otros; en ese sentido, el movimiento dependerá de la distribución de la materia y no del espacio en sí mismo.

La naturaleza del tiempo-espacio ha estado marcada por dos visiones: absoluta y relativa. "La visión absoluta identifica el espacio con un contenedor que contiene todos los objetos materiales en los cuales los cuerpos pueden moverse pero que existen independientemente de su contenido, mientras que la visión relativa considera el espacio como una mera abstracción conceptual de conservación de cuerpos que está basada en la existencia de esos cuerpos y que pierde sentido sin ellos." (The absolute view identifies space with a container holding all material objects in which the bodies can move but which exists independently of its content, while the relative view considers space merely as a conceptual abstraction of the storage of the bodies and is thus based on the existence of bodies, losing its meaning without them.) (Lichtenegger & Mashhoon, 2008)

³Aunque el término más adecuado sea *agencement*, su castellanización trae varios problemas, pues remite a "agenciar" que es procurar o conseguir algo, en tanto que la palabra en francés se refiere a arreglar, disponer varias cosas en una composición. Pavis (2014) explica que *agencement* en tanto disposición se aplica directamente a la puesta en escena en su aspecto espacial, sin olvidar que: "...hay que preguntarse acerca de la manera en la cual todos los materiales inestables son dispuestos (agencés), en función de la mirada crítica del espectador. Una hipótesis teórica cambia la apariencia de los significados del espectáculo: como el dispositivo (foucaultiano), la disposición (*agencement*) organiza significantes y significados. Algunas veces nos encontramos inmersos en la materia de la disposición (*agencement*), otras veces tomamos distancia y probamos nuevas hipótesis teóricas." (...on doit s'interroger sur la manière dont tous ces matériaux instables sont agencés, en fonction du regard critique du spectateur. Une hypothèse théorique change la face des signifiants du spectacle : comme le dispositif, l'agencement organise des signifiants et des signifiés. Tantôt nous sommes immergés dans la matière de l'agencement, tantôt nous prenons nos distances et nous testons de nouvelles hypothèses théoriques.) (p. 16-17)

En función de ello, he optado emplear "disposición" en lugar de "agenciamiento" hasta hallar un concepto que exprese una idea similar en castellano.

⁴Cornago, en la introducción a la edición española de "Estética de lo Performativo" de Erika Fischer-Lichte, explica que: "para traducir el original alemán « Aufführung » (representación en el sentido de realización) o la forma verbal « aufführen » (representar en el sentido de realizar) (...) se ha preferido subrayar la dimensión performativa de esta palabra, trasladándola al castellano como « realización escénica »" (p. 18). Tradicionalmente, se la habría traducido por representación, puesta en escena, función, actuación, espectáculo, obra y similares.

⁵La forma en que el cuerpo está diseñado y utilizado, sus características y sus propiedades específicas. El término corporeidad (o, su equivalente, corporalidad) parece modelados en los de literalidad o teatralidad. No necesariamente se refiere a una esencia, metafísica o teológica, del cuerpo humano. El cuerpo del actor sigue siendo un misterio: ¿lugar público o jardín secreto?

Hay muchos cuerpos, o más bien muchas formas de concebirlo y hablar de él. En todas las artes, en todas las ciencias humanas, el cuerpo es una cuestión de conocimiento y poder. La fenomenología nos ayuda a entender cómo se encarnan en

el cuerpo humano identidades, propiedades físicas y espirituales, concretas y abstractas.

(...)

Al encarnar simultánea o alternativamente estas identidades corporales múltiples, el ser humano, y *a fortiori* el actor, construyen su cuerpo, o más precisamente, son contruidos por él. Ahora bien, "el cuerpo", nos dice la fenomenología, es "saber incorporado y expresado para uno mismo y para los demás". Para el analista se trata comprender cómo todas estas identidades y estas marcas han sido incorporadas (*embodied*) por el actor, no sólo en el espacio de su cuerpo, sino en el tiempo su experiencia.

(...)

Esta experiencia fenomenológica implica tanto al actor como al espectador en la sensación de su propio cuerpo (conciencia corporal o *awareness*), en la percepción del movimiento en el espacio (cinestesia), en la tactilidad háptica de la visión. (Pavis, 2014, pp. 52-53)

[La manière dont le corps est conçu et utilisé, ses caractères et ses propriétés spécifiques. Le terme de corporéité (ou celui, équivalent, de corporalité) semble calqué sur ceux de littéralité ou de théâtralité. Il ne réfère toutefois pas nécessairement à une essence, métaphysique ou théologique, du corps humain. Le corps de l'acteur reste un mystère : lieu public ou jardin secret ?

Il y a de nombreux corps, ou plutôt de nombreuses manières de le concevoir et d'en parler. Dans tous les arts, dans l'ensemble des sciences humaines, le corps est un enjeu de savoir et de pouvoir. La phénoménologie nous aide à comprendre comment s'incarnent dans le corps humain des identités, des propriétés physiques et spirituelles, concrètes et abstraites.

(...)

En incarnant simultanément ou tour à tour ces identités corporelles multiples, l'être humain, et *a fortiori* l'acteur, construisent leur corps, ou plus exactement ils sont construits par lui. Or " le corps ", nous dit la phénoménologie, est "savoir incorporé et exprimé pour soi et pour autrui". Il s'agit pour l'analyste de comprendre comment toutes ces identités et ces marques ont été incorporées (*embodied*) par l'acteur, non seulement dans l'espace de son corps, mais dans le temps de son expérience.

(...)

Cette expérience phénoménologique implique l'acteur comme le spectateur dans la sensation de leur propre corps (conscience corporelle ou *awareness*) dans la perception du mouvement dans l'espace (kinesthésie), dans la tactilité haptique de la vision.]

⁶Esto último apunta a reflexionar cómo las obras por encargo en lugar de tener parámetros abiertos, aprovechan de la experiencia de vida del performer en su espacio social, para controlar las posibles fugas que toda realización escénica demanda en su contexto de producción y en contextos ajenos; en otras palabras, los performers por encargo resuelven lo que el creador dejó fugar: la ejecución misma de la obra gracias a su propia experiencia como ejecutantes. La responsabilidad creativa debería entonces estar en manos del performer como *co-creador in situ* de la realización escénica y no solo como "traductor" de los deseos del creador.

⁷Por el momento nombro a los artistas callejeros más representativos y de los cuales se puede observar videos en Youtube: Carlos Michelena, Fabián Velasco "El Hombre Orquesta" (†), el grupo Eclipse Solar, Milton "El Enano" Araujo, Los Perros Calle...jeros, La Logia Marginal, entre otros.

⁸Varios artistas de la calle incluso han participado en televisión y cine, además de las salas teatrales, teatros, etc.

⁹Theatrical space is "bodied" in the sense of being comprised of bodies positioned within a perceptual field, but it is also "bodied" in the more fundamental sense of

“bodied forth,” oriented in terms of a body that exists not just as the object of perception, but as its originating site, its zero-point.

¹⁰La descripción hecha por Otakar Zich (1923) para el teatro es una pieza clave en la elaboración de una fenomenología teatral: “*La característica principal de la escena* consiste, pues, en que el *efecto dinámico del drama* (de los personajes y la acción dramáticos) está ella misma dispuesto y organizado espacialmente, o, diríamos, está *transcrito visualmente* en el espacio escénico. Los personajes dramáticos representados por los actores son algo así como *centros de fuerza* móviles de diversa intensidad, y no solo según la importancia de los diferentes personajes, sino también según la situación del momento. A su vez, sus relaciones psíquicas, dadas por la acción y la situación, son una especie de *líneas de fuerza* tendidas entre ellos. La escena está rellena con una red de estas líneas de fuerza, es una especie de *campo de fuerza*, variable en la forma y la fuerza de los componentes individuales. Los efectos que emanan de este campo dinámico se transmiten al público en la sala: esta es la *tensión dramática*.” (Jandová y Volek, 2013, p. 42)

¹¹Si bien se debe a Hans-Thies Lehmann la inserción del término en la jerga teatral contemporánea, quizás habría que tomarlo con distancia y recordar que en el caso del teatro callejero, no existe un predominio del texto sobre la escena. ¿Sería, entonces, un teatro posdramático o predramático?

¹²Lo performativo en las artes puede entenderse de la siguiente manera: “La redefinición de las relaciones entre actores y espectadores consistió en estos casos en desplazar la preponderancia del estatus signico de las acciones y de los significados potencialmente atribuibles a ellas hacia su corporalidad específica y hacia los efectos de todo tipo que pudieran producir en el conjunto de los participantes: psicológicos, afectivos, energéticos y motores, así como hacia las experiencias sensoriales de gran intensidad que hacían posibles.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 45)

¹³Dramatic performance, it is often maintained, is only a subset of theatrical performance (which is itself only a subset of performance in its broadest meaning, a category that has grown to include the other performing and media arts, ritual, and various forms of social performance).

¹⁴Parto de tres realizaciones escénicas en las que participé: una comparsa festiva de personajes tradicionales andinos dirigida por la Maestra Adriana Oña, una comparsa basada en la poesía de Nicolás Guillén dirigida por la actriz Diana Borja y un espectáculo llamado “Biospeed” dirigido por el mexicano Salomón Reyes. Todo lo que se menciona a continuación (faltas, omisiones e interpretaciones) de esas oraturas cae bajo mi absoluta responsabilidad.

¹⁵“La oratura es un arte de escuchar tanto como de hablar; la improvisación es un arte de memoria colectiva tanto como de invención; la repetición es un arte de recreación tanto como de restauración. Los textos pueden oscurecer lo que el performance tiende a revelar: la memoria desafía a la historia en la construcción de las culturas del mundo circunatlántico, y revisa la épica aún no escrita de su fabulosa co-creación.” (Roach, 2011, pp. 210-211)

¹⁶“...en la historia del teatro ha habido textos que se asemejan más al « guión » cinematográfico que a una « obra de teatro »: los textos de *La Commedia dell'Arte*, por ejemplo, o los de la pantomima romana, que eran sencillos esquemas de conflicto, servían de base a los actores para improvisar, en el primer caso con palabras y en el segundo *sin* palabras.” (Vidal y Buenaventura, 1978, p. 315)

¹⁷Fischer-Lichte (2011) trabaja ampliamente la noción de “copresencia” en el tercer capítulo de su libro. Más adelante, se la retoman de manera crítica.

¹⁸Given that the body constitutes a null point in our perceptual field, we experience from the body, and the sensory world “involves a constant reference to our possibilities of active response.

¹⁹This body is that realm of extra-daily perception and experience associated with long-term, in-depth engagement in certain psychophysical practices or training regimes—yoga, the martial arts, acting/performing per se, or similar forms of embodied practice which engage the physical body and attention (mind) in cultivating and attuning both to subtle levels of experience and awareness. This process of cultivation and attunement is aesthetic in that it is non-ordinary, takes place over time, and allows for a shift in one's experience of the body and mind aspects from their gross separation, marked by the body's constant disappearance, to a much subtler, dialectical engagement of body-in-mind and mind-in-body. It is, therefore, marked as aesthetic since experience is gradually refined to ever-subtler levels of awareness, and inner since this mode of experience begins with an exploration from within as the awareness learns to explore the body.

²⁰This notion of embodiment as a process of encounters opens up “the body” not as an object, and “carries us past the inveterate tendency to reify what we are trying to think and understand and engage.”

²¹Within the phenomenological model explored here, the actor's complex subjectivity is never settled or fixed within a present or a body, but rather is engaged continually in a process of its own play with the “to”s and “from”s which are characteristic of each mode of embodiment. The structure of the actor's score provides the actor with one set of tasks or actions to be played, i.e., to be corporeally engaged with and through one's bodymind.

La instrumentalización técnica de los estudiantes en clases de actuación: caminos posibles entre el disfrute y el disfrutar del hacer teatral

Marcio Dias
UFU

El trabajo de investigación metodológica comienza con dos grupos de estudiantes del noveno año de la Escuela Básica de la Universidad Federal de Uberlândia - ESEBA. De acuerdo con las informaciones del sitio web de la institución ESEBA (2015):

La escuela es una institución educativa que atiende a estudiantes del jardín de infantes y de escuela primaria. Presenta aspectos relacionados con las condiciones de trabajo que diferencian al compararla con la realidad de otras escuelas públicas en Uberlândia y región. A pesar de viviendo los mismos problemas que viven las escuelas públicas, espacio físico, la propuesta curricular, el personal, el régimen de trabajo, el plan de capacitación docente, la organización del tiempo de trabajo de la escuela y el número de alumnos por aula contrastan con la realidad de las escuelas municipales y los sistemas estatales de educación. El enfoque de la escuela está en la investigación académica de los docentes, así el profesor en aula de clase tendrá una mirada diferenciada hacia los alumnos. (p.1)

Uno de los diferenciales de ESEBA en relación a otras escuelas públicas es donde ocurren las clases de actuación. La escuela cuenta con un salón donde hay un pequeño escenario de teatro para presentación de los estudiantes.

Las clases, que trabajaron durante seis meses, eran divididas en noveno "B" y noveno "C", con clases por la mañana. La clase "B" utilizaba el espacio en el primero tiempo y la clase "C" utilizaba en el segundo tiempo. En total, diecisiete clases se llevaron al cabo durante el segundo semestre de 2014, con una duración de cincuenta minutos por semana para cada clase. La concesión de las clases fueron cedidas tanto por la escuela cuanto por el Profesor Maestro Getúlio Gois. Por lo tanto, el autor de este trabajo está, para la escuela y para la Universidad, en la condición de profesor en formación (pasante) de las clases. Se informa también que a partir de ese momento se llamará el Profesor Getulio Gois, en este texto, de profesor permanente. Los estudiantes y sus padres firmaron una declaración de compromiso con la investigación y el uso de la imagen, junto a la Universidad Federal de Uberlândia - UFU.

El encaminamiento de las clases se dio a partir de las investigaciones realizadas por el profesor en formación en prácticas junto a los alumnos del método de enseñanza del director francés Gilles Gwizdek. Tales procedimientos se han realizado en el aprendizaje de una técnica teatral que tuvo como objetivo preparar a los estudiantes para que sean capaces de transponer el teatro del texto dramático para el espacio de representación.

Durante el transcurso de las clases, los estudiantes fueron inmersos dentro de un conocimiento específico sobre el teatro, siéndolo:

- El uso del espacio vacío por el actor;
- El espacio vacío ocupado por el actor;
- La llegada del actor en la escena;
- Orientación de la mirada;
- La introducción de las primeras frases de texto en el espacio de la representación y el uso de la palabra hablada;
- La inserción del texto dramático en el espacio;
- La presentación al público del resultado final de todo el proceso de trabajo.

El objetivo de este trabajo no es exponer en detalle la técnica y los ejercicios de aula del director Gilles Gwizdek, sino como estos procedimientos influyen los estudiantes y, principalmente, la importancia de la instrumentalización de los alumnos de teatro a través de una técnica teatral, insertados en la realidad la escuela básica.

ISBN 978-987-3946-03-5

Así como conseguir que esta condición de trabajo no se convierta sólo en una transmisión de contenidos y valores, sino en una experiencia de conocimiento significativo para los individuos. O sea, buscar posibles caminos que lleven los estudiantes a fruir al hacer el teatro y al disfrutarlo.

El teatro es la subversión del medio y, dentro de la escuela, se convierte en marginal. Satisface todo esquema escolarizado y predicho durante años por una clase de educadores y pensadores que no se preocupan por el desarrollo de los estudiantes, sino con la aplicación del contenido informativo que, en opinión de ellos, son formadores de personas. Bondía (2002) afirma:

En esta lógica de destrucción generalizada de la experiencia, cada vez estoy más convencido de que los aparatos educativos también trabajan cada vez más en el sentido de hacer imposible que algo le suceda a nosotros. No sólo, como ya he dicho, por la operación perversa y generalizada del par de información / opinión, sino también por la velocidad. Cada vez estamos más tiempo en la escuela (y la universidad y los cursos de formación de docentes son parte de la escuela), pero cada vez tenemos menos tiempo. Este sujeto de la formación continua y acelerada, actualización constante, la interminable reciclaje es un sujeto que utiliza el tiempo como un valor o como una mercancía, un tipo que no se puede perder tiempo, que siempre hay que aprovechar el tiempo, que no puede retrasar ninguna cosa, que tiene que seguir el rápido ritmo de lo que está pasando, que no puede quedarse rezagado, por lo tanto, por esta obsesión por seguir el curso acelerado de tiempo, este individuo ya no tiene tiempo. Y en la escuela el plan de estudios se organiza en paquetes cada vez más numerosos y cada vez más cortos. Con eso, también en la educación estamos siempre acelerados y nada nos sucede. (p.23)

Se entiende que cuando Bondía señala las cuestiones acerca de la falta de tiempo para experimentar un conocimiento existente en el aprendizaje de los individuos en favor de un exceso de información, esta condición está directamente relacionada con la forma en que nuestros educadores piensan y actúan dentro de los cánones de la escuela pública. Cada vez más se percibe el desprecio de algunas asignaturas de educación básica en relación a las demás, por el simple hecho de que algunos educadores piensan que algunas asignaturas son más importantes que otras, así como la disciplina de lengua portuguesa en relación a la disciplina de teatro. De este modo, el tiempo disponible para experimentar una disciplina está estrechamente vinculado a su importancia dentro del currículo escolar. Así, cursos como el portugués y matemáticas, tienen mucho más tiempo dentro de la escuela primaria que el curso de artes. Por lo tanto, el estudiante se queda cada vez más dentro de la escuela informándose de cuestiones que lo preparan para el mercado laboral, sin la preocupación por parte de algunos educadores de que esta condición se convierta en una experiencia significativa para los sujetos. Pensar la disciplina de teatro dentro del currículo escolar siendo ofrecida por más tiempo sería llevar a una exposición de los estudiantes, ya que sólo el teatro puede revelar algunas características psico-físicas de los individuos. Como dijo Bondía (2002): "el sujeto que experimenta está expuesto. Se vuelve vulnerable. Abre su escucha al mundo" (p.25). De este modo, a través de las fábulas que contiene en los textos dramáticos los estudiantes son capaces, al jugar de fantasía y utilizar sus cuerpos en el espacio de la representación, hacer puentes de cognición entre las historias y realidades personales. Por lo tanto, la experiencia teatral se convierte en un catalizador de experiencias humanas personales y colectivas que pueden ser, dentro del espacio de la representación, discutidas a través de una mirada crítica.

A través de este sesgo se plantea la cuestión: ¿Cómo el teatro tiene la audacia y la arrogancia para afrontar tal sistema que se ha engendrado dentro de las escuelas? El teatro no se encaja en ninguna de las cajas educadoras existentes en el sistema escolar. En realidad, cuestiona tales empaquetamientos de la educación.

Se observa que, para un mejor direccionamiento de las clases, el profesor en formación tiene que desarrollar técnicas que escapan de su búsqueda para llevar un

poco de amabilidad a los estudiantes que no están contentos con el trabajo impartido. De este modo, se crea una relación de vendedor y cliente, como si el profesor en formación tendría que, en todo momento, vender una buena mercancía para los estudiantes, que son los clientes, evitando en consecuencia sufrir un reclamo con el "PROCON de la aula" (la agencia de protección y defensa del consumidor en Brasil) que está representado aquí por el profesor permanente. Como ocurrió en aula de clase con los estudiantes de los grupos "B" y "C". El maestro permanente informó que estos estudiantes se acercaron a él quejándose de la clase que estaba siendo enseñada por el profesor en formación. Estos estudiantes reportaron al profesor permanente que la clase del pasante era "aburrida". Desgranges (2006) cita la teoría de Benjamin (1993) sobre "eclosionar los huevos de experiencia", en que:

Sugiere que el oyente una historia - al escucharla, comprenderla en detalle y emprender una actitud interpretativa - eclosiona los huevos de la experiencia, dando la luz a su pensamiento crítico. La imagen de la eclosión de los huevos de la experiencia se relaciona con la idea de que el espectador para efectuar una comprensión de la historia que se presenta, hace un recorrido a su patrimonio experiencial, interpretándola, necesariamente, a partir de su experiencia y visión de mundo. (p.24)

El alumno, incluido en la educación básica, al juzgar alguna clase como "aburrida", asume su propia experiencia en las artes escénicas, es decir, a partir de los ejemplos televisados y de películas que asiste, él crea la idea de lo que es el arte de interpretar un texto o una historia. Como este estudiante todavía no contiene algunas capacidades técnicas de actuación, lleva consigo el preconcepto del arte de actuar. Considera que el proceso de creación escénica es lo mismo que él ve en la televisión o en el cine, o sea, al juzgar un programa como divertido, este estudiante está convencido de que la manera de hacer arte también será divertida. Así como Desgranges afirma al citar Benjamin que "eclosionar los huevos de la experiencia" está relacionado desde el punto de vista y de las experiencias de los individuos, los alumnos de la educación básica, a partir de sus experiencias, hacen puentes e interrelaciones engañosas sobre cómo hacer teatro. De este modo, cuando el profesor de teatro intenta lograr la instrumentalización de estos estudiantes a través de las técnicas teatrales, tropieza en los conceptos ya formados por los sujetos a lo largo de los años con experiencias televisivas y cinematográficas. Por lo tanto, este estudiante, cuando enfrenta la realidad que va en contra a lo que él cree que es correcta, entra en conflictos con su propia clase de teatro. Desgranges (2003) concluye:

En los partidos de fútbol, podemos ver claramente esa actitud del ingresante frente a espectáculo deportivo, que reúne tanto la implicación emocional profunda cuanto la postura crítica sobre el evento... La conclusión del espectador del partido de fútbol - espectáculo para que los brasileños son, en general desde la niñez, especialmente formados - de que no había errado al patear la pelota para la meta, es realizada por medio de los conocimientos técnicos adquiridos. El dominio de las complejidades de la actividad de fútbol viene tanto de los juegos en los que participó como jugador cuanto de la experiencia como espectador, determinada especialmente en debates con otros hinchas y comentaristas deportivos. (p.35)

Se percibe, al observar la afirmación de Desgranges, que es necesario un acercamiento inmediato entre el estudiante que disfruta de la escena con el que ejecuta la escena. Culturalmente el ver y el hacer, tanto en los partidos de fútbol cuanto en el teatro, están relacionados cuanto a la forma como los sujetos llegan a ser capaces de hacer las lecturas técnicas sobre los temas. O sea, el ejemplo anterior trata de la capacidad de interpretación que los individuos hacen de los partidos de fútbol y que de la misma forma debe ser entendido el teatro. Los individuos alcanzan esta competencia de lectura de las reglas de juego de fútbol pues han sido instrumentalizados desde niños a entender las situaciones deportivas. Desgranges

(2006) nos dice: "El gusto de una cultura artística se construye desde la infancia" (p.33). Por lo tanto, llegado a la comprensión de que el teatro se ha mostrado culturalmente a los niños, en la mayoría de los casos, cuando se encuentran en el primer grado de la escuela primaria, en torno a la edad de siete años, la posibilidad de que este individuo tenga dificultades para entender las reglas y los códigos que rigen la composición teatral es grande. Por consiguiente, se entiende que esta dificultad en la comprensión de las reglas del teatro sólo existe por el hecho de que los individuos no pasaron en la edad apropiada, o sea, desde la infancia, por la experiencia de hacer teatro. De este modo, no adquieren el gusto de disfrutar y hacer teatro con la misma intensidad que sucede a los individuos que son educados para aprender los partidos de fútbol.

Lo que está en cuestión es: ¿el teatro y su práctica debe estar dentro de la escuela primaria? O aún, ¿el teatro sale bien dentro de la escuela? No, el teatro no sale bien en la escuela. No es como lo conocemos o idealizamos. Funciona en una distorsionada y mucho readaptada a la realidad del sistema escolar. Él ni siquiera pasa por la experiencia que es discutida por el profesor de Filosofía de la Educación Bondía (2002) que concluye "para experimentar algo significa que algo nos sucede, nos toca; que se apodera de nosotros, que nos derrumba y nos transforma" (p.25).

El teatro para convertirse en una experiencia que vale la pena para los estudiantes que se insertan dentro de un sistema de escuelas pre-definido, tiene que dejar de ser el teatro y convertirse en el "anti-teatro", o el "pseudo-teatro". Convertirse en todo lo que él niega. Si los estudiantes ("clientes") quieren de sus maestros ("vendedores") un teatro que es divertido, se les ofrezca. Si quieren un teatro de recreación y que les da la posibilidad de huida de la realidad escolar, se les entrega. Así, los maestros "vendedores de conocimiento", convierten el teatro en absoluto a lo que él no es en su esencia, en favor de los deseos individuales de nuestros "clientes alumnos". Por lo tanto, se abandonan las técnicas, la formación y todo lo que compone un actor en favor de una buena diversión o que sea placentero para uno.

Las preocupaciones sobre el sistema escolar están incrustadas en el proceso creativo en el teatro, pues no tiene como ser desarrollado aislado de la experiencia del ambiente escolar. Y esta existencia escolar está llena de vicios y barreras que impiden el desarrollo "natural" de cualquier conocimiento artístico. Son podadoras de la creación en su conjunto. Sus rejas situadas en las entradas y salidas de las escuelas se transforman en símbolos, con el fin de disuadir a uno que trata de cruzarlas. Con una educación apoyada en la inserción obligatoria de los conocimientos, los profesores abandonan la idea de la subjetividad insertada en cada estudiante presente allí. Obligando, de esa forma, que las Artes como un todo se vuelvan a existir en un formato antiguo y rudimentario.

Bibliografía

- Bondía, J. L., (2002), *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Departamento de Linguística, Campinas, Brasil: UNICAMP.
- Degranges, F., (2003), *A pedagogia do espectador*. São Paulo, Brasil: Hucitec.
- Degranges, F., (2006), *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo, Brasil: Hucitec.
- Escuela Básica de la Universidad Federal de Uberlândia [ESEBA] (2015). *A escola*. Recuperado de: http://www.eseba.ufu.br/interna.php?referencia=conteudo&pagina=a_escola
- Pereira, M. D. (2009). *As ações físicas como experiência para o ator contemporâneo* (Trabajo de grado). Universidad Estácio de Sá. Rio de Janeiro, Brasil.
- Pereira, M. D. (2012). *Gilles Gwizdek: um olhar pedagógico sobre o ator* (Trabajo de grado). Universidad Federal del Estado del Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil.

Reflexiones acerca del proceso de enseñanza-aprendizaje de contenidos teóricos de Teatro en el aula universitaria a partir de *La Clase Muerta* de Tadeusz Kantor

Rocío Celeste Fernández
UNA

Introducción

Al cumplirse un siglo del nacimiento del dramaturgo, escenógrafo y director teatral polaco Tadeusz Kantor (1915-1990), este trabajo intenta reflexionar acerca de los aspectos paródicos que pueden identificarse en "*La Clase Muerta*" (1975), una de las piezas más significativas en lo que fue su obra experimental. Al mismo tiempo, se realiza una articulación entre los procedimientos de esa textualidad -que podrían funcionar a modo de crítica respecto de la educación- y lo que sucede con la enseñanza del arte en el marco del aula universitaria actual. Enseñanza que remite indefectiblemente al aprendizaje como objetivo fundamental. Se presenta también una propuesta participativa y crítica al problema específico en la educación artística que constituye el modelo tradicional de enseñanza teórica, en este caso del teatro.

El "abracadabra" de la transmisión

El público se inmiscuye, es parte del universo que Kantor propone y que observa como un eslabón activo de ese mundo que construye en tanto maquinaria de cuerpos en estado de putrefacción. Por momentos pareciera que le gana la nostalgia, la tristeza o la espera, y por otros, un payaso siniestro e introvertido se apodera de él. Cuesta distinguir en los rostros pálidos de los personajes y en la calidad de sus movimientos automáticos -a pesar de sus consideraciones respecto del público como los únicos con signos vitales-, quiénes son los vivos y quiénes son los muertos, cuáles son muñecos o maniqués y cuáles son los humanos de carne y hueso. Esto recuerda lo frágiles que pueden ser los límites entre la ficción y la realidad o entre la vida y la muerte. Los actores entran, se acomodan en sus bancos y comienzan a realizar cada una de las acciones secuenciadas en pausa y movimiento, movimiento y pausa: levantan la mano con ansiedad para hablar cuando todos tienen algo que decir. Luego llevan al niño muerto que fueron, llega el siniestro cántico aturdidor y los roles sociales puestos a prueba en arquetipos como procedimiento paródico por excelencia.

Si se hace de *La clase muerta* una lectura comparativa con el sistema educativo como se podría hacer con *El ladrillo en la pared* (1982) de Pink Floyd, es necesario mencionar que una de las escenas más interesantes es la de la repartición de pilas de viejos libros a los niños-maniqués. Posteriormente, uno de los personajes lee un periódico y anuncia que la guerra está declarada mientras en la "escena familiar" se reconstruye de modo paródico el sinsentido de que sus hijos tengan memoria, por ejemplo, de ecuaciones matemáticas en medio de la devastación del hombre por el hombre. Si bien no es la única lectura posible de realizar sobre esta obra, resulta un aporte o quizás una excusa para la reflexión sobre la problemática de la educación actual en general y del ámbito universitario en particular. Específicamente lo que interesa en este trabajo es la enseñanza de contenidos teóricos sobre Teatro.

Durante mucho tiempo en el imaginario de los artistas se representó que los contenidos teóricos no hacen a, por ejemplo, un buen actor, un buen director o un buen iluminador. Hoy sabemos que cada vez se intenta articular más la teoría con la práctica y que constituye una utopía pensar a una sin la otra. No solo eso, sino que la teoría sobre una materia específica nutre al trabajo del artista y lo legitima de algún modo, posicionándolo socialmente como un sujeto más competente o con conocimientos sólidos para desempeñar sus tareas en comparación con aquellos que aún no los poseen. Existe una modalidad tradicional e históricamente instalada en la práctica áulica universitaria de nuestro país -y de muchos otros países- fundamentada "pedagógicamente" en modelos transmisivos del presunto conocimiento. Este es un

problema que se arrastra desde el inicio de la escolaridad y le da forma al propio sistema educativo en todos sus niveles, incluido el Superior como instancia última.

Nos detendremos inicialmente en el título de este escrito. Se considera aquí que el término “proceso de enseñanza- aprendizaje” entendido como una acción lineal de causa y efecto o como un solo proceso es un concepto equívoco reflejado en el universo kantoriano que se pliega en la repetición, el residuo, lo sistemático, el deshecho y el oscuro ejemplo de lo autónomo. La relación entre ambos conceptos como si fuesen las dos caras de una misma moneda ha supuesto determinados mitos. Todavía hay quienes afirman que “si hay enseñanza hay aprendizaje” y que “si hay aprendizaje hubo enseñanza”. También existen postulados teóricos o de sentido común naturalizados en la actividad educativa. El enfoque conductista responde a esta idea y también las líneas cognitivistas duras y comunicacionales que entienden que se transmite un mensaje codificado de algún modo y más allá de los cambios que se producen en la traducción de esa emisión de sujeto a sujeto. La información se conservaría en algo así como un “pase mágico” a la memoria, de conceptual a sonoro y de sonoro a conceptual “dentro” del otro, como las ecuaciones matemáticas que los hijos de los personajes recuerdan y los inunda de orgullo. En la misma línea, es posible encontrar tres concepciones frecuentes en el argumento tradicional para la comprensión de esta perspectiva:

1. La idea de que sólo con la *intencionalidad* alcanza tanto para ejercer la enseñanza como para producir el aprendizaje.
2. La intención pedagógica de producir un cambio en el otro conlleva la idea del control interno de la conducta, es decir, su *encapsulamiento* en el escenario de la ficción pedagógica.
3. La representación implícita de que los actores son tan solo dos: el que enseña y el que aprende.

Si bien es cierto que el concepto de enseñanza es inseparable del de aprendizaje, la enseñanza se realiza *en* el aprendizaje. La enseñanza sin aprendizaje no es enseñanza, esto no sólo refiere al estudiante sino que también afecta al docente (Elichiry, 2000). Esta idea cobra sentido en la medida que el aprendizaje sea entendido como una producción conjunta, y la enseñanza como un aspecto de los modos de esa producción. Desde este punto de vista es evidente que sin la existencia del presunto producto –aprendizaje- no se puede comprender que haya habido producción. Pero esa producción no depende únicamente del docente sino que depende de que los estudiantes participen en un dispositivo pedagógico y se integren en la co-construcción dentro de la actividad educativa artístico-teatral como formato específico.

La línea pedagógica de este trabajo considera como premisa fundamental la existencia de dos procesos diferentes pero dialécticamente articulados, con mecanismos de funcionamiento propios: el de enseñanza por un lado y el de aprendizaje por otro. La inadecuada perspectiva actual sobre la problemática que se intenta explicar, está íntimamente ligada también a la concepción acerca de la supuesta “transmisión de conocimiento”. Respecto de esto, Lev Vigotski (1986) afirmó que “La comunicación directa entre las mentes es imposible, no sólo por causas físicas, sino también psicológicas. La comunicación sólo puede lograrse en forma indirecta. El pensamiento debe pasar primero a través de los significados y luego a través de las palabras”. Uno de los procedimientos que lleva a cabo Kantor en *La clase muerta* es el de la palabra, los gestos deformados en gritos y sus repeticiones hasta llegar a la violencia. Algo así como el “recreo” de la alienación por el sistema. Es como si en la repetición de la palabra se encontrara el verdadero conocimiento y en la pila de libros la “acumulación” del saber. Como si fuese posible afirmar que un loro, por el sólo hecho de recordar y repetir palabras, pudiera aprender e internalizar conceptos, esto es, comprender el significado.

En relación a los problemas prácticos de la enseñanza universitaria dentro de las cuestiones teórico-teatrales, lo que se les suele exigir a los docentes es que tengan información acerca de un tema y puedan hablar con soltura de ello como si sólo esta

emisión y únicamente ella constituyera un verdadero acto pedagógico. Pero sólo con dar información sobre un tema determinado o sobre un contenido en particular no alcanza. Esa es una concepción bancaria del aprendizaje (Freire, 1970) que implicaría que el capital simbólico cultural relevante está acumulado en el docente como capitalista de esa “riqueza” y que su función es distribuirla de forma pareja en el colectivo, que se concibe como “alumno” –sin luz- o “tábula rasa” –carente de toda marca o inscripción-. Sin tener en cuenta los esquemas previos del sujeto que aprende y a partir de los cuáles se debería producir o generar las condiciones para que se produzca su desarrollo.

Afortunadamente, la nueva era tecnológica nos invita a pensar esa información que puede encontrarse en cualquier lugar -principalmente en sitios de internet como medio más accesible- en articulación con problemas artísticos específicos y bajo la noción de los enfoques *multidisciplinarios* e *interdisciplinarios*. Lo multidisciplinario entendido como “la yuxtaposición de enfoques teóricos diferentes sobre los mismos problemas a partir de disciplinas distintas, sin llegar a establecer un denominador teórico común”. Y lo interdisciplinario como “diferentes niveles de integración teórico-metodológicos entre cada disciplina, mediante la construcción de un común denominador teórico en los dilemas planteados en las zonas fronterizas intermedias” (Vázquez, 1994).

Hacia un dispositivo participativo

A partir del Tratado de Bolonia de Educación Superior Europea de 1999, se sentaron las bases de lo que será luego y entre otras cosas, el manejo de herramientas de aprendizaje frente a la mera acumulación de “conocimientos”. Aun así, todavía es poco frecuente o no está generalizado que en el ámbito universitario se hable acerca de cuál es el mejor modo en que un docente puede preguntar acerca de determinado tema o cómo plantear un problema propio de la teoría del arte teatral. Problemas que sin embargo, se plantean en el ámbito de la investigación acerca de esa teoría, ya que no es posible imaginar una investigación que no parta de un problema formulado como hipótesis iniciales o preguntas a responder. Las dificultades del desempeño, del “éxito” o del “fracaso” académico recaen casi siempre sobre el estudiante. Pero es en la exploración, investigación, articulación y planteo de problemas y resolución de los mismos que los contenidos y aspectos teóricos de una materia comienzan a tener relevancia, y es más factible que esto devenga en un aprendizaje significativo para los estudiantes. Aprendizaje como una producción distribuida, como cambios producidos por las formas y relaciones de producción cultural de conocimiento que ocurre no sólo “en” los participantes sino “entre” los diferentes actores de estas actividades organizadas socialmente en relación a un fin (Vigotski, 1986). No se trata de ubicar al estudiante como un maniquí, como un receptor pasivo de la información o el “discurso amo”, sino de involucrarlo en esas actividades que suponen un rol activo y crítico por parte de él. Recíprocamente, el docente con una capacitación permanente, se integraría en el rol de tutor- coordinador de esas actividades de investigación autónoma. Es un artefacto del colectivo áulico y del dispositivo participativo. Son los estudiantes los que “lo usan” para producir conocimiento conjuntamente y situado a partir de la información que está en todos lados y que junto con la currícula, se selecciona minuciosamente. Construcción que debe involucrar el planteo de problemas específicos de la materia y su aplicación en la práctica concreta.

Bibliografía

- Elichiry, N. (2000). *Aprendices y maestros. Hacia la construcción del sujeto educativo*. Buenos Aires, Manantial.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires, S. XXI.
- Mayol, J. (2014). “El aprendizaje participativo en el aula universitaria y la comprensión crítica de discursos académicos” (tesis de maestría). FLACSO, Buenos Aires.
- ISBN 978-987-3946-03-5

- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Riviere, A. (1987). *El sujeto de la psicología cognitiva*. Madrid, Alianza.
- Skinner, B. F. (1983). "Conducta operante" en *Ciencia y conducta humana*. Madrid, Martínez Roca.
- Valdez, D. (2000). "Relaciones interpersonales y prácticas comunicacionales en contexto escolar", en Nora ELICHIRY (comp.) *Aprendices y maestros*. Buenos Aires, Manantial.
- Vázquez, H. (1994). *La investigación sociocultural. Crítica de la razón teórica y de la razón instrumental*. Buenos Aires, Biblos.
- Vigotski, L. (1986). *Pensamiento y lenguaje*. Buenos Aires, La Pléyade.
- Watson, J. (1961). "¿Qué es el conductismo?" en *El conductismo*. Buenos Aires, Paidós.

Cibergrafía

Theatro TV (7 de Junio de 2013). Tadeusz Kantor [regia video Nat Lilenstein] Umarla Klasa [La classe morta]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FUIJJ-k2H6c>

A propósito del teatro universitario

Reflexiones iniciales; preguntas antes que respuestas

Federico Flotta
UNA, UBA

¿Por qué el *teatro universitario* –o mejor aún– por qué una ponencia sobre *teatro universitario* en el marco de este Congreso Internacional de Teatro? La respuesta más a la mano, que no la menos obvia, es que estamos dentro de una Universidad, joven tal vez, pero no por eso de menor relevancia. Ahí ya tenemos un primer punto de anclaje; si cerramos el año pasado festejando que el otrora –y, en varios sentidos oprobioso– nombre de Instituto Universitario Nacional del Arte “IUNA” se transformara en la flamante Universidad Nacional de las Artes “UNA”, es menester reconocer que muy poco hemos avanzado en el estudio de las condiciones de producción, de circulación y de reconocimiento de las producciones escénicas que esta casa de altos estudios ha venido produciendo desde su puesta en funcionamientos como tal, hace casi veinte años.

Habida cuenta de lo anterior, por alguna razón que no podemos precisar del todo, pero que en general tiene que ver con el campo de las expectativas que los mismos estudiantes-graduandos-actores ponen en juego, el campo del *teatro universitario* tiende a confundirse con el del teatro independiente. Es por ello que no está de más detenernos en este punto, máxime cuando ambos campos teatrales cuentan con más diferencias que similitudes: el punto de partida para la puesta, la selección de los actores, la cantidad de tiempo de ensayo, la financiación de la realización, la disponibilidad de sala y horarios para el estreno y el costo operativo de la sala que tiene que afrontar la compañía, entre –muchas– otras cosas, alejan al *teatro universitario* de la lógica de producción del teatro comercial, es cierto, pero también de la lógica de producción del teatro independiente.

En este sentido, la presente será apenas una reflexión sobre estas creaciones escénicas, que, al ser producidas dentro de la universidad, están incluidas dentro del corpus de discursos que componen la categoría de *teatro universitario*.

El teatro universitario: algunos principios

A priori, debemos entender que no todo el teatro que se hace dentro de la universidad es necesariamente *teatro universitario*. Para que un espectáculo pueda ser considerado dentro de esta lógica, en principio, debe haber nacido bajo el paraguas de la Universidad pero además –y he aquí lo importante del asunto– la institución debe haber tenido algún grado de injerencia en la factura de la producción escénica en cuestión para que ésta pueda ser incluida dentro de dicha categoría.

Habiendo hecho la anterior salvedad, encontramos entonces, esquemáticamente, tres tipos de espectáculos o producciones que tienen lugar dentro del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA, las cuales ipso facto pueden ser consideradas *teatro universitario*:

- 1) Los **Proyectos de graduación** (sean estos de la Licenciatura en Actuación, en Dirección Escénica o en Diseño de Iluminación de Espectáculos)
- 2) Los **Proyectos de extensión de cátedra**. Generalmente, las cátedras más proclives a producir este tipo de proyectos son las troncales (Actuación y Dirección I a IV), pero nada impediría (y de hecho hay antecedentes) que cátedras de otras asignaturas (Corporal, Vocal y Rítmica) también los presenten.
- 3) Las **creaciones ex nihilo**, que responden a las diferentes líneas de producción que el Departamento de Artes Dramáticas ha creado y tomado a su cargo en este último tiempo

Amplíemos ahora esta categorización que, en su carácter de tal y como corresponde, resulta un tanto esquemática.

ISBN 978-987-3946-03-5

1) **Proyectos espectaculares de graduación**

Aquí poco hay para decir, más que nada porque es la categoría más antigua: tiene tantos años como tiene la primera cohorte de graduados universitarios. A su vez, al ser un requisito académico para la graduación de los estudiantes, es el más conocido por la comunidad universitaria y –nos aventuramos a decir– también por fuera de la UNA. Aquí, la Universidad contrata a los docentes-directores que serán quienes lleven adelante la puesta en escena del proyecto (en el caso de la Licenciatura en Actuación), como así también a los docentes-directores que serán tutores de los alumnos que se encuentren realizando su proyecto de graduación espectacular en Dirección Escénica. Los ensayos de ambos tipos de proyectos se realizan dentro de las aulas que la universidad posee, e incluso, ésta aporta dinero en efectivo para la realización de su producción. Actualmente, se encuentran en ensayo y proceso de producción cinco proyectos de graduación para este año 2015 para la Licenciatura en Actuación (Docentes-directores Candelaria Sabagh, Julio Molina, Mariana Chaud, Mariela Asensio, Federico Aguilar) y hay dos docentes-directores-tutores contratados (Román Podolsky y Daniel Veronese) para supervisar los proyectos de graduación de los alumnos de Dirección.

2) **Proyectos de extensión de cátedra**

En esta categoría se incluyen los proyectos provenientes tanto de aquellas cátedras cuyo objetivo es la puesta en escena de una creación escénica, como aquellos proyectos que se inscriben dentro de un proyecto extracurricular de la cátedra. Dentro del primer grupo, como ejemplo icónico, podemos citar a la Cátedra Sergio Sabater de Actuación IV, la que, en sus diez años, ha producido a raíz de un espectáculo por año. También en este grupo, encontramos la propuesta de la Cátedra Muñoz, la que, cuando tenía los niveles de Actuación I y II proponía a sus alumnos del primer nivel la creación y puesta en escena de un espectáculo de teatro infantil para llevar a escuelas primarias públicas, y en el segundo nivel, la adaptación de un obra teatral realista para llevar a escuelas públicas secundarias. Son de esta partida también, las producciones escénicas provenientes de los trabajos que los estudiantes de la Licenciatura en Dirección hacen durante la cursada de los diferentes niveles de su materia troncal, siempre y cuando trasciendan la instancia del examen. En el segundo caso podemos agrupar a aquellas producciones donde una cátedra extracurricularmente convoca a estudiantes (que hayan cursado con ellos, o no), y se produce un montaje (por ejemplo: “De paso, hotel” dirigida por el Negro Cáceres) o vice versa: los alumnos de una cátedra deciden continuar explorando lo trabajado en el marco de la cursada y convocan a un profesor, tal el caso de “Los desdichados” de Martín Otero.

3) **Creaciones ex nihilo**

Esta es el área más novedosa del *teatro universitario*, ya que proviene de lo que podríamos llamar una “línea de producción específica” –no necesariamente económica– novel en nuestro Departamento. Desde el año pasado, Artes Dramáticas financia la creación de una Compañía de Graduados, de duración anual y desde este año se han establecido las nuevas Becas de producción artística para estudiantes del Departamento. Por otro lado, el ciclo “Yo puedo estudiar, estudiar es mi derecho”, que se realizó en Tecnópolis durante el segundo semestre de 2013, por encargo del CIN, puede encuadrarse dentro de esta categoría.

El paraguas de la universidad: la relación Profesor-Alumno

Cuando decimos que no todas las creaciones que se dan dentro del ámbito de la universidad pueden encuadrarse dentro de la categoría del *teatro universitario*, hacemos hincapié en la necesidad de que para que un espectáculo sea considerado dentro de la categoría del *teatro universitario*, la institución haya mediado para su puesta en escena. En este sentido, la mediación más fuerte que aparece en este sentido es aquella que surge de la relación que la Universidad establece por antonomasia: la de profesor-alumno¹.

Esa es la cuestión que define pues la particularidad de la categoría, ya que, de alguna manera es la relación que define la instancia universitaria: si no puede haber Universidad sin alumnos, tampoco la puede haber sin profesores: ambos grupos se reclaman recíprocamente².

Ahora bien, según hemos mencionado más arriba, existe lo que hemos dado en llamar las **creaciones ex nihilo**. Estas pueden dar la –falsa– impresión de que en ellas no hay profesores presentes. En efecto, más allá de la financiación que brinda la universidad, ¿dónde encontramos la instancia docente? Pues bien, esta instancia se encuentra precisamente en la mediación de la institución. En el caso de las Becas de producción artística se dispone, primero una selección de las propuestas a cargo de un jurado y luego, la obligatoriedad de la presencia de las Directoras de Carrera en distintos momentos del montaje, y a su vez el financiamiento de los viáticos de los becarios, más un estipendio por parte de la Universidad a ser utilizado por los grupos en la producción del proyecto. El caso de la Compañía de Graduados es bastante similar, salvo por la inexistencia de la presencia de las directoras de las carreras durante el montaje, aunque estas sí se encuentran presentes en la instancia de selección de los proyectos.

La propiocepción del teatro universitario

La propiocepción es el sentido que informa al organismo de la posición de los músculos, es decir, la capacidad de sentir la posición relativa de partes corporales contiguas. A su vez, regula la dirección y rango de movimiento, permite reacciones y respuestas automáticas, interviene en el desarrollo del esquema corporal y en la relación de éste con el espacio, sustentando la acción motora planificada. Grosso modo, entonces, la propiocepción está relacionada con el conocimiento que cada uno tiene de su propio cuerpo, es decir, de sí mismo.

Es en este sentido que vamos a tomar el concepto para aplicarlo a la categoría que estamos proponiendo. Con ello, lo que buscamos afirmar es que, además de los principios rectores del teatro universitario (la mediación de la institución universitaria, y con ella la relación profesor-alumno), debe existir en cada grupo que produce teatro universitario, la conciencia de que, lo que están produciendo es, precisamente, *teatro universitario*.

Si tal conciencia de lo que ellos mismos están produciendo está ausente en los grupos de *teatro universitario*, la pregunta a respondernos es por la causa de esa ausencia.

Para ello tomaremos prestadas algunas ideas de la sociosemiótica³, que entiende que el sistema productivo discursivo social que deja huellas en los productos; por ende, nuestro afán ha de ser analizar productos (discursos sociales, en nuestro caso, el corpus que conforman las producciones del teatro universitario) para apuntar a los procesos que los produjeron. O, como dice Eliseo Verón (1998): “toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas”.

Veamos esto un poco in extenso. Un discurso o conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido. Ahora bien, siempre según Verón, las condiciones productivas de los discursos tienen que ver con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de dicho discurso (condiciones de producción), y con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de su recepción (condiciones de recepción). Así, “generados bajo condiciones determinadas, que producen sus efectos bajo condiciones también determinadas, es entre estos dos conjuntos de condiciones que *circulan* los discursos” (Verón, 1998), en nuestro caso, teatrales.

Llegados a este punto, es el concepto de *circulación de los discursos* que toma Verón, el que nos interesa, no para hacer un análisis semiótico del teatro universitario,

sino de cómo son entendidos sus discursos, es decir, cómo circulan las producciones del teatro universitario.

Una primera impresión es que en general, son las mismas obras las que reniegan de sus condiciones de producción. Aquí, nos apartamos un poco de la idea de Verón, para tomar el concepto de condiciones de producción en sentido amplio: no sólo otros discursos, sino también las condiciones materiales de producción ya que no es lo mismo producir un proyecto de graduación que una obra del circuito del teatro independiente.

Por otro lado, desde lo institucional también encontramos algunas de estas cuestiones. En efecto: ¿de quién es la autoría de los proyectos de graduación de la Licenciatura en Actuación? Seguramente, dependiendo de a qué docente-director dirijamos esta pregunta, obtendremos una respuesta diferente. Vemos entonces, que no queda claro que, en todo caso, esa es una instancia pedagógico-institucional, y, como tal, la autoría del proyecto debería ser de la universidad.

La publicidad de los obras es también un tema a tener en cuenta. Desde hace años, el Departamento no publica en cartelera la oferta de espectáculos que programa en sus diferentes espacios escénicos. Eso, que ayudaría a visibilizar las producciones del Departamento, a la vez que sería de sumo valor para pelear un lugar específico y diferenciado en el campo teatral⁴ de Buenos Aires, es una cuenta pendiente de nuestra joven universidad.

Algunas ideas (a falta de cierre)

Sin ánimo de cerrar un tema que por el contrario, aún se está abriendo, podemos obtener algunas conclusiones, parciales, precarias e inestables –pero no por ello menos necesarias– sobre esta categoría que hemos estado analizando.

Luego de diez años de ininterrumpida actividad escénica, el Departamento de Artes Dramáticas se encuentra en un momento clave. Ha de tener la suficiente valentía para transformar las posibilidades que ofrece la protección de la institución universitaria a fin de transformarlas en ventajas que potencien aún más los trabajos que dentro de la Universidad se realizan. A su vez, debe ser capaz de crear y sostener la necesidad de que los propios miembros de la comunidad universitaria se reconozcan como perteneciendo a un campo teatral específico, el *teatro universitario*, que tiene sus propias lógicas de funcionamiento.

Crear un teatro laboratorio, no urgido por los tiempos, lógicas, reglas ni mecanismos del mercado o de la crítica, debe ser la misión que nuestra institución desempeñe en aras de fundar la categoría –hoy inexistente en Buenos Aires–, del *teatro universitario*. Crear, y sostener un espacio sagrado, protegido, que brinde la libertad necesaria que la lógica presente en otros campos teatrales no permite.

Acaso sea esto lo único, pero a su vez, lo más importante que hemos de poder exigirle al *teatro universitario*, y con ello, a la Universidad: la libertad para que cada grupo pueda crear lo que quiera, con la responsabilidad de saber que sus creaciones se encuentran enmarcadas dentro de la universidad pública argentina, espacio político de discusión, de investigación y de libre tránsito de ideas. Y, por supuesto, también de libertad para la creación estética. Ni más ni menos.

¹ Tomamos esta idea del Profesor Sergio Sabater.

² En este sentido, un grupo de alumnos que se conocen y deciden formar un grupo y/o producir una obra, no produce teatro universitario, ya que la institución no se encuentra presente en la factura de dicha creación escénica. En todo caso aquí la casa de altos estudios ha funcionado como lugar de encuentro –fortuito– de esas personas. El caso inverso también es interesante: una obra hecha solo por profesores, tampoco podría encuadrarse dentro de esta categoría.

³ Seguimos en la idea de la sociosemiótica, a Verón, Eliseo (1998) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa: Buenos Aires.

⁴ Para una lógica de los campos, recomendamos Bourdieu, Pierre (2003) Campo de poder, campo intelectual. Quadrata: Buenos Aires.

Desafíos para el actor y para la enseñanza de la actuación en el teatro contemporáneo

Stella Galazzi
UNA
s.galazzi@gmail.com

La idea del siguiente trabajo es analizar la práctica actoral y el abordaje técnico-metodológico del actor para la realización de procesos creativos en el teatro contemporáneo. Partimos de la convicción de que este teatro requiere algunas condiciones específicas del actor, que le imponen nuevos desafíos. Estas condiciones son múltiples y devienen de diversos ámbitos, también de búsquedas derivadas de las diferentes estéticas. En este caso nos concentraremos en trabajar en un tipo de diferencias, vinculada a la dramaturgia. Mientras en el teatro clásico el texto tiene un rol protagónico, siendo una unidad acabada y previa al proceso de puesta en escena, en el teatro contemporáneo frecuentemente se depende de una dramaturgia creada por el director y los actores.

Resulta importante, entonces, en las propuestas tendientes a formar actores para el teatro contemporáneo, repensar el rol del actor y su sentido, y sobre todo revisar el vínculo con la dramaturgia teatral. En efecto, las dramaturgias del teatro contemporáneo consideran que la obra *llega a convertirse en teatral*, con el aporte creativo de los actores y directores. En este sentido, el actor es intérprete a la vez que creador del texto dramático. Con estas premisas se hace necesario analizar las dificultades y oportunidades que plantea el teatro posmoderno al actor, en cuanto al alcance de las técnicas actorales, los cambios o incorporaciones necesarios para sortear las dificultades y el desarrollo creativo que impone el espacio de participación ampliado que tiene el actor en este teatro. Estas problemáticas nos llevarán a repensar conceptos como *postura ideológica, imaginación, concentración, exposición, adaptación, interioridad, personaje, etc.*

El punto de partida de la reflexión será el análisis de cinco experiencias que la autora ha realizado como actriz, con diferentes autores y directores. Se tomarán las siguientes obras: *Paso de Dos* de Eduardo Pavlovsky, dirigida por Laura Yusem; *Temperley* de Luciano Suardi y Alejandro Tantanián, dirigida por Luciano Suardi; *La forma que se despliega* escrita y dirigida por Daniel Veronese; *Los Mansos* escrita y dirigida por Alejandro Tantanián y *Un hombre que se ahoga* escrita y dirigida por Daniel Veronese.

En torno a los procesos creativos, dificultades técnicas y desafíos que se generaron en el contexto de la puesta de dichas obras – y en base a las experiencias específicas suscitadas desde el rol de actriz –, propongo abrir una serie de interrogantes que se traducen luego en la práctica docente en la formación de actores.

Texto espectacular y público

En el trabajo sobre la primera obra me detendré más extensamente, ya que varios de los elementos que en esta experiencia se trabajaron son una constante en las siguientes propuestas. En ellas retomaré, en cambio, los elementos novedosos. El recorrido comienza con *Paso de Dos*, escrita por Eduardo Pavlovsky, un dramaturgo emblemático del teatro argentino contemporáneo cuyo texto tiene características únicas. Del Toro refiere que, en el teatro de Pavlovsky:

El texto es, por una parte, una mera base de inspiración escénica, es decir, un punto de arranque para producir teatro y por otra tiene una fuerte implicación semántica abierta, despragmatizada, que queda a disposición del director y del público, y de ahí deriva su calidad postmoderna, desterritorializada, no predeterminada, ni autoritaria, sino punto de debate, de reflexión y de re-escritura. Así, por ejemplo, obras como *La mueca*, *Potestad*, *Pablo* y en particular *Paso de Dos* existen antes del texto o se originan en una interacción entre texto y actuación, son productos de toda una labor actoral, no se trata

de puestas en escena, sino de improvisaciones teatrales llegando a un punto de aceptación que les permite luego cristalizarse como texto y espectáculo (De Toro, 2014: 74).

Esto se verificó, de hecho, en la puesta de *Paso de dos*. Obra escrita para dos personajes: un hombre y una mujer. Bajo la dirección de Laura Yusem, Susana Evans y Tato Pavlovsky comienzan a ensayar. Ante el inconveniente de querer trabajar con un cuerpo moribundo –el del personaje femenino– que a la vez tiene un discurso que se afianza a medida que transcurre la obra; la directora decide incorporar una voz grabada. Dice Laura Yusem: “El desdoblamiento del papel femenino en dos actrices surge cuando descubrimos que la agonía terminal no le permitía expresión verbal alguna a la protagonista.” (Pavlovsky, 1990: 35) Soy convocada para hacer esa voz desde afuera de la escena y se me pide que sea parte de los ensayos. Me siento en una silla al fondo, donde podía ver a los actores y comienzo a trabajar los textos. El primer desafío que encontré desde lo técnico era trabajar íntegramente e integralmente para ese vínculo – que era de dos, pero que estábamos creando los tres actores – sin exceder los límites de la silla, ni interferir en el trabajo de los dos cuerpos, de los que sin embargo venían los estímulos para los textos que debía decir. Luego de ese primer ensayo la directora decide incorporarme a la puesta, hacerme visible. A partir de esa incorporación se le presenta a la dirección el desafío – entre otros – de definir el lugar físico donde iba a estar. Hubo una serie de ensayos donde probamos distintas posibilidades y todas fracasaban (solemnizaban, o debilitaban, o banalizaban el material). Fue la fortuita situación de una pasada ante un grupo de invitados a un ensayo, cuando la directora decidió sentarme entre el grupo de personas invitadas, que sentadas en sillas rodeaban un colchón donde actuaban Pavlovsky y Evans. A partir de allí comenzamos a pensar a los dos actores en el centro como “los cuerpos” y mi personaje adoptó el nombre de “la voz”, aunque era una voz y un cuerpo en la platea partiendo de un cuerpo sin voz en la “escena”. Se hace esta prueba, resulta positiva, los presentes hacen devoluciones interesantes y creativas con respecto a lo que habían presenciado, por lo que se opta por esa resolución, que resultó muy impactante para el público. Tal como afirma De Toro acerca de *Paso de Dos*:

Se pone de manifiesto la oposición palabra vs. actuación en el sentido de corporalidad. El texto espectacular nace de lo que se le extrae al texto dramático como sustancia corporal, como vivencia física y anímica. El texto dramático no se representa, sino que es mera virtualidad sugestiva, la obra teatral es pura espectacularidad en el momento en que los actores se mueven (y no digo 'representan'). Es decir, en esta obra no solamente se llega al límite de la mimesis, sino que es reemplazada por la vivencia. Tenemos un "happening" post moderno. No quisiera dejar de mencionar mi asombro al haber leído el texto y luego visto el espectáculo; creí que se trataba de obras diferentes. No es el análisis del texto quien nos conduce a un acercamiento de la obra, sino la misma puesta en escena nos lleva a comprender lo que en el texto estaba oculto, debajo, en silencio, pero latente.” (De Toro, 2014: 75).

Segundo desafío que se me presenta: trabajando en un marco de absoluta libertad, donde cada uno se hacía cargo de lo suyo y donde todos nos hacíamos cargo de este corrimiento del texto original, comencé a pensar cómo participar, si en presente – en consonancia con el presente del cuerpo de Susana y del público – o en una temporalidad diferente. Comencé a probar moverme en el tiempo, con lo que terminé realizando la escena de la tortura en el pasado, otras en un presente compartido con Susana y el final, después de su muerte, como una conciencia colectiva compartida con el público, que no perdonaría jamás. Hablo de estos mecanismos o procedimientos como “desafíos” porque en el entramado de una obra de arte teatral, cuando con mejor o peor resultado los que la componen están inmersos en una búsqueda estética e ideológica, cada componente debe asumir riesgos y proponer un camino que el director acepta, profundiza, descarta o incorpora

porque le resulta efectivo o lo impacta. Pensando el proceso, recuerdo las pruebas de Tato incorporando o no el cuerpo de Susana, y a ella eligiendo participar activamente o probando abandonarse al juego del *partenaire*, esos cuerpos armando una danza y la directora guiando, proponiendo y descartando desde lo que ocurría. Tal como lo piensa Pavlovsky:

Si el texto escrito es la expresión molar, el texto dramático se constituye en el entretejido molecular: entre las pausas, entre las palabras, en los cambios de ritmo y velocidad, en la penetración de los cuerpos bordeando o atravesando el texto, en las imágenes y afectos que van surgiendo en todo ese proceso molecular del trabajo artesanal del ensayo (Pavlovsky, 1990: 32)

El tiempo del ensayo resulta un tiempo definitivo de la experimentación y la invención de la textualidad. En *Paso de Dos* se sigue ensayando, se define el espacio, Graciela Galan propone reemplazar el colchón que se usaba para ensayar por una piletta llena de lo que parece barro, como una especie de comedero de cerdos, donde los cuerpos se revuelcan, se poseen y donde el cuerpo- voz del hombre se impone al cuerpo sufriente de la mujer y una tribuna que rodeaba la piletta con luces que atravesaban los espectadores produciendo sombras. Tal como lo expresa Pavlovsky “el riesgo de los cuerpos está siempre oculto, alojado en la intimidad y aquí se hace público y además hace cómplice al público de mirar algo prohibido, siendo éste, visto por otros, mirando algo prohibido. Allí aparecen la vergüenza y el pudor. Por eso la voz femenina desde el público permite un distanciamiento liberador” (Pavlovsky, 1990:36)

Llega el estreno y comienza el tercer desafío: el público. Estaba situada, en la tribuna rodeada del público. Cada función un público que reaccionaba de distinta manera, por ejemplo, una mujer me tomó la mano y nunca me soltó; un señor protestó toda la función; algunos espectadores corrían sus cuerpos, otros decidían no mirar. Cada función trabajando con emociones diversas, sintiéndome acompañada, o rechazada y teniendo que encontrar un equilibrio que me permitiera seguir con la obra y estar permeable a lo que iba pasando en la piletta con los cuerpos que estaban haciendo su búsqueda sutilmente distinta cada función. Una experiencia imposible de ser prevista que le agregaba a lo vivo que de por sí tiene el teatro, la reacción corporal de los espectadores que me rodeaban.

Retomando la cuestión de lo ideológico, que sólo mencioné anteriormente: si bien todo teatro es político, el teatro de Pavlovsky lo es por excelencia. En el año 1990 estábamos hablando de la Dictadura, y cómo siempre en el teatro de Pavlovsky, desde un lugar incómodo, poniendo en escena la relación de amor entre un torturador y una detenida, con una historia tan reciente que dolía. No es sencillo abordar un tema así, en un momento muy cercano históricamente. Ante este tipo de textos el actor siente que su entrega no solo le exige una postura estética sino que le exige una postura ideológica y que la misma no podrá ser inconsecuente: “lo molecular es lo que pasa entre los cuerpos, solo intensidades, afectos, velocidades y simbiosis. Lo molar es lo que abarca la argumentación de un pensamiento crítico más abstracto, ideológico, social histórico. La condena del autor al indulto a través de una historia singular y compleja” (Pavlovsky, 1990: 38)

Abordar esta experiencia, para un actor, implica encarnar una búsqueda que, compartida con el autor, es a la vez artística, gnoseológica, ética, política e ideológica: “A mi como autor, actor me apasiona el teatro que pueda incursionar en la complejidad humana del represor (...) Me interesan las semejanzas y diferencias que tenemos en el plano diario con el represor, el microgesto fascista con que nos podemos identificar horrorosamente.” (Pavlovsky, 1990: 39)

Partiendo de esta experiencia, realizada durante tres temporadas – giras y festivales – comencé a apropiarme de ella para abordar la formación de actores, desde el punto de vista del compromiso. Señalo que resulta importante pensar – en estos contextos – al actor como alguien que debe tomar partido, que tienen que poder reflexionar sobre su hacer desde múltiples perspectivas, que debe poder pensar(se)

teniendo una postura ético-política, lo que llamaremos una ideología. En el teatro convencional el actor es un engranaje dentro de una totalidad que se presenta o representa desde un lugar distanciado del público, como una simple mostración de los conflictos planteados por los autores, donde aún los dramas más terribles pueden verse sin que el espectador se sienta involucrado más allá de la experiencia estética. La obra de Pavlovsky, en cambio, plantea al espectador un desafío que no es sólo estético, es también un desafío ético-político que se vivencia corporalmente durante la representación. El actor debe prepararse para la reacción de los espectadores y para estar a la altura del desafío que lanza más allá del plano estético. En el teatro posmoderno la participación de los actores en un espectáculo es en sí misma una toma de posición, porque, para que el hecho teatral se produzca, el actor debe asumir ese compromiso, ya que no es un objeto sino un sujeto que aporta y es generador de sentido.

Materiales propios y texto literario

Me interesa ahora abordar un segundo grupo de cuestiones, que no formaban parte de los desafíos de *Paso de Dos*. Tomaré para ello cuenta la experiencia de realización de *Los Mansos* obra escrita y dirigida por Alejandro Tantanián. El texto comenzó como una adaptación de *El Idiota* de Dostoyevski y, para configurarse, retomó la historia personal de quienes formamos el grupo de investigación: el propio autor/director, Alejandro Tantanián y los actores Luciano Suardi, Nahuel Pérez Biscayart y yo.

En este tipo de búsquedas el actor comienza a hacer su propia dramaturgia, busca, elige situaciones de su pasado, recuerdos, objetos guardados, cartas, fotos. En ese primer período hay un indagar sobre la propia vida, búsqueda que no solo se traduce en una propuesta, sino que se vivencia, ya que la presentación al director de ese material privado se hace en acción, por medio de una improvisación. Es importante en este tipo de trabajo la confianza sobre todo en el director-autor que es quien va seleccionando qué queda y qué no de todo ese material que es valioso para el actor. Fue un largo período de una gran exigencia, saber reconocer qué materiales se acercaban a una idea que partía de "El idiota". Luego vinieron otros desafíos: trabajar sobre la novela, ir contando la historia atravesada por esos secretos de cada actor, poner a prueba la dramaturgia que se iba armando, cambiando la estructura de las escenas; una búsqueda espacial y emocional derivada finalmente de un texto ya conformado. Y finalmente el público, al que en distintos momentos le hablábamos.

De esta experiencia retomo la necesidad de rigurosidad, de entrega al trabajo poniendo en juego la propia vida de un modo a la vez implicado y distanciado. La predisposición al riesgo, a la incertidumbre, incluso a la posibilidad de fracaso, no ya con el público sino en el transcurso del proceso creativo. Saber – y nuevamente la conciencia del actor en su trabajo – que todo puede quedar en una búsqueda sin llegar a un resultado, lo que temimos en un momento que podía pasar.

Biodrama y teatralidad

En otro tipo de búsqueda, pero también relacionado con el retomar "la vida" para hacer teatro, consideraré el proceso creativo de dos obras, enmarcadas dentro del ciclo que se llamó "Biodrama". Todas las obras de este ciclo parten de una propuesta de Vivi Tellas – directora del Teatro Sarmiento – al Complejo Teatral de Buenos Aires, a la que se denomina "*Biodrama. Sobre la vida de las personas.*", que proponía básicamente realizar un proceso de dramaturgia y puesta en escena tomando como punto de partida una vida concreta.

En este ciclo participé, dos obras: en la primera - *Temperley. Sobre la vida de T.C.* de Luciano Suardi y Alejandro Tantanián, dirigida por Suardi- el director decide trabajar sobre la vida de una mujer, que llega de España, trabaja en una portería con su marido, se hace una casa en Temperley, forma una familia y en un accidente durante la noche de navidad pierde a su único hijo, su nuera y sus nietos. La obra la ISBN 978-987-3946-03-5

escriben Tantanián y Suardi a partir de charlas con la inspiradora del biodrama, cartas que se escribían con su hermana y diversos materiales. Luego el director convoca a las actrices, para roles ya definidos – la protagonista, la hermana y la nuera – y comienza la búsqueda. En la puesta final se hace fuerte hincapié en el vínculo con lo real:

Entre las discusiones sobre temas cotidianos, se intercala la lectura de documentos personales, como cartas, diarios o el Reglamento del Hotel del Inmigrante, que refuerzan este carácter de mostración casi documental que tiene toda la obra. Sobre un plano de fondo en el que se van situando los accidentes que han ido hilvanando la vida de la protagonista, traídos por una memoria entre azarosa y confusa, resalta la limpia concreción de cualidad casi performativa de las escasas acciones que se realizan en escena, como la decoración del árbol de Navidad o el aseo con la palangana y el agua. El efecto de teatralidad que sostiene la obra se construye sobre el eje de tensiones entre ese tiempo referido, que se agolpa en la memoria de las protagonistas, y la concreción material de las acciones que realizan en escena, del acto performativo de la confesión en voz alta, es decir, entre el componente lejano y abstracto que va atesorando una vida, por un lado, y lo inmediato y físico que no deja de tener, por otro. (Cornago, 2005: 15)

En esta propuesta los actores debimos armar un recorrido interno que nos permitiera transitar distintos tiempos del personaje, cómo ocurría en *Paso de dos*, y trabajar en profundidad la forma en que se debían abordar los textos, ya que al ser un material documental -como en el caso de las cartas, por ejemplo- suele haber una tendencia a solemnizar. El desafío del abordaje de lo documental en teatro resulta fuertemente desafiante para el actor.

El segundo biodrama del que participé fue *La forma que se despliega*, escrita y dirigida por Daniel Veronese. En este caso, el director decide trabajar sobre “la vida” más que sobre “una vida”, y aborda la reflexión sobre un aspecto central de lo humano: el dolor. Específicamente, el dolor de un padre y una madre ante la muerte de su hijo. A esta primera búsqueda se superpone una segunda capa de reflexión, acerca de la posibilidad de que el teatro pueda efectivamente vincularse con la vida y su representación. Esto genera:

a nivel escénico, una reflexión acerca del teatro, la condición perversa del actor como sustituto y los límites de la credibilidad del teatro en tanto que expresión ficticia (Durán). La discusión de estos dos puntos ha acompañado la mayoría de los biodramas, pero en este caso Veronese, dando un paso más en su poética personal, los convierte en objeto explícito de investigación, enfrentando la situación dramática y teatral contra sus límites, empujándola por un callejón sin salida para ver qué ocurre (Cornago, 2005: 22).

Ambas obras se realizan dentro de los tiempos que propone el teatro profesionalizado, donde, si bien se ensaya todos los días, el resultado debe estar en un tiempo determinado y debe concluirse, lo que obliga a tomar decisiones sin darse demasiado tiempo para probar y dilatar. En cada obra el principal desafío fue diferente. En *Temperley*, residí, como afirmaba, en abordar las escenas y leer las cartas sin olvidar que eran reales, pero entregándonos al juego escénico para encontrar la distancia necesaria para producir teatralidad. Esa tensión entre lo “real” y la teatralidad se puso en juego durante todo el proceso. En *La forma que se despliega*, se trató de transitar la teatralidad de forma tal que convenza al espectador de que se encuentra ante un hecho real. En este caso además nuevamente – como en “Paso de dos” –, el público situado en la escena.

Los espectadores presencian la violenta situación emocional desde una incómoda proximidad, que les confiere una condición casi de voyeur, hasta el punto de convertirse de manera tangencial en un tercer personaje más dentro de este triángulo formado por cada uno de los grupos (lo que se acentuaba en el Teatro Sarmiento al dejar visible el patio de butacas vacío, pues el público estaba sentado en el mismo escenario): la pareja que habla, la pareja que escucha y los espectadores, que también escuchan a unos y otros, como jueces últimos de este juego perverso de sustituciones y engaños que

también es el teatro, donde la realidad, incluso la realidad más cotidiana, adquiere a menudo —como explica la directora del ciclo— una apariencia siniestra” (Cornago, 2005: 23).

Tornar real la ficción, significó encontrar un desdoblamiento, el del “personaje” de la madre que pierde al hijo y el de la actriz contratada para esa representación. Un recorrido interior del “personaje” y una forma- gestos, relación con el espacio, acciones- de la actriz. Todo esto con espectadores sentados en el mismo espacio. Ese desdoblamiento en ese contexto necesita un trabajo de concentración y de movilidad mental – de imágenes, pensamientos y sensaciones-distinto al convencional y presenta un interesante camino para seguir pensando en la formación de actores.

Obra clásica, puesta en escena posmoderna

Por último y no porque la lista se agote ahí, me interesa retomar algunos elementos del proceso de realización de *Un hombre que se ahoga* de Daniel Veronese. Otra obra basada en un texto anterior, pero en este caso en una obra teatral clásica: *Las tres hermanas* de Chejov. Dejé para el final esta obra porque es la única de las consideradas que parte de un texto clásico. El texto de Chejov fue reordenado e intervenido por Veronese, con la propuesta además de invertir los sexos de los personajes, de estar en escena con la ropa con la que veníamos al teatro, nuestra ropa, ya en acción desde la entrada de público y sin salir nunca de escena, aunque muchas de las situaciones hablaban de nuestra ausencia. Todas las indicaciones de dirección iban en el sentido contrario a las aprendidas en mi formación: se daba la espalda al espectador, se susurraban textos buscando que no se escuchen, se superponían los parlamentos, se superponían en el espacio dos escenas, etc.

En este caso hay un autor/director que encuentra en una obra ya escrita la motivación para realizar otra, con los textos del original intervenidos, cambiados de lugar, silenciados o compartidos con textos poéticos, incluso con algunos propios o con otros de los actores durante los ensayos. Muchos desafíos: ¿cómo se hace para seguir siendo una mujer pero decir los textos de un varón? ¿Cómo hacerlo, además, yendo en contra de todas las ideas previas que tenía de mi formación como actriz respecto de ese texto, el teatro de Chejov, los personajes, etc.? ¿Cómo hacer para no elegir qué ropa traer para el personaje?, ¿cómo pasar de estar hablando a otro actor a hablarle al público, sabiendo que todos escuchan – que no es un aparte como en la Comedia clásica–? ¿Cómo reaccionar ante lo que otros actores dicen a público? ¿Cómo dejar de estar en escena sin salir del espacio escénico? ¿Cómo pasar a ser espectadores, pero de una historia que nos incluía? ¿Qué actitud tomar? ¿Hasta dónde esa actitud podía ser “verdadera”? Todos estos desafíos se presentaban en cada función, y además había que lograr que se presentasen, ya que no podíamos permitirnos que, una vez decidido el camino a tomar, todo se transformara en una ficción a repetir, ¿cómo mantener viva la repetición de la experimentación?

A partir de esta experiencia creo que un actor no solo debe tener un instrumento dúctil, cuerpo y voz, sino además una gran capacidad de riesgo, una pasión por la búsqueda y un rigor extremo para no solo trabajar desde una profundidad escapándole a la ocurrencia, sino además para no abandonar la búsqueda una vez estrenado el espectáculo.

Desafíos para la formación de actores

Los actores tradicionales– formados en escuelas clásicas y para representar obras de autor, dentro de lo que definimos como teatro moderno – buscaron profundizar tanto la presencia vívida del actor en escena y la plasticidad de los cuerpos, como los colores y matices de sus voces. A ello dedicaron su vida y, al enseñar, pusieron el foco casi exclusivamente en la marcación “cuerpo a cuerpo” de estas cuestiones. Teniendo en cuenta que, como desarrollamos hasta aquí, al actor posmoderno se le han sumado una serie de requisitos de diversa índole, resulta

necesario pensar los nuevos desafíos que se abren para la actuación y la enseñanza.

Como afirmamos anteriormente, el actor posmoderno debe asumir un riesgo intelectual y de imaginación, al participar activamente en la creación de las dramaturgias. Debe poseer además una versatilidad y unas resistencias diferentes, para exponerse a sí mismo, su vida y su postura ético-política en el proceso creativo, así como en las interacciones con el público. Debe asumir riesgos, estar dispuesto a que los procesos concluyan sin haber representado o a mantenerse experimentando durante las funciones. Estos aspectos requieren de una formación integral del actor, que implique múltiples insumos provenientes de diversas áreas del saber, la interacción con otras artes y disciplinas humanísticas. Pero, sobre todo, requiere de los actores y los maestros de actuación la necesidad de generar teoría y ponerla en práctica.

Creo que resulta necesario profundizar el bagaje teórico y las herramientas de las escuelas de formación de actores, para formar un instrumento sólido que puede adaptarse a los devenires del teatro durante la vida del actor. Resulta fundamental que los actores, un tanto reacios a documentar sus propios procesos creativos, podamos relatar, compartir y discutir nuestras experiencias de trabajo, que se llevan a cabo bajo los requerimientos de diferentes medios: cine, teatro clásico de texto, teatro comercial, teatro posmoderno, etc. Sólo si comenzamos a transitar ese camino de sistematicidad, podremos preparar a los estudiantes utilizando una metodología que integre diferentes vertientes interpretativas y que - como el teatro contemporáneo- se arriesgue una búsqueda de la formación actoral desde la incertidumbre.

Bibliografía

- Cornago, O. (2005). Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. Última consulta en línea: mayo 15, 2015. Sitio web: http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/283/biodrama_cornago.pdf
- Cornago, O. (2004). La verdad de una mentira. Sobre La forma que se despliega de Daniel Veronese. Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral. Universidad de Barcelona, 44, pp. 73-79.
- DeToro, A. (2014). El teatro posmoderno de Eduardo Pavlovsky. Última consulta: mayo 15, 2015 de Centro de investigación Iberoamericana, Universidad de Leipzig. Sitio web: http://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/Teatro_Pavlovsky.pdf 62/74
- Espinosa, P. (26 de julio 2002). Vidas Reales inspiran ingenioso ciclo teatral. Diario Ámbito Financiero. Sección espectáculos, p.13.
- Lettieri P. (2003). La forma que se despliega. La Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires, Nº 71.
- Lettieri P. (2002). Simples deseos. Entrevista con Luciano Suardi. La Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires., Nº 68.
- Pavlovsky, E. (1990). Paso de dos. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda/Ayllu.
- Cosentino, O. (1990) Un pas de deux de altísimo nivel. Crítica de Paso de dos. Diario Nuevo Sur
- Cruz, A. (2002) Viaje conmovedor de Galicia a Temperley. Crítica de Temperley. Diario La Nación.
- Durán, A. (2003) Al filo de la verdad. Crítica de La forma que se despliega. Revista TXT.
- Schoo, E. (2005) Los abismos de la conciencia. Crítica de Los mansos. Revista Noticias.

El maquillaje como herramienta funcional y eficaz para la caracterización de personajes

Daniela Lieban
UNA

Introducción

“En todas las culturas teatrales siempre se ha tendido a dramatizar las facciones del rostro subrayándolas, deformándolas o agrandándolas” (Barba; Savarese 1990: 222).

Tomando en cuenta la distancia de visualización del público en las grandes salas o espacios escénicos, el arte del maquillaje resulta una herramienta eficaz para que la expresividad de los actores mantenga su valor, y funcional en tanto complementa la construcción de personajes acentuando su carácter. De ahí el término *Caracterización*.

En algunos casos también permite al actor abordar la extra cotidianeidad modificando totalmente su expresión, como en los maquillajes del teatro Kabuki (Japón) o el Kathakali (India), que funcionan como una máscara completa. Los payasos y los mimos realizan una gimnasia especial para estirar la musculatura del rostro llevando “las expresiones faciales más allá de los límites de las poses cotidianas” (Barba; Savarese, 1990: 222), utilizando un maquillaje completo que realza una gestualidad que los caracteriza.

Con el advenimiento del cine y luego los nuevos medios, el maquillaje resulta imprescindible para corregir aspectos de las diferentes coloraciones de la piel, que por la cercanía o detalle de la cámara y la iluminación, precisan mejorarse para que los actores tengan una buena apariencia en el caso de desear mostrarse “al natural”.

El artista de maquillaje para teatro, recibe sus instrucciones del director de escena, en la mayoría de los casos solo realiza el maquillaje de un carácter o personalidad determinada, ya que la mayoría de los actores de teatro se realizan sus propios maquillajes para cada representación (Kehoe, 1987: 25).

Por estos motivos resulta fundamental enseñarles a los alumnos de actuación y profesorado, las herramientas básicas de maquillaje para completar su formación.

Abordaje metodológico

Desde hace cinco años desarrollo en mi cátedra una metodología elaborada a partir de mis propias prácticas en el campo del maquillaje para teatro, cine y televisión, así como de mis experiencias como actriz y bailarina, en las cuales he tenido que maquillarme en variadas circunstancias de producción, espacios y medios. Esta circulación tanto “dentro” como “detrás” de escena, sumada a años de docencia en escuelas de teatro y danza, me permitieron armar un programa que se enfoca en la capacidad creativa e investigadora de los alumnos para poder tomar decisiones y resolver problemáticas que se presenten en los distintos contextos de producción que tendrán a lo largo de sus carreras.

En este sentido, me interesa estimular su autonomía ya que, en definitiva, ellos serán sus propios maquilladores en muchas de sus experiencias actorales. Si bien en las clases muestro algunos ejemplos de maquillajes y apporto nociones técnicas acerca del uso y funciones de los materiales, procuro que sean los alumnos quienes pongan en práctica su propio trabajo de observación, investigación, bocetado y realización de cada maquillaje.

Como objetivo general mi propuesta apunta a que a lo largo de un cuatrimestre los alumnos logren auto-maquillarse de manera correctiva y así poder presentarse a un *casting* o audición de manera beneficiosa en el caso de los futuros actores. Pretendo también que adquieran el conocimiento básico para dialogar y pedir a un profesional del maquillaje lo que deseen lograr estéticamente en sus personajes, en caracterizaciones complejas.

ISBN 978-987-3946-03-5

Un propósito fundamental es que comprendan del gran poder transformador que tiene el arte del maquillaje en todas sus formas y épocas, y valoren la instancia de maquillarse como un momento ritual para el actor, en el cual comienza a modificar su cotidianeidad desde su aspecto físico para pasar a ser canal expresivo del hecho teatral.

Otro de los objetivos es que los alumnos logren modificar su estructura facial, su edad, su tipo racial o acentuar rasgos de personalidad en sus trabajos de caracterización. A través de la incorporación de técnicas de claro-oscuro, esfumados y delineados, contorno de ojos y de labios, los alumnos practican sobre sus rostros, adquiriendo habilidad y destreza para mejorar el pulso y matices de trazo y color. Me interesa que incorporen elementos de caracterización simple, para dar énfasis a los rasgos de carácter de sus personajes, modificando sus cejas, agregando pelo facial o líneas de expresión.

Considerando que “un buen criterio es el de observar la regla de que lo se puede ver en un espejo bien iluminado es lo que se verá en la pantalla o escenario” (Kehoe, 1987:19), destaco como objetivo específico que los alumnos aprendan a utilizar los materiales y herramientas del maquillaje en relación a las diferentes posibilidades de cada medio: teatro, cine, ópera, teatro de altura, teatro callejero, evento o audición y prueba de cámara.

Como herramienta previa a realizar un trabajo les enseño a utilizar el boceto para diseñar y obtener las características de su personaje. De este modo, también pueden presupuestar los materiales que necesitan, llevarlo a la práctica y aprender a trabajar profesionalmente. Para ajustar estos diseños a sus rasgos faciales particulares, les enseño a realizar una plantilla de sus propios rostros, mediante una fotocopia de una foto de cada uno. Así cada boceto que realicen se acercará más al resultado final en sus auto-maquillajes.

Investigación sobre la caracterización de épocas

Es de suma importancia que los alumnos obtengan conocimiento de los maquillajes y estéticas de las distintas épocas, para poder contextualizar a sus posibles personajes en el marco histórico en el cual se realicen las escenas u obras que tengan que representar.

A partir del estudio de *“El lenguaje de la moda”* de Alison Lurie, los alumnos desarrollan una investigación acerca de la moda en el vestuario y el maquillaje en diferentes décadas que abarcan desde 1900 hasta 1970. Entendiendo la manera de vestir como un lenguaje de signos, en la concepción de la autora, los estudiantes pueden comprender y elegir cómo caracterizar sus personajes de acuerdo a sus contextos socio-económicos, temporales y etarios. Divididos en grupos por épocas, cada subgrupo explica al resto haciendo una escena acorde con la década que le haya tocado, interpretando su rol de época mientras explica las características de la misma. Ilustrado con fotos y videos, este material es parte de un proyecto de investigación más amplio, a desarrollar por la cátedra.

En este trabajo también se busca que los alumnos adquieran una noción básica de peinados en cada época, a partir de la observación de fotos, películas y bibliografía específica. Si bien estos contenidos considero que deberían estudiarse en una materia aparte, resulta fundamental que conozcan y comprendan cómo el cabello y el tocado completan la caracterización enmarcando el rostro, otorgándole un contexto temporal y social al personaje.

De lo realista a lo fantástico

Luego de asimilar estas técnicas para caracterizar personajes realistas, pasan a incorporar el color en trabajos de animalización y aprenden a colocarse una prótesis para personajes de fantasía. Ambos trabajos requieren de una investigación y observación previa, buscando imágenes de referencia para luego volcarlas en el diseño de un boceto que es corregido en clase. En estos diseños los oriento a “soltar

la mano” con el color y las texturas, para volver el trabajo más plástico y creativo. A través de la observación de fotos de animales, se analizan sus manchas, pelajes y formas, para llevarlos al papel en una primera instancia. Luego se realiza el diseño en el rostro, que tiene volumen y por lo tanto una dificultad mayor. El proceso de trabajar en el boceto primero, resulta muy beneficioso para poder atravesar las dudas o dificultades facilitando realizar varios hasta lograr el resultado deseado. Luego de haber llegado al diseño elegido, el boceto les sirve como un mapa o guía para traducirlo y llevarlo al propio rostro, ya que estos trabajos frecuentemente se complejizan porque varía mucho su estructura facial, deformando los rostros en función de su transformación. De este modo, cuando se maquillan no es necesario corregir y limpiar el rostro constantemente y sus caracterizaciones resultan máscaras completas que se ajustan a sus estructuras faciales.

En el trabajo de fantasía los animamos a crear un personaje describiendo sus cualidades primero y luego bocetándolas con la incorporación de una prótesis que modifica también el volumen de las caras. La dificultad de esta incorporación está en disimular sus bordes para que quede integrada al resto del rostro. Para ello, en este caso deben bocetar además del frente, el perfil del personaje. Al ser una fantasía, el uso del color y las texturas vuelven a desplegarse pudiendo incorporar los conocimientos adquiridos hasta el momento pero sumando mayor creatividad. El grado de libertad aumenta en este trabajo, resultando divertido y muy variado ya que cada alumno lo resuelve de modo diferente.

Un contenido muy apreciado por los alumnos es el de efectos especiales, en el cual les enseño a realizar heridas con una técnica sencilla y de bajo presupuesto. Aquí, como en todos los trabajos, hago hincapié en la investigación y búsqueda de imágenes de referencia para distinguir qué tipo de lesiones van a realizar: cortes, quemaduras, balazos, mordeduras, etc. Cada una tiene su morfología, coloratura y textura particular. Esa observación influye de modo exponencial en la calidad final del trabajo y les aporta el modo profesional de trabajar en producciones de estas características. Se suma el uso de sangre artificial, que tiñe la clase de un tono dramático reflejado en las fotografías tomadas.

Del texto a la creación de personajes

Hacia el final de la cursada, los alumnos integran los conocimientos adquiridos pero en un camino inverso: a partir de un texto proporcionado por la cátedra, deben extraer las características de los personajes, diseñarlos en bocetos y luego realizar los maquillajes. Al tratarse de “*Cuentos de cine*” (recopilación hecha por Sergio Renán), cada alumno elige un cuento y debe investigar a que época pertenece la película citada, quiénes son los actores famosos que las interpretaron y cómo era su aspecto físico en ese momento. También alumno debe deducir las características de los demás personajes que no son conocidos valiéndose de los datos que aporta el texto (trabajo, edad, condición social, etc.) añadiendo las particularidades que estime convenientes según los conocimientos adquiridos. A partir de esa investigación, cada alumno elabora sus bocetos intentando parecerse a los personajes elegidos. Aplicando las técnicas aprendidas en trabajos anteriores (como la modificación de estructura facial, cambio de edad y de tipo racial, maquillaje de épocas y tapado de cejas), el alumno deberá afrontar la dificultad de asemejarse a un personaje conocido. Con este trabajo se aborda una práctica profesional, que es la de caracterizar un personaje según los requerimientos de un texto o guion.

Conclusión

Al finalizar el cuatrimestre, los alumnos se llevan un álbum de fotos de sus rostros con diversas caracterizaciones, que les sirve para sus futuras búsquedas laborales y como recordatorio de las técnicas aprendidas.

A lo largo de la cursada propongo la visualización de fotos y películas, donde observamos los trabajos de grandes artistas del maquillaje. Por ejemplo, vemos a un

mismo actor con diferentes caracterizaciones, destacando la importancia del maquillaje para su transformación e interpretación de diferentes roles. Abordamos la relación de esas referencias con los distintos conocimientos trabajados en cada unidad temática.

Como actividades de extensión, la cátedra realiza una muestra de fotos de trabajos de los alumnos la última semana de clases en ambos cuatrimestres, en el *hall* de la institución, para abrir a toda la comunidad de la U.N.A el trabajo hecho en el aula y generar el intercambio entre materias. Organizamos una proyección de videos de *backstage* del trabajo en clase: este evento funciona como corolario de la cursada y tiene el objetivo de que los alumnos se vean en acción, comprendiendo cómo el maquillaje los transforma y ayuda en sus trabajos actorales. Sin que los alumnos se den cuenta, durante las clases los ayudantes de la cátedra les toman fotografías mientras se maquillan, para poder capturar sus expresiones y procesos durante la tarea. Al verse luego al final del ciclo, pueden recapitular todos los conocimientos adquiridos y valorar la instancia de maquillarse como un momento de conexión ritual que los abstrae de la cotidianeidad y los prepara para salir a escena.

La cátedra sugiere a los alumnos integrar estos conocimientos a sus muestras, escenas y proyectos de graduación, poniendo en práctica los conocimientos adquiridos en cuanto a investigación y búsqueda previa de referencias, diseño, bocetado y realización.

Publicamos los videos y fotos de los trabajos en un *blog* que los alumnos utilizan para consultas de referencias, bibliografía, modelos de presentación, trabajos realizados por alumnos anteriores, etc. Utilizamos un grupo cerrado de *Facebook* que funciona como espacio de comunicación semanal entre la cátedra y los alumnos, o entre ellos. El uso de las redes sociales y la difusión en la *web* nos permite comunicar de manera actualizada las novedades, artículos o videos de interés, lugares donde conseguir los materiales, etc., de manera dinámica y práctica.

Transcurridos cinco años de enseñanza en la U.N.A he podido mejorar el desarrollo de la metodología descrita en este trabajo, gracias a la colaboración de los ayudantes de la cátedra quienes previamente han sido alumnos de la misma. Al conocer de modo experiencial su funcionamiento y el de la institución, aportan y sugieren cada año sus consideraciones para perfeccionar la transmisión deseada, tomando en cuenta también las devoluciones de los alumnos que recibimos en cada evaluación final de la materia.

Por último, quiero agradecer a cada comisión su compromiso y dedicación a la materia, que se ve reflejada en la enriquecida muestra de fotos que hacemos cada año. También agradezco el apoyo brindado por las autoridades de la unidad académica de Artes Dramáticas de la U.N.A., para continuar con la tarea y seguir creciendo en la doble y valiosa función de aprender y enseñar en el campo del arte.

Bibliografía

- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. *El arte secreto del Actor, Diccionario de Antropología Teatral*. México: Pórtico de la Ciudad de México, 1990.
- Burdick, Jacques. *Historia del espectáculo. Teatro*. Buenos Aires: Viscontea, 1981.
- Corson, Richard. *Stage Make up*. Eighth edition, Prentice Hall. Cap G. Fashions in hair.
- Kehoe, Vincent J-R. *La técnica del artista de maquillaje profesional para cine, TV y Teatro*. Madrid: Focal Press (Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVI), 1987.
- Lurie, Alison. *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Paidós Contextos, 1994.
- Renán, Sergio (selección y prólogo). *Cuentos de Cine*. Madrid: Extra Alfaguara, 1996.

La enseñanza del teatro en las instituciones académicas

Juego dramático y teatral en la formación de maestros de primaria

Sergio Andrés Lulkin
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
sergiolulkin@gmail.com

Resumo

Se trata de sistematizar en asignatura del curso universitario para formación de docentes prácticas en teatro pensadas para el maestro de primaria con ejercicios de narrativa, creación de historias dramatizadas y las presentaciones de los participantes siguiendo las convenciones teatrales. El desarrollo desde el juego dramático hacia el juego teatral requiere de una formación con el ejercicio de la ficción, con la imaginación puesta en escena y el juego colectivo. El producto de cada encuentro se desarrolla a partir de un juego privado, tal como en el juego dramático de los niños, hacia una narración teatral dentro de sus convenciones, tal como una demostración en vivo, que se comparte con los espectadores frente a sus circunstancias peculiares: el momento de la improvisación, la emoción, el contacto directo con el público (compañeros del grupo), la presencia en escena y sus efectos. La forma de constitución del grupo de trabajo y la creación dramática se basa, también, en las propuestas de Jean Pierre Ryngaert (2009): la construcción colectiva de los juegos, espacio apropiado, el juego teatral como medio para la creación, la improvisación como una práctica sistemática. Otras importantes referencias apuntan para el aspecto democrático del arte en la educación como argumentan Viganò (2006) y Desgranges (2006). Los resultados pueden ser evaluados en muestras de los alumnos y los registros digitales que son asistidos en grupo para el establecimiento de criterios que ayudan a calificar la creación artística de los participantes.

Palavras-clave: Juego dramático, juego teatral, formación de docentes.

En el año 2012, trabajé con maestros de primaria y secundaria en un curso a distancia, en lectura de un texto teatro y diferencia a partir de una narrativa en la voz de un personaje teatral - un bufón - como una provocación a la imaginación de los lectores. Logramos que los maestros produjeran ellos mismos nuevas narrativas poetizadas, mirando a un personaje imaginario o del cotidiano. Esta observación, aunque con una mirada en el texto y no en el juego dramático - y las respuestas creativas decorrentes del diálogo imaginario con un bufón - me llevó a una pregunta fundamental: ¿Qué pasara si los maestros no especializados en teatro tuvieran la práctica teatral y la posibilidad de la creación en talleres sistematizados? Esto se extiende más allá del lenguaje habitual, por lo general logocéntrico, adentrando el universo del lúdico y de la imaginación.

El taller se trata de sistematizar una formación en teatro pensada para el maestro de primaria con variados ejercicios de narrativa, creación de historias dramatizadas y las presentaciones de los participantes siguiendo las convenciones teatrales. Aquí es donde el producto de cada reunión de trabajo buscará desarrollar a partir de un juego privado, tal como en el juego dramático de los niños, hacia una narración teatral dentro de sus convenciones, tal como una demostración en vivo, que será compartido con los espectadores frente a sus circunstancias peculiares: el momento de la improvisación, la emoción, el contacto directo con el público (compañeros del grupo), la presencia en escena y sus efectos. En las propuestas de Flávio Desgranges (2006) con talleres para docentes hay un argumento que amplía la percepción del teatro más allá de su realización, educando igualmente un espectador, creando el gusto por el teatro y "reconociéndole como espacio placentero de efectiva producción de conocimientos" (Desgranges, 2006, p.163).

La forma de constitución del grupo de trabajo y la creación dramática se basa, también, en las propuestas de Jean Pierre Ryngaert (2009): la construcción colectiva de los juegos de teatro, sala de trabajo y el espacio apropiado, el juego como medio para la creación, la improvisación como una práctica sistemática. Viganò (2006) destaca la función ética y política, sosteniendo el aspecto democrático del arte en la educación:

ao proporcionar a experiência estética o senso de coletividade e a capacidade para o diálogo, o teatro torna os indivíduos capazes de fazer escolhas e produzir um discurso crítico sobre a realidade, para então levá-lo ao debate do espaço público [...] o teatro possui um caráter eminentemente político [...] por ser um fenômeno público e coletivo que se propõe a emitir um discurso estético sobre a experiência humana ante a vida. (Viganò, 2006, p. 33-34)

El narrador rescata y mantiene la tradición del hablante en los espacios públicos (parques, plazas, salas de conciertos) con la complicidad del espectador. Otro aspecto importante es el carácter democrático de la educación artística y la apropiación de los recursos dramáticos por los educadores no especializados, como se argumenta en la producción de Viganò (2006). La oferta de una práctica la cual abre espacio para el ejercicio de la ficción para un maestro tiene implicaciones con el arte y con las reverberaciones que esta práctica provoca en la clase. La constitución del colectivo, el intercambio de ideas, la selección de una autoría, la percepción de la escucha y la modificación personal, son resultados reconocibles en la creación teatral.

Para Laferrière (2001), es importante distinguir la creación artística hecha por artistas y las prácticas teatrales "en educación como espacio de descubrimiento y desarrollo personal", manteniendo la pedagogía y el teatro en sus ámbitos particulares pero buscando una forma de relación donde el arte y la pedagogía tengan sus posibilidades sin sobreponerse uno al otro: "(...) ambas funciones son esenciales y (...) el proceso dialéctico entre el arte teatral y la dramatización fundamentará el desarrollo y progreso cultural de la educación (Laferrière, 2001, p. 12).

Objetivos

Comprender el papel del juego simbólico en el desarrollo de la imaginación.

Familiarizar al maestro con la narrativa de ficción que es compatible con la dramatización. O las posibilidades de transposición de ficciones a la escena (literatura, cine, dibujos, pinturas, etc.).

Experimentar el cuerpo y los objetos o accesorios para la creación dramática.

Experimentar la improvisación dramática con o sin la palabra.

Experimentar la creación teatral en grupos pequeños o grandes.

Evaluar la creación del grupo.

Sistematizar las funciones teatrales en la formación del docente no especializado.

Metodología de trabajo, materiales de apoyo y recursos a emplear

Clases teórico-prácticas con presentación de los conceptos fundamentales para cada día de trabajo. Los recursos para la creación dramática en los talleres son paños, utensilios propios de la artesanía, adornos, investigando sus dinámicas y sus transformaciones, como en el juego simbólico infantil; la composición de las historias se complementa con recursos sonoros y onomatopéyas. Además, hay posibilidad del uso de máscaras, títeres, textos dramáticos y otras fuentes literarias, nombrados como "textos intermediarios", entendidos como todas las formas expresivas interpuestas entre el actor-jugador y el público. Los criterios para la evaluación se construyen en el colectivo; en las prácticas la calidad estética, en esta perspectiva, es lo que favorece la expresión de una idea, un tema o asunto propuesto por el grupo. La selección de los temas y formas para dramatizar las historias torna evidente las posiciones políticas y éticas, que son inseparables de la expresión teatral. Ejercicios relacionados con los

conceptos y evaluación del desarrollo del proceso de creación, de forma activa: indicaciones y reorganización del proceso mientras se hacen las improvisaciones. Evaluación de forma pasiva: al final de cada de sesión, un dialogo y comentarios sobre las experimentaciones y vivencias.

Para las clases son utilizados equipo de audio y notebook con pantalla para acceso a materiales visuales previamente seleccionados: videos y imágenes de otras experiencias con maestros de primaria y secundaria, con uso de pen-drive y acceso a la internet (you tube). Igualmente, habrá la posibilidad de registros de las experimentaciones de los participantes del taller para comentarios sobre el proceso.

Evaluación

Algunos criterios para evaluar las narrativas están propuestos a partir de lecturas Ana María Bovo (2002) con los cuales se puede observar el progreso de la calidad narrativa - la síntesis, la selección, el guión, ensayo y presentación. El análisis de las improvisaciones se detiene en los recursos estéticos elegidos como los más adecuados para el contexto en que se encuentra el grupo de trabajo, a cual público se dirige el juego dramático y la narración de las historias, tal como leyendas, fábulas, mitos y la creación ficcional. El rendimiento individual y colectivo son dos niveles distintos de logro y se deben trabajar simultáneamente en este proceso.

Se pretende, con esta acción, organizar los recursos de la dramatización en la formación de los maestros en la enseñanza universitaria, ampliando la difusión del arte teatral en instituciones no atendidas por docentes especializados, como en la educación de la primera infancia y los primeros años de educación primaria en las escuelas públicas, en Brasil. La documentación con fotografía y vídeo sirve como material didáctico a disposición de los participantes y para la institución que alberga el proyecto de investigación. Se pretende, después de evaluar los resultados, la publicación de artículos en revistas especializadas, capítulos de libros y la participación en eventos académicos con difusión nacional e internacional.

Bibliografía

- Bovo, Ana Maria. *Narrar, ofício trémulo*: conversaciones con Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2002.
- Desgranges, Flávio. *Pedagogia do teatro*: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.
- Laferrière, Georges. *La dramatización como herramienta didáctica y pedagógica*. Ciudad Real: Ñaque, 2001.
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Jogar, representar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- Viganó, Suzana Schmidt. *As regras do jogo*: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático. São Paulo: Hucitec, 2006.

Las teorías que surgen dentro de los espacios de formación actoral, como consecuencia de las reflexiones en la práctica, reforzando la propuesta de formación actoral dentro de la UNA

Graciela Muñoz

UNA

Martín Salazar

UNA

Nos propusimos compartir en este Congreso el desarrollo de algunos aspectos de aquellas reflexiones que desde la práctica nos permiten la reconstrucción de conceptos teóricos que nos posibilitan ciertas reflexiones académicas.

No pretendemos trazar una línea historiográfica desde los comienzos del teatro hasta nuestros días, sino que haremos un recorte a nuestra historia particular institucional. Reconociendo a Antonio Cunill Cabanellas, como fundador del Conservatorio nacional de Arte Dramático, devenido en nuestra *Escuela Nacional de Arte Dramático* hoy *Departamento de Artes Dramáticas "Antonio Cunill Cabanellas" de la UNA*.¹

Los actos fundacionales marcan de alguna manera una dirección. No podemos soslayar lo que estos dejan como impronta. Y dentro del ADN institucional, de la UNA Dramáticas, subyacen los ecos de este Actor, Director, Dramaturgo y Pedagogo que fue Antonio Cunill Cabanellas.

[...Todo lo que construyamos en estos estudios y después lo continuemos en el escenario, tiene que partir de la jerarquía que demos al contenido del *ser* como actor; todo lo que vayamos elaborando en nuestros cuerpos y con nuestras almas moldeándolos en el yunque-escuela, hasta convertirlos en una unidad de *ser expresivo* capaz de dejarse titular *actor*, debe partir de una perfecta comprensión del material espiritual y físico de que está compuesta esta rara *especie de hombres* que el tiempo ha terminado por concretar su nombre: *actor*, ciudadano de una raza, cuyo origen se pierde o encuentra en unos seres excepcionales"] (Cabanellas, 1984, p18).

A modo de referencia traemos el recuerdo de cómo fueron apareciendo las titulaciones en el llamado "Conservatorio Nacional" Escuela Nacional de Arte Dramático. En los años 60 se otorgaba el título de Profesor de Actuación, en donde el aprendizaje del arte de la actuación llevaba consigo el poder transmitirlo. Luego se concede el título de actor /actriz nacional, en donde se entendía que la persona que egresaba, dominaba el arte de actuar en el ámbito de nuestra comunidad, nuestra "argentinidad", lo que conllevaba, un arte del que fuimos pioneros y cultivamos en forma muy prolífica y de gran nivel, reconocido tanto en el ámbito nacional como internacional.

[...Para nosotros que vivimos una época de realidades y conmociones sociales, el ser actor logrará que se grave en nuestra educación, si le damos tres dimensiones necesarias que lo han hecho perdurable. Nuestra época lo recogerá y lo defenderá si logramos caracterizarlo como individuo social indispensable y el hombre argentino le prestará su apoyo, si tiene la conciencia de que su arte no puede dominarse sin los sacrificios del estudio y de la disciplina.] (Cabanellas, 1984, p. 22)

El espacio de enseñanza del arte de la actuación de forma pública se fue transformando en algo *que se distancia de la actuación* propiamente dicha. El actual título de Licenciado en Actuación tiene una connotación que propone que la Actuación es una "materia" de estudio e investigación, pero no en el desarrollo del oficio/profesión de actuar. A modo de ejemplo vemos a un biólogo que estudia a las hormigas, pero él no es hormiga, si lo fuera no tendría la suficiente distancia como para estudiarse. Un licenciado en actuación no puede tomarse a sí mismo como objeto

de estudio, podría estudiar cómo actúan los otros pero un intérprete no puede estudiarse, analizarse a sí mismo porque la crítica sería tan fuerte que no le permitiría actuar. Para actuar vale la fe, no el análisis en el sentido de cómo debe hacerse. Se tiene que confiar, no preguntar si lo que se está haciendo está bien o está mal, o si es de cierta manera, o si tal forma es más efectiva. La inteligencia utilizada para interpretar es una inteligencia cinética, repentina, se toman microdecisiones en fracciones de segundos, y luego de poner el cuerpo en acción, si, analizar y reflexionar sobre la experiencia. El aprendizaje/entrenamiento tiene más que ver con realizar la acción varias veces en diferentes condiciones para entrenar las decisiones y mecanismos que se producen en el alma, (en el caso de que exista cierta sustancia), para poder vivir esa otra realidad. Y nos preguntamos: *¿Hacia dónde busca el alma del artista, si también se entregó en la creación? ¿Qué anuncia? “Iluminar las profundidades del corazón humano es la misión del artista, dice Schumann”. “El artista es un hombre que lo sabe dibujar y pintar todo, dice Tolstoi”.* (Kandinsky, 1989)

Aparece en este sentido una necesidad de revalorizar los principios profesionales que hacen que una vocación devenga en profesión u oficio. Revalorizando en este sentido que no solo se tendrá como objeto de estudio sino que será necesario reconectar con experiencias grupales que han hecho posible, generar encuentros creativos, que aparecieron como algo más que las muestras curriculares. Han generado grupos de trabajo. Si bien seguimos sosteniendo que cada momento histórico trae consigo una modalidad, un estilo, necesidades de inserción en el medio artístico diferentes. Queremos poner en evidencia que se hace necesario poner en valor lo profesional dentro de las aulas, que el sentido de formación, no sea solo hacia adentro, sino con un sentido de proyección mucho más amplio.

Entonces ante la necesidad de dar cuenta de todos aquellos aspectos teóricos que aparecen dentro del espacio curricular Actuación I del cual somos responsables, nos encontramos y enfrentamos con una palabra que cuando fuimos estudiantes entre los años 70' y 80', era extraña y a veces totalmente opuesta a los códigos de formación establecidos en ese momento : TEORÍA. Se teorizaba en otras materias, que si estaban para ser “estudiadas”. Las llamadas justamente “Materias Teóricas”. Se establecía una idea: “Un actor tiene que actuar”, los aspectos teóricos que seguramente nos brindaban nuestros maestros, no se apreciaban como tales, se incorporaban al “hacer escénico” como metodología de trabajo, todo aquello que los profesores “nos decían” en las clases era para “aprender a actuar”. Las reflexiones que recordamos de ese momento estaban mucho más centradas en lo que cada estudiante sentía y veía, más que en reconocer los aspectos teóricos de la Metodología de trabajo propuesta.

La herencia del hacer, que no la discutimos, sino que muy por el contrario la tomamos como la experiencia fundamental en la formación del actor, nos viene de cómo se aprendía en el teatro. Se aprendía haciéndolo y viendo como lo hacían los actores experimentados en la escena.

[“(…) el arte de la puesta en escena y la valorización del intérprete (...) eran producto de la experiencia particular tanto de los directores como de los intérpretes. Los unos y los otros aunque tuvieran virtudes personales de asimilación y exteriorización bien demostrada, no eran consecuencia de una preparación y una preceptiva sino del empirismo; no contaron con otros maestros que sus propios compañeros de tablas o disfrutaron de la herencia transmitida de padres a hijos... Todos ellos estaban consustanciados con el fenómeno escénico pero desconocían su teoría.”] (Cabanelas, 1984 Prologo J.A. de Diego pág. 3)

Actualmente integrados al sistema Universitario, nos vemos atravesados por la necesidad de exponer los aspectos empíricos e intuitivos en términos teóricos. La misma Institución Universitaria pone en valor la palabra escrita como forma de transmisión de saberes, los cuales, se van transformando en Teorías, es decir, todos

aquellos informes académicos que se ponen a disposición de la comunidad educativa, con el fin de comunicar experiencias. Muchos nos hemos resistido por algún tiempo, en aceptar, que el saber construido por la oralidad en el aula, debe abrirse paso al valor que tiene transmitir en forma escrita algunas experiencias. Cierta resistencia se justifica en el sentido en que las técnicas de Actuación no son transmisibles de la misma forma que se hace en otros ámbitos formales de ciencias exactas, por ejemplo: en ingeniería, es claro cómo se produce un progreso del arco de medio punto al arco ojival; y es a partir de una Técnica clara de mediciones, dibujo, que se logra llegar, a ese conocimiento con mayor precisión. Y en este sentido para todos es igual. No caben dudas ni de los procedimientos ni de los resultados.

En nuestra área de conocimiento que es el Lenguaje Dramático, las técnicas no responden tan claramente cómo se pretendiera. Y la razón más evidente para diferenciar estas áreas de conocimiento, es, que los instrumentos de creación no están fuera del sujeto, sino “dentro” y cuando decimos “dentro” nos referimos a ese sujeto integrado en su sentir, pensar y hacer, que debe pasar de la creación autorreferencial, a un descentramiento creativo que le dé como resultado un personaje.

Y en ese sentido se complejiza más cuando descubrimos que aquellos procedimientos que sirvieron para actuar a María guerrero, no fueron los que les servían a Pablo Podestá a pesar de ser contemporáneos. Cada momento, cada contexto socio/político tiene su propia forma de expresión que no es un eslabón en la cadena de conocimiento con otro contexto. Se esfuma en sí mismo. Cada intérprete tiene que descubrir su propio camino y la función del docente es la de acompañar esta búsqueda de la propia expresión. Entonces acordamos con que: *cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos* (Kandinsky, 1989).

[...Ha de ser más fácil de lo que parece a simple vista su reducción al concepto de actor. Lo *expresivo* ha sido rotulado con las ampliaciones necesarias. Primero: en *actividad inteligente creadora*; segundo: en *la prodigiosa movilidad del cuerpo*, y tercero: en *el encantamiento de la voz por la divina palabra y el sonido articulado*. El origen prodigioso del actor nos ha traído de la mano los fundamentos en que está basado ese ser excepcional: *Lo mímico, el movimiento y la voz*. Todo esto emergiendo del mágico terreno de *la actividad expresiva inteligente*.] (Cabanellas, 1984, p.22)

Entonces encontramos que en el camino de la enseñanza – aprendizaje de la actuación comienzan a intervenir muchos factores que no por ser verdades aceptadas no haya que dejar de ponerlas siempre en discusión: la práctica, hacerlo analizarlo y volverlo a hacer, hasta conseguir la propia expresión, el propio sentido de verdad, la empatía o la antipatía, hasta establecer la convención que envolverá al relato , establecer puentes entre antiguas experiencias, otras disciplinas artísticas, otras influencias más lejanas como la física, la política, como así también el contexto de actualidad en donde el intérprete se expresa.

[...Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos. Los intentos por reactualizar los principios griegos de la escultura, únicamente darán como fruto formas semejantes a las griegas, pero la obra estará muerta eternamente. Una reproducción tal es igual a las imitaciones de un mono.] (Kandinsky, 1989)

Pensamos que las disciplinas de orden teórico/prácticas son muy importantes para la formación del interprete. Un estudio del cuerpo, de la voz, de la rítmica, de la precisión y la expansión expresiva nos va a allanar el oscuro camino que es habitar

otra realidad y otra humanidad. Son disciplinas que no se pueden entrenar en otro ámbito que no sea el aula, con un conductor, un guía, un maestro. Alguien que esté marcando el continente exterior y que nos devuelva la mirada crítica. El intérprete no se puede estar juzgando al mismo tiempo que realiza la investigación. Si no, por cientos de años la función de los directores hubiera sido la de meros acomodadores de elementos. Tanto el director como los actores y actrices están ciegos al comenzar el camino, pero son ellos los que le abren la mirada y él los guía. A los intérpretes es recién el público el que les da la visión de lo que están haciendo: [...La devoción palpitante del teatro [...] vivía en Cunill para quien el teatro no era un medio de subsistencia sino una manera de vivir que sabía contagiar a quienes lo rodeaban.] (Cabanellas, 1984 Prólogo J.A. de Diego).

Nada está cerrado, planteamos simplemente la posibilidad de indagar sobre los temas teóricos que se organizan en la práctica y viceversa. Sobre la especificidad en la formación académica, y empezar a discutir temas, que nos irán ubicando de a poco en una nueva visión, mucho más integrada. Que el pensamiento creativo en la acción, nos dé el espacio a la reflexión teórica, perdiéndole el miedo; sabiendo que no hay verdades absolutas, y que toda conclusión en nuestro quehacer siempre es provisoria.

Bibliografía

- Cunill Cabanellas, Antonio, 1984. *El teatro y el estilo del actor*. Buenos Aires: Marymar. Prólogo de J.A. de Diego.
- Ramonet, Conrado, 1995. *Antonio Cunill Cabanellas (Un hombre de teatro)*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación. Prólogo de Osvaldo Bonet.
- Kandinski, Wassily, 1989, *De lo Espiritual en el Arte*, México: Premia

¹Antonio Cunill Cabanellas comenzó su actividad como docente de teatro en 1928, al ser nombrado profesor de actuación de esta institución, en la que se dedicó por más de treinta años a la enseñanza teatral. En 1957, logró dividir el Conservatorio y eliminar la denominación de "Declamación", fundándose la Escuela Nacional de Arte Dramático, que comenzó a funcionar el año siguiente bajo su dirección, en la que realizó una profunda transformación de la institución, introduciendo nuevos métodos y técnicas.

Botando os bufos pra fora: a investigação do grotesco no corpo do ator

Helen Meirelles Sierra
UFPel
helenms.lele@gmail.com

Melissa Velasques
UFPel
melvelasques@gmail.com

O presente texto apresentará uma reflexão sobre o projeto “O bufo no corpo do ator” sob o olhar das alunas/atrizes Helen Sierra e Melissa Velasques, participantes do trabalho desenvolvido no curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, no Brasil, com a orientação da professora Marina de Oliveira.

O projeto surgiu como desdobramento da pesquisa teórica “O espaço dos miseráveis na dramaturgia brasileira do século XX”. Ao longo desse estudo, o grupo, mergulhado no contexto dos personagens marginalizados, sentiu a crescente necessidade de uma investigação prática. Assim o bufão foi surgindo para explorar o universo do marginalizado e contestador de dogmas. O grupo começou com três componentes e em agosto de 2012, dois deles precisaram deixar o projeto, permanecendo somente a aluna/atriz Melissa Velasques. Em outubro do mesmo ano, Helen Sierra passou a fazer parte do projeto e a partir da experiência escreveu o seu trabalho de conclusão de curso (TCC), intitulado “Meu bufão, eu bufão: o personagem bufo no corpo do ator”.

Os bufões existem desde a Antiguidade, durante a Idade Média podiam ser vistos como personagens cotidianos que se utilizavam de sua forma grotesca para satirizar a sociedade em que viviam e, assim como o “bobo da corte”, faziam rir e agradavam ao rei e seus súditos.

Em algumas definições de dicionários da língua portuguesa encontramos o termo “bufão” relacionado a fanfarrão, bobo e truão, e a palavra “bufo” ligada à ação de bufar, ou seja, soltar o ar pela boca ou nariz quando se está irritado, produzindo, assim, o som característico de bufar. A relação com o ato de bufar faz sentido quando se trata de bufões, pois de certa forma ele bufa suas indignações perante a hipocrisia social e, apesar de ser bobalhão, é um ser inteligente que reflete o mundo à sua volta.

Há ainda outro significado, mais interessante, presente no *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*: “**Bufo**³, 8. m. A personagem de teatro encarregada de fazer rir o público, com momices, esgares etc.; adj. *burlesco*.” (Ferreira, 1969, p.196)

Um bufão pode apresentar uma ou inúmeras deformidades físicas e aparentemente convive muito bem com isso, não fica se lamentando por não possuir uma perna ou um braço. Ao contrário disso, utiliza os olhares discriminadores das pessoas sobre a sua forma corporal para fazer as suas críticas e despejar no público toda a sua graça e todo o seu discernimento.

Em um capítulo do livro *A arte de ator: da técnica à representação*, de Luís Otávio Burnier, vemos no seguinte trecho como o bufão pode apresentar suas características e com isso representar a sociedade:

(...) O bufão é um ser marginal e marginalizado. Tradicionalmente ele tem deformações físicas como corcundas, um braço a menos, enormes barrigas, órgãos genitais exacerbados. São gigantes ou anões, três olhos, sete dedos. Essas deformações são como a somatização das deformações humanas interiores, das dores da humanidade, como na relação de Dorian Gray com seu quadro. (Burnier, 2009, p. 215-216)

O bufão mostra ao público a verdadeira face da humanidade, aquela que não é bonita, aquela que tem defeitos (assim como as deformações de seu corpo) reproduzindo a imoralidade, a loucura, o despudor e tudo o que é secretamente

disfarçado por muita pompa. Burnier, para fundamentar ainda mais essa relação social, acrescenta que:

O bufão é o grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação física do tumor, da lepra das relações sociais e da pequenez humana. (Burnier, 2009, p. 216)

Segundo Patrice Pavis, em o *Dicionário de teatro*, “O bufão é representado na maioria das dramaturgias cômicas. (...) é o princípio orgiástico da vitalidade transbordante, da palavra inesgotável da desforra do corpo sobre o espírito (...)” (Pavis, 2008, p. 34-35) e esse poder de exterioridade dá a ele a autoridade de comentar os acontecimentos e sair impune, pois mesmo que ele seja ouvido, suas ideias em geral não têm credibilidade. O discurso de um louco não pode ser considerado como o dos outros, a ele atribui-se a faculdade de revelar uma verdade oculta, de prever o futuro, de enxergar, com seu espírito ingênuo, o que as pessoas não conseguem perceber e segundo Pavis “O bufão, assim como o louco é um marginal” e assim desfaz qualquer ordem.

Por ser marginalizado, o bufão nunca está sozinho, ele vive em bando, com outros bufões e juntos eles criam sua própria cultura e identidade, estipulando suas próprias regras. Conforme menciona Burnier, a banda de bufões “funciona como um coro grego, como se cada bufão fosse parte de um único organismo. (...) Existe em toda banda um líder, seu braço direito (o *puxa-saco* do chefe) e um idiota” (Burnier, 2009, p.216).

A banda de bufões nada mais é que uma forma de organização dos bufões, em que eles criam sua hierarquia interna e onde eles buscam a sua força, porque sozinho, ele é fraco e fica sujeito às humilhações, já quando assumem um corpo coletivo, tudo o que acontece com um, a banda toda reage e sente.

No universo do bufão é possível resgatar, de modo alegre e afável, o lado mais ácido e mais ridículo da humanidade. Por essa razão, a abordagem do grotesco invoca uma variedade inesgotável de estruturas corporais e psicológicas que podem interferir na construção desses personagens.

Tendo em vista a criação de um corpo bufo, partimos de improvisações buscando construir e determinar ações corporais específicas. A exploração do universo grotesco a partir de movimentos corporais resultou na criação dos personagens Leja, Daída e Durval. Nas nossas improvisações, experimentamos a ação corporal segundo a teoria de Laban (1978) que propõe que a variação dos fatores de peso, tempo, fluência e espaço do movimento na ação corporal resultam em outras ações que caracterizam qualidades expressivas e de diferentes efeitos estéticos.

A partir disso o processo foi se dando da seguinte maneira: elegíamos uma ação maior, um verbo, como por exemplo lavar, e da variação dos movimentos dessa ação surgiram outras ações secundárias. A exploração de uma ação maior, composta de micro ações, utilizando-se os preceitos de Laban, tornou possível a construção do grotesco nos personagens. Como artifício de criação, escolhemos objetos que ajudassem na composição das ações e dos seus movimentos. A seleção dessas ações, considerando-se as variações de tempo, peso, fluência e espaço, desembocou na fixação de pequenas cenas.

No caso do personagem Durval a aluna/atriz Melissa Velasques explorou a ação básica de “lavar”, improvisando movimentos. Para isso escolheu alguns objetos como escova de dente, balde, pano. Também determinou os fatores tempo e espaço para variar os movimentos da ação. Primeiro a ação deteve-se no lavar-se e ganhou o nome de banho. Em seguida, os movimentos delinearão um espaço com um objeto definido, um “carro imaginário”. Da ação “lavar o carro” surgiram outras ações derivadas como “admirar”, “alisar”, “esfregar”, “chicotear”, “exibir”, “entrar embaixo”. As

características grotescas do personagem Durval foram sendo delineadas a partir de seu caráter obsessivo pela limpeza como também pelo seu lado malandro, carismático, desengonçado e dissimulado.

Já no caso do personagem Leja, criado pela aluna/atriz Helen Sierra, a forma de deslocamento sugeriu o principal aspecto grotesco, já que a figura apresentava uma limitação física e locomovia-se em cima de uma plataforma de rodinhas sem o auxílio das pernas, somente com a ajuda das mãos e braços. As ações foram todas surgindo a partir dessa limitação física que proporcionou ao personagem outro plano e outra maneira de locomover-se pelo espaço. A relação com a plataforma determinou que a ação maior seria “andar em cima do objeto”; mas a partir dela, outras ações cotidianas menores surgiram, como “comer”, “beber”, “dormir”. Ações extra cotidianas como “cheirar o espaço e o corpo”, “nadar”, “girar”, “escarrar” etc., executadas de forma não habitual, com alterações de ritmo e velocidade, enfatizaram o caráter grotesco do personagem.

O manuseio de outros objetos, como um penico e um *flower stick*, trouxe novas ações. Do uso do penico surgiram verbos como “jogar”, “brincar”, “ir atrás”, “escarrar no penico”, “mexer no catarro”, “rezar no penico” e “chorar”. Da indagação “de que maneira esse personagem consegue o seu sustento?” veio a ideia do uso do malabar, que resultou em uma apresentação denominada “o show da Leja”. Objetos imaginários também foram criados a partir do uso de um pedaço de pano que se transformou em um bebê através de ações como “embalar”, “cuidar”, “divertir”, “ninar”, dando a Leja um tom infantil.

Daída, personagem da professora Marina, estabeleceu ações vinculadas ao paradigma da religião, enfatizando em sua movimentação uma ambiguidade entre os aspectos profanos e sagrados. Sua ação principal foi “rezar”, derivando-se dela outras como “profanar”, “incorporar”, “invocar”, “lamber”, “oferecer” etc.

A seleção das ações individuais de cada personagem influenciou nas relações que os mesmos estabeleceram entre si. Assim, durante uma improvisação entre Leja e Durval surgiu a cena “a disputa do pão”, em que os bufões travavam uma batalha por um pedaço de pão através de ações como “duelar”, “tourar”, “lutar”. Instaurou-se entre essas duas figuras cênicas a ideia de competição pela atenção de Daída, a partir de ações como “implicar”, “enfrentar”, “empurrar”.

Entre Daída e Leja as improvisações direcionaram para uma relação de afetividade, em que a primeira estabelecia uma relação maternal com a segunda. Ações como “mamar”, “abençoar” e “caminhar de mãos dadas” deram o tom da ligação entre os dois personagens.

Já a relação de Durval com a Daída estabeleceu-se a partir de improvisações vinculadas aos verbos “acariciar”, “flertar”, “insinuar” etc, delineando que ambos configuravam-se como um casal de bufões enamorados.

Com as três atrizes experimentado juntas o universo bufo, o trabalho de direção aconteceu “coletivamente”. Criávamos ações individuais, depois apresentávamos umas para as outras e a partir disso tentávamos buscar uma interação entres os personagens e suas ações durante as improvisações conjuntas.

Dos movimentos corporais, suas derivações, e da inter-relação das ações individuais surgiram corpos vivos e personagens consistentes. A articulação das ações escolhidas permitiu um diálogo entre os personagens que delineou as identidades da banda de bufões. Partindo da especificação de Burnier sobre o bando, percebemos que Daída seria a “chefe”; Durval, o “braço direito ou puxa-saco” e Leja, a suposta “idiota” que, apesar de muito esperta, gosta de fingir ingenuidade e imbecilidade.

O Projeto também resultou na criação de cenas. As cenas foram apresentadas independentes uma das outras com títulos. Cada uma das atrizes apresentou cenas individuais com o propósito de mostrar os personagens. Durval apresentou a cena “Lavagem do Carro”, Daída “Benção” e Leja “Brincadeira com penico”. Além de cenas individuais também apresentamos cenas com o bando inteiro como a cena “show da Leja”. O encontro com o espectador potencializou os personagens que interagem com

o público o tempo todo que estão em cena. As alunas/atrizes através desse contato puderam sentir o impacto que a figura do bufão causa no espectador.

Concluimos que a utilização de objetos e o emprego de ação corporal, segundo a teoria Laban, foram o mote para a construção desses corpos grotesco, contribuindo para um processo criativo de construção do personagem bufão.

Bibliografia

Burnier, Luís Otávio. *A arte de ator. da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2009.

Ferreira, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969.

Laban, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo, 1978.

Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Eje 5: Teatro, sociedad y política

La Comedia: entre lo real y su semblante

Gabriela Abad
UNT

Introducción

Desde sus inicios, para indagar al hombre Freud recurre al arte y a otras manifestaciones residuales para la ciencia, como los sueños, los chistes, los lapsus y los actos fallidos. La hipótesis freudiana es que todas estas manifestaciones dan cuerpo al deseo inconsciente; por lo tanto, son la única vía de acceso a las verdades del sujeto.

Muchas de las producciones teóricas del psicoanálisis recurren a la obra artística para dar sustento a las hipótesis clínicas. Podríamos afirmar que la producción artística siempre atrajo al psicoanálisis como discurso y de esta manera lo puso a hablar, lo convocó a decir sobre ella. Despertó su intriga, su interés, consideró que la obra abriga tras sus velos algún enigma por descifrar, que contiene una verdad oculta que es necesario indagar para producir un saber sobre el sujeto.

Si afirmamos, como Freud y Lacan, que la obra esconde algo de la verdad del hombre, es porque el psicoanalista es convocado, seducido por ella en tanto produce un saber sobre el sujeto. En términos freudianos podríamos decir que lo cautiva cuando encuentra algo del sentido que allí se oculta. Es un acertijo por descifrar, pero la trampa es que quien lo descifra no solo habla del enigma de la obra sino que allí mismo produce un saber sobre sus propios enigmas. Es imposible hablar de la obra sin hablar de uno mismo. Cuando una producción artística atrapa al sujeto en su telaraña lo hace su presa, está en el lugar de la mosca, y para desenredarse necesita hablar.

La escena del arte: una ficción con valor de verdad

El arte en general, y el teatro en particular, son paradigmas del sujeto dividido entre lo real y su semblante, por lo cual ambos ofrecen material apropiado para interrogar las escenas que los sujetos montan.

En su libro *La paradoja de la representación* (1998), Corinne Enaudeau afirma: “No hay otra realidad, otro sujeto ni otro objeto que los que resultan del juego de las miradas y los discursos que los ponen en escena” (21) ¿Qué relación guarda entonces la ficción del sujeto con la que se monta en la escena del espectáculo?

Lo primero que podemos decir es que el teatro, la danza, las performances son las artes que más revelan la construcción de ficción sobre la que vivimos; esto no quiere decir que las otras no lo hagan, pero el actor es el paradigma del farsante que es el sujeto ¿Dónde está el actor y dónde el personaje? El actor encarna una ficción y, al hacerlo, lleva al extremo de lo visible aquello de que “todo hombre encarna una escena”. Sostenido en el espejismo de sus creencias, el sujeto olvida hasta qué punto es movido por un juego de discursos y miradas que le arman la realidad en la que está inmerso. Parafraseando a Néstor Braunstein, el sujeto se debate entre el ser sujeto de una ficción y hacer suya esa ficción.

En cambio, en el paradójico juego del teatro, como plantea Octave Mannoni en el libro *La otra escena* (1969), todos saben que lo que allí se representa es mentira, pero entran en la convención y hacen de cuenta que es verdad; la ilusión es posible porque se dejan engañar. La condición para disfrutar del espectáculo es entrar en el juego del “como si” y regocijarse de la ilusión que allí se propone. Sin embargo, el sujeto no es el yo, y esta artimaña es para el yo, quien, pensando que es mentira, que es ficción, permite que el inconsciente deje escapar alguna verdad. Para tener

eficacia, el teatro da forma de ficción a una verdad. Como los sueños, que tras un texto de extraño formato, ocultan una verdad que intenta ser dicha.

La condición de generar una ilusión es lo que diferencia el espectáculo teatral de otras formas de espectáculo. En este ritual se sostiene una ficción entre todos los presentes, dejarse engañar es un acto de complicidad que los hermana. Afirma Enaudeau, refiriéndose al espectador:

“únicamente para ellos se realiza el espectáculo. Ellos se muestran allí a la vez como representados en medio de la escena y como representantes a ambos lados; son personajes en el espectáculo y comediantes en las butacas, enteramente entregados al ‘tráfico de sí mismos’ que signa la alienación” (21)

Sin este “tráfico” no habría espectáculo, por lo tanto, es necesaria la mirada cómplice del espectador que allí se excita.

Entran en el peligroso juego de convertirse por un rato en lo que miran con placer. Se puede ver el crimen, la infidelidad, la venganza, la deslealtad, la ruptura con todas las prohibiciones que la sociedad impone. En la fiesta del rito “todos gozan de lo prohibido”, total, es ficción. Comparten la mentira de que nada de eso los excitaría, que los horroriza lo que se despliega en la escena, y se miran serios con el señor que tienen al lado; todos respetan la convención de que no son “esos que gozan en el escenario” y de esta manera pueden desear tranquilos.

La comedia

En el caso de la comedia el recurso del humor se interpone como un velo, más apropiado aún para que el deseo pueda hacerse presente. Tal como Freud trabaja en *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), lo cómico y la risa disfrazan una verdad que se devalúa por ser solo un chiste y, mientras tanto, son vehículos de esa verdad; dicho al modo de Lacan, de un real que no podría soportarse de otro modo.

En el Seminario V, *El deseo y su interpretación* (1958/59), Lacan diferencia la comedia de la tragedia, a la que caracteriza de la siguiente manera:

“En los tiempos de la gran época del teatro griego, la tragedia representa esta relación del hombre con la palabra en tanto que esta relación lo atrapa en su fatalidad –una fatalidad conflictiva-, porque la cadena que ata al hombre a la ley significativa, no es la misma en el plano de la familia y en el plano de la comunidad. Esto es la esencia de la tragedia” (inédito)

En definitiva, la tragedia habla del hombre mortificado, apresado por el significativo, que lo condena a un lazo social imposible. La comedia, a pesar de que también tiene relación con esto, representa una posición distinta del sujeto, asume una relación diferente con la palabra y con las leyes que esta impone “... como el que se aprovecha de ella, goza de ella, la consume” (1957/58, 270) En la comedia se trampea la ley, se logra transgredirla. Lacan la compara con el final del banquete totémico, el momento en que el sujeto se permite, por un rato, desanudarse de la prohibición porque la fiesta lo autoriza. Se permite consumir al animal totémico, goza de lo peor del padre.

En el Seminario VI, *El deseo y su interpretación* (1958/59), Lacan retoma el tema de la comedia y agrega que tiene la virtud de atrapar el deseo del sujeto, que en el montaje escénico de la comedia el deseo logra realizarse. Y se pregunta: ¿qué es realizar su deseo? Por un lado, podemos decir que es lograr la correlación entre el sujeto y el objeto, pero esta correlación siempre enfrenta la paradoja de que el sujeto desvanece frente al objeto, porque es siempre un objeto prohibido. El deseo marca ese punto donde el sujeto no puede reconocerse deseando ese objeto, porque le está totalmente prohibido, aunque no por ello deje de causarlo.

Entre el sujeto y su objeto de deseo se interpone algo opaco que pospone el

encuentro entre ambos. Es el sello del pudor, que vela la posibilidad subjetiva de reconocerse en ese deseo y aparece bajo el síntoma del asco y la vergüenza, señala Lacan, y, como advertimos, les da carácter de síntoma y no de formaciones reactivas.

La comedia, por sus recursos escénicos, logra trampear el pudor.

“La comedia, contrariamente a lo que una vana muchedumbre puede creer, es lo que hay de más profundo en este acceso al mecanismo de la escena, en tanto le permite al ser humano la descomposición espectral de lo que es su situación en el mundo. La comedia está más allá de ese pudor”

La escena que monta, con su recurso al ridículo y a lo caricaturesco —recurso al montaje por excelencia—, es lo que funciona como velo en el lugar que antes ocupaba el pudor. El grotesco permite atrapar el deseo allí donde no se lo espera.

“El padre ridículo, el devoto hipócrita, el virtuoso víctima de una maniobra adúltera, he ahí aquello con lo que se hace la comedia. Pero hace falta, por supuesto, este elemento que hace que el deseo no se confiese. Está enmascarado y desenmascarado”

El velo que instala el pudor, mediante el asco y la vergüenza se reemplaza por el ridículo. El deseo aparece pero está camuflado, y engalanado por la farsa se permite transgredir la prohibición. La comedia logra sortear la prohibición porque en ella el castigo no se ejecuta. “Está ridiculizado. Está condenado, si llega el caso, pero es por la forma, pues en las verdaderas comedias, el castigo, incluso no roza el ala de cuervo del deseo, que sigue absolutamente intacto”

A este recurso de la comedia podemos, junto con Lacan, deslizarlo al campo de la clínica. Estas mascaradas y ropajes del montaje escénico de la comedia no son ajenas al sujeto en el ámbito de la sesión analítica. Haciendo uso del recurso imaginario simbólico, el sujeto arma escenas en las cuales logra deslizar su deseo, a veces con el tinte de lo cómico, otras, con lo ridículo. Solo lo encontramos entramado en la fantasmática que un analizante desgrana, y Lacan advierte que desde allí surge la interpretación.

Resumiendo: el disfraz, la exageración y también el ridículo, que incita a la descarga vía la risa, son formas a las que muy frecuentemente apela el sujeto para realizar el deseo y, como sabemos, lo hace siempre por la vía significativa. Si un analista descuida esta brújula en la pesquisa del deseo inconsciente, se pierde el banquete.

Cuando la escena no se monta

Dadas las marcas de la época en la subjetividad, consideramos que el tema adquiere hoy, cuando se hace muy difícil hablar de ficciones, inusitada relevancia. En un mundo en el que va quedando cada vez menos espacio para la palabra, para escuchar y ser escuchados, para inventar y contar cuentos, las ficciones se aplanan.

Nuestro mundo globalizado no quiere respuestas creativas; exige respuestas eficaces, óptimas. Solicita un sujeto objetalizado a su medida, no contempla ni soporta las diferencias, termina por no dar lugar a que se arme un hombre o una mujer. Asistimos estupefactos a la generación de personas que parecen no tener vida interior, “jardín interior”, como dice Julia Kristeva. “Curados” o expulsados de la ficción de ser humanos, buscan objetos eficaces en la tecnología para satisfacer sus necesidades. En definitiva, al decir de Freud, encontrar los recursos para que “la otra escena”, la del inconsciente, se ponga a trabajar.

El arte es una de estas formas privilegiadas, porque, en definitiva, brinda argumentos, dona imágenes para que el sujeto pueda apalabrar y dar forma a su dolor de existir. Cuando se desvanecen las capacidades discursivas, desdibujándose los dichos del alma, la actividad creativa es uno de los refugios privilegiados para que la

subjetividad resista desde su deseo a los mandatos que reclaman eficiencia. Resulta muy rico interrogar las producciones artísticas, porque en ellas se encuentran algunas verdades de la subjetividad de la época; permite continuar con un diálogo que la práctica psicoanalítica mantuvo desde su nacimiento. Tal como plantea Jacques Rancière en *El Inconsciente estético* (2006), el arte no es un objeto del psicoanálisis como cualquier otro. “Es un lugar de la querrela de racionalidades en cuyo seno el psicoanálisis nació y debió redefinir constantemente el sentido histórico de su práctica” (2006, 9). El diálogo entre el arte y el psicoanálisis abierto por Freud y continuado por todos los posfreudianos, como también por Lacan, nos lleva a preguntarnos por el sujeto actual y su imposibilidad de representación como un efecto que queda latiendo desde siglo XX, tal como lo desarrolla Gérard Wajcman en su trabajo *El arte, el psicoanálisis, el siglo* (2000).

¿Qué ficción pensar para este mundo? ¿Qué representan las escenas del teatro actual frente al pedido de uniformidad? La nueva dramaturgia dijimos, rompe con el teatro de la metáfora, el que sostenía desde sus letras los grandes ideales. Como si renunciara a ofrecer respuestas a las importantes preguntas, se detiene en intervenciones que intentan cuestionar la uniformidad de las respuestas de los megadiscursos. Parece que su objetivo es tender pequeñas redes de relación con su público y lograr conmoverlos, proponer un encuentro, en el sentido de *tyché*¹.

Romper esa realidad uniforme es ya todo un logro, es decir, conmover o sacudir al sujeto que habita en cada espectador, no a las máquinas eficaces que salen por las mañanas.

¿Cómo pensar rituales en una sociedad atravesada por la violencia del acto? En una sociedad que no logra restablecer el más primario de los acuerdos, es decir, el pacto de coexistencia de los hermanos en el que todos se ligan para sostener y soportar el lazo social, ninguna liturgia parece posible.

La persistencia de estos ritos, como el teatro es entonces la resistencia del sujeto que crea un lugar donde alojarse en la superficie social actual.

Bibliografía

Badiou, Alain (2005). *El siglo*. Barcelona. Manantial Ed 1995

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires. Paidós Ed. 1995

Enaudeau. C. *La Paradoja de la Representación*. 1998. Ed. Paidós. Bs.As.

Lacan, Jacques: (1957-58) Seminario V. *Las Formaciones del Inconsciente*. Bs. As. Ed. Paidós

Lacan, Jacques: (1958-59) Seminario VI. *El deseo y su Interpretación*. Inédito.

Lacan, Jacques: Seminario VIII. (1960-61) *La transferencia*. Ed. Paidós 2008

¹ La *tyché* es la repetición propiamente dicha, es el encuentro con lo real, que como tal es siempre un encuentro fallido, allí donde no hay significante posible. Por lo tanto se ubica más allá del principio de placer freudiano, del lado de la compulsión a la repetición y cercano al trauma.

El rol del teatro en la era de la exhibición

Lola Banfi
UNA

Como ya lo han dicho muchos pensadores, vivimos en un mundo del espectáculo. Así lo señala Christian Ferrer en el prólogo a *La sociedad del espectáculo*: “Guy Debord llama “espectáculo” al advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo de índole tecnoestética. Prescribiendo lo permitido y conveniente así como desestimando en lo posible, la experimentación vital no controlada; la sociedad espectacular regula la circulación social del cuerpo y de las ideas.” (En Debord, 2005, p.1)

Este, además, es un mundo de la tecnología, en el que la velocidad y el tiempo tienen otros paradigmas que los que tenían hace pocos años atrás; y con la singularidad de que lo público se ha vuelto sobre lo privado. Los límites entre público y privado son difusos, y actuamos como si lo público fuese una suerte de panóptico, de máquina impersonal que perfora nuestra intimidad. Pero ¿cómo hemos llegado acá? ¿Por qué nos sucede esto? Creemos que el mayor problema se debe a que seguimos pensando con paradigmas “viejos” (en donde público y privado eran dos dimensiones bien separadas) una realidad totalmente diferente, en donde lo privado ha sido, en cierto modo, perforado por lo público.

Ante semejante panorama nos preguntamos: ¿De qué modo deberíamos responsabilizarnos del quehacer teatral en esta realidad sociocultural encabezada por internet y la televisión? ¿Cuál es el rasgo distintivo del teatro en una sociedad en la cual todo parece ser espectacular? ¿Qué puede aportar el teatro? ¿Qué rol ocupa y qué rol debería ocupar? ¿Tiene responsabilidades? ¿Cuáles?

No nos proponemos aquí zanjar esta cuestión tan abarcadora y compleja, sino intentar pensar la problemática desde diferentes aspectos que, creemos, pueden ayudarnos a seguir pensando y haciendo teatro.

El tiempo

En este marco espectacular y tecnológico, si bien ciertos tiempos y procesos son optimizados, la falta de tiempo pareciera ser común a la mayor parte de la sociedad, pues el ritmo en el que vivimos es, como propone Paul Virilio, un ritmo de la sobreexcitación. Él se pregunta: “¿Acaso mañana la sobreexcitabilidad se convertirá para el fisiólogo en una de las propiedades fundamentales de *lo viviente*? Si ser es ser excitado, ser vivo es ser velocidad, una velocidad metabólica que corresponde a la tecnología acrecentar y mejorar, como supo hacer con las especies animales”. (Virilio, 1996, p.133). Cada vez hay más máquinas o dispositivos que hacen cosas por nosotros o que nos facilitan la vida, y no obstante, “nunca tenemos tiempo”.

Podemos decir, entonces, que el empleo del tiempo es otro aspecto fundamental en el cual lo privado es atravesado. En esta era de la velocidad y la inmediatez, uno pareciera estar preso a un cierto tipo de ritmo que es común y que no responde a otra cosa que a las lógicas del mercado y del control. Cada vez “estamos más cerca” y cada vez somos más ansiosos. La idea de control, poco a poco, se va instaurando como natural también en nosotros mismos, desde adentro. Así, la sobreexcitación es algo que, en ciertos aspectos, nos limita en vez de potenciarnos. Como señala muy bien Virilio: “... hay una motorización de lo viviente de la hoy somos víctimas dado que, con el exceso de aceleración de las transmisiones, el control se convierte en el medio ambiente mismo”. (Virilio, 1996, p. 141).

Al respecto nos surgen varias preguntas, en primer lugar: ¿Es el tiempo algo que pueda poseerse y, por ende, perderse? Sabemos que con el advenimiento del capitalismo, de la revolución industrial, el tiempo pasó a ser capital; es decir que pasó a estar regido por las leyes del mercado como algo que puede comprarse o venderse, y por ende, también perderse. Pero ésta es una determinada noción del tiempo, la de

la temporalidad útil, que, por supuesto, nos atraviesa como sociedad y nos rige; pero no es la única ni es absoluta.

¿Es posible, entonces, pensar y vivir el tiempo de otro modo? ¿Qué rol ocupa aquí el teatro? ¿Acaso el arte y el teatro en particular, no funda (o busca fundar) un *tiempo otro*?

A su vez, en este ritmo acelerado, sobreexcitado, las cosas tienden a ser sobrevoladas, no se profundiza en ellas pues se carece de tiempo para hacerlo. Y al mismo tiempo, el pasado y el futuro muchas veces parecen ya no ser considerados: desde la publicidad y el discurso mediático impera una noción errada de un “presente puro”, que hace olvidar que existe un pasado y un futuro. Lo importante pareciera ser beneficiarse AHORA, sin importar qué pase luego; y de igual modo lo que pasó es viejo y tiene que ser superarlo, todo parece surgir de un repollo y el lema es “cuanto más nuevo, mejor”. En este sentido, hay una suerte de “presente puro” que invalida cualquier proceso como tal y que va de la mano de un cierto grado de alienación que nos impide pensarnos y ver el presente como parte de un todo.

Ahora bien, ¿en qué se diferencia un “puro presente” en estos términos del “aquí y ahora” abogado por el teatro? Nos aventuramos a decir que éste último intenta ser un “presente”, que incluye un pasado y un futuro, en vez de negarlos. El “aquí y ahora” que se procura en el teatro, implica traernos al presente en tanto presencia como acontecimiento; significa que ese presente esté habitado. Y de este modo escaparle a la alienación o automatización.

En términos temporales, entonces, creemos que el teatro como práctica (tanto para actores como para espectadores) puede ayudarnos a salir de un lugar de alienación. Pero ahora bien, ¿cualquier teatro en tanto tal nos posibilita esta “desalienación”? ¿Es en todo teatro en el cual sucede este “aquí y ahora”, en el cual cobra vida y surge un *tiempo otro*? Creemos que en cierta medida sí, y en cierta medida, no. Sí, puesto que el teatro es un arte milenario, y pese al paso del tiempo, los modos de representación no han cambiado demasiado (incluso con la incorporación de nuevas tecnologías en las puestas como pueden ser proyecciones) ¿Por qué sucede esto? ¿Qué es lo que tiene el teatro que lo hace sobrevivir incluso a esta época de la sobreexcitación y la falta de tiempo? En teatro el acto de exposición y el acto de recepción continúan dándose en el mismo momento-lugar. Pareciera ser que esto funciona como resistencia, que de cierta manera, nos invita a una ritualidad que tiene un tiempo interno propio en un mismo espacio.

A su vez creemos que no, dado que pese a esto, hoy en día hay muchos espectáculos que surgieron y están regidos por las lógicas y leyes del mercado y la televisión; espectáculos en donde lo que se procura es determinado resultado, que va a favor de esa lógica que, en el fondo, también nos aliena.

Es decir, creemos que el teatro tiene todavía la capacidad de golpearnos y sacarnos de la enajenación en la que vivimos, generando reflexión, o simplemente conmoviendo, en el mejor sentido de la palabra, esto es: moviendo completamente de lugar. Pero para ello, debe ser un teatro capaz de generar *un tiempo otro*. Un tiempo diferente al de la televisión, al de los mensajes de whatsapp, al de internet y las telecomunicaciones. Sólo así, podrá hacer una grieta en el ritmo de la sobreexcitación en el que estamos inmersos, e invitarnos a pensar.

Espacio

Así como el tiempo, el espacio es otra variable que se vio radicalmente modificada: la relación entre los seres humanos y la espacialidad cambió de forma rotunda. Gracias a las nuevas tecnologías y redes de comunicación, “uno puede estar en varios lugares al mismo tiempo”, tener reuniones simultáneamente, sin moverse de su computadora o su celular.

Con todas las ventajas que esto tiene, creemos que genera, al mismo tiempo, un permanente movimiento (de información, ideas, fotografías, mensajes, etcétera) que es también una quietud, puesto que uno deja de ESTAR realmente en algún lugar.

Lo cual tiende a sumergirnos también en un estado de la alienación, y de extrema virtualidad, ya que el estar (online, conectado, disponible, etcétera) ya no indica lo que significaba antes; el verbo “estar” perdió su categoría de especialidad concreta.

En este sentido también, el teatro nos posibilita aún un encuentro *real* (en contraposición a lo virtual y no como categoría filosófica) y por eso creemos que el teatro como experiencia vivencial, es, al día de hoy, una resistencia.

De todos modos, creemos que la responsabilidad que tenemos en tanto teatristas, no debe reducirse a confiar en el teatro como lenguaje, sino pensar cuál es el mejor modo para que estas capacidades propias del hecho teatral, se vean potenciadas; cuáles son las mejores maneras, qué es lo que hay que tener en cuenta, para que el teatro pueda cumplir una función “des-alienante”.

Creemos que el teatro debe, cada vez más, hacerse cargo de su condición. ¿De qué modo? ¿Cuáles son los riesgos que tiene el teatro hoy en día? ¿Volverse banal? ¿No cuestionar nada? ¿Dar por sentado que se generará un “tiempo otro” en lugar de procurarlo?

Actuación

Estamos en una sociedad que busca permanentemente darnos respuestas, homogeneizar, no dejar lugar a los puntos medios o indefinidos, identificar, rotular. Ante esto, producir y respetar una estructura de creación abierta y pluriforme, polisémica, creemos que es uno de los caminos para perforar la alienación y volverse político.

En este sentido apoyamos las obras que son trabajadas desde la conciencia de que la actuación es generadora de sentido y no son sólo el resultado de lo que el director tenía en mente con anterioridad, que resultan de una ida y vuelta entre el director y los actores (y también, en muchos casos, entre otros elementos como la música o la iluminación). Pues esto nos habla, en primer lugar, de una confianza en el devenir del proceso creativo: Un espectáculo que ha surgido de un trabajo en conjunto, es un trabajo abierto, que no estaba establecido de antemano; y por ende, trabaja con las vicisitudes de la creación, con una apertura de pensamiento, con un significado final que no es el de una sola voz sino el de muchas voces juntas.

Del mismo modo, somos de la idea, por ejemplo de que la performance o ciertos procedimientos performáticos, generan un modo diferente de experimentar el tiempo, corriéndonos del tiempo cotidiano. Llamamos procedimientos performáticos a aquellos que buscan ir a lo sensible, que procuran afectar desde el cuerpo y hacia el cuerpo, resaltando la potencia de afección de la actuación, en vez de poner el foco solamente en contar una historia.

Lo poético

Por otra parte, así como lo performático, ¿la palabra poética no puede funcionar también como instauradora de un espacio-tiempo *otro*? ¿Qué función tiene el gesto poético en el teatro de hoy? ¿Decir lo que no puede decirse cuando parece que está todo dicho? ¿Correrse del tiempo y espacio natural, cotidiano? Consideramos que el gesto poético (y no sólo la palabra poética) invita y nos abre las puertas a las imágenes, generando acción; lo poético en un sentido amplio da potencia y particularidad a la acción, nutriendo el conflicto dramático. Así, sostenemos que un abordaje poético de un texto teatral puede habilitar otros lugares de conflictividad e implica, a su vez, un gesto político.

A modo de conclusión creemos que el teatro efectivamente puede funcionar como resistencia a los modos de producción y de ser/estar impuestos por el mercado y las nuevas comunicaciones; y que es nuestra responsabilidad en tanto artistas, investigar, cada vez, cuáles son los mejores modos para que esta capacidad del teatro sea puesta en acto. Y de este modo, el hecho artístico resulte, en cierta medida, transformador.

Bibliografía

- Badiou, Alain. 2000. *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- Badiou, Alain. 1993. *Rapsodia por el teatro (breve tratado filosófico)*. Málaga: Librería Ágora.
- Debord, Guy. 2005. *La sociedad del espectáculo*, Barcelona: Ed. Pretextos.
- Ferrer, Christian. 2005. "El mundo inmóvil", prólogo a *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. Barcelona: Ed. Pretextos.
- Groys, Boris. 2014. *Volverse público*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Virilio, Paul. 1996. "Del superhombre al hombre excitado" en *El arte del motor*. Buenos Aires: Ed. Manantial.

Propostas para uma corporeidade de resistência

Paloma Bianchi
UDESC

Não há como negar que as técnicas de treinamento do teatro e da dança mais consolidadas – como as ações físicas de Stanislavski, o teatro ritual de Grotowski, as técnicas de dança moderna e contemporânea, como Graham, Cunningham, ou ainda o contato-improvisação – não se restringiam meramente a um processo tecnicista de condicionamento corporal. Muito pelo contrário, sempre existiu, como pano de fundo, uma concepção mais ampla sobre a relação entre arte e as dimensões éticas e políticas. No entanto, esses modos de treinamento dizem respeito à época em que foram elaborados, e não conseguem mais responder às urgências e às questões do fazer artístico contemporâneo (Quilici, 2012).

Na atualidade das artes da presença, os treinamentos corporais recaem no que Cassino Quilici (2012) nomeia de técnicas de si: treinamentos que visam promover uma mudança nos modos de percepção de si e de mundo. Não há mais técnicas fixas e estruturadas a serviço de uma linguagem artística específica. Há procedimentos, dispositivos e modos de ativação da percepção de si na relação com o ambiente que visam promover estratégias de comunicação e modos de intervenção e de infiltração na experiência de mundo. Talvez possam ser circunscritos na noção de estratégias de resistência.

Mas o que é resistência? Como sugere Rancière (2005), pode-se entender resistência sob dois aspectos: como algo que persiste e se conserva de modo passivo, sustentando-se em si mesmo (como no caso da pedra que resiste ao tempo), e como algo que se opõe ativamente em relação a uma situação, não cedendo ou sucumbindo. Na arte, esses dois modos aparentemente contrários podem coexistir: ela tanto pode resistir ao tempo quanto pode resistir a algo, buscando uma transformação.

Como todo verbo transitivo¹, *resistir* requer uma complementação; assim, ao falarmos em resistência, precisamos necessariamente nos perguntar a que essa resistência se refere. Não há uma resposta única – aliás, só podem existir respostas pessoais e intransferíveis. No campo da arte, cada artista irá resistir a uma situação, a um acontecimento, àquilo que o afeta em seu estar/fazer no mundo.

Apresento, neste artigo, três modos de trabalho de artistas contemporâneos do campo da performance: Marina Abramović, o AND_Lab² e o La Pocha Nostra. Cada uma dessas pesquisas traz em si diferentes perspectivas sobre o que pode ser chamado de corporeidade de resistência. Convoco artistas da performance porque esse campo artístico não só nasce de inquietações políticas e éticas como também se caracteriza pela criação sistemática de situações que disseminam “dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial”(Fabião, 2008).

O treinamento proposto por Marina Abramović procura fomentar concentração, autocontrole e força de vontade por meio de ações muitas vezes arriscadas, a fim de que os limites físicos e mentais sejam ultrapassados. Suas estratégias incluem sempre a ideia de repetição, de duração e de processos ritualísticos, como meditações, abstinência quase absoluta de comida por longos períodos e exercícios físicos rigorosos. Por exemplo, ela propõe caminhadas com duração de nove horas, nas quais deve-se andar em círculos sempre em um mesmo ritmo, independentemente de qual seja ele. Outra proposta consiste em repetir uma mesma ação cotidiana por um longo período de tempo, como varrer o chão. Abramović afirma que, com esse método, uma ação puramente cotidiana se transmuta em um tipo de ritual, transformando a própria natureza da ação, fazendo com que ela adquira outra camada de sentido.

Marina Abramović trabalha constantemente com a noção de procedimento: há sempre uma consígnia que contém a ação e o modo como essa ação deve ser

desenvolvida. As ações geralmente são simples – como caminhar, escrever, sentir cheiros –, mas tornam-se complexas na forma de realização: escrever seu próprio nome ao longo de uma hora; por quatro horas, andar de costas com um espelho à frente dos olhos a fim de ver o caminho a ser trilhado; ir para longe de sua própria casa, fechar os olhos e voltar para sua casa, mantendo os olhos fechados ao longo de todo o caminho.

O foco do trabalho sempre orbita na própria ação e no modo de realizá-la, cujo objetivo primordial consiste em desenvolver um tipo de conhecimento que se constrói pela experiência, que não pode ser quantificado ou racionalizado. Pode-se dizer que o treinamento se fundamenta em efetivamente trabalhar sobre a resistência. Mas que tipo de resistência é essa? Talvez a resistência em sua proposta se circunscreva às ações automatizadas do cotidiano, em um modo de ação que agencie uma maneira diversa da usual para que seja possível construir outro modo de experienciar o mundo.

Marina Abramović (Richards, 2010) acredita que muitos dos problemas da atualidade da sociedade ocidental originam-se da falta de uma conexão verdadeira entre as pessoas. Tal desconexão faz com as pessoas se tornem muito individualistas e percam de vista aquilo que realmente é importante tanto para o indivíduo como para a sociedade. Será que desautomatizando as ações aparentemente desimportantes pode-se alcançar outro modo de se estar no mundo? Será que resistir ao impulso do imediatismo, ao qual estamos tão acostumados e para o qual estamos treinados, faz emergir maneiras de responder ao mundo menos imediatas?

A resistência, para a antropóloga brasileira Fernanda Eugénio e o coreógrafo português João Fiadeiro, do AND_Lab, toma contornos de re-existência, no sentido tanto de suprimir o caráter dual, binário e cindido da modernidade – em sua separação entre sujeito e objeto, entre natureza e cultura, entre verdade e ficção, entre pensamento e ação, entre forma e conteúdo, entre cientista e artista, entre artista e espectador, entre teoria e prática – quanto por problematizar a arbitrariedade, o relativismo quase absoluto e o liberalismo da resistência da pós-modernidade (Eugénio, 2011). A intenção não é colocar-se contra algo, mas colocar-se com algo, uma posição que deseja *com-por-se* em relação com as demais posições: colocar-se em relação, para que o convívio, o viver juntos, se dê na reciprocidade.

A confluência de suas pesquisas – que atravessa noções sobre arte, vida, política e ética, abordando temas como relação, auto-organização, decisão, cooperação, comunidade e acontecimento – permitiu que os pesquisadores sistematizassem uma espécie de método nomeado por modo operativo AND. Começaram pela concepção de que não basta mudar as respostas, pois a pergunta continua a mesma. Há de se transformar o modo de perguntar: em vez de inquirir o que algo é, pergunta-se o que esse algo tem, a fim de deixar cada vez mais claro o que cada “algo” possui de possibilidades, de potencialidades, para que, assim, a relação se estabeleça pelas possibilidades, pelos encaixes, que o próprio encontro agencia (Fiadeiro & Eugénio, 2012). Esse modo de operar substitui a autoria e o controle por uma ética de um manuseamento suficiente que “transfere para o próprio ato do encontro (e para o acontecimento que aí emerge) a capacidade de fornecer a medida justa, a cada vez, para o posicionamento recíproco” (Fiadeiro & Eugénio, 2012, p. 62). A ação, nesse contexto, é de gerir, não de gerar.

Como treinamento, os pesquisadores elaboraram uma espécie de jogo, no qual as regras se estabelecem no próprio fazer. Eugénio (2014) afirma que o objetivo desse jogo é transferir o protagonismo do sujeito para o acontecimento, substituindo perguntas que se referem ao sujeito – *quem e por que* – para as interrogações que o próprio acontecimento oferece – *o que, como, onde e quando*. A ação principal é a de re-parar, que se refere a três possibilidades: ao não fazer nada; ao parar mais uma vez; e à ação de reparar (no sentido de reparação). O que se busca é a permanência – para que algo permaneça, há de haver cuidado e reparação. Para permanecer também há de haver mudança, uma mudança que emerge da própria ação, sem necessidade de manipulação.

ISBN 978-987-3946-03-5

O jogo se estabelece em um mínimo de 3 posições e de 2 relações. A primeira posição oferece o que reparar. A segunda posição estabelece uma relação com a primeira, sempre contextualizada pelas possibilidades e potencialidades da primeira posição. Ela também oferece uma direção a ser seguida. A terceira posição é uma relação com a relação colocada pela segunda posição, que visa confirmar a direção apontada pela segunda posição, criando um plano comum (Eugénio, 2014)³.

Ao que esse modo de treinamento resiste? Resiste à cisão, insistindo na relação em um plano comum entre todos. Também resiste, como condição inicial para a relação, às certezas do “eu” – o eu aqui é entendido como consequência da relação e não como causa dela. A resistência circunscreve-se na noção de re-existência, resiliência: lidar com o que se tem de maneira adaptativa, a fim de evidenciar que todos somos responsáveis pelos modos de vida que temos, todos somos responsáveis pelos modos em que vivemos juntos, todos somos responsáveis pelo nosso convívio (Fiadeiro & Eugénio, 2012). O treinamento proposto por Fiadeiro e Eugénio resiste à rigidez do singular e da identidade estratificada, também resiste às respostas rápidas e prontas, assim como o treinamento de Marina Abramović, mas enquanto Abramović indica um treinamento solitário, a dupla oferece um treinamento alicerçado no estabelecimento de relações, no qual o protagonismo está no acontecimento e não no sujeito.

O trabalho do grupo La Pocha Nostra é de cunho eminentemente político, empenhando-se firmemente em eliminar bordas, sejam elas entre arte e política, entre teoria e prática ou entre vida política e vida privada, tendo como propósito primordial descolonizar o corpo, transformando-o em corpo político por meio de um treinamento que procura trazer à tona a noção de cidadania corporificada (Gómez-Peña & Sifuentes, 2011).

Para tanto, o treinamento é subdividido em partes. A primeira foca no treinamento físico e perceptivo, no qual são utilizadas estratégias advindas de rituais xamânicos, de exercícios tribais, do teatro e da dança. Esses exercícios visam criar um ambiente de comunidade e de confiança, além de já trazer algumas questões sobre a noção de borda e a concepção de que toda ação já é performativa. Por exemplo, um dos treinamentos propõe que uma pessoa seja um etnógrafo e outra seja a superfície a ser explorada. O etnógrafo é responsável por “examinar” a superfície através dos sentidos, investigando aquilo que é específico e diferente naquela “superfície”: primeiro o olhar, seguindo-se o olfato, a audição e o tato. Nesse trabalho já se nota uma procura pelo estabelecimento de relação e de confiança, ao mesmo tempo em que se corporifica a noção de borda.

Na segunda etapa, propõem-se exercícios conceituais e poéticos. Por exemplo, a cada dia de trabalho o grupo apresenta uma pergunta que não deve ser necessariamente respondida: *Quando você escuta a palavra “comunidade”, em quantas pessoas você pensa? Qual borda você gostaria de cruzar hoje? Você percebe sua identidade como fixa ou móvel?*

Outro procedimento diz respeito à construção de identidade de gênero, classe ou étnica. Cada pessoa deve escolher uma identidade cultural⁴, vestir-se de acordo e passar um dia inteiro fazendo todas as suas tarefas rotineiras com essa vestimenta. A experiência deve ser documentada e compartilhada com o grupo. Esse trabalho tem como objetivo ativar a percepção de que a identidade é culturalmente e artificialmente construída (Gómez-Peña & Sifuentes, 2011).

O cotidiano é sempre incluído de uma maneira que se torna politizado. Por exemplo, quando os artistas percebem que há pessoas exalando odores desagradáveis, eles propõem um banho coletivo com 5 minutos de duração. Essa estratégia faz com que o banho cotidiano remeta ao banho tomado nas prisões, sempre coletivo e com certa duração.

O grupo também articula *jam sessions* a partir de temas ao mesmo tempo abertos e direcionados, como, por exemplo, imagens de medo e de esperança;

imagens de sonho e pesadelo; e dobras étnicas e de gênero (*ethnic and gender bending*) (Gómez-Peña & Sifuentes, 2011).

O treinamento apresentado pelo Pocha Nostra é evidentemente de resistência. Mas que resistência é essa e ao que ela resiste? É uma resistência de cunho absolutamente político no sentido mais clássico do termo: aquilo que diz respeito ao que é público, suas questões sociais, culturais e econômicas. O grupo procura criar resistência às noções rígidas e de senso comum das relações étnicas, de gênero, de identidade. Procura também resistir à moral vigente, ao politicamente correto reinante da sociedade capitalista e à cultura colonizadora das estruturas de poder.

Apresentei aqui três tipos de treinamento diferentes que partilham anseios que reportam a questões sobre o estar no mundo hoje. Peter Pál Pelbart (2007) salienta que, no contexto contemporâneo, o poder – das ciências, do capital, do Estado, da mídia – tomou a vida de assalto, embrenhando-se em todos os setores da existência – sejam o corpo, a imaginação, a afetividade, a inteligência e o psiquismo – e incidindo “diretamente sobre todas as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar” (Pelbart, 2007, p. 57). Tal modulação do poder sobre a vida, em seus mais diversos âmbitos, exige a reelaboração dos modos de criar resistência a essas estruturas tão arraigadas no nosso estar no mundo.

Diante disso, Peter Pál Pelbart (2007) afirma a necessidade de uma retomada da potência de afetos do corpo, sua potencialidade de afetar e ser afetado pelos encontros, fazendo com que retome também sua capacidade de “selecionar, evitar, escolher, acolher” (p. 63) os afetos. Marina Abramović, João Fiadeiro e Fernanda Eugénio e La Pocha Nostra apresentam algumas formas de cultivar modos de resistência. Talvez o teatro e a dança da atualidade possam nutrir-se das experiências do campo da performance a fim de criar estratégias mais articuladas ao fazer artístico da contemporaneidade.

Bibliografia

- Eugénio, F. (2011). *Manifesto: Dos modos de re-existência: um outro mundo possível, a secalharidade*. Acedido em 25 julho de 2015 em: <http://and-lab.org/manifesto>
- Eugénio, F. (2014). *Jogo AND em 10 posições*. Acedido em 25 julho de 2015 em: <http://and-lab.org/jogo-and-em-10-posicoes>
- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In *Sala Preta*, Vol. 8, 235–246. Acedido em 26 julho de 2015 em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>
- Fiadeiro, J., & Eugénio, F. (2012). Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina*, Vol. 1, 61–69.
- Gómez-Peña, G., & Sifuentes, R. (2011). *Exercises for rebel artists: radical performance pedagogy*. New York: Routledge.
- Pelbart, P. P. (2007). Biopolítica. *Sala Preta*, Vol. 7, 57–66. Acedido em 23 julho de 2015 em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320/60302>
- Quilici, C. (2012). O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o “Trabalho Sobre Si” a Partir de Diálogos Interculturais. In *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina*, 19 ed, Vol. 1, 15–22.
- Rancière, J. (2005). Será que a arte resiste a alguma coisa? In D. Lins (Org.), *Nietzsche e Deleuze: Arte e Resistência*. Rio de Janeiro: Forense.
- Richards, M. (2010). *Marina Abramović*. New York: Routledge.

¹ Em português, um verbo é transitivo quando ele precisa de um complemento para que seu sentido seja compreendido completamente.

² Ainda que João Fiadeiro seja da área da dança, seu trabalho junto à antropóloga Fernanda Eugénio, ao qual eu me refiro nesse artigo, está muito mais conectado às pesquisas e às questões da performance.

³ Para a pesquisa ficar mais evidente, assistir ao link dos treinamentos:
<http://www.youtube.com/watch?t=164&v=DdEGp6XDBSI>;
<http://www.youtube.com/watch?t=54&v=Ot3UGCOxSfl>;
<http://www.youtube.com/watch?t=10&v=Gt8WTDIk3bo>

⁴ Identidade cultural pode ser uma etnia ou algum tipo de grupo social, como, por exemplo, punks, membros de gangue, executivos, empregadas domésticas.

Teatro con los/las niños/as

Hacia una nueva caracterización del acontecimiento escénico infantil

Germán Casella
IHAAA, FBA, UNLP
casellahav@gmail.com

Nosotros sabemos lo que son los niños,
o intentamos saberlo, y procuramos hablar
una lengua que los niños puedan entender
cuando tratamos con ellos en los lugares
que hemos organizado para albergarlos.
No obstante, y al mismo tiempo,
la infancia es lo otro.
(Larrosa, 2000, p.166)

Esta investigación¹ se propone generar algunas reflexiones alrededor del denominado Teatro para Niños, comprendido como un posible género teatral. Se parte de una definición del teatro como acontecimiento que funciona como zona de experiencia que sienta formas de habitar el mundo que terminan por construir subjetividades (Dubatti, 2008). Frente a esto, surge la pregunta de qué tipos de acontecimientos escénicos se proponen a lxs niñxs, arriesgando la conclusión de que muchas construcciones micropoéticas terminan resultando *ajenas* a los y las espectadores/as infantiles. Así, se propone repensar el rol de los adultos que producen micropoéticas escénicas infantiles, en tanto podrían partir de lecturas homogeneizantes o anacrónicas y proyectivas a las actuales realidades de las nuevas infancias. Finalmente, se propondrá un cambio de denominación que modifica la preposición *para* por *con*, repensando así el acontecimiento escénico como Teatro *con* lxs niñxs. El *con* restauraría un lugar para y con las infancias, pues incluiría involucrarse con el/la otrx desde el valor de la afección (Grau, 2011). A partir de esta es que se habilitaría la comprensión por parte del productor adulto de los efectos de su accionar al momento de relacionarse con los y las espectadores/as infantiles, desde miradas deshomogeneizantes y dialógicas concretas.

El teatro y las infancias

Se entiende por Teatro al acontecimiento conformado por tres subacontecimientos –convivio, poiésis, expectación- que devienen en manifestación de la cultura viviente (Dubatti, 2008). En este acontecer, el teatro se constituye como zona de experiencia, como espacio de subjetividad por multiplicación convivial, poética y expectatorial. Esto se da por la expectación de poiésis corporal en convivio que, al fundarse experiencialmente, sienta formas de habitar la realidad:

Sentar es lo que genera el acontecimiento: construye un espacio-tiempo de habitabilidad, *sienta* un hito en nuestro devenir en la historia, sienta (...) un *tiempo propio*. Este *sentar* del acontecimiento está ligado a la función ontológica del teatro y el arte. (p. 35)

De todo lo anterior se desprende el concepto de Teatro al que le resta ser repensado desde el adjetivo o atribución “para niños”, revisando la definición de sus destinatarixs. En principio se comprende a las infancias como un campo socio-históricamente determinado en el que el resto social se empapa de notable sensibilidad (Bustelo, 2007). Por tanto, en él es donde se da lugar a batallas conceptuales y luchas socio-políticas que resultan cruciales en términos de cambio social. Así, en las infancias se introduce una superposición y yuxtaposición de tiempos,

ISBN 978-987-3946-03-5

pues frente al presente concreto de las personas en estado de tránsito por la infancia, se proyecta el deseo de un futuro otro. Aquellxs que habitan las infancias son consideradxs como transitivos de un tiempo que es construido constantemente por los adultos, tanto en términos biológicos como socio-históricos:

ambas temporalidades, [la biológica y la social] están estrechamente articuladas. Es en esta *ligazón* entre la experiencia de los niños y la institución de los adultos, que se produce la constitución del niño como *sujeto* (...) Los *niños evocados como generación* son dotados de un tiempo que atiende el presente pero se proyecta hacia el futuro, se desplaza de la edad para proyectarse en un tiempo imaginado. (Carli, 2002, p.19)

En esta yuxtaposición de tiempos, entonces, se habilita a la proyección de deseos adultos sin resistencia por parte de lxs niñxs, a la introducción en mundos formativos desde miradas adultocéntricas que se construyen en pos de apostar a las infancias como el futuro que se desea (Larrosa, 2000). Esto coloca al niño y la niña en el lugar de sujetos predeterminados constantemente, representados desde el adulto, quien puede “hablar en nombre de” justamente por tratar con un *infans*. Pensar a las infancias en términos naturalistas o biológicos habilita la intervención autoritaria, evitando “el análisis del impacto de las formas de intervención del adulto que resultan constitutivas del niño y la complejidad de los procesos de transmisión” (Carli, 2007, p. 28).

Frente a todo lo dicho, cabe la pregunta por la producción, recepción y circulación de micropoéticas escénicas que se orientan a las infancias. Si el teatro es acontecimiento experiencial formativo de subjetividades y las infancias se evocan como campo determinado proyectado por otro ajeno, entonces, ¿qué subjetividades proyectadas se buscan con la propuesta de *obras para chicos*?

Teatro para Niños o Acontecimiento con lecturas del adulto sobre la infancia que busca encontrar

En principio se podría hipotetizar, desde generalidades, acerca de algunas características del denominado Teatro para Niños. Se arriesga que, en términos generales, un acontecimiento escénico orientado a las infancias suele ser una propuesta que nace desde el puro entretenimiento y la necesidad de *llenar el tiempo libre* de lxs niñxs. Siendo así, bajo la misma hipótesis, una obra infantil bien podría estructurarse en una serie de *gags*, *sketchs* inconexos y la ruptura del espacio actoral hacia el de la expectación, desde la propuesta de participación continua como fiesta infantil. En términos de imagen y puesta en escena, priman las estéticas coloridas, sin grandes criterios compositivos, con actores inexpertos que logran composiciones lisas (Presa, 2006). Surgen, principalmente, propuestas escénicas que van directo a lo efectista:

[...] no es cuestión de cualquier musiquita, cualquier ropita, cualquier cartón pintado y menos aún, saber actuar más o menos, y resolverlo todo en tres o cuatro ensayo [pero tampoco es cuestión de una] pantalla panorámica, humo, petardos, rayos láser, hamacas que bajan desde el cielo, títeres que saltan desde el suelo, personajes que vuelan. (Mehl, 2006, p. 8)

Como conclusión de un primer acercamiento, general, al Teatro para Niños, bien podría decirse que la *premisa* sería entretener al niño y la niña a todo precio, para que no se convierta en un *saboteador* del espectáculo (Sormaní, 2006). Esto desde el supuesto de que la expectación debe ser siempre un espacio diferido de la producción de poésis convivial.

Así, retomando las definiciones de infancias, desde su carácter construido y proyectivo, no hay que saltarse el hecho de que la producción de estas micropoéticas escénicas es responsabilidad de los adultos. Y en este sentido es importante repensar esta condición productiva a la hora de atribuir características al Teatro para Niños. Es ISBN 978-987-3946-03-5

muy probable que, en esta lectura adulta sobre las personas que transitan las infancias, con la habilitación constante a la proyección de deseos para la construcción de futuros buscados, el teatro *siente* formas de estar que reproduzcan ideas hoy anacrónicas. Textos lisos, estructuras dramáticas inconexas, estéticas precarias o efectistas, composiciones superficiales, reversiones de historias y películas apuntarían a un niño/a generalizado, homogeneizado por pensarlo en la superposición temporal:

lo que a veces se olvida es que la imaginaria platea es apenas una suerte de *identikit* armado en la mente del adulto, con recortes muy diversos e incompletos, a veces muy alejados de la realidad [puesto que muchas] vivencias, sentimientos, miedos y deseos sepultados en la memoria pueden aflorar en el curso de la creación. (Mehl, 2010, p. 17).

Y en este sentido, se produce una disrupción al pensar a las infancias como lo mismo que fue cuando el adulto la transitó. Se da, entonces, lugar a grandes lecturas homogeneizantes que terminan siendo formativas en un doble sentido: por el teatro como zona de experiencia productora de subjetividades y por la intervención adulta constitutiva del niñx. La incomodidad, la superación, la revisión son esquivados desde la producción del acontecimiento escénico infantil por la constante suposición de características comunes, como un modo de salvar las distancias generacionales y etarias desde recursos proyectivos. Se propone, entonces, repensar el vínculo entre el teatro -como zona de experiencia formativa- y las infancias -como campo proyectado homogeneizante formativo- a partir de comprender a lxs niñxs en términos particulares y concretos, desde una política de la proximidad.

Teatro con lxs niñxs o Acontecimiento que busca hacerse cargo del presente de niñxs concretxs. Dejarse afectar para repensar la fabricación poética escénica

Olga Grau Duhart propone, para repensar los vínculos entre adultos e infancias, una filosofía política que se entendería como política de la proximidad (2011). Ésta permitiría (re)conocer a las infancias más allá de codificaciones cristalizadas que se dan en el marco de homogeneizar las imágenes sobre ellas. Así, Grau comprende por una política de la proximidad

la que se hace cargo del presente de los niños y las niñas, de una cercanía con sus existencias que no esté mandatada tanto por una norma prescripta, sino más bien por las actitudes de sentir y comprender que aquellas vidas requieren antes que nada del reconocimiento pleno por parte de quienes conforman el mundo adulto. (p.52)

Las ideas de la autora incluyen, entonces, la preocupación por la singularización y, desde esta, principalmente por la materialidad de los cuerpos y sus vidas presentes. Así, se hace presente el valor de la afección, refiriéndose a la no indiferencia ante la presencia del otrx, que dejaría de ser pensadx en abstracto para corporeizarse y recuperar un lugar dialógico. Esto, se arriesga, sería crucial a la hora de repensar el Teatro *para* Niños pues, si se proponen adultos productores de acontecimientos escénicos infantiles desde esta política afectiva, la proposición debería cambiar. Se da lugar así a lo que se podría denominar como Teatro *con* los niños y las niñas.

Esta propuesta de un Teatro *con* las infancias incluye el cultivo de la conciencia del tiempo presente antes que el futuro. Si la afectividad o proximidad invita a particularizar y corporeizar a lxs niñxs, se requiere un pensamiento activo sobre lxs mismxs, superando los roles protectivos y futuristas hacia la acción necesaria en el aquí y ahora. Las micropoéticas infantiles que presentan las características señaladas tal vez se vean modificadas si sus productores generasen situaciones en las que se encuentren modos del ser afectados por el/la otro/a. Esto no debilitaría, si no que potenciaría y dinamizaría los roles a la hora de fabricar una nueva poética orientada a las infancias. El *con* no significa incluir actores y actrices niñxs, sino repensar a los/las

espectadores/as infantiles como sujetos concretos, deseosos, enigmáticos, activos como un modo de deshomogeneizar el colectivo expectatorial. Siguiendo con la política filosófica de la proximidad,

Las expresiones “estar con”, “ser con” nos refieren a un modo de involucrarnos en el que el otro u otra están instalados como cualquiera de nosotros mismos, [generar] un modo de ser afectados o afectadas por el otro o la otra, que en lo posible no sea amenazante y que, en vez de debilitarnos, nos potencie. (Grau, 2011, p. 49)

Resulta así potable, frente a una posible realidad del Teatro para Niños como posible género teatral basado en el entretenimiento proyectivo ajeno, introducir en *con* en la producción del acontecimiento. Es necesario restaurar el lugar de los niños y las niñas en la fabricación de poésis conviviales, considerarlx instaladxs tanto como los adultos, para que estos modos de habitar el mundo se *sienten* de manera significativa y más próxima. Los adultos productores deberían aproximarse a los y las espectadores/as infantiles, más allá de lo depositado en ellxs y más acá de su singularidad como sujetos concretos. Las características comunes que se atribuyen a las infancias, el conocimiento sobre las mismas que se propone desde el mundo adulto son cruciales para producir acontecimientos escénicos infantiles. Por tanto, es importante tener en cuenta perspectivas como las de la política de la proximidad si se quiere comenzar a repensar el acontecimiento escénico infantil. Tal vez un cambio de denominación, entonces, abra un camino largo por recorrer. Se invita a pensar en un Teatro *con* los y las niños y niñas en el que los adultos se dejarán afectar por la realidad del otrx, para dialogar concretamente con los múltiples modos de transitar la infancia y producir micropoéticas escénicas infantiles desde otro lado.

Bibliografía

- Bustelo, E. (2011). “Introducción” en *El recreo de la infancia*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Carli, S. (2002). “Introducción” en *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*, Buenos Aires, Miño & Dávila.
- Carli, S. (2006). “Notas para pensar la infancia en la Argentina. (1983-2001). Figuras de la historia reciente” en *La cuestión de la infancia*, Buenos Aires, Paidós.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propuedéutica*. Buenos Aires: Athuel.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Athuel.
- Grau, O. (2011). “Enunciados y prácticas: el ruido incesante de un desacomodo” en *Seminario La Convención sobre los derechos del Niño, políticas sociales y enfoques de género*, Santiago de Chile ACHNU.
- Grau, O. (2011). “Representaciones sociales de la infancia. Discursos y prácticas” en *Políticas públicas para la Infancia*, Santiago de Chile, Comisión Nacional Chilena de Cooperación con UNESCO.
- Larrosa, J. (2000). “El enigma de la infancia” en *Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*, Buenos Aires-México, Novedades Educativas.
- Mehl, R. (Abril 2006). Hablando de teatro para niños. Cuadernos de Picadero. *Volumen 9*. Pp. 5-9
- Mehl, R. (2010). “Introducción” y “El teatro para niños y los malentendidos que lo circundan” en *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Presa, H. (Abril 2006). El actor en el teatro para niños. Cuadernos de Picadero. *Volumen 9*. Pp. 22-23
- Sormaní, N. (2006, 4 de enero) Un año a puro teatro. *Revista Imaginaria*, recuperado de <http://www.revistaimaginaria.com.ar/171/1/teatro.htm>

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del trabajo de investigación realizado en el marco del plan de Becas CIN de la UNLP titulado *Territorialidad y micropoéticas: propuestas escénicas infantiles orientadas a escuelas platenses. El caso del Concurso Municipal de La Comedia (2006-2010)*. El mismo busca reflexionar acerca de la relación entre propuestas escénicas infantiles orientadas a sujetos en situación de escolaridad y las normativas del actual Sistema Educativo.

Terrenal, de Mauricio Kartun: grotesco y metáfora política

Estela Castronuovo
UNA, EMAD

El espectáculo de Mauricio Kartun, estrenado en 2014 y todavía en cartel, me sugiere un abordaje desde una línea meyerholdiana-épico-brechtiana, especialmente en lo que se refiere a una corporalidad actoral marcada por los procedimientos de la máscara cómica grotesca: Vsévolod Meyerhold no sólo afirma que el procedimiento escénico grotesco es sinónimo de teatralidad pura (grotesco y teatralidad son la misma cosa), sino que en las tradiciones corporales del actor grotesco halla una matriz para su particular propuesta de un “teatro político”

Por otra parte, los dispositivos que proceden del grotesco me permiten afirmar que el principio constructivo del texto dramático, y también del espectáculo, es la metáfora, 1 entendida ésta en términos del abordaje que la hermenéutica hace de dicha categoría: como instrumento heurístico.

El programa de mano explicita que el *hipotexto* 2 sobre el cual trabaja el espectáculo es un texto del historiador judío Flavio Josefo (siglo 1 D. C.), quien propone una lectura en sede socio-antropológica del relato bíblico referido a los hermanos Caín y Abel; el primer homicidio de la historia fue un fratricidio, motivado por las dos visiones contrapuestas e irreconciliables que ambos hermanos representan: “El mayor se llamaba Caín, nombre que traducido significa *posesión*, y el pequeño Abel, que significa *nada* (...) Mientras Abel, el más joven, procuraba ser justo y se dedicaba a la vida pastoril, Caín pensaba únicamente en la riqueza y por ello fue el primero que tuvo la ocurrencia de arar la tierra (...) Tras acordar ellos hacer con lo suyo una ofrenda a Dios, éste se complació (*sic*) más con los frutos espontáneos y naturales y no por los producidos por la fuerza y por la argucia de personas avaras” Caín, irritado porque Dios prefirió la ofrenda de Abel, asesina a su hermano. Y deviene en metáfora de la Razón Instrumental (volveremos sobre este punto): “Acrecentaba su patrimonio con abundancia de riquezas fruto de la rapiña y de la violencia y merced a su invención de las medidas y las pesas cambió la moderación con la que antes vivían los hombres, convirtiendo su vida, que era pura y generosa por el desconocimiento de estas novedades, en siniestra. Fue el primero en poner lindes a las tierras” Caín, el Primer Burgués.

Dos observaciones antes de seguir.

El hipotexto de *Terrenal* es el texto de Flavio Josefo, no el relato del Génesis (hipotexto a su vez del historiador judío) El relato bíblico no establece ninguna diferencia axiológica (ni ideológica) entre las disposiciones de ambos hermanos que justifiquen la preferencia de Yahvé.

Por otro lado, el tema del alejamiento del hombre de formas de vida primitivas, sencillas, cercanas a la simplicidad de la naturaleza y ajenas a toda avaricia y ambición, para caer, gracias a la creciente explotación de los recursos naturales, en una existencia ávida de placeres, lujos y comodidades, y la decadencia moral que este proceso acarrea, es totalmente tópico en la literatura romana de la transición entre el siglo I A.C. y el siglo I D.C. es decir, los inicios de la Roma imperial. Textos como *De rerum natura*, de Tito Lucrecio Caro, las églogas de Virgilio y varias odas de Horacio, lo abordan repetidamente. De manera que *Terrenal* parte, no del mito del Génesis, sino de una lectura metafórica (ilustrada) de ese mito por parte de un escritor judío del siglo I de la era cristiana, que se presenta aquí más romano que judío, pues recoge temas e inquietudes canónicos en la literatura romana de la era imperial. Una utilización metafórica del mito como instrumento heurístico para dar cuenta de problemas de la contemporaneidad.

El texto dramático 3 se divide en tres escenas; la didascalía inicial dice: “Tierra baldía. Caín, de espalda abrumada, levanta parecita con unos escombros. Laboriosa

pedra sobre pedra construyendo poco a poco propiedad” La puesta en escena instala una especialidad radicalmente metateatral: el dispositivo escénico aparece segmentado por los telones en tres planos que “citan” la perspectiva lineal, de mayor a menor; en el plano posterior se ubican los instrumentos de percusión que los actores utilizarán durante el espectáculo, subrayando la teatralidad. La boca del escenario está rodeada por un telón de teatrillo de zonas rurales, gris y raído. Abel es el primero que aparece: un estupendo Claudio Da Passano sostiene una gestualidad que remite al actor cómico de cine mudo Stan Laurel, también en el vestuario y la máscara del maquillaje. Ensayo pasos de *danza tap* que no le salen del todo. Todo su trabajo muestra la fusión entre lo festivo – circense y lo melancólico que instala el punto de vista del grotesco (en sus comentarios, Kartun lo asimila a Pierrot, esa tradicional concreción escénica del grotesco en el teatro)

La acción de Caín, encarnado por Claudio Martínez Bel, de construir la pared lindera es reemplazada en la puesta por el procedimiento del *Gestus*, 4 uno de los muchos recursos de procedencia épico – brechtiana que se utilizarán en el espectáculo: en primer lugar el *Gestus* espacial, Caín a la derecha del espectador, Abel a su izquierda. Para acercarse a Abel, Caín levanta las piernas para pasar por encima de una pequeña pared invisible, cosa que Abel no hace en ningún momento. Claudio Martínez Bel exhibe su magistral dominio de los registros tragicómicos del *clown*, y agrega gestos y guiños de trascendentes figuras de la actuación cómica criolla, como José Marrone.

En la primera secuencia del espectáculo se explicita verbal y corporalmente el contenido semántico de los dos paradigmas, opuestos y complementarios, que se enfrentan en esta metáfora grotesca, principio constructivo del texto dramático y del espectáculo, cuyos soportes son Caín y Abel.

Abel espera, luego de la lluvia, el nacimiento de la isoca, la larva del cascarudo que él vende como carnada a los pescadores deportivos que acuden al río cercano: de eso vive, en este sentido, grotesco y degradado, se puede decir que se dedica a la cría de ganado.

Caín, siguiendo el modelo de su homónimo bíblico, es agricultor; se dedica al cultivo del ají morrón; no es casual que entre tantos cultivos posibles, se haya elegido éste, claro ejemplo de intervención de la técnica agraria en la naturaleza. Porque Caín es, en el contexto de la oposición que fundamenta la metáfora, la Razón Instrumental burguesa y capitalista, esa que fundamentó su hegemonía en el dominio de la naturaleza (“Para rico, el morrón mío. La tengo cortita a la naturaleza. Me viene la pie la naturaleza a mí”)

Abel, en cambio, es la adhesión a la “*physis*”, la naturaleza como energía primigenia, no intervenida ni utilizada mercantilmente: los escarabajos “lo único que hacen es vagar, buscar yunta, amar y copular. Seres de luz...”

Es interesante observar que, en la construcción de esta oposición fundamental, se agregan los *semas* de lo criollo, la argentinidad rural y gauchesca, especialmente en el *idiolecto* creado por el texto, que fusiona la escansión poética y las incrustaciones de léxico criollo y popularizante.

Caín es el *Logos*: siempre preocupado por hallar el término exacto para expresar el concepto, del mismo modo que busca la exactitud en los cálculos de medidas, pesos, valores, y en la fijación de las fronteras entre espacios propios y ajenos, en la precisa cuantificación de los períodos temporales, en la distinción clara entre ideas y conceptos, entre las razas, los diferentes colores de piel, las jerarquías sociales, todos ellos pensados como contrarios absolutos e irreconciliables. Abel es la abierta ambigüedad, polisémica y apocofántica, del *Mythos*, el poeta primordial, cuya visión *holística* e integradora (grotesca, como veremos más abajo) pretende contener todos los sentidos posibles y sus contrarios. Su hermano lo moteja de inexacto, ambivalente, vago (en sus dos acepciones corrientes: impreciso y perezoso) El idiolecto de Caín está plagado de terminología usualmente asimilada a posturas fascistoides: llama a Abel “descamisadito”, “cabeza de negro cabeza. De negro

escarabajo”, “La juventud es larvaaaa...”, “Patasucia” El es la Razón Analítica y taxonómica, occidental y moderna, la que clasifica lo real, y lo divide en categorías, clases, series, funcionales a sus intereses instrumentales: “No me mezcle los reinos. Vegetal es vegetal. Y animal.... Es usted” El *self made man*, aquel que se construye a sí mismo una identidad narrativa y para ello manipula el tiempo y la memoria: “Yo no tengo historia. La historia empieza conmigo. Me hago a mí mismo yo”

Caín, el protoburgués, declara el carácter sagrado del trabajo y la propiedad, o mejor dicho: opera la degradación mercantilista de lo sagrado. No permite que nadie ingrese al “tabernáculo”: el galpón oscuro donde guarda el morrón y el dinero producto de sus ventas al Mercado de Abasto:

Caín.- Hay que proteger. El sacrario.

Abel.- El toco protege. El fajo.

Caín.- El capitalito, ¿y qué? Sagrado el capitalito. Reliquia.

Más adelante:

Caín.- Algo es de alguien.

Abel.- Todo es de nadie.

Se advierte claramente, en estos análisis, la adhesión del texto al punto de vista, milenario ya en Occidente, del grotesco, y para corroborarlo remito a los estudios, ya clásicos, de Mijail Bachtin en su texto sobre Rabelais. 5 En efecto, el punto de vista carnavalizante del “realismo grotesco”, que opera la degradación de todas las categorías hacia lo que Bajtin llama “lo bajo corporal”, se observa muy claramente en todo el espectáculo. El grotesco es ese punto de vista, alternativo y subversivo respecto de la “cultura oficial”, ambivalente, que pone en cuestión las barreras impuestas por la razón analítica hegemónica entre los conceptos contrarios, y opera la fusión entre lo alto y lo bajo, lo cómico y lo patético, lo bello y lo deforme, el cuerpo y el espíritu. Abel enuncia el punto de vista *holístico* e integrador del grotesco: “Para eso estamos hechos un dos. Somos el uno y el otro. Cosa y sombra. Un dos. Es nuestra condena” Bajtin dice que el grotesco pone en escena la “quintaesencia de lo incompleto”: el cuerpo del realismo grotesco está eternamente incompleto, busca su otro, opuesto pero complementario. El grotesco borra las fronteras; el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, de los objetos, de las plantas o los animales.

Es interesante observar los artificios mediante los cuales está construido el personaje de Tatita, ese Yahvé carnavalesco, dionisiaco, gaucho y cantor, diestro en chistes y chascarrillos (maravilloso trabajo del actor Claudio Rissi) Kartun revela que, para configurar el personaje, tomó como modelo al cantante Horacio Guarany en una entrevista con Beto Casella. Tatita con su gran vientre, su atuendo y su idiolecto gauchescos. Todos los signos de ritualidad están rebajados y parodiados en el espectáculo (el “trueno de utilería” que anuncia la llegada de Tatita; la campanilla de misa, que suena en el momento del fratricidio, perpetrado por Caín con un objeto de utilería propio del payaso circense; la rivalidad de los hermanos ante Tatita que se concretiza escénicamente a través de un intercambio de bofetadas según el modelo corporal del *clown*; la “guerra santa” de Caín contra el cascarudo bajo la forma de una fumigación en ritmo de murga; la “marca” en la frente de Caín rebajada a sombrerito de cotillón en forma de cuerno, entre otros muchos ejemplos)

Tatita es una divinidad dionisiaca: reivindica la música y la danza, las artes de Dionisos, y desconfía del *Logos*, de la palabra: “¡La música! Yo solo escribo las músicas, pelele. Notas para hacer bailar. ¡Pulsos! ¡Latidos! ¿Para qué mierda sirve la letra? Para distraer del baile... Yo música pura. La música del universo. Yo concierto. Las letras las encajan los monos. Se trata solo de entender, pero los monos ¡Explicar! ¡El libro! ¡La palabra!” Los “monos”, es decir, los primates homínidos, el proto-origen de *anthropos*, ese que va a construir la civilización, imponiendo la *ratio* analítica y su

logocentrismo, la propiedad, el dominio instrumental de la naturaleza, y las religiones del Libro.

Vsévolod Meyerhold reivindica el grotesco como procedimiento escénico y lo propone como sinónimo de teatralidad: “La lujuria animal, la sensibilidad erótica, la insuperable deformidad de la vida, todo ello parece servir de protección a un excesivo arranque idealista, lo cual evita caer en el ascetismo”⁶ El director ruso celebra que en el grotesco “están equilibrados extraordinariamente la afirmación y la negación, lo celestial y lo terreno, lo bello y lo monstruoso” Señala el efecto desautomatizador y desalienante que el grotesco como dispositivo escénico opera en la percepción del espectador pues mantiene a éste último en “una doble postura hacia la acción teatral que sufre giros bruscos e imprevistos; porque hace esencial la constante tendencia del artista a transportar al espectador desde un plano apenas aprehendido a otro absolutamente inesperado para él”

Meyerhold insiste en el poder distanciador del grotesco (“no permite a la belleza transformarse en sentimentalismo”), por lo cual es en este modelo escénico donde él descubre la auténtica potencialidad política del espectáculo teatral. El director ruso consagró una parte importante de su carrera a investigar las tradiciones escénicas vinculadas al punto de vista grotesco (al que solía denominar Barracón): la *Commedia dell’Arte*, el *clown*, el *fool* isabelino, los grandes actores del cine mudo cómico (Charles Chaplin, Buster Keaton); estudia los recursos escénicos tradicionales de lo grotesco: el teatro en el teatro (el grotesco es eminentemente metateatral, *Terrenal* cita el tópico barroco del *theatrum mundi*), la máscara, el títere, la parodia, la farsa, toda la riquísima gama de los recursos circenses. El mundo y la vida como máscara y teatro es el sentido esencial del punto de vista grotesco.

Es decir, muchos de los dispositivos y los temas que Mauricio Kartun y sus actores ponen en marcha en *Terrenal*.

Luego del fratricidio, Tatita se instala en el *podio* épico – brechtiano y se explica.

Para Tatita, el homicidio primordial no solo es un fratricidio sino que es la primera violenta negación de la perspectiva *holística* e integradora del “realismo grotesco”: Caín eliminó a su contrafigura, a su otro complementario, para imponer por la violencia su propio paradigma como realidad única, monológica y absoluta: “Y quien te dijo que pelear estaba mal, idiota... Pelear es ser par. El bofetón es vida. Sin choque no hay chispa. Nada se mueve sin riña”

Malo es eliminar al par: “El uno solo crece monstruo” Tatita celebra lo polifónico, en contra de lo monológico (los “monos”)

Caín es expulsado; su amada, la Señorita Maestra lo está esperando en la ruta, pero lleva en su seno al hijo varón de Abel. En el cuerpo de la mujer vuelven a unirse, para siempre, los contrarios: “En la estirpe Caín viajará siempre de polizón la estirpe Abel”

Todo discurso lleva en su seno su propia contradicción, su contrario dialógico. En todo enunciado resuenan los enunciados opuestos, toda voz es polifónica. Esto es vida y libertad.

Esta divinidad carnavalizante y dionisiaca dispuso que en el cuerpo de la mujer vuelvan a fundirse los opuestos, gracias a la mediación de Eros, la energía de atracción y fusión, esa que torna complementarios a los diferentes: “Vos le dirás de hacer, y ella te dirá de ser y de estar. Le hablarás del individuo y ella del prójimo. Ella del bien, vos de los bienes. Ella de ilusiones, vos de intereses. Vos le harás la cabeza, y ella te hará frente”

La propuesta es que ambas voces resuenen, se sostengan en una concepción discursiva inclusiva, polifónica, abierta, antitotalitaria, *holística*.

En una palabra: grotesca.

Bibliografía

Kartun, Mauricio, 2014. *Terrenal*, Buenos Aires, Atuel.
ISBN 978-987-3946-03-5

- Bajtin, Mijail, 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial.
- Meyerhold, Vsévolod, 2005. *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. México D. F. Escenología.
- Maillard, Chantal: "Metáfora", en: Gadamer. H. G. y otros, 2004. *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Genette, Gérard, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid.

1. Desde una perspectiva hermenéutica, Chantal Maillard afirma que "la metáfora es el núcleo hermenéutico que nos permite diseñar mundos posibles. La actividad metafórica es la condición de posibilidad de toda producción creadora a la vez que de la apertura comprensiva que permite dicha producción"

Etimológicamente, el vocablo "metáfora" significa "transporte", "transferencia", "traslación", y es éste el sentido que propone Aristóteles cuando la define como *epífora*, es decir, como traslación a una cosa de un nombre que designa a otra. En efecto, la metáfora ha sido entendida a partir de Aristóteles, como "comparación condensada", pero esta definición no pone de manifiesto la potencialidad creadora de la operación metafórica.

Dos cosas idénticas no pueden ser comparadas, razón por la cual la posibilidad de la comparación supone que existen algunas desemejanzas entre los dos términos, y la intención del sujeto que metaforiza hace algo más que establecer una comparación: está procurando que entren en juego términos desemejantes a partir de la indicación de una semejanza. La metáfora trabaja precisamente a través de la asimilación ficticia de los dos ámbitos que se relacionan, aproximación que se realiza mediante la selección de una característica que parece pertenecerles a ambos.

"La metáfora es (continúa Chantal Maillard)... el resultado de una tensión: un "es (como) pero no es" y si la metáfora elide el nexó comparativo (el "como") lo hace en razón de lo que ella misma pretende: aunar lo desemejante para poder formar, como diría José Ortega y Gasset, un *nuevo objeto*"

El nuevo objeto que la metáfora logra crear surge de un "vaivén de propiedades" entre los dos términos comparados; éste es el primer paso para trasladarnos desde la interpretación *epifórica* de la metáfora a una interpretación *diafórica*: "creación de nuevos sentidos mediante la yuxtaposición y la síntesis"

La metáfora es más una acción que un resultado: es una actividad del sujeto. Sólo habrá metáfora cuando un sujeto sea capaz de aprehender el juego metafórico.

¿Cuál es la intención de sujeto que metaforiza?

La pretensión del hablante consiste en traspasar lo literal cuando éste último es insuficiente para dar razón de las intuiciones. Es decir, la metáfora aporta un plus de comprensión, amplía las capacidades de comprensión, en especial ante un objeto particularmente opaco y complejo.

La metáfora tiene, así, estas dos potencialidades: **creadora** (de nuevos objetos, nuevos mundos) y **epistemológica** (es un instrumento al que el sujeto acude para dar razón de aquellos objetos de comprensión que se resisten a un abordaje "literal")

El nuevo objeto surge de la destrucción de los objetos reales que entran en relación; se destaca, en primer lugar, una semejanza irrelevante, a partir de la cual se afirmará, de modo indebido, la semejanza absoluta de ambos objetos. Dada la ilegitimidad de la semejanza, éstos se resistirán a la identificación, rechazándose mutuamente. Sin embargo – y ésta es la segunda parte de la operación – se tratará de insistir en la identificación, la cual no puede realizarse en el plano de los "objetos reales", sino en otro plano al que Ortega llama "lugar sentimental": el nuevo objeto no será un objeto real sino un "objeto estético". El "lugar sentimental" no les corresponde a los conceptos pues cada concepto ocupa su espacio y no puede superponerse a otro concepto diferente. Los lugares reales son refractarios a la simultaneidad de las imágenes que los conceptos representan.

El carácter innovador de la metáfora radica en el hecho de que la asimilación de ámbitos o conceptos dispares le permite al sujeto realizar nuevos engarces que le suministrarán una perspectiva inédita, una nueva manera de ver, a partir de la cual surgirán nuevos modelos del mundo, y, por lo tanto, también, nuevos objetos. Evidentemente, cuanto más distantes sean los objetos que se ponen en conexión, más innovadora será la metáfora.

Es obvio que este proceso se hace con independencia absoluta de todo referente. También en este aspecto se manifiesta el poder innovador del mundo metafórico: habiéndose independizado del referente, el universo interpretativo que ha derivado de él puede generar sus propios engarces, sus propias derivaciones. La filosofía, y también la ciencia, se constituyen sobre la base del juego metafórico entendido en este sentido.

2. Se trata en este caso de los conceptos de **hipotexto e hipertexto**, que utiliza Gérard Genette en sus estudios sobre la intertextualidad. Es hipertextual toda relación entre un texto B (el *hipertexto*) con un texto anterior A (el *hipotexto*), en el cual se injerta de “un modo que no es el del comentario” El hipertexto es, así, un texto derivado, o en segundo grado. Esta derivación puede operar de muchas maneras, razón por la cual, el análisis debe dar cuenta de los modos específicos de operación del hipertexto respecto del hipotexto: cómo el texto B “usa” el texto A. Genette establece dos modos fundamentales de derivación del hipertexto a partir del hipotexto: la transformación y la imitación: el hipertexto es “todo texto derivado de un texto anterior por transformación directa y simple (diremos en adelante *transformación* sin más), o por transformación indirecta (diremos *imitación*)...”

3. El texto de *Terrenal* de Mauricio Kartun se cita por la edición de Editorial Atuel, Buenos Aires, 2014.

4. Recordemos la definición del procedimiento del *Gestus* que da Bertolt Brecht en su *Breviario de estética teatral*: “Cualquier elemento del texto o de la puesta en escena que revele una verdad sobre las relaciones sociales”

5. Remitimos al texto, ya clásico, de Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, capítulos V y VI.

6. Cf. Meyerhold, Vsévolod, 2005.

La propuesta estética, el público y la conformación de la experiencia teatral: encuentro y intercambio o marketing y consumo?

Heloísa da Silva
Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumen

El presente artículo se relaciona con mi tesis de doctorado que investiga el desarrollo de la producción y gestión teatral, en el contexto latino-americano, de obras, grupos, compañías y artistas circunscritos en el ámbito del teatro alternativo. La investigación aborda casos en los cuales el artista cumple tanto las actividades creativas como las funciones administrativas, y tiene el objetivo de reflexionar acerca de la relación entre proceso creativo y medios de producción. Partiendo de eso, en este trabajo propongo que la relación entre artista y público es fundamental para la consolidación de la propuesta ideológica y política de creaciones teatrales. El artículo aborda la noción de *platea* versus público consumidor, discutiendo como los conceptos de experiencia, vínculo y marketing interfieren en la aproximación entre obra estética y audiencia. Considerando como categoría de análisis el concepto de teatro alternativo, discutiré las formas con que núcleos de teatro (grupos, compañías) negocian con las nociones de marketing y venta y las diferentes apropiaciones que han hecho de la idea de experiencia en el discurso teatral (por veces afirmada como práctica que instiga a una participación activa del público, dándole el status de co-autor de la obra y, por otras, establecida como estrategia de marketing).

Palabras claves: público, experiencia, marketing

Lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido.
(Diéguez, 2007, p.20)

Introducción

El acontecimiento teatral ocurre de modo procesual al construir espacios de encuentro, espacios de experiencia, vivencias, al crear oportunidades de confrontación (directa e inmediata) entre el público y el artista. Incluso es una de las pocas formas de arte en las que este encuentro inmediato es posible y esencial. La importancia de la celebración de esta reunión como un potente generador de experiencia está presente en el pensamiento de muchos estudiosos del teatro contemporáneo y es uno de los parámetros que apoyan la delimitación del objeto de mi investigación: el teatro alternativo.

Comprendo el término alternativo a partir de las características de dos aspectos constitutivos del hacer teatral: 1. propuesta estética y 2. relación con medios de producción. En cuanto a los aspectos estéticos es posible afirmar que el teatro alternativo tiene el impulso creativo la necesidad de investigación de lenguaje artística. Es decir, su proceso creativo no se guía por normas y formas ya existentes (como los modelos directamente relacionados con la industria del entretenimiento) y, por lo tanto, carga un alto grado de experimentación y riesgo.

Con respecto a los medios de producción, el teatro alternativo propone formas de distribución del trabajo y del poder que tratan de hacer frente a los modelos tradicionales de negocio. Así que tenemos un teatro que tiene como objetivo la distribución horizontal de las funciones y competencias dentro de su organización, que cuestiona la noción de "artista-estrella" y que no encuentra en el intercambio comercial directo (venta de productos al cliente final con el fin generar ingresos y lucro)¹ su meta de existencia. Como es un teatro fuertemente impulsado por el deseo de los artistas, es común que su estructura administrativa cuente con actrices y actores cumpliendo la

función de productor y gestor. Tales aspectos conforman un modelo de producción que, en principio, no se preocupa en crear diálogos con conceptos de mercado. En lugar de guiarse por parámetros tales como la eficiencia, la publicidad (*marketing*) y el lucro, el teatro alternativo es mejor apoyado por posiciones ideológicas que, entre otros, tienen como objetivo construir, a través del acontecimiento teatral, espacios generadores de experiencia (tanto para los artistas y cuanto para el público). La noción de experiencia, sin embargo, ha sido ampliamente reivindicada en el campo del *marketing* cultural, que guía la difusión artística tanto de organizaciones culturales alternativas, como tradicionales (industria cultural). Teniendo en cuenta que en este contexto la idea de la experiencia tiene varios contornos, propongo la siguiente pregunta: ¿Puede el artista dejar de pensar en el alcance efectivo de sus creaciones junto a los espectadores y ambientes de circulación de los espectáculos, centrando su energía de trabajo exclusivamente en los aspectos conceptuales y artísticos de la producción, sin ocuparse de delimitar estrategias para que se produzca efectivamente el encuentro entre el artista, la creación y la audiencia?

La difusión de las obras y acciones teatrales

La falta de una mayor atención a la fase de distribución e intercambio de bienes culturales es un tema que es discutido por los estudiosos de las políticas culturales hace ya bastante tiempo. Teixeira Coelho (1989), por ejemplo, al desarrollar la idea de *acción cultural* la designa como un conjunto de actividades destinadas a facilitar el acceso a los bienes culturales. Según el autor:

Este sistema cuenta con cuatro etapas clásicas: 1. la producción propiamente dita de bienes culturales; 2. Su distribución a los puntos donde pueden venir a entrar en contacto con su eventual destinatario; 3. el intercambio del bien (en nuestro sistema su cambio por dinero) [...]; 4. la última fase, el consumo o el uso efectivo de esos bienes. (P. 74)²

Como se puede ver, la división propuesta por Coelho presenta un sistema de acción cultural en el que la producción (proceso creativo y creador) involucra solamente una fase, mientras que la relación entre obra y audiencia se estructura en tres fases. Sin embargo, Coelho afirma que en Brasil es común que las políticas culturales se concentren en sólo una de estas etapas de la acción cultural, por lo que ella suele no completarse, diluyendo sus objetivos. Siguiendo el mismo pensamiento, Simone Lisboa (1999) comenta que "las políticas públicas hasta la fecha, se limitan a la fase de producción. Esta fase no es más que uno de los componentes del todo que no existe si no quedan configuradas las etapas de distribución, de intercambio y del uso efectivo"³ (p.40). La autora critica la lógica de una política que está más centrada en la producción que en la distribución, diciendo que esto perpetuaría "la visión elitista de la cultura" en la cual pocos la hacen para que pocos la consuman (Pág. 41). Sugiere, de esta manera, que operamos en un modelo en el que en lugar de proporcionar espacios efectivos para el encuentro, el intercambio y la **experiencia**, a menudo se promueve la diferencia y la separación. Las consideraciones planteadas por Coelho y Lisboa sirvieron como una provocación, que me llevan a la pregunta: ¿cuál es mi papel en este contexto? ¿Cómo yo, que soy actriz y productora, contribuyo o no con la perpetuación de esta situación? ¿Cómo llevar a cabo un encuentro eficaz con el otro? ¿De qué manera logramos generar experiencias? Lisboa y Coelho argumentan aún que el intercambio y la vivencia de una experiencia artística necesitan un desarrollo a largo plazo. Corrobora con este enfoque la crítica de que los artistas y productores de teatro, a menudo, se ocupan de acciones aisladas, como el montaje de un espectáculo, sin que esta acción esté vinculada a una de políticas de continuidad o el desarrollo de una acción cultural más amplia. Por lo tanto, en repetidos casos, la perspectiva de concluir proyectos específicos en lugar de fomentar un plan de trabajo continuo, fragmenta el modo de funcionamiento y la existencia de núcleos teatrales.

Creo que, dentro de esta perspectiva en actores y actrices son también productores y gestores de su trabajo, planificar la distribución y alcance de su creación, a pesar de ser una actividad de carácter estratégico, convierte-se en una tarea que corresponde también a nosotros artistas. Pero la preocupación en estructurar la distribución teatral no siempre es acompañada por el mismo entusiasmo y rigor del proceso creativo. Este hecho es fácilmente justificable: la naturaleza de nuestra profesión está vinculada a tareas creativas (y no en pensar la venta o distribución). La palabra “venta” es en algunos casos incluso rechazada ya que, como se ha visto, el teatro alternativo también se afirma en contraposición a los modelos tradicionales de producción de teatro comercial y vender, al final del todo, es una acción clave la actividad comercial.

Tanto la noción de venta como la crítica de que por veces hace falta planes de un trabajo continuo, están vinculados a cuestiones más profundas, que se refieren a los modelos de financiación y la posibilidad de supervivencia que existen hoy en día en el ámbito teatral. Por lo tanto, es crucial percibir que no sólo el “libre mercado” impone modelos de producción, pero que las políticas de subvención (sean estatales o privadas) también lo hacen y que pueden también alejar el proyecto artístico de sus principios éticos e ideológicos. Si el teatro no puede existir sin el compartir con el otro (público), es importante pensar cuándo, cómo y por qué esta acción no es llevada a cabo como algo central en el quehacer teatral, y cuando si constituye un elemento importante para aquellos que hacen teatro.

Artista e público: em busca de un teatro de la experiencia

En el teatro alternativo, la búsqueda por establecer un espacio de encuentro e intercambio entre artistas y público se entiende también a partir de la voluntad de generar experiencias. Este espacio de encuentro y de experiencia se vuelve fundamental como crítica y contrapunto a las relaciones consumistas y el comportamiento mediatizado de la sociedad del espectáculo⁴, donde el *tener* y *parecer* son más importantes que el *ser* y *vivir*. Pero cual es el tipo de experiencia que quiere generar el teatro alternativo? Para Jorge Larrosa, filósofo español que en los últimos años despertó interés considerable en el cuerpo académico del teatro brasileño,

La experiencia sería lo que nos pasa. No lo que pasa, sino lo que nos pasa. Nosotros vivimos en un mundo en que pasan muchas cosas. Pero, a1 mismo tiempo, casi nada nos pasa. Los sucesos de actualidad, convertidos en noticias fragmentarias y aceleradamente caducas, no nos afectan en lo propio. (2006, p. 96-97)

Una posible apropiación teatral a lo que Larrosa propone como experiencia, podría ser la construcción de relaciones con el público mediante la creación de vínculos, afectos, intercambios en lo cual algo suceda, algo toque, algo pase entre los artistas y el público en el momento del acontecimiento teatral (de la realización espectacular). Teniendo en cuenta todavía las ideas de Larrosa, pienso que este “algo que se pasa” no es algo informativo, ni mensurable, ni algo sobre lo cual se pueda formar una opinión inmediata, ya que la experiencia, dice Larrosa, no se produce por el intercambio de informaciones o opiniones (pág. 97). Por lo tanto, públicos y artistas que logren construir un evento donde la creación de la experiencia sea algo fundamental serían “sujetos de la experiencia” que para Larrosa es “algo así como un territorio de paso, de pasaje, algo así como una superficie de sensibilidad en la que lo que pasa afecta de algún modo, produce algunos afectos, inscribe algunas marcas, deja algunas huellas, algunos efectos.” (p. 107). En este concepto de experiencia, tendríamos una realización teatral que supone tiempo, la contemplación, la afectación, la suspensión de la opinión y de la información. Una aproximación conceptual al campo teatral se puede hacer a partir de ideas como las de Oscar Cornago que, al reflexionar sobre el papel de espectador en el teatro contemporáneo, afirma:

El primer personaje de una obra es el propio espectador; y hacer que el público tome conciencia de eso es un logro de un teatro que ha preferido sacarlo de su condición de consumidor pasivos a la que los redujo la sociedad del espectáculo. (...) La obra triunfa cuando logra crear un sentido de colectividad, en la que el público se olvide de su condición de comprador y consumidor de espectáculos, para que se sienta parte de algo; el efecto cotidiano de asistir a una obra de teatro se convierte en la acción central del espectáculo⁵. (2007, p. 27)

Cornago reflexiona acerca de un hacer teatral que vuelve característico, en su función y su forma de ser, el deseo de generar tensiones productivas del espectáculo como encuentro social al tiempo que es también presentación escénica. Una tensión que haga que el público sea co-responsable por el desarrollo de la obra, siendo un sujeto activo en el tiempo real (aquí y ahora) del encuentro teatral. Crear este tipo de experiencia surge como una propuesta artística que pretende desviarse del sistema de venta, que no quiere conformarse a partir de la relación de distribuidor y comprador, pero si entre sujetos que se dedican a la participación de un encuentro que depende de co-operación para materializarse. La posibilidad de generar un espacio de encuentro, de experiencia y vivencia, en el que el espectador sea co-autor de la obra, es uno de los elementos clave del teatro alternativo, cuyo objetivo es justamente construir relaciones en las que la práctica teatral no esté limitada al consumo cultural.

Mercado cultural y audiencia: la búsqueda en vender experiencias

La idea de la experiencia, sin embargo, no es un concepto reclamado exclusivamente por trabajos artísticos que sean reconocidos en el espectro del teatro alternativo. Aunque de maneras distintas a las mencionadas anteriormente, la posibilidad de creación y venta de experiencia mueve iniciativas en diversos campos de la industria cultural. Lala Deheinzelin (2012), por ejemplo, basado en el concepto de Economía Creativa⁶, dice que esta es una economía de la experiencia.

Acerca de la economía de la experiencia: nuestra historia tuvo fases en las que el motor de la economía estuvo en las materias primas; a continuación, en los productos, servicios. Hoy día, la potencia está en los sectores del turismo y del entretenimiento, sectores que crecen seis veces más que los otros y que tienen la experiencia como eje de negocio - no hay consumo o posesión de algo, pero el uso, el disfrute. Esto lo cambia todo y trae numerosas oportunidades para la sustentabilidad. Y como hoy productos y servicios tienden a ser similares, lo que va a diferenciarlos son elementos intangibles: el tipo de experiencia que ofrecen y sus atributos y valores - una razón más por la cual la diversidad cultural es preciosa⁷. (P. 52)

La constatación hecha por Deheinzelin muestra que la “experiencia” ya no es un termino restringido a las ambiciones artísticas de carácter experimental (como el teatro alternativo), pero también es un concepto presente (y crucial) en la industria cultural, en sus más distintos modelos de producción. La pregunta más obvia que surge en este momento es: ¿con qué noción de experiencia trabajan parques temáticos como la Disney, y con cual noción de experiencia está vinculado el teatro alternativo? Ambos contextos son compatibles con lo que sugieren Cornago y la Larrosa? Aunque la discusión de las distintas apropiaciones del concepto de experiencia instiguen un debate importante y necesario, relativos a la mercantilización de la cultura en el capitalismo tardío⁸, esta es una reflexión que voy dejar para otro momento. En el breve espacio que me queda me gustaría reflexionar sobre otra cuestión, tal vez no tan obvia, pero igualmente necesaria: si la sociedad actual necesita tanto la “experiencia”, que es lo que hace que la experiencia turística o la de la industria del entretenimiento (Broadway) atraiga tanto público, mientras que el teatro alternativo encuentre mucha dificultad en la difusión (incluso cuando las entradas tienen precios populares o sean gratis)?

Seguramente reflexionar sobre lo que cada uno de estos contextos culturales (industriales y alternativos) entiende por experiencia, resultaría en un gran debate filosófico más profundo que la reflexión sobre la capacidad de alcance que la industria cultural tiene frente modelos alternativos de producción artística. Pero, dadas las connotaciones planteadas por Teixeira y Lisboa (de que las políticas para el sector cultural no sean destinados a la distribución y el disfrute efectivo de los productos que crea) y las primeras ideas propuestas en este artículo (que teatro es encuentro, presencia real y simultánea, y que sin esa presencia de la experiencia no es creada) insisto en abordar el segundo tema. Yo creo que la dificultad en la generación de público para el teatro alternativo se debe precisamente a sus características: teatro que no se plantea y no se guía por las reglas del mercado, en el que la gestión y la producción se realizan por los artistas. Además de estas características implicaren que la difusión no sea su principal preocupación (al menos en comparación con la actividad creativa), establecer programas de *marketing* y publicidad, puede, aparentemente, poner su ideal y propósito en riesgo. Pero si el propósito teatral (experiencia) se realiza cuando hay el encuentro entre el artista y el público, no debe ser la creación de vínculos entre ellos una preocupación central de su quehacer? Cómo se convoca el público? ¿Quién es esta audiencia, que no queremos simplemente como consumidores de experiencia?

Teatro alternativo, marketing, artista-gestor y público: cual es la relación posible?

En mi condición de actriz y productora me confronté con audiencias vacías muchas veces, tanto al producir temporadas independientes, como al participar de eventos (incluyendo festivales o programación de centros culturales consolidados y reconocidos). En todo momento en que he estado frente a esta situación (y sobre todo en los casos que estaba recibiendo un cachet digno para actuar) me preguntaba: ¿qué estoy haciendo? ¿Por qué estoy aquí, recibiendo si ese lugar (ya sea teatro o calle) está vacío? ¿Cuál es mi responsabilidad en este escenario? Puedo simplemente valerme de la lógica que convocar el público no es mi tarea? ¿Hasta qué punto es el artista también responsable de la ausencia de público? ¿Cómo responder éticamente al hecho de ganar un pago (aunque lejos de ser ideal) que se genera, a menudo, por subsidios públicos, pero que en última instancia no garantiza que la experiencia y el intercambio ocurran? Los temas abordados por Coelho y Lisboa me hacen creer que la confrontación sistemática de la artista con butacas vacías no es un acaso (o azar) personal, sino que llegan a diferentes iniciativas relacionadas con la producción de un teatro alternativo. ¿Estamos, nosotros artistas-productores, enfocados sólo en la creación, dejando en segundo plano la preocupación acerca de cómo crear una relación entre la obra y el público en términos estratégicos, lo que incluye pensar en el *marketing* y la publicidad?

En una ocasión, yo discutí con otra actriz diciendo que estábamos produciendo teatro sin tener en cuenta el otro. La actriz no estaba de acuerdo conmigo y me decía que si no hacíamos arte por dinero, si tratábamos de buscar una relación diferente del consumo, si eso era incluso el motor de nuestra creación, cómo que no estábamos pensando en el otro? Creo que es común que pensemos que porque no estamos impulsados por el deseo de generar ganancias y por considerar el concepto de experiencia como el central de la propuesta de relación con el público, quedamos seguros de que estamos produciendo un arte abierto al diálogo, al intercambio y a la coproducción (lo que es cierto en términos de la propuesta artística y estética). Pero, hay que tener en cuenta que este criterio de la creación no garantiza la construcción de esta relación de intercambio, ni la distribución en relación a una audiencia más amplia, ya que no asegura la presencia efectiva del público. Cómo llevar a cabo una experiencia diferente de las que ofrece la industria del turismo y cultural? El hecho de que yo haga una obra de arte que no se pretende industrial y comercial no garantiza nada más allá de mi sincero deseo de construir y explorar teatral, estética y

poéticamente fórmulas que no estén limitadas a las de éxito de ventas en este campo. Pero hay que reconocer que la confrontación, el alcance y la relación con el otro no están garantizados por este deseo. Planear maneras de convocar al público (difusión y publicidad) para eventos teatrales de carácter alternativo es una acción clave para promover y crear el intercambio y hacer que experiencias emerjan en el modo a que nos proponemos. No es en el discurso artístico-ideológica que el consumo será interrogado, pero en la acción global de hacer teatral, que incluye, paradójicamente, el marketing, la publicidad y las ventas. Reconocer esta contradicción es la primera forma de lograr irrupciones eficaces de experiencia poética en lugar de experiencias puramente comerciales.

Bibliografía

- Coelho, Coelho. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- Conargo, Oscar. "O teatro de ação ou as ficções reais" In: *Camarim* – publicação da cooperativa paulista de teatro, São Paulo, n 39, ano 10, semestre 2007. p. 26-33
- Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- Deheinzelin, Lala. "Quatro Infinitos, Óculos 4D e uma mãozinha para ter futuros sustentáveis". In: FONSECA, Ana Carla. *Economia criativa: um conjunto de visões*. São Paulo: Fundação Telefônica, 2012. p. 58-58
- Diéguez, Ileana. *Escenários liminales*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Larrosa, Jorge. "Sobre la experiencia" In: *Aloma: revista de psicologia, ciências de l'educació i de l'esport* Blanquerna. 2006: Núm.: 19. pg. 87-112.
- Lisboa, Simone Marília. *Razão e paixão dos mercados: um estudo sobre a utilização do marketing cultural pelo empresariado*. Belo Horizonte: C/Arte, 1999.

¹O teatro alternativo não funciona através de grandes rendimentos de bilheteria e tampouco se sustenta na venda de espetáculos para empresas ou instituições (teatro em empresas). Embora essas formas de venda possam aparecer em determinadas ocasiões, não são as expectativas de concretização destas o que movem seu fazer.

²Traducción mia, en el original: Esse sistema apresenta quatro clássicas fases: 1. a produção propriamente dita do bem cultural; 2. sua distribuição aos pontos onde pode vir a entrar em contato com seu eventual destinatário; 3. a troca do bem (em nosso regime sua troca por dinheiro) [...]; 4. a fase última, a do seu consumo ou uso efetivo desse bem.

³Traducción mia, en el original: as políticas públicas, até hoje, limitam-se á fase de produção. Essa fase é tão somente um dos componentes do todo que não existe, caso não fiquem configuradas as etapas da distribuição, da troca e do consumo efetivos.

⁴Ver: DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁵Traducción mia, en el original: A primeira personagem de uma obra é o próprio espectador; e fazer o público tornar-se consciente disso é uma conquista de um teatro que tem preferido tirá-lo de sua condição de consumidor passivo ao qual a sociedade do espetáculo o reduziu. (...) A obra triunfa na medida em que consegue criar um sentimento de coletividade, fazendo com que o público esqueça sua condição de comprador e consumidor de espetáculos, para fazê-lo sentir-se parte desse algo; o efeito cotidiano de assistir a uma obra teatral é transformado na ação central desse espetáculo. (2007, p. 27)

⁶Ver: FONSECA, Ana Carla. **Economia criativa: um conjunto de visões**. São Paulo: Fundação Telefônica, 2012.

⁷Traducción mia, en el original: Sobre economia da experiência: nossa história teve fases nas quais o motor da Economia estava em matérias-primas; depois nos produtos, nos serviços. Hoje, a potência está no turismo e no entretenimento, setores que crescem seis vezes mais do que os outros e que têm a experiência como eixo de negócio – não há consumo ou posse de algo, mas sim o uso, o desfrute. Isso muda

tudo e traz inúmeras oportunidades de sustentabilidade. E como hoje produtos e serviços tendem a se assemelhar, o que vai diferenciá-los são elementos intangíveis: o tipo de experiência que oferecem e seus atributos e valores – mais uma razão pela qual a diversidade cultural é preciosa.

⁸Ver: JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: editora Atica. 1984.

El teatro político, el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica

Maximiliano Ignacio de la Puente
UBA

Resumen

Este artículo forma parte de una investigación mayor, que se encuentra en proceso, y que corresponde a mi tesis del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, titulada: "Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre la década del setenta en Argentina en el período 1995-2010". Me ocuparé aquí de la recepción desde distintas coordenadas, especialmente las que vienen definidas por las diversas variantes tanto históricas como contemporáneas, del teatro político, junto con la preocupación que supone la instancia del espectador, así como los discursos producidos desde la crítica periodística y académica especializada en relación al tipo de teatro que abordo en esta investigación. Sostengo que una vasta zona del teatro político contemporáneo que aborda la última dictadura argentina, como *Mi vida después* (2009), *Los murmullos* (2002), *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)*, (2004/5) y *árBOLES* (2006), entre muchas otras, propone un tipo de espectador ideal absolutamente activo, dispuesto a reponer interpretativamente las múltiples significaciones que las obras le ofrecen, en la medida en que interviene dinámicamente desde la recepción. Esta actividad requiere un nuevo modelo de espectador que asuma su propio juego, y que seguirá conformándose en la práctica misma. (Rosenbaum: 2007). En la búsqueda de conmoción y de interpelación al espectador, el teatro contemporáneo que se refiere a los setenta interroga sobre el lugar que éste ocupa frente al terrorismo de Estado. El acontecer escénico pone contra las cuerdas al público, que es asimilado a la sociedad en su conjunto: totalidad social pasiva, contemplativa, inmune al horror de los desaparecidos, a la que construye, dada la complicidad civil en todos los ámbitos con la dictadura, como firmemente inquebrantable en su perspectiva no perturbada. Las obras mencionadas y otras muchas más, se constituyen precisamente como intentos para vulnerar esa inmutabilidad del espectador frente a las consecuencias del terror dictatorial, confrontando y poniendo a prueba los saberes sociales de los espectadores con aquellos específicos del texto.

Palabras clave: teatro, espectador, crítica, emancipación

Introducción

Este artículo forma parte de una investigación mayor, que se encuentra en proceso, y que corresponde a mi tesis del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, titulada: "Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre la década del setenta en Argentina en el período 1995-2010". Me ocuparé aquí de la recepción desde distintas coordenadas, especialmente las que vienen definidas por las diversas variantes tanto históricas como contemporáneas, del teatro político, junto con la preocupación que supone la instancia del espectador, así como los discursos producidos desde la crítica periodística y académica especializada en relación al tipo de teatro que abordo en esta investigación. Sostengo que una vasta zona del teatro político contemporáneo que aborda la última dictadura argentina, como *Mi vida después* (2009), *Los murmullos* (2002), *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)*, (2004/5) y *árBOLES* (2006), entre muchas otras, propone un tipo de espectador ideal absolutamente activo, dispuesto a reponer interpretativamente las múltiples significaciones que las obras le ofrecen, en la medida en que interviene dinámicamente desde la recepción. Esta actividad requiere un nuevo modelo de espectador que asuma su propio juego, y que seguirá conformándose en la práctica misma. (Rosenbaum, 2007). En la búsqueda de conmoción y de interpelación al espectador, el teatro contemporáneo que se refiere a

ISBN 978-987-3946-03-5

los setenta interroga sobre el lugar que éste ocupa frente al terrorismo de Estado. El acontecer escénico pone contra las cuerdas al público, que es asimilado a la sociedad en su conjunto: totalidad social pasiva, contemplativa, inmune al horror de los desaparecidos, a la que construye, dada la complicidad civil en todos los ámbitos con la dictadura, como firmemente inquebrantable en su perspectiva no perturbada. Las obras mencionadas y otras muchas más, se constituyen precisamente como intentos para vulnerar esa inmutabilidad del espectador frente a las consecuencias del terror dictatorial, confrontando y poniendo a prueba los saberes sociales de los espectadores con aquellos específicos del texto.

En relación al discurso crítico, sostenemos que existe una clara tendencia a reconocer, por parte de un pequeño sector de la crítica, el carácter de apertura hacia nuevas posibilidades de representaciones sobre el horror dictatorial que muchas de las obras contemporáneas plantean. No obstante una significativa cantidad de críticos, pertenecientes especialmente a los medios masivos, no sabe cómo ubicarse analíticamente al momento de enfrentarse con espectáculos densamente polisémicos como estos. Así, la multiplicación de signos, lenguajes y recursos estéticos que constituye la impronta de estas obras, “en lugar de verse como un procedimiento termina “anulando” la posibilidad de lectura, al no poder arribar a una síntesis, es decir, a la unidad” (López, 2007). Nos encontramos ante una crítica desconcertada frente a muchas de las obras de experimentación del teatro contemporáneo, en la medida en que éstas son piezas que no responden al modelo aristotélico tripartito de estructura dramática, y en donde además no es posible reconstruir un relato lineal y un conflicto claro. Este escenario tiene por correlato que las obras que suponen en sus procedimientos de construcción mixturas de géneros (teatral, fílmico, plástico, fotográfico, etc.), así como hibridaciones, intertextualidad, parodia, etc., operaciones complejas y que requieren una determinada competencia, suelen no ser objeto de interés de la mirada crítica (López, 2007). Esta dificultad de la crítica al enfrentarse con espectáculos de tal índole, puede deberse a “un malentendido con respecto al carácter del hecho escénico como un fenómeno comunicacional, que no admitiría puntos ciegos, signos “vacíos”, inmotivados, o no justificados” (López, 2007). En este sentido, algunos críticos e investigadores han cuestionado el sesgo especialmente hermético e inescrutable que asumen las narrativas de algunas obras, en lo que se refiere explícitamente a la capacidad de transmisión testimonial del pasado dictatorial. Sugerimos así que una nueva crítica capacitada para leer, interpretar, poner en relación y echar luz sobre la multiplicación de sentidos que se juegan en estas obras, es no sólo necesaria sino también imprescindible en un campo teatral como el actual, caracterizado por propuestas que apuestan cada vez en mayor medida a la experimentación.

Teatro contemporáneo, espectadores activos

Como entendemos que se torna necesario reexaminar la posición del espectador ante la apertura de nuevas posibilidades que nos ofrece el teatro contemporáneo, retomamos en parte el análisis de Jacques Rancière, quien supone y requiere la existencia de un espectador emancipado, el cual, en su encuentro con un espectáculo, realiza a su manera una operación de traducción, implicándose en el desarrollo de una aventura intelectual propia de cada uno, “que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra (...) Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros” (Rancière, 2010). En esa instancia de igualdades y separaciones, de unidades y distancias irreductibles, en ese juego de asociaciones y disociaciones, es en donde reside la emancipación del espectador. “Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida,

cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre territorios” (Rancière, 2010). El espectador emancipado es así en momentos sucesivos, actor y espectador de su propia historia. Traducir, narrar, apropiarse de la obra que se le ofrece a su percepción para hacerla propia, es la actividad específica de un espectador que jamás se encuentra en un rol pasivo, que construye siempre otras posibilidades, otros caminos, distintas perspectivas. Por ese motivo, Rancière sostiene que “una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores” (Rancière, 2010).

A partir de la aparición de un nuevo lugar de acción para el actor-performer, que asume un rol protagónico donde él mismo es el sujeto que crea la acción y configura la trama del espectáculo, el lugar del espectador se encuentra inevitablemente alterado y requiere de nuevas formas de concebir esta relación entre público y escena, teniendo en cuenta además que esta es una relación intrínsecamente compleja. “El artista tiene muchas formas de estar presente/ausente y el público también tiene varias posiciones posibles, evidentes en las palabras que existen para designarlo: participante, testigo, audiencia, (...) espectador, voyeur, mirón” (Taylor, 2012). Una suerte de barrera invisible o de “cuarta pared” separa al actor del espectador, para este último la no intervención, la no actuación es parte intrínseca de su código de conducta durante una obra de teatro. “Cada performance contiene en sí la respuesta ideal anticipada. La cuarta pared le pide al espectador que no intervenga, que guarde su distancia, que se quede sentado para ver la puesta en escena. Una manifestación pide que la gente se una, que sean solidarios con la causa. Hay performances que confunden y otras que aterrorizan al espectador, que lo ciegan, que lo transforman en un pilar de sal. Otros (...) son como un puñetazo al ojo: el espectador ya no puede ver de la misma manera” (Taylor, 2012). En esta suerte de “mediaturgia” que se encuentra en la matriz de generación de los espectáculos teatrales actuales, en los que la presencia de las nuevas tecnologías y de los medios masivos de comunicación es muchas veces determinante a la hora de encontrar nuevas aproximaciones performativas en relación a las memorias de la dictadura, “es la inmersión cognitiva o afectiva del espectador a la que se apunta y la que interroga el status del “receptor” del espectáculo” (Helbo en López, 2007). La performatividad de las memorias del terrorismo de Estado se construye así a partir de las afecciones, del verse afectado por: los espectadores se ven implicados en procesos asociativos complejos que los involucran sensible, afectiva, cognitiva y corporalmente, comprometiéndolos en su totalidad e implicándolos también en su capacidad de disociación. El espectador se encuentra siempre en estado activo, componiendo, participando, observando, seleccionando, comparando, interpretando, rehaciendo a su manera el espectáculo o la performance que se le ofrece ante sus ojos. “Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares (...) ve, siente y comprende algo en la medida en que compone su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines y performistas” (Rancière, 2010). La mirada del espectador es también activa en la medida en que crea o identifica un espacio otro, alejado de la realidad cotidiana, que constituye la condición de posibilidad de la teatralidad. “Dicha condición se enuncia como un proceso de observación-reflexión (...) entre observador y observado que puede generarse tanto desde una escena que convoca la mirada, como desde el espectador que recorta una porción de realidad para mirarla desde la perspectiva de la teatralidad” (Pinta, 2013). El sentido emerge a partir de una cognición/afección que involucra a veces la ceguera, otras el terror, otras la lucidez, la asociación y la disociación, otras “el puñetazo al ojo” al que se refiere Diana Taylor, pero siempre, mucho más allá del efecto producido y/o buscado, la dimensión performativa de las memorias teatrales pone en juego la generación de un estar “aquí y ahora”, un presente compartido que se hace y se rehace permanentemente entre la escena, los creadores y los espectadores. Se genera así una suerte de diálogo, a

partir del cual comienzan a dar sentido y construir memorias. Pero se necesitan ambos, interactuando en un escenario compartido. Esta situación dialogal es aún más importante en un tipo de teatro que aborda acontecimientos traumáticos, ya que la ausencia de un oyente empático o de un otro a quien dirigirse, un otro que puede escuchar la angustia de las propias memorias y, de esa manera, afirmar y reconocer su realidad, aniquila el relato. La empatía y la “alteridad en diálogo”, es decir, no la mera identificación sin límites sino también el reconocimiento de diferencias y de disensos, son aspectos constitutivos de la construcción de memorias performativas en relación al terrorismo de Estado.

Este presente teatral que mencionamos no implica una identidad de la causa y el efecto, una transmisión “uno a uno” de un sentido fijo, determinado e inmutable, sino más bien un juego múltiple de distancias: “Está la distancia entre el artista y el espectador, pero también está la distancia inherente a la performance en sí, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador” (Rancière, 2010). El efecto estético jamás viene dado por anticipado, es entonces siempre, más allá de las intencionalidades de los creadores de una obra, incierto, ambiguo, “conlleva siempre una parte indecible”, que implica el entrelazamiento de diversas políticas, y que otorga a ese entrelazamiento figuras nuevas, al explorar sus tensiones y desplazar así el equilibrio de los posibles y la distribución de las capacidades (Rancière, 2005). Las relaciones predeterminadas y prefijadas entre el decir, el ver y el hacer, esa distribución de roles y de jerarquías que forman parte de toda estructura de sujeción y dominación, son cuestionadas desde una perspectiva que supone la emancipación social del espectador. Esta última está dada por el borramiento de las fronteras entre quienes actúan y quienes observan, entre los individuos y los miembros de un conjunto social, entre los actores, los dramaturgos, los directores, los técnicos y los espectadores, junto con el establecimiento de disensos que logran poner otra vez en juego “la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2005), con el fin de cuestionar lo dado y de diseñar “una nueva topografía de lo posible”, la cual supondría “la colectivización de las capacidades invertidas” en las mencionadas escenas de disenso. Este último significa a su vez “una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia” (Rancière, 2005). Cada subjetividad confrontada frente a una obra podría desde esta perspectiva, “componer su propio poema”, sin presuponer a priori determinadas distribuciones de capacidades y de aptitudes que habilitarían a “comprender mejor” dicha obra. “Se habilita entonces la exploración en la multiplicidad del *sentido* y de *lo sentido* devenida la autoafirmación de las singularidades en juego” (Sequeira, 2013).

Frente a un escenario en el que nos encontramos con actores, performers, dramaturgos y directores que apelan a la mayor cantidad de recursos posibles para lograr expresividad en sus creaciones, que logran incorporar textos en la performance y en el teatro, teatralidad en la danza y en las intervenciones o instalaciones teatrales, así como dispositivos multimediales y cinematográficos o plásticos, los espectadores son capaces también de asumir posiciones mixturadas e híbridas, que incluyen la circulación sin problemas por distintas expresiones artísticas, quienes optan a la vez por relacionarse de diversas maneras con lo que se les presenta ante su percepción. Además de poner en juego su capacidad afectiva, cognitiva e intelectual, el espectador deviene partícipe activo de la obra, en la medida en que se involucra él también corporalmente en la situación de expectación: su mirada “es siempre un poco haptogénica: toca con los ojos; su cuerpo sólo está aparentemente inmóvil y pasivo, pero imita interiormente la tactilidad y la gestualidad. Sólo hay comprensión cuando ésta vuelve a ejecutar imaginariamente los movimientos y activa los esquemas corporales” (Pavis en Pinta, 193). El cruce de fronteras y el cuestionamiento con respecto a una distribución tradicional de los roles, que forman parte de la actividad del

espectador emancipado, atraviesa también al arte contemporáneo en la actualidad, ya que se desestructuran las competencias artísticas específicas y se intercambian lugares y poderes. El “giro performativo” que se experimentó en las artes escénicas desde los años sesenta del siglo pasado, que tiene lugar a partir de esta difuminación entre las fronteras de las disciplinas artísticas, ocasionó una fuerte transformación de quienes participan del hecho escénico, tanto artistas como espectadores. El teatro contemporáneo presenta así una doble exigencia, que incluye no sólo a los creadores sino también y muy especialmente a los espectadores, quienes se ven interpelados a emanciparse de la supremacía del texto en el teatro y abrirse al mismo a la combinatoria de diversas disciplinas, en la medida en que cada vez más se pone en escena un arte relacional.

La crisis de la crítica

Teoría y práctica se encuentran escindidas, separadas y divorciadas. Los caminos de la crítica no suelen coincidir necesariamente con los del teatro. “Cuando la crítica elabora discursivamente una categoría, la práctica teatral ya está experimentando “otra cosa”. (López, 11). Si los críticos se encuentran desconcertados frente a muchas de las manifestaciones del teatro contemporáneo, esto es debido en parte a que perciben una desestabilización de las convenciones inherentes al lenguaje teatral, olvidando que toda convención es histórico-social, propia de una época determinada y por lo tanto actúa en perpetuo devenir. Los interrogantes en torno a la aparición de nuevos hechos teatrales que ponen en crisis los discursos hegemónicos de la crítica especializada, y sobre si pueden crearse las condiciones discursivas de legibilidad frente a estas manifestaciones escénicas, no tienen aún una respuesta certera (López, 13).

El denominado teatro performático, emergente en estas últimas décadas en el campo escénico junto con el teatro posdramático, no designa a todas las obras que analizamos en mi tesis aún en proceso, pero sí a muchas de ellas, que ocupan un lugar cualitativamente alto dentro de la escena actual. Este concepto deriva del significado restringido del término inglés *performance*, es decir no en su acepción de ejecución o representación, sino en estrecha relación con la modalidad interartística *performance art* que surgió en los años sesenta del siglo pasado, y que ha dado lugar a los estudios sobre performance (López, 14). Si en el arte contemporáneo las concepciones de originalidad y novedad ya no representan un valor intrínseco *per se*, sino que es dable hablar hoy en día de recombinaciones de elementos preexistentes, (y en todo caso es en esta combinatoria en donde se encontraría la condición de la “novedad”), entonces los modelos críticos se ven obligados a cambiar para dar cuenta de estos objetos densamente inestables. Así, como afirma Patrice Pavis: “un cambio de paradigma de la práctica de la puesta en escena ha vuelto inoperantes las grillas del análisis (...) La concepción estructural, funcionalista, semiológica de la puesta en escena, que concebía la representación como un texto espectacular y un sistema semiológico, no va más (...) El teatro parece descubrir que lo esencial no reside en el resultado, en la representación terminada, sino en el proceso, en el efecto producido. La puesta en escena ha devenido performance (...) ella participa en una acción, está en devenir permanente. Es preciso enfocar el espectáculo en sus dos extremos: sus orígenes y sus prolongaciones, comprender de *dónde viene* la acción performativa y hacia *dónde va*”. (Pavis, en López, 16). Frente a esta complejidad de un objeto de estudio que se desliza y se nos escapa, coincidimos con Liliana López cuando afirma que es importante tener una mirada multiperspectivista frente al teatro contemporáneo, con el fin de dar cuenta de los fenómenos de hibridación y de interrelación artística entre lenguajes que caracterizan a muchas de las obras del presente. De esta forma, “aunque se coloque el punto de partida en una forma particular -en este caso, el teatro- (...) se buscará entrever los entrecruzamientos disciplinares, los aportes procedimentales que colaboran en la construcción de un artefacto estético” (López, 18). Como lenguaje que agrupa una diversidad de disciplinas, y en la medida en que la

performance va instalándose cada vez más dentro de su campo de acción, el teatro no sólo adopta procedimientos, estrategias y recursos estéticos propios de aquella, sino que también al mismo tiempo el discurso crítico se ve obligado a tomar categorías y conceptos provenientes de otras prácticas artísticas, lo cual amplía considerablemente el universo de posibilidades de la misma crítica.

En la medida en que el texto ya no constituye el punto de partida del hecho teatral, tal como ocurre en muchas obras de la escena contemporánea, el análisis literario ya no puede tomarse tampoco como germen de los estudios teatrales, como ocurría con anterioridad. La crisis del “textocentrismo”, puesta de manifiesto con el teatro posdramático, ocasiona también la puesta en cuestión de la hegemonía del autor teatral, puesto que la obra deja de ser el productor de una única subjetividad. A su vez, los procedimientos de construcción de muchas de las obras actuales, que refieren a la yuxtaposición y a la simultaneidad de elementos, al collage y la multiplicidad de estímulos, obliga a una lectura en superficie y ocasiona que la noción de “estructura profunda” ya no resulte fructífera en términos analíticos. La crisis del concepto de puesta en escena, en tanto totalidad sistemática y cerrada que ordena al conjunto de los elementos y lenguajes que la contienen, ocasiona también la inactualidad del análisis de tipo estructuralista, que se torna inoperante para dar cuenta de las obras contemporáneas. Frente a este panorama, la elaboración de nuevos modelos analíticos deviene en una necesidad insoslayable. Como sostiene Liliana López, “se tratará de repensar estos nuevos desafíos, quizás desde otros presupuestos y desde encuadres disciplinarios *ad hoc*” (López, 21). La irrupción de lo real en la escena contemporánea, ya sea en sus vertientes de biodrama, teatro documental o posdramático, supone también una gran dificultad para la crítica, en la medida en que implica una ampliación de los propios límites de lo teatral, con su cuestionamiento a las nociones de ficción, verosímil y representación, junto con los nuevos niveles de “realidad” que presupone mediante la utilización de las tecnologías digitales. La vastedad y la complejidad del cambio al que estamos asistiendo en el campo teatral contemporáneo, obliga a la crítica a revisar y rever de forma incesante sus propios fundamentos y presupuestos constructivos, a riesgo de no ser sustituida por la propia actividad artística, ya que si una gran mayoría de las formas contemporáneas del teatro y la performance “encierran una densa carga crítica y conceptual, resulta ineludible preguntarse una vez más por el rol y el destino de la crítica” (López, 27). Es en la hibridez, en la ampliación de sus límites, en el metamorfosearse permanentemente y en la comprensión de los acontecimientos teatrales actuales para captarlos en su singularidad, donde la crítica quizás encuentre su razón de ser.

Teatro contemporáneo, teatro hermético

Cómo se vincula el espectador/crítico con estas obras, qué tipo de herramientas estético-político-sociales despliega para interpretarlas, son algunas de las preguntas posibles que se ponen en cuestión a la hora de analizar la relación crítica/obras. Un sector de la crítica especializada acusa a ciertas obras del teatro contemporáneo, especialmente a aquellas vinculadas a ciertas memorias de la dictadura, como en el caso de *áRBOLES*, *La Chira* y las obras de Omar Pacheco, de ser herméticas. Coincidimos con Irazábal cuando sostiene que “no creemos que el hermetismo sea un elemento inmanentemente textual sino que es una característica que le aporta la lectura” (Irazábal, 2004). Si consideramos vulgarmente que una obra hermética es aquella que resulta ininteligible, este momento actual que puede pensarse desde una “crisis de modelos representacionales” (Irazábal, 2004), “en el sentido de que en la actualidad percibimos la ausencia de poéticas explícitas que determinen qué y cómo debe ser un objeto para ser considerado texto teatral” (Irazábal, 2004), entonces esta categoría supone ser sólo un mero prejuicio. No podemos definir a una obra como hermética porque ya no sabemos qué es considerado teatro y qué no. Al adjudicarle a una obra dramática esta categoría, en

realidad estamos aplicando un horizonte anacrónico de expectativas, que no se correlaciona con la complejidad del arte contemporáneo. “Lo más probable es que cuando nos enfrentamos con un texto de la denominada “nueva dramaturgia” nos encontremos perplejos, al buscar quizás algo que ese texto no contenga, y en ese punto estaríamos obligados a releerlo desde una base cultural distinta, para que no lo rotulemos de hermético” (Irazábal, 2004). En la posmodernidad teatral, los límites se han corrido, las fronteras se han desplazado, no hay autonomía disciplinaria, el teatro contemporáneo revisa y revisita tradiciones propias y ajenas, toma como insumos textos literarios, crónicas, realizaciones audiovisuales, etc. Desde mediados y fines del siglo veinte en adelante, surgen obras que construyen relatos polifónicos, que devienen en la construcción de una estructura dramática descentrada y que se entremezclan, posibilitando que se confundan los planos de ficción y de realidad, elaborando así un discurso dialógico, polifónico, múltiple, desjerarquizado, densamente intertextual y rizomático. En este tipo de obras, el espectador ya no puede distinguir tan clara y fácilmente entre realidad y ficción, verdad y artificio, sino que estos dos niveles se ponen en cuestión permanentemente, desdibujando las tenues fronteras que los separan. Nos referimos a obras que no cuentan una única historia sino muchas simultáneamente, como las mencionadas *Mi vida después*, *Los murmullos*, *La chira*, *áRBOLES*, y *170 explosiones por segundo* (2011), escenificando temporalidades distintas que interactúan en un mismo espacio y espacialidades diversas que intervienen en un tiempo idéntico. Muchas de las obras que analizo en mi tesis se estructuran además a partir de un exhaustivo proceso de investigación que implica el cruce de diversos géneros narrativos, como la crónica periodística, los relatos históricos, las narraciones orales, los testimonios, las historias de vida, las reelaboraciones y la inserción de procedimientos teatrales a partir de temáticas que aparecen en reportajes, diarios personales, blogs, noticieros televisivos, recopilación de imágenes como fotografías y videos sociales y de archivos personales. Imágenes que se convierten en experiencias de escritura escénica, potentes operaciones de traducción de lo visual a lo verbal y viceversa, a partir de las cuales las palabras -y la potencia de las imágenes convocadas por ellas- construyen mundos (sensibles, inteligibles, narrativos, conceptuales). Lo cual presupone un camino de doble vía en estas obras: violentar la palabra hasta volverla imagen, verbalizar la imagen para lograr que se encarne en sustantivos, verbos, adjetivos, agenciados en cuerpos escénicos. Así, una zona cada vez más prominente del teatro contemporáneo interactúa con una realidad que se pone en escena cotidianamente en la arena de los medios, de las nuevas tecnologías, de Internet y las redes sociales; y es allí hacia donde aquel se dirige, a la búsqueda de su encuentro, participando en la construcción de su sentido, un fenómeno que atraviesa a todas las disciplinas artísticas.

Muchas de estas obras –constituyentes del presente- cuestionan el orden teatral preexistente, es decir, irrumpen como ruptura con regímenes estético-políticos anteriores: quiebran estructuras narrativas consolidadas, tipificadas, instituidas dentro de la historia del teatro político argentino, que nos dicen cómo –a través de qué recursos, utilizando qué estéticas- debe ser representada la violencia del régimen dictatorial. La nueva dramaturgia que surge a partir de los noventa en nuestro país implica así una puesta en cuestión de las formas previas que el propio teatro había establecido para representar el horror de la dictadura, en particular, y del teatro político en general, en cuanto al predominio del realismo crítico reflexivo como estética preponderante, es decir, de un tipo de teatro que se postula como espejo de lo real, con el fin de tomar conciencia del estado de las cosas. Como sostiene Cipriano Argüello Pitt, esta estética instala el debate, y junto con este la irreductible distancia, entre la representación y aquello que ella vendría a representar. “La intención realista de tratar a “las cosas como son” sin violentarlas implica (...) pensar que se puede lograr cierta objetividad en la representación. (...) La búsqueda de objetividad y el afán por la descripción minuciosa intenta reflejar el mundo tal cual es” (Argüello Pitt, 2013). Existiría así, desde esta estrecha lógica, una “realidad objetiva” de la que este tipo de

teatro vendría a dar cuenta. Lo que el teatro desde los años noventa en adelante comienza a cuestionar es justamente cómo dar cuenta del referente, qué medios utilizar en su construcción discursivo-ficcional, abandonando todas las certezas propias de un teatro político más decididamente dogmático. Así, en las obras contemporáneas, el régimen político de los textos es mucho más ambivalente. Es una mirada que perturba la lectura política porque muestra algo así como las dos caras. El arte en general y el teatro en particular han perdido su condición de esfera asociada a un discurso de liberación. O al menos ese vínculo entre teatro y revolución no se encuentra hoy para nada claro, no se asume como posición colectiva, inherente a la función misma del hacedor de teatro, sino en el mejor de los casos como postura ética individual. El dramaturgo, el director y el actor comprometidos -términos que en una época podían llegar a ser sinónimos, o a ir de la mano- son figuras en vías de extinción. Como sostiene Rancière, ya no se trataría de explicarle didácticamente al público, “la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista” (Rancière, 2010), sino de que el espectador, a la vez distante e intérprete activo, pueda construir una posición emancipada que cuestione la falsa oposición que se establece entre mirar y actuar, entre pasividad y actividad, desestructurando así una “división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones” (Rancière, 2010), las cuales no constituyen más que “alegorías encarnadas de la desigualdad”.

A modo de cierre: Metáforas, imágenes dialécticas y pensativas: contra la división de lo sensible

El teatro performático, el biodrama, el teatro posdramático y documental, suponen una ruptura con respecto a la división policial de lo sensible, un quiebre que atenta contra nociones y categorías específicamente teatrales tales como conflicto, relato, personaje, acción y situación dramática, en la medida en que se nutren de la mixtura, la yuxtaposición y la mezcla de recursos, estrategias estéticas y narrativas, lenguajes, medios, formatos, dispositivos y procedimientos diversos. La heterogeneidad y la hibridación, dos operaciones centrales que se encuentran en el corazón del arte contemporáneo, propician el fin de los campos disciplinares en tanto instancias autónomas, por lo que de esta manera rompen con las ocupaciones definidas y las capacidades de decir, sentir y hacer adecuadas a aquellas. En el teatro contemporáneo no hay una relación “uno a uno” entre ocupaciones y capacidades, entre causas y efectos, sino que tienen lugar más bien “inadaptaciones”, que ponen en escena nuevas capacidades de hablar, pensar, sentir, hacer y actuar. Los roles predeterminados desaparecen en el proceso de construcción de una obra: el dramaturgo también actúa, dirige, ilumina, pinta, realiza escenografías, proyecta imágenes e interviene de diversas maneras en distintos planos. La emancipación funciona entonces en ambas instancias, tanto para los creadores como para los espectadores, en la medida en que, quebrada esa relación de causa y efecto entre ocupaciones y capacidades predeterminadas, unos y otros pueden conquistar otros espacios y tiempos inéditos, reexaminando así sus respectivas posiciones. La multiplicidad de recursos, medios y dispositivos que caracterizan al teatro contemporáneo, se desjerarquizan al intercambiar sus poderes. Como señala Rancière, Jean Luc Godard genera en su serie televisiva *Historias del cine*, un cine que no fue, que no se desarrolló históricamente debido a que traicionó su “vocación” al sacrificar el entrelazamiento de las metáforas en pos de su sujeción al relato, y lo hace además con los medios del montaje de la imagen de video (Rancière, 2010). De la misma manera, el teatro político contemporáneo supone un nivel de extrañamiento o de distanciamiento, es decir, que permite observar de manera diferente lo familiar y cotidiano, al operar metafóricamente, en la medida en que es capaz de unir “dos o más imágenes-concepto, pero su poder reside en que no intenta mantener las identidades sino que las confunde (Argüello Pitt, 2013). En esta modificación

perceptiva hacia diferentes niveles o capas de comprensión de aquello que suele visibilizarse como “normal” o cotidiano, se encuentra la politicidad del teatro actual. Es decir que lo político estaría dado justamente en la posibilidad de esta ampliación perceptiva, gracias al poder metafórico y del proceso metaforizante propio de la ficción teatral, esto es, debido a la potencia escénica que radica en la incrustación de una metáfora dentro del curso previsible de la palabra, generadora de sentidos ambiguos y de una polisemia incesante. La sustitución metafórica causa en un encadenamiento (metonímico) de significantes una catastrófica interrupción del sentido, tras lo cual la cadena se esfuerza por cerrar el hiato mediante reconexiones conjeturales, variables, múltiples e ilimitadas que nunca restituirán por completo la continuidad perdida. Esta interrupción del sentido será así el punto de partida para el surgimiento de nuevas significaciones, otros órdenes no pensados que devienen actos de creación. Nos referimos a un tipo de teatro vertebrador de verdaderas imágenes dialécticas, en el sentido de Walter Benjamin, propiciadoras de modos de representación que manifiestan una presencia que interpela y que no se limita a reproducir la realidad. Un tipo de imagen que se produce de una vez, emitiendo una imagen como una tirada de dados. Una caída, un choque, una conjunción riesgosa, una configuración constante. Una presencia escénica que puede provocar choques a partir de la yuxtaposición de imágenes significantes que proponen líneas de sentidos divergentes e interdependientes, provocando sensación de ligazón entre ellas, a la manera del montaje de atracciones que desarrolló el cineasta ruso Sergei Eisenstein. Nos referimos a una práctica del choque y la performance que provoca la irrupción en la escena de nuevas relaciones entre lo visible y lo decible, de forma análoga a la que opera el montaje dialéctico del cineasta ruso, que a través de un reencuentro entre incompatibles, “fragmenta los continuos y, a la vez que distancia los términos que se llaman entre sí o, a la inversa, a la vez que aproxima los heterogéneos y asocia los incompatibles, logra crear choques” (Ruby, 2010).

Este corrimiento o extrañeza distanciadora a la que nos referimos en el párrafo precedente, ocurre además porque cierta zona del teatro contemporáneo se relaciona consigo mismo modificando su estatuto, a través de la mediación y la recurrencia a otras disciplinas artísticas, creando “combinaciones singulares de intercambios, de fusiones y de distancias” (Rancière, 2010), y por ende formas de pensatividad de la imagen. Este entrelazamiento de diversos regímenes de expresión y del trabajo de varias artes y medios, en el seno de lo que conocemos como teatro contemporáneo, posibilita una mezcla de sus efectos con los otros, una adopción de su papel y la creación de nuevas figuras, “despertando posibilidades sensibles que ellos habían agotado” (Rancière, 2010). Podemos decir así que este tipo de teatro constituye una fuente de generación inagotable de “imágenes pensativas”, imágenes que establecen una instancia que resiste al pensamiento, tanto al de aquel que la produjo como al de que busca identificarla, rompiendo así con el presupuesto de un “*continuum* sensible” entre las instancias de producción y reconocimiento, de creación de gestos, palabras, imágenes y acontecimientos escénicos y de recepción, en lo que se refiere a las acciones, sentimientos y pensamientos de los espectadores que resultan involucrados por aquellos. Si bien esta relación entre dos operaciones que “pone a la forma demasiado pura o al acontecimiento demasiado cargado de realidad fuera de ellos mismos” (Rancière, 2010) que constituye a las imágenes pensativas, es determinada por los artistas, es no obstante la mirada del espectador la que otorga densidad y realidad a este equilibrio entre operaciones disímiles. El teatro político contemporáneo es también aquel que es capaz de generar imágenes de esta índole, aquel que además no indaga en la validez moral o política de un mensaje a transmitir por la lógica de la representación, ya que, “la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (Rancière, ISBN 978-987-3946-03-5

2005). Pensar la politicidad del teatro contemporáneo implica preguntarse por la emancipación de los enunciados teatrales con respecto a los regímenes de decibilidad y de visibilidad, en la medida en que lo que consideramos real, a lo que accedemos exclusivamente a través de representaciones, se encuentra íntimamente relacionado en tanto ficción dominante, “con los dominios discursivos de poder que administran las imágenes y significaciones de la realidad” (Sequeira, 2013).

Bibliografía

- Argüello Pitt, Cipriano (2013): “Intersecciones de lo real en la escena contemporánea: del como si a lo real”, en *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*, Córdoba, Documenta/Escénicas.
- Irazábal, Federico (2004): *El giro político - Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Buenos Aires, Biblos.
- López, Liliana. “Territorios baldíos de la crítica teatral” en *Territorio teatral-Revista digital*, Sección “Artículos”, N° 1, mayo de 2007, Buenos Aires. Disponible en: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/05.pdf>
- Pinta, María Fernanda (2013): *Teatro expandido en el Di Tella*, Buenos Aires, Biblos.
- Rancière, Jacques (2005): *El inconsciente estético*, Buenos Aires, del estante Editorial.
- Rancière, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- Rosenbaum, Alfredo. “El director como autor en la escena contemporánea de Buenos Aires”, en *Territorio teatral-Revista digital*, Sección “Artículos”, N° 1, mayo de 2007, Buenos Aires. Disponible en: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/06.html>
- Ruby, Christian (2010): *Ranciere y lo político*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Sequeira, Jazmín (2013): “La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos”, en *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*, Córdoba, Documenta/Escénicas.
- Taylor, Diana (2012): *Performance*, Buenos Aires, Asunto impreso.

Teatro y política

Del *falso espejo* o acerca de la distancia prudencial para una escritura teatral crítica

Hekatherina Delgado
Universidad de la República
hekatherina.delgado@gmail.com

Resumen

En la sociedad contemporánea la imagen es el eje de la cultura del entretenimiento. La imagen es central a la hora de repensar de qué manera se entiende la relación entre escritura, teatro y política. El capitalismo modifica la base económica de la industria teatral y, como consecuencia, se visibilizan múltiples situaciones, circunstancias, fantasías y fetiches que no necesariamente constituyen poéticas críticas pues, desde la propia escena de su escritura, se sostienen en la ilusión de transparencia cara a la sociedad del espectáculo. Cabe preguntarse ¿de qué manera la escritura articula los distintos vínculos entre subjetividad, deseo, mercado y poder? En este sentido, ¿es posible sostener una posición de enunciación contrahegemónica a la hora de escribir teatro?, ¿cómo se representan y articulan los cruces entre diferentes espacios públicos en la escritura teatral contemporánea? Es pertinente realizar un análisis crítico de la relación, propia de la ficción, entre representación y distancia, pues permite indagar en torno a la potencia emancipatoria del arte en el espacio de lo público. Así pues, partiendo de la pieza el *Falso espejo* de René Magritte y la noción de teatro-idea de Alain Badiou, el presente ensayo problematiza la relación entre escritura teatral y política como dialéctica entre las nociones de representación y distancia.

Palabras clave: escritura teatral, política, distancia

Del sujeto que escribe

Según Sigmund Freud la fantasía es “la puesta en acto de la imaginación”. El sujeto que escribe pone en palabra sus creaciones fantasiosas tratando de acortar la distancia entre la singularidad del escritor y lo universal humano, pues “a menudo nos aseguran que en todo hombre se esconde un poeta, y que el último poeta sólo desaparecerá con el último de los hombres” (Freud, 1992, p.127).

Ahora bien, el adulto, a diferencia del niño que juega, procura su “placer efectivo” a partir del fantaseo dado que actúa en la realidad donde puede exponer algunas de sus fantasías y otras prefiere ocultarlas neuróticamente porque “se ven forzados a confesar al médico, de quien esperan su curación por tratamiento psíquico” (Freud, 1992, p.129).

El sujeto que fantasea es el que se encuentra “insatisfecho (*das Unbefriedigte*) con su vida actual”, es decir, que se sabe castrado y tiene deseos que tienen su “sello temporal” en función de las condiciones de existencia. El fantaseo funciona de acuerdo a los tres momentos temporales de representación, que según Freud, serían la “impresión actual”, el “recuerdo de una vivencia anterior” y la “situación referida al futuro” donde “pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo” (Freud, 1992, p.130). El adulto, entonces, escribe sobre sus fantasías, escinde su yo en múltiples lugares de enunciación que toman elementos de los “sueños diurnos” y, mediante la representación, da lugar a la creación de un texto.

Del estereotipo escritor y la escritura *light*

¿Por qué partir de una obra pictórica para introducir a un humilde ensayo a propósito del problema de la distancia en la escritura en los cruces entre diferentes espacios públicos y cómo procesan la construcción-presentación de diversas subjetividades? Desde el primer momento que vi fotografías de la pieza *El falso espejo* (1928) del surrealista René Magritte (1898-1967), comprendí que la distancia en la

ISBN 978-987-3946-03-5

escritura necesariamente debe interpelar la columna vertebral de su propia escena ficcional. Es decir, cobra relevancia partir de una pieza plástica para analizar este tema por una cuestión que parece obvia: la escritura plantea una escena de ficción que es en cuanto espejo-reflejo de lo que acontece en un sujeto y en la realidad en la que éste vive.

En este marco, la pieza de Magritte nos expone al desconcierto y la interpelación constante a la mirada y, por tanto, a la distancia que comporta un punto de vista respecto a una imagen, una subjetividad. Según Florence Aubenas y Miguel Benasayag (2009) la espectacularidad de la transparencia aísla al sujeto alejándolo de la realidad. Es decir, la idea de falso espejo interpela la mera ilusión o exposición de la espectacularidad propia de la sociedad contemporánea que podríamos llamar *sociedad de la transparencia*. De este modo, el sujeto se encapsula en el campo¹ en el que se encuentra inmerso. Esta lógica se despliega para cancelar todo tipo de cuestionamiento del espacio público, ergo, para tolerar todo aquello que sea presentado.

La *sociedad de la transparencia* diluye las figuras del bien y del mal, dado que todo es plausible de exposición o representación, por tanto, la hiper-comunicación es la regla que rige la lógica de los distintos espacios públicos y de los campos que los constituyen. Transparentar remite a una suerte de trasmisión psicótica constante en la que todas las diferencias son permitidas ya que se disuelven en el marco de la tolerancia liberal de cuño rawlsiano². La tolerancia opera como mecanismo general de gestión del espacio público democrático en un “mundo único”. Cabe recordar que en Internet se encuentran disponibles videos de suicidios, ajusticiamientos, pornografía y obscenidades de toda índole. Pero esto no es un problema exclusivo de Internet, sino que recorre los medios masivos de comunicación, ejemplo de ello es el programa de Marcelo Tinelli en Argentina que da cuenta de la banalidad que reina en los medios de comunicación, pues se enfoca en paralizar la capacidad crítica de los sujetos convirtiéndolos en una cosa cuya privacidad es expuesta en la pantalla bajo la consigna de la democratización. La lógica espectacular genera, según Guy Debord (2007) un *autismo espectacularizado*, es decir, una conciencia que termina presa de la pantalla sujeta a *interlocutores ficticios* que “alimentan unilateralmente con sus mercancías y con la política de sus mercancías” (Debord, 2007, p.174).

En primera instancia, creo necesario distinguir la escritura embriagada de transparencia, de la articulación de un discurso propia del sujeto que se sabe alienado. Para Jacques Lacan (2011) la alienación es un rasgo constitutivo y esencial del sujeto que no puede ser trascendido. El sujeto se piensa escindido, extrañado de sí mismo pues la alienación es lo imaginario y, como tal, “La síntesis inicial del yo es esencialmente un otro yo, está alienado”. Por consiguiente, es necesario enfatizar en la distancia prudencial³ entre la conciencia de esta fractura que hace que el sujeto escriba y la ficción que lo construye como *escritor*. Cabe aclarar que la utilización la palabra *escritor* refiere a mostrar que se trata de criticar al estereotipo hegemónico que responde a la lógica heteronormativa.

En segundo término, ¿cómo pensar la distancia en la escritura teatral? La apuesta a la escritura crítica tiene que ver, entre otras cosas, con el cuestionamiento de los límites canónicos para tensionar la mecanización de la escritura hegemónica y el procedimiento de verdad propio del arte. Según Alain Badiou (1990) existen cuatro procedimientos de verdad: el amor, el arte, la ciencia y la política. Sin embargo, desde el punto de partida, la escritura hegemónica siempre tiene en cuenta una escena que tiende a reproducir técnicamente los mecanismos propios del canon estético regido por las reglas del mercado del arte.

Así pues, cabe preguntarse: ¿qué es lo que la sociedad espera y habilita sobre la ficción *escritor*? La ideología dominante sostiene la representación de distintas construcciones imaginarias estereotípicas sobre la figura del *escritor* de acuerdo a las reglas de la transparencia y la liviandad del consumo.

Más aún, las más de las veces, la propia escena de la escritura teatral remite a estéticas que suelen abandonarse en lógicas superficiales que remiten a apropiaciones y reescrituras de textos o problemas “clásicos” desde una óptica simplista u oportunista (piezas dramáticas que surgen a propósito de eventos conmemorativos), críticas snob a la autorreferencialidad de un campo (artículos cuya especificidad tiene sentido únicamente en diminutos círculos letrados), presentaciones autobiográficas narcisistas (novela rosa, dramaturgia de la intimidad) o, peor aún, críticas autocomplacientes a los rasgos de época (escritura camp⁴ típica de la prensa escrita con ribetes con progresistas), etc.

Asimismo, subyace a la escritura hegemónica una noción de trascendencia ilusoria cuya única motivación termina siendo el propio acto de la escritura cual micro cura catártica (un ejemplo de ello puede ser la escritura épica testimonial), reacción propia de un sujeto que no busca ni conoce otra forma de tramitar su sensibilidad. Simultáneamente existe una concepción de la escritura entendida como activismo y pretende dar cuenta de representaciones y prácticas abyectas en el espacio público.

Denominaré a esta escritura *light* dado que se configura como una suerte de posición de enunciación ciega que no deja espacio a ningún tipo de distancia prudencial, propia de una elaboración impersonal dirigida a un todos: una apelación universal. Por el contrario, se construye como una forma de la escritura conformista y catártica que mezcla tintes de intelectualismo snob con la superficialidad característica de la transparencia y la transmisión propia de la psicosis.

En este marco, si bien un sujeto que escribe puede subvertir el espacio público al mostrar lo inmostrable, lo novedosos o vergonzoso, a la vez, dice exactamente aquello que se espera del personaje *escritor* como función. Es decir, su ficción del *escritor* irrumpe en el campo literario en el que la inflación del imaginario es predominante y, de esta forma, despliega una performance pública que acompaña el *ser escritor* que retroalimenta la configuración de un espacio público construido a partir de subjetividades *freeriders*⁵.

Pero, entonces, el sujeto que escribe ¿en qué grado se puede mantener como parte y no-parte del campo en tanto que personaje *escritor*? Una respuesta parcial o conformista sería situar el problema refiriendo a la conveniencia de los límites permeables de los campos, sus fronteras móviles y porosas donde la entrada puede ser parcial. En los hacedores de escritura *light* está en juego la cuestión de los diversos espacios donde un sujeto puede constituirse como tal y los pasajes entre ellos: ciertos campos del espacio público que es distinto de un campo específico identificado con “el” campo de lo público.

Sin embargo, es necesario tener presente que este problema es sumamente profundo dado que remite a las ideas de innovación y pluralismo democrático del espacio público que se configura por la intersección de múltiples campos y dispositivos de presentación y constitución de sujetos entre los que el yo circula de forma móvil y precaria. Nuevamente, cabe preguntarse: ¿el sujeto crea vestuarios y personajes acordes a diluir aquello que lo estanca en una definición, en una forma del ser acotada a una identidad concreta, a un estereotipo hegemónico de *escritor* o esa misma performance de innovación es ya una reafirmación de la norma? Dicho de otra manera: ¿hay escritura teatral abyecta posible si su propia puesta en escena se presenta en un formato *light*?

Intentaré exponer algunas intuiciones preliminares al respecto. Para aparecer en el espacio público como el *escritor aceptado* -que reproduce ciertos tópicos típicos y, por ello, es rescatado como lo visible- la puesta en escena del sujeto que escribe debe ganar cierta frivolidad espectacular. Por ejemplo, es notorio que un escritor *extravagante* puede ser visto como parte del campo de la innovación –recogiéndolo, tal vez, algo de la idea de vanguardia del mundo del arte-. Así es que esa *extravagancia* estaría jugando entre el *fuera de orden* y cierto orden de la innovación que el propio campo que viene a remover ya posee. Por el contrario, esa *extravagancia* no es otra cosa que la frivolidad de la denuncia que no es tal, un giro irónico de la queja

superficial propia de la transparencia. Un ejemplo de ello, son las lecturas de poemarios que se suceden en espacios de estética hipsters y pretenden encarnar una suerte de revisita superficial a las vanguardias que no hace otra cosa que reforzar el regodeo en estereotipos elitistas de la burguesía letrada.

Este tipo de irrupción pública remite a nociones tales como la tendencia, el artificio y la transgresión que se funden en el género de la parodia al tensar los límites de lo representado. Pero, ¿cuál es la problemática política que implica esto en el espacio público? El problema central es que la superficialidad (esa falta de constitución de fondo que es ficticia y que se constituye junto al yo moderno como su contraparte necesaria) al encontrarse ligada a la idea de innovación propia de la transparencia, no permite la estructuración de una distancia prudencial entre el sujeto que escribe y la ficción *escritor*, porque los sujetos no logran alcanzar un espacio de profundidad en el que puedan refugiarse.

Los sujetos que rompen con la dicotomía público-privado consagrada por el mundo moderno -en gran parte con todos los dispositivos que consagran el surgimiento del yo vinculado a la simulación de ciertos espacios de la sociabilidad letrada y burguesa- han vuelto su presentación en el espacio público su forma de vida y terminan perdiendo el sentido de los límites entre estos espacios (público, privado, íntimo): simplemente transmiten cualquier cosa. Cabe observar la proliferación de comentarios en Facebook, Twitter, selfies y otras formas de transmisión que circulan en Internet y que, dada su “viralidad”, son tomados por los canales de televisión cual si fueran noticias reales que atañen al espacio público y que terminan llegando a aquellos hogares donde la web aún no es una herramienta habitual ni legítima de comunicación.

De ahí que el portavoz de la escritura *light* no expone al estereotipo hegemónico del *escritor* sino que es el punto donde a la transparencia se le adiciona la frivolidad porque, justamente, en la *sociedad de la transparencia*, la subversión es que el estereotipo cumpla con lo que se espera de él. De hecho, el sujeto puede romper con el cerco conservador que lo limita para presentarse y consolidarse como un *escritor* que cumple con el estereotipo no sólo como verdad de sí -cosa que no existe como fondo cierto a encontrar o mostrar- sino como algún tipo de venganza desde una mirada paranoica al campo en el que se inserta.

Pero entonces, ¿hay *sujeto cierto* en este juego que instala la escritura *light*? Tal vez valga medir los efectos de la escritura teatral con respecto a lo existente para rescatar aquella revelación de lo insignificante cuyos detalles construyen parte de lo frívolo y analizarlos con la distancia crítica necesaria.

De la distancia prudencial para la escritura teatral crítica

Si bien la escena de la escritura teatral remite, simbólicamente, a aquello que se despliega a lo largo de su lectura y en la puesta en escena, la primera advertencia que cabe realizar es que la diferencia entre la escritura *light* y la escritura teatral crítica es que ésta viene a decir algo de una idea, es decir, desde el acto de escritura instala la duda sobre el “acontecimiento de una idea” (Badiou, 2008). Por tanto, la distancia prudencial en la escritura teatral es una lucidez que se compromete con la contemplación y realiza un corte crítico prudencial con la propia forma de concebirse en la escritura. De esta manera, pone a jugar la persistencia de la duda sobre la escena de la escritura, orientada hacia una síntesis nunca conclusiva.

Es por esto que la distancia tensiona la escritura teatral al cuestionar el lugar simbólico en el que se coloca el sujeto que actúa escribiendo respecto al estereotipo de *escritor* que reproduce en el espacio público. Es decir, es pertinente problematizar los diferentes campos de lo público en el momento de la escritura teatral, dado que entran en escena las tensiones propias de ideas tales como mentira, verdad y simulación ya presentes en el centro de las controversias filosóficas de la Modernidad. Basta aludir a la discusión que plantea Jean Jacques Rousseau en el marco del

problema de la simulación en la sociedad cortesana, directamente relacionado con la representación de la corte en el teatro del Siglo XVIII.

En este punto, cobra relevancia retomar la pieza *El falso espejo* de Magritte, pues lo falso del espejo remite a objetos que no son, necesariamente, foco del punto de vista sino que exponen la incongruencia de la relación con otros objetos que le otorgan su significado en la realidad. Si bien lo primero que se ve en la pieza es un ojo⁶ esto refiere directamente al problema de la abstracción de la mirada y la apariencia frente a la constitución de los registros de la realidad. A propósito de la significación de la imagen en la sociedad contemporánea cabe recordar las palabras de Fredric Jameson cuando dice que “la imagen es mercancía actual y por eso es inútil esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías; es por eso, finalmente, por lo que toda belleza es meretriz” (Jameson, 1998, p.135).

Para entender qué comprende la distancia prudencial en la escritura teatral es pertinente dar cuenta de la potencia metafórica del falso espejo para poner de manifiesto la compleja relación entre el sujeto y la sociedad. La pieza de Magritte nos coloca frente a la necesaria perspectiva y profundidad que se requiere a la hora de escribir, es por esto que el ojo no es realista, es un falso espejo que nos enfrenta a la inquietante escena de la irrealidad. Por tanto, la distancia remite a una acción pública que permite el ocultamiento del sujeto que escribe generando un distanciamiento necesario entre el sujeto y su ficción *escritor*, para poner en tensión el cerco de la hegemonía cultural que rige la acción del sujeto en la sociedad.

Pero, entonces, a la hora de escribir ¿cuál es el sujeto plausible de emancipación: el sujeto que escribe o la ficción *escritor*?, ¿cómo y en qué espacio constituye sus precarios espacios de libertad el sujeto que escribe? En otras palabras, es necesario partir siempre de un nivel de abstracción que permita formalizar la escritura. Con esto no me refiero a cuestiones estilísticas, sino a focalizar la atención en la cuestión filosófica fundamental en la que debería encaminarse toda escritura crítica, es decir, “no considerar a ningún público en particular” (Badiou, 2008). Ergo, la posibilidad de fractura política que puede lograr un texto es constitutiva de su propia ficcionalidad desde el acto de la escritura teatral y, por ende, de la distancia en la que se coloque el sujeto que escribe apartándose del cómodo sendero trazado por la lógica del campo literario dentro mercado del arte.

No se trata de una distancia meramente desdoblada e ilusa porque siempre, en el acto de la escritura teatral el sujeto escribe una ficción de sí mismo hacia diferentes registros del espacio de lo público. Por el contrario, se trata de una distancia prudencial que tensiona a la imagen de *escritor* que tiene un sujeto cuando escribe. También al concepto de *escritor*, pues desnuda las representaciones y los significantes con los que se relaciona en el espacio de lo público, es decir, como concibe la función que comporta a la escritura.

A la hora de analizar la distancia implícita en la contingencia sobre la que un sujeto escribe, es necesario que el propio sujeto lleve adelante una crítica consciente y precisa de los significantes desde los que escribe, desde los que dispone su discurso. Claramente, el primer significante que compete a esta distancia es la propia conceptualización de sí mismo como sujeto.

De la misma manera que hay determinados tiempos y condiciones específicas para llevar adelante la escritura teatral, existen distintas formas en las que se coloca un sujeto cuando escribe. Esto no sólo remite al lugar simbólico de enunciación, sino que también tiene que ver con el momento, la posición y el lugar del sujeto cuando decide actuar en el espacio público, escribiendo.

Se trata de que a la distancia constituyente de la ficción *escritor* se le adicione la prudencia necesaria para trazar un punto de inflexión sobre la propia escritura para dar cuenta que es posible ser y estar en esa distancia al mismo tiempo. Con esto me refiero a una suerte de impostura que permite el precario espacio de libertad suficiente como para escribir y no estar cumpliendo la función del *escritor* que el espacio público

espera y el campo literario reclama: claudicar de ser *escritor* para decir algo crítico escribiendo.

Dicho de otra manera, la distancia prudencial es lo que distingue a un sujeto cuyo deseo se encamina hacia la emancipación porque necesariamente realiza una dislocación crítica con su propia escritura. El distanciamiento es, entonces, aquello que el sujeto debe dejar de sí mismo para alcanzar la prudencia que permite la crítica en sus palabras. Lo necesario de la prudencia tiene que ver con la consciencia de esa falta que hace que el sujeto escriba: saber que la escritura teatral -como cualquier registro de la escritura- no es más que eso, la puesta en palabra frente a una falta inherente a su constitución como sujeto.

Si el sujeto que escribe no cuestiona el significante *escritor* que pone a jugar su discurso en el espacio de lo público, si se contenta con un análisis superfluo de los significantes con los que trabaja y no se preocupa en ahondar sobre el alcance que tienen sobre sí mismo a la hora de escribir, abdica de la potencia crítica que otorga la distancia al presentificar la falta, pues lo Real del ser es la falta en el discurso porque "lo real es lo que no puede ser simbolizado" (Stavrakakis, 1999, p.14).

En concreto, la potencia crítica contenida en la posición que toma un sujeto al enfrentarse a la escritura crítica tiene que ver con el reconocimiento de por qué escribe, por qué lo hace de tal o cuál forma, en qué momentos y de qué manera elije actuar escribiendo.

Por consiguiente, la distancia prudencial se guía por un deseo emancipatorio. Se trata de una escritura teatral consciente de los efectos que tiene en relación a los precarios espacios de libertad que genera para el sujeto que escribe y en el espacio público. Es una posición de enunciación que tiene mucho cuidado sobre el lugar desde dónde responde el espacio público pero que no escribe teniendo como objetivo un público particular o cumplir con tal o cuál norma que el campo literario y el mercado del arte le demanda a la ficción *escritor*.

La distancia prudencial refiere a un tercer punto entre el sujeto que escribe y el estereotipo *escritor*. Por tanto, significa la renuncia a las reglas del campo literario para adquirir la distancia prudencial que permite criticar la relación imaginaria que se establece entre el sujeto, su obra y lo que espera-genera el espacio público. Es la renuncia del sujeto que escribe a la imagen narcisista de su yo *escritor*. Es decir, una apuesta a escribir desde la consciencia del necesario *falso espejo* para que persista la duda y acontezca la idea en la escritura, para que la palabra sea crítica.

No se trata de una suerte de abnegación por parte del sujeto que escribe de su ficción *escritor*, sino que se trata de renunciar a la imagen del estereotipo *escritor* que el campo literario le impone y que se sostiene a través de la escritura y performance *light*. El sujeto debe distinguir entre habitar críticamente el límite de la ficción *escritor* o la ilusión propia del estereotipo que lo envuelve en la lógica de la transparencia desvaneciendo por completo todo tipo de figura vinculada a la diferencia entre el bien y el mal.

Por último, si bien entiendo que existe mucha valentía a la hora de asumir el riesgo de enfrentar la soledad de las letras. También sé del goce de esa tensión en el cuerpo, pero no alcanza con esto. Es necesario no conformarse, afrontar la contingencia de lo político y poner en escena la palabra crítica, porque los verdaderos actores son aquellos sujetos cuya vida trabaja amorosamente para transformar la realidad en alguno de sus registros. Actuar de *escritor* no es tarea sencilla. Sin embargo, actuar desde la escritura crítica es, necesariamente, habitar la incomodidad constante: enfrentarse al falso espejo y siempre trabajar contra uno mismo.

Bibliografía

- Aristóteles (1998) *Ética Nicomaquea. Ética Eudémica*, Gredos, Madrid.
- Aubenas, F. & Benasayag, M. (2009) *La fabricación de la información*. 1ed. 2reimp. Colihue, Buenos Aires.
- Badiou, A. (1990) *Manifiesto por la filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. ISBN 978-987-3946-03-5

- Badiou, A. (2008) *15 Thesen zur zeitgenössischen kuns*, en *Inaesthetik*, Nr. 0, Junio de 2008 Diaphanes; Traducción: A. Arozamena (15 Tesis sobre arte contemporáneo), Zürich-Berlin.
- Bourdieu, P. (2002) *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Editorial Montessor, Buenos Aires.
- Debord, G. (2007) *La sociedad del espectáculo*, La Marce, Buenos Aires.
- Evans, D. (2011) *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Paidós, Buenos Aires.
- Freud, S. (1992) *Obras completas IX, (1906-1908) El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jensen y otras obras*, Primera edición en castellano, 1975, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Jameson, F. (1998) *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, Verso, London.
- Lacan, J. (2011) *Seminario III. Las Psicosis*, Paidós, Buenos Aires.
- Sontag S. (1984) "Notas sobre lo Camp" en *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona.
- Stavrakakis, Y. (1999) "The Lacanian subject: The impossibility of identity and the centrality of identification" en *Lacan and the Political*, Verso, London.
- Warner, M. (1991) *Introduction: Fear of a Queer Planet*, Social Text No. 29, pp. 3-17, Duke University Press. Recurso electrónico: <http://www.jstor.org/stable/466295>

¹ La noción de campo a la que me refiero es la acuñada por Pierre Bourdieu: "el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistema de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo" (Bourdieu, 2000, p.9).

² Para ampliar sobre el concepto de tolerancia rawlsiano léase Delgado H. (2013) *Rawls, la tolerancia y el rol del discurso liberal*. Recurso electrónico: <http://www.escriurasaneconomicas.cl/Rawls,la-tolerancia.php>

³ Este proceso necesario se puede comprender a partir del sentido que otorga Aristóteles a la prudencia (*phrónesis*) en la *Ética Nicomaquea*: "(...) la prudencia es un modo de ser racional verdadero y práctico, respecto de lo que es bueno y malo para el hombre" (Aristóteles, 1998, p.1114b).

⁴ En su ensayo *Notas sobre lo Camp* Susan Sontag plantea que "(...) la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. Y lo camp es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos".

⁵ *Freeriders* es un término que remite al *Problema del polizón (free rider problem)*, es decir, aquel sujeto que abusa, no asume la parte que le corresponde justamente sobre el costo de algo y, de todas maneras, se apropia de ello y lo consume.

⁶ La representación del ojo en pieza remite a que históricamente el ojo ha sido asociado a la idea de Dios.

Ciudad prohibida: práctica escénica callejera festiva como ejercicio político

Patricia Fagundes
UFRGS

Porto Alegre, 2012. En esta capital del sur de Brasil el ayuntamiento neo-liberal propone distintos movimientos de privatización del espacio público, bajo la conocida justificación de progreso económico, que parece beneficiar solamente a grandes empresas y a una clase social ya favorecida. Las obras vinculadas a la Copa del Mundo son otra justificación para expropiaciones cuestionables, corte de árboles en zonas de ocio y convivencia, amenaza de cierre de edificios culturales, etc. Como reacción, otros movimientos se articulan, de formas plurales y polifónicas, sin un poder central, proponiendo resistencias a la conversión de los espacios y mecanismos de la ciudad en una especie de gran centro comercial, a partir de distintas reivindicaciones propulsoras: defensa de la noche bohemia, contra el vallado de un parque, contra la transformación de la orla en una zona privada de elite, a favor de fiestas públicas en la calle, etc. Las formas de protestos son igualmente diversificadas, incluyendo picnics, serenatas, conciertos, manifestaciones, acciones artísticas, ocupaciones culturales, entre otras cosas.

Aunque nos refiramos específicamente a Porto Alegre, sabemos que situaciones análogas resuenan en todo el mundo. Las manifestaciones de julio de 2013 en Brasil, así como varios movimientos internacionales, expresan una insatisfacción general con el rumbo de las cosas, aunque no haiga una bandera única entre los denominados “anti-sistema”. La resistencia al neo liberalismo salvaje se articula en acciones diversas, con mucha frecuencia del orden de micro políticas, que aún en su diversidad y singularidad son capaces de componer redes de resistencia.

En estas acciones se identifica la presencia polifónica del arte contemporáneo, que busca diálogos con la realidad y el mundo a través de creaciones y acciones que articulan experiencias del próximo: de formas plurales, la experiencia política del arte se reinventa en prácticas de encuentro, que afectan tanto metodologías como a obras, acercando hacer artístico, experiencia estética, ética y política. Se multiplican propuestas relacionales (Bourriaud 2009) o contextuales (Ardenne 2002), que se afirman más como proceso que como resultado cristalizado, buscando inventar realidades posibles: “para el artista trata de “tejer con” el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad” (Ardenne 2015, p.15).

En este contexto surge Ciudad Prohibida, que estrena en Porto Alegre en noviembre de 2013, buscando aliarse, *formar cuerpo con* los movimientos artísticos y sociales que reivindican el medio urbano como espacio de memoria y convivio, que ofrecen resistencia a la constante amenaza sufrida por el espacio público, si entendemos *público* como este conjunto de redes de participación y autonomía que conforma el territorio “de todos”, en la diversidad de sus aspectos sensibles. El proyecto comparte así el deseo poético y político de muchas propuestas artísticas de proponer contribuciones para futuros renovados que permitan que el sentido de colectividad sea ejercido en la ciudad, a través de una re-uniión afectiva con los espacios degradados o abandonados, con lo que fue desechado u olvidado en la afirmación de las capitales.

En un proyecto de la Cia Rústica de Teatro, importante colectivo escénico de Porto Alegre, el equipo inicial reúne quince artistas¹ con trayectorias diversas, buscando la diversidad que marca el perfil de la urbe y de la propia propuesta escénica, que combina teatro, danza, circo, música, distintos repertorios, perspectivas y deseos. El punto de partida para la creación es la temática de la ciudad como espacio posible de relación, memoria y convivio. Pensar colectivamente, a través del arte, nuestro habitar urbano. No hubo un texto o estructura previa, partimos de la temática y de algunos datos espaciales específicos:

- el lugar de las funciones: parques y plazas muy significativos en el mapa afectivo de Porto Alegre, por la noche, cuando estos posibles espacios de

convivio se vuelven prohibidos por la amenaza potencial de violencia.

- la estructura escenográfica: una larga plataforma finalizada por rampas y escaleras, concebida a partir del reciclaje de antiguos escenarios de la compañía.

La definición inicial de la plataforma como elemento de composición en el espacio fue especialmente importante considerando el tiempo previsto para los ensayos: catorce encuentros durante los meses de octubre y noviembre de 2013. El periodo reducido no fue de ninguna forma entendido como un problema, sino como una condición propulsora para la creación, un espacio-tiempo compactado e intenso como la ciudad, que permitía el encuentro creativo de diversos y numerosos artistas.

El horizonte del “encuentro” marca tanto la concepción de la puesta en escena de Ciudad Prohibida como la metodología de ensayos desarrollada en la Cia Rústica, en la cual actuó como directora, vinculando de modo indisociable la investigación académica a la creación artística, basadas en la perspectiva de una *ética de festividad en la creación escénica* (Fagundes, 2010): una ética del encuentro y de la diversidad, que celebra el corpóreo, el placer y lo próximo, comprendiendo la *fiesta* como una forma de negociar con la muerte y reinventar el mundo. El hacer teatral es potenciado en su dimensión relacional, considerando la escena como un estado de encuentro; un acontecimiento que implica la presencia de cuerpos en un espacio-tiempo compartido de mortalidad, condicionado por la circulación de energía en ciclos *autopoiéticos* de retroalimentación (Fisher-Lichte 2008). En tal perspectiva, el proceso de ensayos se constituye como un mecanismo provocador de relaciones: entre el equipo, entre las ideas, sensaciones, entre los cuerpos y los conceptos, operando como un laboratorio de sociabilidad. Su principal recurso son las personas, los cuerpos y las relaciones que establecen entre ellas y con el mundo, puesto que el teatro ocurre *en, con* y *entre* los cuerpos, de actores e espectadores - el cuerpo, este vasto órgano relacional, siempre devenir y transformación, que materializa el tiempo. No hay divisiones entre proceso y “producto”, el proceso ya es “obra”, acción y ejercicio artístico. En Ciudad Prohibida, proceso y montaje revelan un diálogo directo de proximidad, puesto que varios ejercicios y experiencias de ensayos fueron incorporados como escenas y el propio montaje asume la condición de proceso continuo (manteniendo estructuras abiertas de improvisación y textos/acciones adaptados a cada local de presentación, por ejemplo).

Los primeros encuentros del equipo fueran realizados fuera de la sala de trabajo, en el espacio íntimo de mi casa, donde compartimos referencias, ideas, deseos, posibilidades. Desarrollamos también procedimientos creativos específicos, como ejercicios de escritura, a partir de temas o provocaciones dirigidas: ¿qué es la ciudad? ¿Qué no es la ciudad? ¿Qué está prohibido en la ciudad? El material generado en el ejercicio compuso el texto de algunas de las escenas del montaje, a través de la reinención y colaje de fragmentos seleccionados. El segundo encuentro fue propuesto como un banquete, tanto culinario como artístico: cada uno debería traer un plato y una referencia o propuesta. La idea de la comida como agente de agregación colectiva era un elemento importante del proyecto, y compone una escena de la intervención-espectáculo, calcada en un aspecto más relacional que espectacular.

Los encuentros siguientes se realizaron en el Centro Cenotécnico² de Porto Alegre, donde continuamos inventando nuestra ciudad, a partir de la subversión de lo prohibido. En una estructura más usual de ensayo – calentamiento, ejercicios, improvisaciones, conversaciones, composiciones, montaje – desenvolvemos otra serie de procedimientos creativos que definieron la dramaturgia de la intervención, de estructura en episodios, no lineal, corpórea, polifónica³. El repertorio y deseos de cada integrante fue celebrado como posibilidad de material creativo; los artistas expusieron, redescubrieron y crearon a partir de su propia memoria y referencias e instrumentales artísticos. Tanto en el proceso como en la dramaturgia escénica, no hubo jerarquía entre

palabra, cuerpo o lenguaje artístico: las escenas alteran imágenes, canciones, coreografías, drag, circo, textos, encuentros con el espectador.

El montaje se estrenó en noviembre de 2013 en Porto Alegre, realizando cinco funciones en parques y plazas significativos en la cartografía sentimental de la ciudad: Parque da Redenção (días 1, 2 de noviembre y 8 de diciembre de 2013) y Praça Júlio Mesquita - Gasômetro (6 y 7 de diciembre). Estas funciones fueron organizadas por la propia compañía, contando con la financiación del gobierno federal, a través del Premio Funarte Artes Cénicas na Rua.

Las primeras funciones en el Parque da Redenção supusieron la sensación de una zona desconocida y arriesgada, con las conocidas inquietudes de cualquier estreno incrementadas por preocupaciones singulares: ¿La gente iría al parque a las diez de la noche, cuando se vuelve un territorio peligroso? ¿Cómo los habituales habitantes del parque (moradores de calle, asaltantes, prostitutas) reaccionarían a nuestra presencia? ¿Cómo sería la seguridad? Afortunadamente, las preocupaciones no se confirmaron. Nuestra presencia artística pareció volver el espacio seguro y convivial, de acuerdo con la intención del proyecto: crear microterritorios donde otras realidades son posibles, espacios temporales de afecto y encuentro. Cerca de 100 personas estuvieron a cada día, en una reunión a la vez festiva y de cierta intimidad. Estar en este parque amenazado de cercamiento, tan querido para nosotros y los espectadores que ahí estuvieron, a las 22h, para un evento escénico, fue parte del acontecimiento y del propio discurso del montaje. El espectáculo sería diferente en otros espacios; en cada lugar asume formas y pulsaciones distintas. Estas formas son tanto subjetivas – los tejidos invisibles entre actores y espectadores, los diferentes sentidos generados por la combinación entre acciones y lugar – como muy concretas – cambio de espacio, de textos, de acciones, de movimientos. (Es importante tener en cuenta que el espectáculo está compuesto por escenas bien definidas y también por otras con estructuras más abiertas, que permiten una adaptación continua a cada local).

Si las primeras funciones encontraron un público que acudió específicamente para asistir al montaje, el Parque del Gasómetro contó con otro tipo de espectador – habitantes de la calle, con quien el ejercicio de convivencia puede ser más conflictivo, puesto que no siguen reglas de buen comportamiento de expectación, interrumpen, participan, subvierten. Al estar en la calle, no hay como negar o suprimir estas presencias, hay que encontrar formas efímeras de convivencia, aunque sea por veces muy difícil, especialmente si irrumpe un carácter violento en la participación. Estas funciones en particular encontraron formas de componer con los moradores de calle, especialmente en la escena *drag queen*, de estructura abierta y relación directa con el público. Quizás *drags queens* y borrachos callejeros puedan comprenderse como bufones contemporáneos, que indican que algo huele mal en los reinos del poder.

Sin embargo, el primer cambio radical de contexto en la experiencia del montaje fue una función en el Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre (abril 2014), en una plaza del Morro Santa Teresa, en la periferia de la ciudad. Por primera vez, salimos de la zona central y habitamos una comunidad más unificada y también más pobre. Por los términos del festival, el horario era más temprano, a las ocho de noche. Así, estábamos en la plaza, para montaje y ensayos técnicos, cerca de las cuatro de la tarde. Este tiempo creó otra oportunidad de relación con la gente del lugar, anterior al espectáculo. Niños que estaban por la plaza comenzaron a jugar con el escenario, con el equipo, con las músicas. Al tomar confianza con los actores, algunas niñas se animaron a pedir una participación especial en nuestro “show”, con su grupo de funk brasileño, este género musical/coreográfico tan difundido en las periferias del país. Las encajamos en la escena *drag queen*, que tiene cierto perfil de auditorio. Su participación, con un tipo de lenguaje y manifestación cultural que no pertenece al universo de referencias del montaje, subvirtió una serie de distancias entre conceptos culturales y escénicos, como la separación entre artistas y público, entre “alta” y “baja” cultura, etc. De forma general, la presencia de los espectadores fue muy cercana, estábamos en su casa, y manifestaban placer en recibirnos, en familia, con muchos

niños (que entraran en parte de la coreografía final, donde los actores corren en varios momentos – los niños corrían también). El montaje adquirió otros sentidos, resinificándose en otro espacio-tiempo de encuentro.

El segundo cambio contextual más radical fue presentarse fuera de Porto Alegre. Fuimos invitados al Festival Ibero-Americano de Artes Escénicas, el Mirada, en Santos, estado de São Paulo, en septiembre de 2014. La última función había sido a principios de mayo (en el Festival Palco Giratorio del SESC⁴ Rio Grande do Sul), tres actores serían substituidos⁵, algunos ajustes precisaban ser hechos, y volvimos a la sala de ensayo. Pronto percibimos la necesidad de adaptar parte de los textos, de las acciones y de los tipos del Desfile, justamente los que estaban muy vinculados al contexto específico de Porto Alegre. ¿El espectáculo tendría sentido en otra ciudad, para personas de otros hábitats? Hemos descubierto que sí, las cuestiones y formas abordadas en el montaje parecen tocar los habitantes de las urbes contemporáneas. De hecho, ya realizamos catorce funciones en diferentes ciudades de São Paulo, incluyendo la capital, en eventos promovidos por el SESC SP. En el Mirada, participamos con funciones en tres espacios distintos, en las afueras de Santos. A cada función, una nueva experiencia de relación con el público y con el espacio, imaginando otras posibilidades de existir con el otro. Distintos descubrimientos y aprendizajes, incluso de lo que no funciona para Ciudad Prohibida. En la localidad de Praia Grande, por ejemplo, presentamos por primera vez en un sitio que no era un parque o plaza. Se trataba de una avenida en un distrito industrial, que fue cerrada para la función. El local fue elegido por estar en una parte degradada de la ciudad y por estar delante de un teatro independiente que ejercía un importante papel de humanización de la zona. Sin embargo, aquella avenida industrial no sería un espacio de posible convivencia que se torna prohibido por la noche, no sería un lugar donde la gente estaría si pudiera – y el montaje necesita esta condición espacial.⁶

En marzo/abril de 2015, participamos del Circuito de Artes do SESC São Paulo⁷, presentando en nueve ciudades del interior del estado y en la propia capital. El proyecto propone una ocupación cultural de plazas con varios eventos y espectáculos. El programa de nuestra gira específica contaba con actividades literarias (libros ofrecidos para lectura libre, con sillas y sombrillas a disposición de quien quisiera), arte multimedia (un dispositivo de juego ofrecido en la plaza), concierto de música y poesía, espectáculo de circo-teatro, nuestro montaje y un concierto de rap brasileño como finalización. Todo el proyecto ya invitaba al convivio, con la ciudad, con los espectadores, entre los propios artistas (incluso viajábamos juntos en un autobús, propuesta de la organización – algunas actrices de la compañía hicieron varias participaciones especiales en los conciertos). Cada localidad ofreció una vivencia singular – en Tanabi, donde nuestro escenario estaba delante de la iglesia en la cual había una boda aquella noche (un fallo de comunicación entre la organización del evento y el ayuntamiento local), tuvimos que esperar en silencio hasta el final de la ceremonia, con el público esperando pacientemente con nosotros. Al final, la novia desfiló por la plataforma, y celebramos breve y colectivamente su boda, el teatro, el encuentro, la ciudad.

La estructura de Ciudad Prohibida nos parece que ofrece infinitas posibilidades de relación con ciudades, pueblos, gentes, espacios, entre nosotros, con el mundo y las realidades del contexto urbano. Una fiesta, un acto, una provocación, un manifiesto. Es posible que vivamos el periodo de fundación de una nueva cultura, con todas las turbulencias implicadas en momentos de rupturas y transformaciones. La incertidumbre y la inquietud los fustigan en medio de los anuncios de publicidad. Pero si nada es cierto múltiples opciones son válidas, cabe al arte salir por ahí e inventar realidades posibles. Como ejercicio poético, político, y, por qué no, festivo.

Bibliografía

Ardenne, Paul. *Un Arte Contextual*. Murcia: Cendeac, 2002.

Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

ISBN 978-987-3946-03-5

- Fagundes, Patricia. O processo de ensaios como mecanismo de relaciones: um dispositivo festivo. *Abrace*, 2012.
- Fagudes, Patricia. *La Ética de la Festividad en la Creacion Escénica*. Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid, 2010.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge, 2008.

¹El equipo inicial del proyecto fue compuesto por Di Nardi, Gabriela Schultz, Heinz Limaverde, Karine Paz, Lisandro Bellotto, Marina Mendo, Mirah Laline, Mirna Spritzer, Patricia Fagundes, Priscilla Colombi, Roberta Alfaya, Rodrigo Shalako, Rossendo Rodrigues, Silvero Pereira y Susy Weber. Hubo alteraciones en 2014 y 2015.

²Espacio público de ensayos y almacenaje de escenarios, con varios problemas estructurales y administrativos, pero significativo afectiva y objetivamente en la creación escénica local. Localizado en una región degradada de Porto Alegre, y utilizado pela Cia Rústica desde 2003, el Centro Cenotécnico ofrece una amplia nave para ensayar y la posibilidad de utilizar escenarios y objetos escénicos, puesto que abriga un pequeño depósito de la compañía.

³Guion de Ciudad Prohibida

1. Apertura: estructura coreográfica abierta a partir de caminadas y pausas con acciones cotidianas estilizadas, individualmente o en parejas. Música.
2. Sobre la ciudad: texto dicho por dos actores en el micrófono, mientras que otros van por la plataforma siguiendo un juego de distancias y proximidades, en parejas. Música.
3. Topografías: coreografía colectiva. Música.
4. Juego de frases: los actores se desplazan por el espacio, buscando composiciones a partir de variaciones de velocidad, pausas, distancias, percepción cenestésica del otro, del tiempo, del espacio. Al mismo tiempo, completan las siguientes frases, de modo improvisado: la ciudad es _ _ _ _ _; la ciudad no es _ _ _ _ _ , en esta ciudad yo _ _ _ _ _ . (o “en la”, en el caso de la función ser fuera de Porto Alegre)
5. Duo escena: coreografía y texto sobre la ciudad, a partir de la estructura del juego de las frases, desarrollada por dos actores, en el centro de la plataforma.
6. Juego de conos: estructura coreográfica abierta y texto definido, sobre lo que es prohibido en la ciudad (micrófonos). Música.
7. Caricias: escena que involucra a todo el reparto contactos físicas más o menos eróticas, primero en parejas que se alternan, evolucionando hasta terminar en una masa humana de caricias. Música.
8. Galería de estatuas: imágenes de lo que sería prohibido o silenciado en la ciudad. Música.
9. Manifestación: con música del grupo ruso punk femenino Pussy Riot, los actores ponen camisetas en la cara y hacer gestos de protesta, remitiendo a las manifestaciones de 2013. Terminan en la plataforma.
10. El torturado: texto sobre los desaparecidos de la dictadura, con tres actores en la plataforma con bolsas de plástico en la cabeza.
11. Desfile de la ciudad: serie de figuras desarrolladas por los actores, en un ágil desfile por la plataforma, con textos breves de presentación. Tipos urbanos.
12. Comida: los actores sirven frutas al público. Música
13. Número de Hula Hoop: número individual, en el centro de la plataforma.
14. Escena Drag queen: comienza con la canción. Conversación con el público, a partir de preguntas definidas: teniendo en cuenta los movimientos de privatización del espacio público, lo que *no* vendería en tu ciudad? ¿Lo que vendería, lo que no quieres en la ciudad?

-
15. Toneles – rap da la Ciudad: canción original del montaje, todos participan con percusión.
 16. Canción para las personas que duermen en las calles: canción original, cantada por algunos actores.
 17. La ciudad que imagino: conversación con el público, buscando distintas proximidades, cada actor con algunos espectadores.
 18. Final – fragmento de la Topografía inicial, reinventada.

⁴SESC, Servicio Social del Comercio, una institución que se ha afirmado como agente fundamental para la difusión escénica en el actual panorama de la producción cultural en Brasil

⁵El equipo del Mirada fue compuesto por Ander Belotto, Camila Falcão, Di Nardi, Gabriela Schultz, Heinz Limaverde, Karine Paz, Lisandro Bellotto, Lucca Simas, Mirna Spritzer, Patricia Fagundes, Priscilla Colombi, Roberta Alfaya, Rodrigo Shalako, y Susy Weber.

⁶La misma situación se produjo en Campinas, donde en noviembre de 2014 presentamos dentro del proyecto Ciudad Ocupada. El sitio reservado a nosotros fue un largo en la parte comercial de la zona central, cercado por tiendas y habitado por muchos usuarios de drogas. El montaje pareció inadecuado al espacio, que tampoco se configuraba como lugar de posible convivio.

⁷El equipo del Circuito Sesc de Artes fue compuesto por Ander Belotto, Camila Falcão, Di Nardi, Francisco de los Santos, Gabriela Schultz, Heinz Limaverde, Kaya Rofrigues, Karine Paz, Lisandro Bellotto, Lucca Simas, Patricia Fagundes, Roberta Alfaya, Rodrigo Shalako, y Susy Weber

Política e partilha do sensível: reflexões para a compreensão de uma possível estética comunitária ou do oprimido

Ana Maria Pacheco Carneiro
PPG, UFU

Apresentação

“[S]e existe um lugar no mundo onde a arte teatral e sua prática têm no dia a dia uma função política, social e cultural relevante, esse lugar é a América Latina” (Olivier Poivre d’Arvor, appud Caballero (2011, p.21). Tal afirmativa pode ser facilmente reconhecida quando se observa o panorama do teatro que se desenvolve, hoje em dia, junto a comunidades de toda a América Latina. Refletir sobre a presença de um pensamento político no teatro comunitário latino americano e sobre questões estéticas ligadas a esse fazer é o que venho propondo nas pesquisas que realizo atualmente.¹

No artigo *Estética e política no teatro paulista - anos 70 e 80*, Silvana Garcia (n. d.) estabelece algumas reflexões sobre o chamado teatro independente, que surgiu em São Paulo (e também no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e em outras cidades brasileiras) no final do anos 60 e que atuou fortemente na periferia da cidade durante toda a década de 70. Sua independência advinha do fato de agirem fora do âmbito comercial e por desenvolverem mecanismos próprios para sua gestão e produção.

Segundo a autora, com origens e formações diversas, esses grupos “traziam como bagagem mais a força do idealismo do que propriamente um trabalho estruturado” (p.1). Além disso, mais do que um movimento, definiam uma tendência de um teatro que procurava fugir dos padrões do teatro comercial/profissional brasileiro e, principalmente, que tomou para si a tarefa de manter viva a voz que fora calada, no chamado teatrão, pelo endurecimento da ditadura, oferecendo assim certa continuidade a uma espécie de exercício político, ao refletir artisticamente as condições de vida do período.

Atuando em espaços não convencionais como salões paroquiais, associações de moradores, pátios de escolas e outros locais que a comunidade possuísse, esses grupos priorizavam o encontro com o público em seu habitat, ou seja, na periferia da cidade. Seus espetáculos, com linguagem popular, procuravam apresentar temas cujos conteúdos fossem atraentes a esse público, principalmente por tocarem aspectos da realidade que viviam, fortalecendo assim “[e]ssa vinculação com o social [que] descartaria o teatro como mero entretenimento e determinaria um compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades dessas populações periféricas” (pp.3-4).

Apesar de possuírem, segundo Garcia, precariedade de produção e de qualidade artística - que refletiriam, em parte, as deficiências de tais espaços -, tais espetáculos eram fonte para os debates realizados no final das apresentações, possibilitando o estabelecimento de um espaço no qual as trocas entre o grupo e a comunidade se faziam mais intensas, momento privilegiado em que o grupo podia dar continuidade a essa espécie de militância artística que caracterizava o trabalho desses coletivos. Geralmente relacionado ao conteúdo exposto pela peça, tal debate raramente tocava nas questões de mérito artístico, estéticas, mas sim levava a discussão para o terreno dos problemas vividos pela comunidade, sedimentando um espaço de encontro e de troca entre os moradores da localidade.

À medida que o contexto político brasileiro se modificou com o fim da ditadura, e que também aconteceram mudanças econômicas, esses grupos se desfizeram, dando lugar a outras formas de organização político social, como os movimentos populares organizados. Entretanto, ainda segundo Garcia (n.d.), “vemos atualmente ressurgir [...] uma nova modalidade de produção artística, que poderíamos chamar de ‘teatro comunitário’: um trabalho realizado no seio de uma comunidade (bairro, quadra, casa de cultura municipal), envolvendo-a como um todo [...]”, e que, na sua análise,

possui “uma orientação mais próxima de uma proposta pedagógica de arte-na-educação do que qualquer intenção político-militante” (p.7).

A reflexão estabelecida por Garcia (n.d.) me auxilia a aprofundar algumas questões relacionadas com o teatro comunitário latino americano atual. Antes de tudo, porque a análise que ela estabelece traz algumas luzes para questões relacionadas aos antecedentes do atual teatro comunitário brasileiro, ao apontar características do teatro independente ocorrido ao longo da década de 70 que podem ser identificadas com algumas formas de atuação dos grupos comunitários hoje, tais como a ação desenvolvida em espaços da periferia, a busca por ter sua produção própria, sem depender de verbas públicas e a permanência à margem da militância política. Características que também são encontradas por Bidegain (2007), ao apontar o teatro independente argentino como um dos antecedentes do teatro comunitário que se desenvolve atualmente na Argentina.

Depois porque, conforme citações acima, Garcia (n.d.) coloca duas observações que vêm ao encontro do foco de minhas reflexões atuais: a primeira, sobre o que observa como “precariedade de qualidade artística dos espetáculos realizados nas comunidades”; e a segunda, sua percepção de que o teatro atualmente desenvolvido em espaços comunitários tenha “uma orientação mais próxima de uma proposta pedagógica de arte-na-educação do que qualquer intenção político-militante”. Minha pesquisa se desenvolve, portanto, em relação a questões estéticas e políticas do teatro comunitário latino americano atual.

A partilha do sensível e as bases do teatro em comunidades

A leitura de alguns autores tem ampliado minhas reflexões e provocado questões que dizem respeito, principalmente, às relações entre política e partilha do sensível, tão próximas e presentes nos trabalhos dos grupos que, em suas diferentes formas de atuação, pretendem instaurar processos transformadores nas comunidades em que atuam. Tais questões são alimentadas principalmente, mas não exclusivamente, pelas reflexões de Jacques Rancière (2005; 2009), para quem o caráter político da arte se encontra presente mesmo quando esta não se apresenta carregada de mensagens a serem transmitidas, palavras de ordem ou qualquer outra forma de pregação.

Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. [...]
(Rancière, 2005)

Rancière toma como base para essa reflexão o fato de que a política, antes mesmo de qualquer imbricação com as questões de poder, se dá pelo recorte que ela estabelece de um “espaço específico de ‘ocupações comuns’”, e pelo conflito para “determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas [...]”. Portanto,

Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (Rancière, 2005).

Isso nos remete ao fato de que é exatamente no sentido de romper com as formas já estabelecidas de ocupação desses tempos e espaços que o teatro
ISBN 978-987-3946-03-5

comunitário procura estabelecer seus caminhos, na tentativa de possibilitar àqueles que dele irão desfrutar – seja como atores ou como público – a inserção no espaço sócio cultural politicamente reconhecido. Como ressalta Proaño Gómez (2013), “[u]ma das características fundamentais destas produções é que, no que diz respeito ao diálogo com o público, sempre o consideram formado por cidadãos, quer dizer, por sujeitos sociais ativos” (p. 31) (grifo nosso) (tradução nossa)² - fator relevante já que se trata de espectadores pertencentes a extratos socioeconômicos relativamente marginalizados das decisões institucionais.

Esta talvez seja a ação mais importante e que se faz de forma não material, mas sem a qual o teatro comunitário realmente não acontece. Como afirma ainda Ranciére (2005), “o que falta aos proletários [é] a possibilidade de mudar o ser sensível que está ligado a essa condição”, é a possibilidade de constituir “uma ‘voz’ política – de um ‘nós’ – dos trabalhadores [a qual] passa por essa reconfiguração da experiência sensível.” Talvez por isso seja tão forte a ação de grupos que possibilitam às pessoas das comunidades vivenciar experiências artísticas e culturais onde cada um tem o tempo necessário para aprender a cessar a excessiva atividade corporal que sempre desenvolveu em trabalhos apassivadores de suas vontades, para adquirir, como propõe Ranciére (2005) uma nova atitude “passiva”, que o torne capaz de contemplar o mundo.

Tais reflexões encontram eco nas discussões apresentadas por Boal (2009), quando demonstra que os canais estéticos pelos quais se faz nossa comunicação - Palavra, Imagem e Som - se encontram dominados por aqueles que têm o poder político na sociedade e que oprimem o pensamento sensível dos que não têm esse poder. Boal reforça ainda a existência de duas formas de pensamento, o Sensível e o Simbólico, que se completam: “Existem saberes que só o Pensamento Simbólico pode nos dar; outros, só o Sensível pode iluminar. Não podemos prescindir de nenhum dos dois” (p. 22).

É o pensamento sensível, que produz arte e cultura, que é libertador em sua ação, o caminho pelo qual esse processo de construir a “voz política” pode se estabelecer. Talvez se possa concordar com Proaño Gómez (2013), ao afirmar que “O político nesse tipo de prática teatral comunitária se manifesta, mais do que no produto, no processo de criação e na organização dos grupos [...]” (p.33)³.

Retomando o pensamento de Ranciére (2005) anteriormente apontado, podemos também refletir que a arte, ao interferir não apenas no tempo, mas também nos espaços da comunidade por meio das novas formas de ocupação que ela determina, atua sobre a estética social, ou seja, sobre as relações sociais de tal contexto, uma vez que “a sociedade – como um sistema de instituições e significados definidos por relações complexas – possui também qualidades estéticas ou espaço-temporais” (Proaño Gomes, 2013, p. 94)⁴.

Esse fato pode ser observado, por exemplo, na reativação de espaços da comunidade abandonados pelos setores sociais que são “adotados” por esses grupamentos e passam a ser ocupados por atividades artísticas e/ou por alguma outra atividade relacionada às questões de cidadania e emancipação cultural dos mesmos, resultando em transformações importantes na realidade cotidiana que ali ocorre e dos indivíduos que ali habitam.

Paralelamente, em muitos casos “[o]s espetáculos dos grupos comunitários concretizam no espaço real e fictício da cena a denúncia da violação dos direitos humanos [...]” (Proaño Gomes, 2013, p.249⁵). Utilizando linguagens que possibilitam críticas ácidas aos acontecimentos vivenciados socialmente, muitas vezes a partir do humor, da estética grotesca, abordando temáticas fortemente vinculadas às questões que afligem seu público e apontando as condições de vida (e de morte) existentes nas comunidades onde atuam, tais espetáculos oferecem possibilidade a novas aquisições de conhecimento, de reflexão. Um conhecimento e uma reflexão que se faz por meio

de “linguagens estéticas – música pintura, dança etc – [que] são cognitivas, isto é, em si mesmas, são conhecimento” (Boal, 2009, p.62).

Do âmbito da pesquisa e das metodologias de investigação

Algumas informações obtidas, em 2012, sobre a força e o alcance do chamado *teatro de vecinos* argentino⁶, contribuíram para fortalecer e reorientar a investigação que vinha então desenvolvendo em meu projeto docente, sobre teatro de rua na América Latina. Junto a isso, a participação no II Seminário Internacional de Teatro na Comunidade⁷, possibilitou o contato com grupos de teatro comunitário do Brasil e de países da América Latina, África e Europa, provocando o desencadeamento de reflexões gestadas a partir de palestras, comunicações e apresentações que nele ocorreram, bem como um primeiro contato com Adhemar Bianchi, diretor do *Catalinas Sur*, de Buenos Aires/AR, grupo a partir do qual surgiu o *teatro de vecinos*.

Paralelamente, informações recebidas por meio da Rede Brasileira de Teatro de Rua/RBTR sobre o Movimento ESCAMBO Livre de Teatro de Rua⁸ trouxeram a vontade de conhecer melhor tal movimento e, conseqüentemente, a ampliação do foco da pesquisa. Finalmente, a esse escopo agreguei as atividades do ENTEPOLA - Festival Internacional de Teatro Popular da América Latina, que se realiza anualmente em Santiago/Chile⁹ e que, para além do festival propriamente dito, desenvolve importante trabalho comunitário em Pudahuel, distrito onde ocorre o evento, com a criação de uma escola de teatro para os moradores da comunidade, a ELATEP.

Todo esse amplo espectro vem sendo investigado, principalmente, a partir de imagens – fotografias e vídeos – que possibilitem observar as questões estéticas que perpassam os trabalhos realizados por/nesses agrupamentos, principalmente no que diz respeito aos espaços de atuação, à relação com o público e à linguagem atorial. Tal estratégia tem como base não só as distâncias que me separam dos grupos que se constituem como objetos de estudo da pesquisa, como também meu interesse específico nos estudos iconográficos, realizados a partir da utilização de imagens como documentos primários em investigações sobre teatro – interesse que se constitui, desde 2005, como foco de pesquisas que realizei e ainda realizo na universidade. Assim, embora não descarte a necessidade e a possibilidade de incluir as visitas aos campos de ação dos agrupamentos selecionados como parte das ações da pesquisa, é principalmente em fotografias e vídeos que tenho obtido dados básicos para as reflexões desenvolvidas.

Dos três focos determinados para as investigações, até o momento tive contato direto apenas com dois deles: em 2013, tive a oportunidade de conhecer o espaço do *Catalinas Sur*, no bairro de La Boca, em Buenos Aires (AR) e de conversar com Adhemar Bianchi. Mais recentemente, tive contato com as atividades do ENTEPOLA, através de minha participação em sua 29ª edição, em Santiago/Chile (janeiro de 2015), ocasião em que pude assistir aos espetáculos de grupos chilenos e de outros países da América Latina, bem como presenciar os encontros realizados pelo POPULTEATRO, espaço do evento que abriga reflexões sobre o teatro popular e comunitário.

Quanto ao ESCAMBO, devo participar do encontro que se realizará em Caicó/RN, a ser realizado no período de 14 a 16 de agosto de 2015. Até o momento, tenho conseguido algum contato mais constante por meio do FaceBook, tanto na página do evento – Movimento Popular Escambo Livre de Rua – onde estão disponibilizadas fotos de vários dos 40 encontros já realizados, como pela conta pessoal de um dos fundadores do Movimento, o ator Junio Santos. Essa forma de contato tem permitido ainda que eu possa acompanhar algumas discussões que se estabelecem entre os grupos participantes, bem como observar as formas como produzem os escambos, suas relações com o poder público e as reflexões que fazem a partir do contato com outros grupos de todo o país.

No âmbito teórico, além dos autores já citados, têm sido importantes as fartas informações sobre o teatro de vecinos encontradas em publicações resultantes, em ISBN 978-987-3946-03-5

sua maioria, de pesquisas acadêmicas desenvolvidas em universidades da Argentina, a partir das quais tenho estabelecido algumas observações sobre os trabalhos desses agrupamentos que possibilitam a compreensão de pontos relacionados à maneira como atuam e como desenvolvem seus trabalhos, além da contribuição que seus autores oferecem em suas reflexões sobre as origens e as roupagens que envolvem o teatro comunitário argentino, atualmente.

Bibliografía

- Caballero, Ileana Diegues. (2011). *Cenários liminares – teatralidades, performances e política. V.1. Coleção Teoria Teatral Latino Americana*. Uberlândia: EDUFU.
- Boal, Augusto. (2009). *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Bidegain, Marcela. (2007) *Teatro comunitario: resistencia y transformación cultural*. (1ª ed.). Buenos Aires: Atuel.
- García, Silvana. (n.d.). Estética e política no teatro paulista. Anos 70 e 80. *ARTEA: investigación y creación escénica*. Disponível em http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/257/silvanagarcia_esteticapoliticanoteatropaulista.pdf Acesso em 16/07/2015
- Gomes, Lola Proaño. (2013). *Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos. (Teatro del Siglo)
- Nogueira, Marcia Pompeo (org). (2009). *Anais do I Seminário Teatro e Comunidade: interações, dilemas e possibilidades*. Florianópolis, 12 a 14 de novembro de 2008. Florianópolis: Ed. da UDESC.
- Ranciére, Jacques. Política da arte. Palestra realizada no evento *São Paulo S.A. – práticas estéticas, políticas e sociais em debate*. Situação #3 Estética e Política. 17 a 19 de abril de 2005. SESC Belenzinho. São Paulo. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>, acesso em 10/05/2015
- Ranciére, Jacques. (2009). *A partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34.

¹ O projeto de pesquisa docente “Investigação sobre teatro comunitário na América Latina: Catalinas Sur/AR, ENTEPOLA/CHL e ESCAMBO Popular Livre de Rua/BR — semelhanças e diferenças” está inserido no âmbito do Grupo de estudos e investigação sobre criação e formação em artes cênicas (GEAC-UFU) e do Grupo de Estudos de História e Historiografia do Espetáculo (EHHE –UNIRIO).

²“Una de las características fundamentales de estas producciones es que, en el diálogo con su público, lo presuponen como formado por ciudadanos, es decir, por sujetos sociales activos. Esto toma especial relevancia si recordamos que muchos de los espectadores pertenecen a estratos socioeconomicos bajos, que viven en setores relativamente marginados de las decisiones institucionales.”

³“Lo político em este tipo de práxis teatral comunitária se manifiesta, más que em el produto, em el processo de creación y em la organización de los grupos [...]”.

⁴“[...]la sociedad – como um sistema de instituciones y significados definidos por relaciones complejas – posee también cualidades estéticas o espacio-temporales”.

⁵“Los espectáculos de los grupos comunitários concretan en el espacio rel y fictício de la escena la denuncia de la violación de los derechos humanos [...]”

⁶O *teatro de vecinos* acontece tanto em Buenos Aires, onde surgiu nos idos de 1980, como em outras regiões do país, onde atualmente existem cerca de 50 grupos.

⁷Coordenado pela Prof^a Dr^a Marcia Pompeo Nogueira e realizado pelo CEART/UDESC, em Florianópolis (agosto de 2013).

⁸O ESCAMBO se faz por meio da organização de encontros dos grupos de teatro de rua que atuam em pequenas cidades do nordeste brasileiro, de forma livre e independente de apoios públicos para sua realização.

⁹É importante ainda frisar que o ENTEPOLA, cuja 30ª realização acontecerá em janeiro de 2016, se expande, atualmente, por outras regiões da América Latina, entre as quais destaco: México (cidade de Aguas Calientes), já em seu segundo ano consecutivo, e Argentina (cidade de San Salvador de Jujuy), onde se realizará em outubro de 2015, a 7ª edição, ampliando assim os espaços de discussão do teatro popular e comunitário latino americano.

Remontar la historia: la (re)aparición del pasado en el teatro actual

Patricia Sapkus
UNA, UBA
Cecilia Tosoratti
UNA

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro¹.

El teatro como acontecimiento implica la composición de un tiempo propio. En la creación de un tiempo artificial -el aquí y ahora de la representación- el teatro (des)temporaliza el tiempo histórico para articular un tiempo actual (Badiou, 2005). Esta nueva temporalidad emerge en el juego que se da entre lo cercano y lo lejano; entre lo actual y lo pasado.

En este marco, la representación teatral del pasado se produce en un tiempo desarticulado cuya anacronía pone en tensión presente, pasado y futuro. Este desajuste temporal viene a discutir la idea del pasado como un hecho que puede pensarse únicamente en su contexto de aparición. Desde la perspectiva de Benjamin (2005), el pasado solo puede conocerse como una “imagen que relampaguea”, como una (re)actualización en el presente que corre el riesgo de disiparse sino no hay reconocimiento en él.

En los últimos años, el teatro escenificó acontecimientos del pasado reciente de la Argentina. A los fines del trabajo, nos propusimos analizar la dimensión temporal de *Museo Ezeiza* (2009) y *Edipo en Ezeiza* (2013) para pensar la representación histórica de la llegada de Perón al país y su implicación en el presente. Desde su actualización en la escena, el acontecimiento Ezeiza puede pensarse como hecho de memoria, como pasado en movimiento. Entender la historia desde el anacronismo temporal que se suscita en las puestas, nos permitió (re)descubrir relaciones, multiplicar puntos de vista, hacer emerger las discontinuidades que operan dentro del acontecimiento histórico y dar cuenta de la dimensión estético-política del teatro contemporáneo para restaurar la memoria histórica de nuestro país.

La representación del pasado. Montaje, imagen dialéctica y memoria

En la reconfiguración del tiempo histórico que hacen las obras analizadas, se produce una nueva cognoscibilidad de los sucesos del 20 de junio de 1973 y el pasado reciente de los argentinos. Siguiendo a Benjamin “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo actual, que es pleno” (2007: 73). Ante la mirada historicista que se centra en la causalidad o los efectos del pasado sobre el presente, Benjamin propone una temporalidad de doble faz, anacrónica, que desde la actualidad del acontecimiento se pare sobre lo no observado, sobre lo minúsculo que aparece como huella o supervivencia de un pasado latente. De esta manera, subvierte la visión del evolucionismo histórico al desmitificar la idea de progreso, para dar lugar a una mirada sobre el pasado atravesada por el dolor que aquel ha generado.

El modelo dialéctico para pensar la historia, debe, según Didi Huberman, “...hacernos renunciar a toda historia orientada: no hay una ‘línea de progreso’ sino series ominidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su ‘historia anterior’ y su ‘historia ulterior’ (2008: 154). El filósofo alemán invierte así el punto de vista desde donde abordar la historia; “tomarla a contrapelo” no significa entenderla desde un pasado fijo y acabado, sino desde un presente reminiscente que se abre a nuevos modelos de temporalidad. Desde esta perspectiva, el pasado debe analizarse desde la actualidad del presente dialéctico e interpretarse en sus efectos de supervivencia sobre nuestra época actual.

En este marco, la historia se da al mismo tiempo como historia de los acontecimientos e historia de las extemporalidades. “Cada nuevo síntoma nos reconduce al origen. Cada nueva emergencia del largo pasado vuelve a poner todo en juego...” (Didi Huberman, 2011: 146).

La noción de Benjamin de *desmontar la historia* implica pensar el tiempo a la manera de un montaje cinematográfico, en sus movimientos, con sus discontinuidades e interrupciones; con sus saltos y continuidades; con los anacronismos de la memoria. Por un lado, la ruptura de la continuidad posibilita dar visibilidad a la conflictividad immanente que conlleva la dislocación temporal. Por otro, genera acceso a relaciones inadvertidas que propician un pensamiento nuevo sobre la historia. De allí que el montaje se convierta en un procedimiento formal heurístico, un método de conocimiento que cuestiona la coherencia heredada. Montaje y dialéctica son, en síntesis, dos modalidades indisociables para hacer el ejercicio de *remontar la historia*.

Volviendo a Benjamin, lo que surge de esa discontinuidad temporal es una *imagen dialéctica*. Esta imagen desmonta, desorienta y provoca una irrupción de tensiones que de manera paradójica movilizan e inmovilizan el pensamiento. “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con lo actual es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad (2005: 464, N2a, 3)”.

La concepción dialéctica de la historia permite trasladar el punto de vista del pasado como *hecho objetivo al pasado como hecho de memoria*². ¿Cómo opera el trabajo de la memoria? En su lectura de Benjamin, Didi Huberman formula la idea del pasado como debate del recuerdo antes que como hecho recordado. La memoria se produce, entonces, en la dialéctica entre la conciencia y el inconsciente; entre el dormir y el despertar. En este sentido, la memoria se da como proceso y no como resultado. Desde la actualidad del presente, el historiador tiene que interpretar el inconsciente del tiempo. Quien revisa el pasado se convierte en una especie de psicoanalista que trabaja con el ritmo de los sueños, de los síntomas y los fantasmas; atento a los detalles y a las tramas formadas por las relaciones entre los objetos.

En ese espacio de choque entre dos tiempos en contacto irrumpe la imagen como relámpago (no como imitación), como una fulguración que permite hacer visible la historicidad de las cosas. En la fragilidad de la imagen que relampaguea se da la experiencia de la memoria como momento de reconocimiento de la historia. La memoria juega tanto en la materialidad de los objetos a través de vestigios o huellas como en su dimensión más psicoanalítica mediante la actualización de los síntomas y los fantasmas de la historia.

Como un primer abordaje al análisis de las obras consideramos que los sucesos de Ezeiza se constituyen en versiones y fragmentos en constante movimiento, que no pueden anclarse en una lectura completa y cerrada del pasado. En este sentido, Ezeiza aparece como un síntoma en la historia política de los argentinos que necesita volver una y otra vez sobre su interpretación. Pero ¿Ante qué nueva cognoscibilidad del acontecimiento nos enfrentamos en las puestas? ¿De qué nos habla hoy este episodio de la historia nacional? ¿Qué continuidades o interrupciones conectan a Ezeiza con el presente y el futuro de la Argentina? A lo largo del trabajo, intentaremos dar respuesta a estos interrogantes.

Desmontar y remontar el juego del tiempo teatral

En las puestas analizadas la historia de Ezeiza aparece como un hecho en movimiento, como huella y vestigio de un pasado latente; emerge en los detalles y en la memoria de los objetos y los cuerpos. Desde su título, *Museo Ezeiza* configura el espacio de la representación como museo. Frente a la idea de *museo in memoriam*, *Ezeiza* se plantea como un museo *in vitae*. El espectador entra al espacio escénico

convertido en museo/morgue donde se exhiben los objetos, que son cuerpos de actores presentados como restos de la masacre. El espectador transita entre estos objetos/actores que están depositados en sus exhibidores; otros cuerpos vivos-muertos deambulan controlados por celadores.

Museo... expone en el mismo espacio-tiempo dos situaciones que se dieron simultáneamente en lugares diferentes de Ezeiza: la batalla campal frente al palco y los interrogatorios del Hotel Internacional. Esta redistribución del acontecimiento permitió hacer visibles los entramados y las conexiones entre las diferentes situaciones. El ritual de bienvenida y la fiesta anunciada desde el palco confronta con los interrogatorios y la tortura en el Hotel; los cuerpos deshumanizados de los objetos frente a los cuerpos en movimiento de los militantes. El espacio del museo se convierte en un lugar de confrontación y tensión; en una dinámica de contrastes y oposiciones, se cruzan espacios y tiempos; actores y personajes; cuerpos fijos y móviles, palabras, imágenes y silencios. El juego de oposiciones desestabiliza el lugar de espectador, que tiene que readecuar permanentemente su mirada y su lugar en la representación. Desde su readecuación en el espacio, el espectador experimenta la sensación de incertidumbre e inseguridad de quienes asistieron al recibimiento de Perón.

En *Edipo en Ezeiza* ya no son los restos de la masacre quienes hablan o son interrogados, sino los miembros de una supuesta familia: madre, padre, hijo e hija. En diálogo con *Museo...*, el interrogatorio es la estructura fundamental de organización de la acción dramática. La familia ha vuelto de Ezeiza y a partir de allí toda referencia entra en crisis. El padre y el hijo interrogan a una mujer cubierta por una bandera argentina, quien dice ser la madre. No la reconocen, quieren saber quién es y de dónde viene. La temporalidad se vuelve ambigua: Ezeiza fue hace 30 años o 12 o 15 días atrás. Los personajes dicen ver un pingüino en la puerta de la casa. En el mismo sentido, el hijo admite no saber su edad. Señala no haber nacido cuando ocurrió lo de Ezeiza; luego recuerda haber tenido 7 años cuando la familia fue a recibir a Perón. En la versión de la madre, Oscarito nació en 1959, entonces debería ser un joven de 19 años. ¿El presente de la representación es 1973, 1978 o 2003?

El espacio también se vuelve indeterminado e impreciso; los personajes no lo reconocen, no saben si afuera es campo o ciudad. “Adentro es afuera”, dice Romina (la hija). Desde el parlamento del padre, el espacio está obturado, es un decorado y ellos -en tanto personajes de una ficción familiar- aparecen “tabicados” como el propio espacio. Por su parte, Mabel asegura estar en la casa familiar, en el barrio de Flores, Felipe Vallese 1973.

Pasado y presente, igualmente, se ponen en tensión en el cruce de versiones que se da en términos generacionales. Mientras los hijos culpabilizan del presente trágico a los padres, el padre habla de un presente incrustado en un pasado que vive como pura pérdida, como trampa y manipulación. Si durante el primer interrogatorio se enfrentan padre y la madre en el segundo esa oposición se instaura entre el padre y Romina. El hijo aparece en el lugar de la indeterminación, constantemente tironeado por relatos, versiones y posicionamientos que lo desorientan. Por eso, intuye que están muertos o en una pesadilla.

Cada personaje tiene su propia versión de lo que sucedió aquel 20 de junio: fue un día peronista, fue una cita envenenada, un accidente de la historia, el inicio hacia la caída. En este cruce de versiones y temporalidades, Ezeiza aparece como “un estallido histórico”, “como calidoscopio que constantemente reacomoda sus piezas sin dar nunca con un orden último” (Audivert, 2013). En este sentido, el acontecimiento histórico debe ser desarmado, sus piezas deben desmontarse hasta su desmoronamiento para después comenzar a reconstruirlo. En este proceso de reacomodamiento aparece el discernimiento y la posibilidad de nuevas interpretaciones del acontecimiento.

Ezeiza como imagen dialéctica

ISBN 978-987-3946-03-5

“El momento de la ‘cognoscibilidad’ histórica aparece como una articulación dialéctica: se constituye en el pliegue del sueño y del despertar...”³

Mediante una temporalidad discontinua, indeterminada y debatida, se escenifica lo que Ezeiza dejó en tensión con nuestro propio presente. En este sentido, funciona como una imagen dialéctica en términos de Benjamin: en ella se funden el ahora de la representación y el pasado; los restos de masacre perviven en el presente de la representación en la violencia que ejercen quienes asumen el rol de interrogar; subsisten en la tortura del submarino que lleva a la muerte al hijo; en la desaparición de la hija.

El acontecimiento histórico se configura desde el texto de los personajes como un estallido; el choque de temporalidades que se produce en escena libera todas las modalidades del tiempo: un presente que se constituye como puro riesgo; un pasado como “época maravillosa” que es necesario olvidar para su resguardo; un futuro como imaginación o sueño de una segunda oportunidad cuando Romina mira con larga vistas hacia un más allá de la escena: “Se nota que la electricidad que fluye del árbol hacia el galpón lo hace atraída por los innumerables cuerpos que habitan su interior. Quizá sean antiguos habitantes de otro paisaje que se han refugiado allí para esperar una nueva oportunidad...”. En tono de discurso político, el monólogo de Romina desmonta la continuidad de la acción presente para abrirse a una dimensión poética e instaurar un nuevo espacio-tiempo.

Desde el título -aglutinante sémica que disemina sentido sobre toda la obra- se establece una relación directa con la tragedia Edipo. En dicha obra el personaje se arranca los ojos como castigo para no ver ni recordar el crimen horrible que había cometido sin saberlo. Esta transgresión hace que su desgracia inmerecida se expanda hacia la generación de sus hijos fecundados por el incesto. *Edipo en Ezeiza* trae a escena la (re)aparición de los crímenes en el entrecruzamiento de temporalidades, pero pretende compensar la posible herencia de la condena sobre las generaciones futuras mediante una memoria que intervenga de manera crítica y reflexiva sobre nuestro presente.

Edipo en Ezeiza se exhibe como un espacio-tiempo intervenido y suspendido por un accidente en la historia Argentina, de allí que sus personajes como sujetos perdidos en esa historia no puedan determinar el estatuto de la realidad que están viviendo ni su propia identidad. Solo el final parece presentar algún ordenamiento del sentido de lo acontecido, pero a través de un corrimiento del suceso histórico. Dicho corrimiento devela la ficción como estrategia de encubrimiento de una verdad hacia el hijo, pero una vez descubierta esa verdad “él había sido campeón de turismo carretera”, no hay más salida que la muerte.

Museo Ezeiza y *Edipo en Ezeiza* configuran una temporalidad y espacialidad que pone en relieve el carácter polisémico del acontecimiento. Como lo expusimos anteriormente, en *Museo...* dicha ambigüedad se construye por mediación de la forma museística que instaura como necesaria la movilidad de los espectadores por el espacio escénico. La movilidad y disolución de la diferencia del lugar entre actores y espectadores, parecen remitir al estado de confusión que se vivió ese día de 1973.

En *Edipo...*, en cambio, la incertidumbre y falta de anclaje espacio-temporal no viene dada por la indiferenciación o alteración del lugar del espectador. Aquí una espacialidad tradicional viene a ser perturbada por una trama ambigua que se construye a partir del montaje de tiempos y personajes dentro de un espacio obstruido, claustrofóbico y tabicado. Dichas indeterminaciones aluden tanto al estado de desconcierto vivido en los bosques de Ezeiza como a sus interpretaciones en los años sucesivos.

Museo Ezeiza y *Edipo en Ezeiza* desmontan la historia y la vuelven a montar por mediación de las tramas que dejan abierto y en debate al suceso. En ellas se compone un tiempo y espacio heterogéneos que apelan a una mirada sobre la historia que la mantenga en disputa salvaguardándola del olvido. En igual sentido, el montaje

de tiempos tiene una función desterritorializante que permite su amplificación en el presente para reconfigurarlo y remontarlo, otorgándole una nueva visibilidad y legibilidad.

En las obras analizadas, la temporalidad y el territorio se vuelven fantasmales y las fronteras entre pasado y presente; recuerdo y hecho actual; vivo y muerto; sueño y realidad se quiebran para dar lugar a toda una constelación de ideas de lo que Ezeiza representa en la memoria colectiva de los argentinos. En tanto imagen dialéctica, Ezeiza es el síntoma; el estallido histórico; el relámpago de una identidad política a la deriva que es necesario reconstruir. De este modo, los vestigios del acontecimiento aparecen en el centro de debate de nuestro proceso político actual.

Bibliografía

- Badiou, A. (2009), *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo.
- Benjamin, W. (2007), *Conceptos de filosofía de la historia*, Caronte Filosofía, Buenos Aires.
- Benjamin, W. (2002), *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis Lom.
- Benjamin, W. (2007), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal Editores.
- Didi Huberman, G. (2008), *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Derrida, J. (1995), *Los espectros de Marx*, Madrid, Editorial Trotta.
- Lowy, M. (2003), *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

¹ Benjamín, 2007: 67.

² Las cursivas son de Didi Huberman (2008).

³ Didi Huberman, 2011: 165.

La construcción del campo teatral en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el período comprendido entre 1995-2000, tomando como punto de inflexión la sanción de la Ley Nacional del Teatro 24.800 en 1997 y la ley 156/99 a nivel Ciudad

Una interpretación desde la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu

Sergio Spinella
IADES-UNSAM, UNACYT, UNA

Luego de la última interrupción de la democracia durante la dictadura cívico-militar (1976-1983), varios proyectos ingresaron en el congreso sin lograr sanción alguna. Podríamos arriesgar a decir que por la cantidad de proyectos, la burocracia misma del Estado o la falta de voluntad de los legisladores y el desgaste de los teatristas, lo único que se logró fue el desaliento de los agentes del campo teatral, que redundó en la demora de la sanción de la Ley Nacional del teatro 24.800.

El 17 de julio de 1992, la ley inicia nuevamente el recorrido con el apoyo de varias entidades que impulsaron la misma desde sus orígenes. Una de estas fue la Asociación Argentina de Actores a la que se suma el Movimiento de Apoyo al Teatro (MATE) en 1995. El Movimiento encauzó los descontentos de los teatristas y de este modo, se retoma la lucha por defender los intereses comunes con mucha fuerza. El Movimiento de Apoyo al Teatro y sus agentes ocuparon una posición enérgica dentro del campo teatral para conseguir la sanción de la Ley Nacional del Teatro, y tuvieron que confrontarse a los legisladores y luego, al Ejecutivo pergeñando varias estrategias. Además de enfrentarse a sistema de agentes de otros subcampos de la cultura como el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER)¹.

Finalmente, los Senadores aprobaron por unanimidad la ley a través de la cual se destinan fondos por primera vez para fomentar la actividad teatral y se crea el Instituto Nacional del Teatro. Los fondos para financiar las actividades teatrales saldrán en parte, del 8 por ciento de lo que recauda el COMFER.

El actor Lito Cruz, hasta ese momento director de la Dirección Nacional de Teatro- dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, se convierte en el primer director del Instituto Nacional del Teatro, que funcionaría sin espacio propio en la Dirección Nacional en el séptimo piso de la Casa del Teatro. De esta manera, el Estado saldó una deuda de más de cuatro décadas con el teatro.

Según Pierre Bourdieu (1997) todos los campos tienen su historia; en tal sentido, podemos hacer una elipsis hacia atrás desde los inicios del sub campo teatro independiente _eje central del presente estudio_ en nuestro país. El teatro independiente surge en 1930 bajo el liderazgo del dramaturgo Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo, sub campo que se revitaliza en 1950 con el Nuevo Teatro que funda Alejandra Boero y Pedro Asquini, que se interrumpe durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y surge con fuerte preponderancia política entre los años 81 y 84 como teatro de resistencia cultural denominado *Teatro Abierto*, que se prolongó hasta un año después de la recuperación de la democracia. La violencia simbólica, en términos bourdiano, perpetuada por el gobierno de facto generó un clima, un vacío en espacio y tiempo en donde los teatristas inician una lucha frente a la crisis de la cultura y ausencia del Estado. Con la sanción de la Ley Nacional del Teatro los teatristas sintieron por primera vez que un grupo legislativo reconocía la importancia de la lucha y del capital específico acumulado en luchas anteriores y consideraron los agentes del campo teatral que con esta Ley también se le otorgó el valor que significó Teatro Abierto² en 1981, punto de resistencia ante la mordaza política y cultural que vivieron los teatristas desde 1976. El teatro independiente iba a ser fortalecido con un cuerpo legislativo que impediría además el cierre y derrumbe de salas de invalorable valor edilicio por falta de auxilio institucional.

Desde la teoría de los campos de Bourdieu podemos establecer que el Campo intelectual se aplica al objeto de estudio campo de la cultura y más específicamente al campo teatral. Aquí los agentes establecieron estrategias de lucha respecto al campo político representado por los agentes diputados y senados en el Congreso y el Poder Ejecutivo. Los agentes y sistemas de agentes del campo intelectual (representantes de la Asociación Argentina de Actores, ARGENTORES (Sociedad General de Autores de la Argentina) y miembros de entidades teatrales como ARTEI (Asociación Argentina del Teatro Independiente), MATe (Movimiento de Apoyo al Teatro) y ATI (Asociación Teatro Independiente) son fuerzas que al surgir se oponen y se agregan y a la vez, cada uno está determinado por su pertenencia al campo intelectual, cada agente y sistema de agentes tiene un peso funcional, un poder dentro del campo.

En los '90 los agentes del campo teatral independiente estaban legitimados por sus pares, el público y la crítica y a partir de 1997 con la sanción de la Ley Nacional del teatro N° 24.800 la autonomía del campo teatral es relativa con respecto al campo político y económico.

Actores consagrados, prestigiosos y combativos reclamaban a los legisladores la aprobación de la Ley Nacional del teatro. No obstante, cuando mencionamos anteriormente que existe una autonomía relativa del campo teatral respecto a otros, significa que la ley fue en su momento observada por el Poder Ejecutivo que cuestionaba los artículos 19 y 27 que referían al financiamiento del Instituto Nacional del Teatro, fondos que provienen en un 8 por ciento del ex COMFER (Comité Federal de Radiodifusión), medida que fue rechazada por agentes del campo audiovisual, representados por empresarios de radio y televisión. Finalmente, los fondos del INT resultan del COMFER y de los impuestos a los juegos de azar que recauda Lotería Nacional.

Dos años más tarde en 1999 con la sanción de Ley 156/99 se crea el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires (PROTEATRO) "con el objeto de proteger, propiciar y fomentar el teatro de la Ciudad de Buenos Aires".

Para la ley 156/99 los teatristas fueron convocados por la Asociación Argentina de Actores: autores, teatristas independientes, titulares de pequeñas salas, productores y empresarios del circuito comercial, donde la ley privilegia principalmente al actor.

Previo a la sanción de la Ley 156/99 el 25 de febrero de 1999 también existieron luchas entre agentes del campo teatral con agentes y sistemas de agentes de otros subcampos de la cultura. El objeto de conflicto era el origen de los fondos de subsidios para PROTEATRO. En un principio el financiamiento de éstos iban a provenir del gravamen del 2 % de las entradas vendidas a los espectáculos extranjeros y con un aporte mínimo de un millón de pesos del presupuesto comunal. Medida que provoca un alto descontento principalmente de los empresarios del circuito comercial y luego de encendidas luchas logran que el Gobierno de la Ciudad vete la ley. También agentes del campo de la danza y la música muestran su descontento, porque de ese 2 por ciento de la venta de entradas se destinaba el 80 por ciento de los fondos para subsidiar el teatro independiente y el 20 por ciento restante para otras disciplinas. Cada uno cuidaba sus intereses desde su campo. Dado el gran grado de resistencia de artistas del ballet, Sindicato de músicos y de los empresarios del circuito comercial, entre otros, el Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires Fernando de la Rúa, vetaría el artículo que creaba el 2 por ciento, ese impuesto a la recaudación de los espectáculos extranjeros para financiar el teatro. El dinero para PROTEATRO, finalmente, proviene del área de la municipalidad que le otorgará una total autarquía a este instituto.

Obtenidas las dos leyes luego de marchas y contramarchas hasta ser sancionadas, la lucha es continua tanto la que lleva adelante el Instituto Nacional del Teatro con la Secretaría de Hacienda por los ajustes de fondos para al teatro como PROTEATRO por los ajustes a nivel ciudad. Esto como consecuencia, afecta tanto a

los artistas como a la comunidad, debido a que el campo de la cultura siempre es el más sensible a los recortes. El Estado a partir de las dos leyes sancionadas será agente tutelar que determinará las condiciones para otorgar subsidios a los colectivos teatrales.

Estar bajo la tutela del Estado no significa que el modo de producción de los grupos independientes deje de ser la autogestión. Más allá que los colectivos teatrales del circuito independiente presenten la solicitud de subsidios a sabiendas de poder o no obtener financiamiento, los montos significan un paliativo ya que no cubre la totalidad del costo de la producción en la mayoría de los casos. Y por lo tanto, para financiar el proyecto creador los agentes recurren a diversas fuentes: capital inicial propio proveniente de recursos obtenidos de producciones anteriores o ingresos obtenidos de eventos que apoyen al colectivo teatral como sorteos, fiestas, bailes, etc. Esta última modalidad es bastante frecuente, por lo general, entre los agentes recién iniciados dentro del campo, mientras que el aporte de dinero por parte de los integrantes es una práctica que suele afectar a casi todos los colectivos, aún a los consagrados.

El Estado a través de la creación del Instituto Nacional del Teatro y PROTEATRO establece por puntajes a quiénes y en qué montos, dentro de la escala de valores pautados, serán los beneficiados de los subsidios. Decisión a cargo de un jurado de calificación de proyectos.

Según Bourdieu, en su libro *Campo Poder, campo intelectual* (1983) la vida intelectual estaba dominada por un tipo particular de legitimidad definida por oposición al poder económico, el poder político y el religioso, es decir a todas las instancias que podían legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad que no fuera propiamente intelectual y seguidamente expresa que la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual a medida que los creadores se liberaron económica y socialmente de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia con respecto de sus valores éticos y estéticos y empiezan a aparecer condiciones de consagración propiamente intelectuales. Si trasladamos esta visión a la aplicación del campo intelectual a nuestro objeto de estudio en el período, podríamos arriesgar a decir que los teatristas, en cierta manera, en el circuito independiente son autónomos relativamente ante el poder económico y el poder político desde el momento que lograron obtener la sanción de una Ley Nacional del Teatro a nivel federal y la ley 156/99 a nivel Ciudad que los protegen desde lo económico a través de subsidios. Y por otra parte, el Instituto por ejemplo les pone a los agentes ciertas restricciones en cuanto al tipo de teatro que deben producir, porque es uno de los objetivos del Instituto promover y difundir el teatro nacional, de los dramaturgos argentinos por sobre los autores europeos y americanos, en general.

Los teatristas son producto de lo que sucede en otros campos que inciden en el campo teatral, ya se trate del campo político, social y/o económico, entre otros, a lo que Bourdieu refiere como autonomía relativa de los campos. No obstante, el campo intelectual, cultural, artístico, político, teatral y sociológico, comparten leyes generales de los campos, pero a la vez, cada uno de ellos tiene leyes de funcionamiento invariables. Por lo tanto, el campo teatral en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el período precitado tendrá sus propiedades específicas, propias de un campo particular en el lapso que nos interesa indagar.

El campo teatral es un espacio de luchas donde hay intereses en juego, relaciones de fuerza, con agentes que ocupan posiciones diferentes según el capital específico que poseen y que llevan adelante las prácticas que en apariencia podrían ser desinteresadas, pero elaboran diversas estrategias para defender su capital, aquel que pudieron acumular en el curso de luchas anteriores. Encontramos a los dominantes que ocupan las posiciones más altas en la estructura de la distribución del capital simbólico, y los dominados, es decir, los recién llegados que tratan de romper los cerrojos del derecho de entrada en el campo. Por tanto, los consagrados intentan

defender su lugar de prestigio y de excluir de la competencia a los recién iniciados. El capital simbólico, traducido en reconocimiento, consagración, les otorga a los agentes legitimidad y autoridad para hablar del teatro y en nombre del teatro.

El campo teatral está atravesado por una red compleja de sistemas de producción que responde a los tres circuitos (comercial, oficial e independiente) en donde los agentes entran a jugar en el campo desde la creencia en el juego y el interés de querer modificar el campo, lo que denomina Bourdieu "*Illusio*".

Es importante observar las posiciones que ocupan los teatrístas en el campo teatral, el desplazamiento hacia las posiciones dominantes, los logros comerciales en detrimento del capital simbólico que significó siempre como espacio innovador y de prestigio, el circuito independiente.

La investigación se enmarca en el período de gobierno del Presidente Carlos Saúl Menem (segunda presidencia 1995-1999), el intendente de Buenos Aires Jorge Manuel Rogelio Domínguez (1994-1996) y del primer Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires Fernando de la Rúa (1996-1999).

Bibliografía

Bourdieu, Pierre, *Campo intelectual y proyecto creador*, en AAVV, *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967.

Bourdieu, Pierre, *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.

Bourdieu, Pierre, *Campo Intelectual, campo del poder y habitus de clase*, en *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.

Bourdieu, Pierre, *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.

Bourdieu, Pierre, *Algunas propiedades de los campos*, en *Sociología y cultura*. México DF: Grijalbo, 1990.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Bourdieu, Pierre, *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.

¹ Actual AFSCA (Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual)

² Cabe señalar la fuerte preponderancia entre los años 81 y 84 del teatro de resistencia cultural denominado *Teatro Abierto*, que surgió en la última dictadura y se prolongó hasta un año después de la recuperación de la democracia. Es ícono de este movimiento el Teatro del Picadero, ubicado en la periferia del centro porteño, que una semana después de inaugurado, un comando ligado a la dictadura incendió las instalaciones de la sala.

El dispositivo¹ 'máquina colectiva'² en el Teatro de Pompeyo Audivert como ejercicio de la *ipseidad*³: la revelación de una identidad *otra* en respuesta al llamado de la Historia

Natalia Torrado
UNA, UBA

El presente trabajo tiene como objetivo dar cuenta de la dimensión ética y política del Teatro de Pompeyo Audivert a partir del dispositivo 'máquina colectiva' por él creado y que se encuentra a la base de toda su estética -ya sea que sus puestas trabajen con textos dramáticos preexistentes o a partir improvisaciones - en lo que este dispositivo tiene de revolucionario respecto de la concepción de identidad, y entendiendo esta revolución como una respuesta a la coyuntura histórica en la que su teatro se inscribe. A estos fines analizaremos los procedimientos de deconstrucción de identidad que el dispositivo pone en funcionamiento y determinaremos la novedad en la experiencia teatral y en los modos de percepción que el mismo promueve. La hipótesis que guiará nuestro estudio propone que 'la máquina colectiva' como dispositivo abre un espacio de desidentificaciones y reidentificaciones reguladas por la técnica, que se constituye como privilegiado para la revisión del sentido mismo de la identidad, desmontando las relaciones históricas que la configuran como *una* y poniendo de manifiesto el aspecto de la *ipseidad* en cuanto alteridad constitutiva, según lo observa Paul Ricoeur en su trabajo *Sí mismo como otro*⁴ que tomaremos como fundamento teórico para nuestro propio desarrollo. Creemos que el juego de discontinuidades que despliega el teatro de Audivert al poner en jaque la configuración del espacio y del tiempo como coordenadas existenciales, y al elaborar formas de habitación y de inscripción diversas respecto de la lógica instrumental, lo que hace presente es la *teatralidad* misma en su carácter cuestionador, en su sentido negativo, y en su función de desdoblamiento; es decir, la *teatralidad en cuanto otro*. La escena se vuelve entonces un conocido - desconocido, un "entre - dos" que permite el advenimiento de la alteridad como huella, o como invocación, y que por lo mismo se constituye en respuesta al llamado de la Historia en lo que de esta no *consta*. Lo *otro* de la Historia que conmina es lo que construye en la escena la identidad en su aspecto *ipse*, es decir, de un *sí* que no es un *mismo*, y cuya permanencia se funda ya no en la preservación del carácter (también en el sentido teatral de 'personaje') como en el caso de la *mismidad*, sino en el sostenimiento de la palabra dada. El correlato de esta palabra dada en lo que hace a la construcción de la identidad personal es en la escena el sostenimiento de la 'máquina' de principio a fin como un *sí* que jamás es el *mismo*, pero que tampoco jamás se pierde. Podríamos aventurarnos a decir, y lo desarrollaremos en el transcurso de las páginas que siguen, que el dispositivo 'máquina colectiva' es una *conciencia*, y que, como tal, funciona como un sustrato y se piensa a sí misma pensando el mundo, es decir, se juega en el borde de una voz - la voz de la conciencia - que llama, y una voz que escucha y que responde⁵. Queda por determinar entonces de qué clase de conciencia se trata, qué devela respecto de la identidad, cuáles son los procedimientos que la animan y cuáles las implicancias ético - políticas que se desprenden de las operaciones estético - filosóficas a las que el teatro de Audivert nos invita.

Nosotros otros

La premisa fundante del trabajo de la 'máquina colectiva' en tanto dispositivo es la del *nosotros otros*, entendido en primer lugar como corrimiento del anclaje identitario característico del teatro realista. Si bien hablar de 'teatro' es hablar siempre de un espacio *otro* respecto de la 'realidad' - comprendida como realidad histórica - también resulta necesario distinguir aquellas posiciones estéticas que recrean o reproducen las condiciones y la lógica de esta realidad de aquellas otras que tienden a cuestionarlas o desmantelarlas. Lo interesante en el caso del teatro de Audivert es que, aunque se inscribe

en el segundo grupo, tampoco se trata de un teatro que se oponga a la realidad histórica como referente declarándose decididamente 'no realista', ni que construya personajes o situaciones de género fantástico o de ciencia ficción, ni universos utópicos que confronten como alternativas al referente histórico para cuestionarlo; sino que se trata más bien de un trabajo de investigación transversal respecto del 'mundo' que la representación refiere.

Nosotros otros es la fórmula paradójica que orienta esta transversalidad: los que allí - en la escena - se presentan son efectivamente un *nosotros*, pero en calidad de *otros*, como si el dispositivo mismo tuviera la capacidad de condensar - y desplegar - las dimensiones de identidad que una perspectiva realista tendería a achatar y unificar. Tampoco se trata, y es necesario aclararlo, de una pluralidad de voces, en el sentido de participación de múltiples puntos de vista, generalmente concebidos desde una matriz sociológica, sino que la operación sería más bien de diferenciación, tendiente a la resta más que a la suma, en tanto no agrega voces sino que abre un espacio de silencio propicio para la 'invocación' de lo otro *en* y *de* nosotros en la medida en que este nosotros, como se ha dicho, siempre se construye *con otros*. En este sentido, lo que queda puesto de relieve en la experiencia estética que la 'máquina' promueve es que *somos con otros*, como postulado radical. *Somos con otros* no significa aquí *junto* a otros, ni tampoco *unidos* a otros, sino que *ser con otros* afecta directamente el estatuto ontológico del *nosotros*: no hay nosotros sin otros y este es el sentido de lo *colectivo* que la 'máquina' revela. Pero ¿cómo lo hace? ¿Cuáles son los procedimientos que constituyen la 'máquina' en dispositivo? ¿Y cuáles las operaciones que posibilitan un funcionamiento colectivo en el sentido fuerte que acabamos de proponer? En primer lugar habría que señalar la importancia que la máquina asigna a la posición de cada cuerpo en el espacio, en relación con ese espacio, en relación con él mismo y en relación con los otros cuerpos. Dado que, como se ha repetido, la 'máquina' es un dispositivo, puede funcionar a nivel de un solo cuerpo y sus operaciones son susceptibles de llevarse a cabo siempre que se pueda establecer una relación de mutua determinación entre cuerpo-tiempo-espacio. En el caso de la 'máquina colectiva' a la que nos referimos, todos los cuerpos en escena, que pueden ser una veintena de ellos o incluso más, deben distribuirse en zonas espaciales determinadas de modo tal que se compense formalmente la composición de la escena - cuadro que desde el punto de vista del espectador quedará conformada. Estas zonas a su vez remitirán a un referente histórico reconocible pero como suspendidas en una totalidad espacial que las supera y las resignifica incesantemente. La mesa, la alfombra, el mirador, la pieza y el espejo se constituirán como puntos de anclaje espaciales 'móviles' no sólo en tanto semánticamente dinámicos - dado que las intervenciones de los actores reformularán constantemente el sentido de estos espacios - sino también efectivamente móviles, en tanto el devenir de la 'máquina' prevé un sistema de alternancia en el espacio de los objetos que componen cada una de esas zonas a una hora determinada de la representación. Esta alternancia desmantela la carga semántica que pudiera haberse instaurado en cada zona y reconfigura el espacio global de modo tal que cada zona en términos pragmáticos se configura en una actualidad no desprovista de pasado- de historia - en la que ya se inscribe un futuro potencial - de anticipación y de espera del próximo movimiento -.

De este modo las zonas configuran un espacio móvil y un tiempo escindido, pero que ninguna de las dos dimensiones pierde los estribos gracias al sistema de movimientos que se instaura como método y que interpela a lo colectivo en tanto multiplicidad de cuerpos sujetos a una unidad de acción que se orienta a fines directamente de supervivencia: si la acción no encuentra unidad, la máquina desaparece. La responsabilidad de cada cuerpo será la del sostenimiento del dispositivo como un 'todo' en el devenir - y en función - del drama.

Si hablamos de 'cuerpos' y no de sujetos es justamente porque lo que la 'máquina' cuestiona en primer término es la categoría misma de sujeto en su concepción moderna de 'sujeto centrado', incluso podríamos decir que la 'máquina' construye un sujeto alternativo

que no deja de permanecer ahí en cuanto *conciencia* pero cuya identificación con un 'yo' que piensa se ve interrumpida. Así conformada, la 'máquina' evoluciona bajo condiciones de existencia muy precisas, tiempos internos que la regulan en sus operaciones y mecanismos de significación que se complejizan conforme avanza la acción. En un primer momento la 'máquina' es muda, su forma de existencia es la de la acción dramática de los cuerpos en cada zona. y la de la relación de las zonas entre sí por circulación reglada e intercambio regulado de cuerpos, y por conexión de zonas a través de la mirada. Este primer momento busca y alcanza una serie de detenciones colectivas en las que todos los cuerpos suspenden su acción a favor de la presentificación de su 'colectivo' como conciencia. Tras una serie de detenciones la 'máquina' se acelera gradualmente, la acción dramática de cada zona se vuelve más semantizada y su vinculación en la totalidad empieza a construir una unidad de acción: este es el momento en el que ingresa la palabra. Es importante señalar que a esta altura del procedimiento la palabra no se añade desde fuera sino que responde a una necesidad dramática engendrada por el propio dispositivo, habla quien tiene algo que decir y cuya acción lo convoca al decir como necesidad y como consecuencia de la serie de relaciones establecidas por la acción. Podría decirse que la máquina 'desemboca' en la palabra en tanto la línea de acción dramática la exige para evolucionar. Esta palabra se plantea en un primer momento como palabra 'rota', extraña respecto de su uso cotidiano y al servicio de asociaciones poéticas que refiguren su sentido, tanto en las intervenciones de cada actor, como en su sentido general, que se irá entramando a fuerza de relaciones. Los cuerpos serán entonces cuerpos parlantes, pero que mucho más que emitir sus locuciones serán como 'dichos' por ellas en tanto la palabra los despoje de su subjetividad y los arroje a un territorio extraño de averiguación y pesquisa del sentido.

La palabra también evolucionará conforme a reglas y pautas de comportamiento. En una primera instancia primarán las asociaciones inéditas apoyadas en fragmentos recogidos de un corpus poético de autor, y luego se irán entretejiendo esas asociaciones con las fuentes temáticas del teatro, la inmigración, el cuento infantil y el nacimiento, así como con las asociaciones que cada actor *in situ* pueda establecer. Estas fuentes en vinculación con un universo poético de autor irán dando consistencia al tema o los grupos de temas que se determinen como fondo y motor de la acción y cuyos vocablos según su pregnancia sonora instaurarán una forma de la palabra que, aunque libre y dinámica, guardará coherencia tanto a nivel semántico como en el plano del significante. En suma, toda esta primera etapa de la máquina será una toma de posición, una puesta en situación, diversa de la del referente histórico pero que sin embargo lo implica y lo evoca. Con los cambios espaciales y la reconfiguración de las zonas que referimos anteriormente, la palabra acumulada hasta el momento encontrará una instancia de síntesis en la que de todo lo dicho se recuperará lo más significativo, aquello que sedimentó y que cohesionó algunas líneas de sentido, incluso algunos posibles embriones narrativos que se desenvolverán en la hora final.

La recuperación y síntesis de la palabra dicha dará lugar a un trabajo de desambiguación parcial del sentido en lo que a la última etapa de 'la máquina' concierne; con el último cambio espacial las referencias se volverán más históricas y tendrán la capacidad de vincular el universo poético construido hasta el momento con sucesos y personajes reconocibles en el nivel del referente, que por su llegada tardía y mancillada por la poesía se nos presentarán en toda su extrañeza: son nuestros referentes, y a la vez son otros, en tanto que lo que de ellos se dice ilumina zonas que el relato histórico y la tradición mantenían en penumbras. Así tratados los referentes se universalizan, se vuelven "todos los que", "cada uno de los que" o "cada vez que", lo que permite abstraer de la contingencia el rasgo común que une tiempos y espacios "en los que" pudieron - o podrían - establecerse las relaciones de poder y de saber que la máquina actualiza. En el preciso momento en que podamos efectuar la operación sintética que como hipótesis - una entre muchas posibles - nos permita crear la relación de sentido para todo el procedimiento que

se resume en un “esto habla de esto” la ‘máquina’ habrá llegado a su fin. No porque necesariamente se detenga, en rigor la máquina no se detiene, el apagón es un alto en el espectador, un punto final que permite la interpretación de la secuencia completa en diferido (muy diferido de hecho, ya que las reverberaciones de la experiencia suelen superar con mucho el tiempo de la representación y el inmediatamente posterior) y que se concibe como una decisión de la dirección: si se deja ahí, se deja ahí por ahora; y si se deja ahí por ahora es porque hay algo que fue dicho, o mejor, revelado, y que por tanto debe permanecer suspendido antes de que una nueva significación anule su efecto. En esta dirección se podría pensar la relación de la máquina con la producción de conocimiento o el proceso de enseñanza - aprendizaje, en tanto se produce en un tiempo, que no está determinado *a priori*, en el que el proceso se cumple o no se cumple, y que es justamente el tiempo del cumplimiento, un tiempo lógico y por eso trágico, interior a la propia operación y que nada debe al tiempo cronológico mensurable que regula las actividades productivas del tiempo instrumental. También podría establecerse una analogía con el tiempo del psicoanálisis en el marco de una sesión, en el que la clausura viene desde dentro en tanto conclusión de la operación de esclarecimiento por medio de la cual algo se nombra. El arribo al “esto es esto” como síntesis de pensamiento es lo que marca la no necesidad de la continuidad. Sería un desenlace en sentido lógico por ausencia de consecuente tal como lo plantea Paul Ricoeur en su revisión de la Poética de Aristóteles en *Tiempo y Narración*⁶, un desenlace lógicamente necesario para la comprensión del devenir de la representación como totalidad, y para su interpretación retrospectiva. La ‘máquina’ entonces responde a relaciones lógicas pero lógicas en un sentido alternativo respecto de una lógica instrumental o de la producción, por lo que podríamos hablar de una lógica propia y autónoma que se sustrae a la lógica del capital develándola como *una* entre otras y no la única posible. Es justo en este punto donde se nos impone el regreso al problema de lo colectivo a partir del cual nos preguntábamos cómo el ‘dispositivo máquina’ en cuestión revela un ‘colectivo’ en sentido fuerte, en el sentido de *ser con otros*, alterando profundamente la noción misma de identidad. Tras haber trazado un recorrido por el funcionamiento del dispositivo en sus características diferenciales y en sus etapas de desarrollo tal vez estemos en condiciones de arribar a algunas conclusiones parciales, a saber:

1- que lo ‘colectivo’ en la máquina de cuerpos se construye actualizando un tiempo lógico más que cronológico, cuya estructura interna es la de la acción *en* la suspensión, y la de la puesta en juego de pasado, presente y futuro como dimensiones *del* presente de la representación. Esta síntesis que permite mirar la historia como un *aconteciendo* más que como un acontecido y figurar la dimensión del porvenir como una *ya aquí* interpela lo colectivo como una conciencia del ser escindido en tiempos, de los que participa activamente y que lo constituyen como *siempre/ ya con otros* (tiempos)

2- que lo ‘colectivo’ en la máquina de cuerpos se construye actualizando una palabra que es a la vez evocación e invocación y que entrama textos venidos de la tradición con la novedad de la producción del aquí y ahora de la representación, dejando al desnudo el discurso como intertexto y a la vez interpelándolo a ser refigurado por la operación sintética de pensamiento que como aporte arriba a un “esto es esto”; tercer término de una dialéctica que confronta los sentidos cristalizados con la novedad de la disociación-asociación en el uso de la palabra para la refiguración de su sentido, que ahora aparece como develado en su ser construcción, y como nuevo en la ampliación de los límites del mundo al que refiere. La palabra heredada, tanto como la palabra legada, es una palabra - y un sentido - *siempre ya con otros* (textos)

3- que lo ‘colectivo’ en la máquina de cuerpos se construye presentando el espacio librado a la intervención del tiempo y la acción que lo refiguran según sus devenires y que lo constituyen como cohabitable en tanto es capaz de reunir situaciones presentes, pasadas y futuras, así como distancias inconmensurables en una geografía multidimensional y móvil en la que el dinamismo que caracteriza el traslado de los cuerpos y los objetos también

cualifica el espacio como un todo cambiante. El *ser* a la vez en esta y en otra zona, y la huella del haber sido en el recorrido regulado por la totalidad de las zonas que conforman el espacio, la memoria como garante de las compensaciones, reagrupaciones y asociaciones espaciales novedosas, y la conciencia de la incidencia del aquí en el allí como regla de intervención espacial, configuran un espacio que *siempre/ya con otros* (espacios).

Queda por determinar en qué sentido este *ser con otros* que el dispositivo de la 'máquina colectiva' promueve y devela en los niveles a los que nos referimos es garantía de una concepción de la identidad que privilegie el aspecto *ipse* sobre el aspecto *idem*; y de qué forma la puesta en relieve de la identidad *ipse* en el teatro de Pompeyo Audivert es a la vez una *ética* en tanto se constituye como respuesta al llamado de la Historia.

La revolución del *sí*

Al hablar de 'colectivo' en el apartado anterior no hacíamos referencia, según la tradición, a un grupo o un conjunto de individuos que se define por actividades, intereses, objetivos o intenciones comunes, sino que atendiendo a la definición de *ipseidad* propuesta por Paul Ricoeur que guía nuestro desarrollo - que en un sentido retoma a idea de 'convergencia' pero que muy especialmente plantea la alteridad como parte constitutiva de esa convergencia - entendíamos lo colectivo en el dispositivo 'máquina colectiva' como un *sí* que es a la vez un *sí en cuanto otro* y que trascendería al sujeto y a cada 'yo' para constituirse en una conciencia, pero ¿conciencia de qué?, citando al propio Ricoeur "...*el sí es esencialmente apertura al mundo, y su relación con el mundo es de conciencia total: todo me concierne*" (Ricoeur:1990). En tanto que "*todo le concierne*", esta conciencia no puede cerrarse sobre sí ni definirse como mismidad, su modo de ser es el de la conminación, que no se le añade desde fuera sino que la constituye y exige la alteridad como parte de su estructura.

La consecuencia práctica de esta conciencia entendida como un *sí* conminado es la *responsabilidad*, que al escuchar el llamado de la conminación en la conciencia, responde. Y es aquí donde nuestra hipótesis encontraría su fundamento, en tanto la respuesta es al llamado de la Historia, o mejor, al llamado de la Historia como un *otro de sí*, como un *ser con otros* que nos interpela y nos compromete. Una vez más con Ricoeur "... *la noción de responsabilidad tiene también una cara vuelta hacia el 'pasado', en la medida en que implica que asumamos un pasado que nos afecta sin que sea enteramente obra nuestra, pero que asumimos como nuestra*" (Ricoeur: 1990) ¿Cuál sería entonces la especificidad del modo *ipse* de la identidad en su relación con el llamado de la Historia? ¿Y cómo es que el dispositivo al que nos referimos la eleva por sobre la identidad *idem* mediante operaciones estéticas? Contrariamente a la mismidad presente en la identidad *idem* fundada en la permanencia del carácter y más cercana a la constitución de un 'yo' o de un 'ego', la identidad *ipse* se define por el mantenimiento de *sí* en el sostenimiento de la palabra dada, en términos de Ricoeur la *ipseidad* se manifiesta por medio de "*La palabra mantenida en la fidelidad de la palabra dada. Veo en este 'mantener' la figura emblemática diametralmente opuesta a la del carácter. La palabra mantenida expresa un mantenerse a sí que no se deja inscribir, como en el carácter, en la dimensión de algo en general, sino únicamente en la del 'quién'*" (Ricoeur:1990) Un *sí* es, entonces, quien responde - no alguien que responde, sino *el que* responde como función - y el colectivo que la 'máquina' de cuerpos construye se erige como respuesta estética (y por tanto ética y política) al llamado de la Historia en tanto que mediante operaciones formales específicas que *afectan* al espectador, deja al descubierto las relaciones de sentido que nos vinculan al mundo (también, o fundamentalmente, en el aspecto sensible), y altera su lógica habitual en favor de nuevas formas de estar en el mundo, de concebir el tiempo, el espacio y las relaciones intersubjetivas que nos configuran como parte de un devenir histórico. En este sentido el dispositivo 'máquina colectiva' *interviene* el mundo, en tanto habilita un espacio de resistencia a la reproducción - más o menos consciente - de las condiciones de existencia

ISBN 978-987-3946-03-5

regidas por la lógica del capital, y ensaya modos de *ser con otros* en la conciencia plena de la alteridad constitutiva de toda identidad.

La revolución del *sí* se produce en virtud de una toma de poder y en tanto rehabilitación de recursos simbólicos - que se expresan luego en la praxis concreta - y muy especialmente en la elaboración de *estrategias*, a la base del concepto mismo de dispositivo, capaces de intervenir el mundo ampliando sus márgenes y modificando para siempre su fisonomía.

El mundo no vuelve nunca más a ser el mismo luego de la 'máquina colectiva' tanto desde la perspectiva de quienes participan en su ejecución como desde la perspectiva de los espectadores, cuya experiencia estética se vuelve implicada y comprometida por cuanto lo que se juega en esa experiencia es su propia identidad subvertida hasta volverse extraña y a la vez reconocible justo en el punto en que se vuelve una experiencia de *ser con otros*, una experiencia dialéctica entre *mismidad* y *alteridad*, o mejor de *la mismidad en cuanto alteridad*; dialéctica que sólo un discurso que se esfuerce por permanecer *distinto de sí mismo* puede desplegar. Es esta la paradoja que define el trabajo de Audivert en su dimensión ética y política: permanecer *distinto de sí* es la forma de *mantener el sí*: he aquí una palabra dada y sostenida, he aquí una respuesta.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. (2007) *¿Qué es un dispositivo?*, Sociológicas, Mexico, 2011.
Heidegger, Martin. (1927) *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1951.
Ricoeur, Paul. (1985) *Tiempo y Narración*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.
Ricoeur, Paul. (1990) *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, Madrid, 1996.

Corpus de obras de Pompeyo Audivert analizadas

- Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, Teatro Nacional Cervantes, 2010.
Edipo en Ezeiza de su autoría, Camarín de las Musas, en cartel.
Muñeca de Armando Discépolo, Centro Cultural de la Cooperación, en cartel
Museo EZEIZA 73 instalación, Centro Cultural Haroldo Conti, en cartel.
Pater Dixit, adaptación de Trastorno de T. Bernhard, Teatro Estudio El Cuervo, 2009.

¹ El concepto de 'dispositivo' que aquí adoptamos es el desarrollado por G. Agamben en *Qué es un dispositivo* (2007) retomando la definición de M. Foucault en *Dits et écrits* (1994), especialmente en lo que refiere al dispositivo como función estratégica inscrita en una relación de poder y en tanto cruzamiento de relaciones de saber y poder.

² Si se habla de 'máquina' - una que Audivert designará como 'máquina colectiva' o 'máquina de cuerpos'- es justamente en el sentido de su inorganicidad. La máquina requiere la correcta coordinación de todas sus piezas, como diferenciales, para funcionar; en contraposición al organismo cuyas partes contienen y reproducen la estructura del todo.

³ Término propuesto por Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro* (1990) para referirse a una concepción dialéctica de la identidad en la que el aspecto *idem* designa la mismidad como continuidad para la construcción de la identidad, y el aspecto *ipse*, al que Ricoeur privilegia, designa la alteridad como discontinuidad inmanente a toda identidad.

⁴ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, París, Seuil, 1990.

⁵ El sentido de 'voz de la conciencia' al que hacemos referencia no se vincula a aspectos religiosos ni morales, es más bien el que se expresa en la cita de M. Heidegger del *Ser y el tiempo*, en la que se lee: "La llamada no viene, sin duda alguna, de otro que está en el mundo conmigo. La llamada viene de mí, y, sin embargo, me sobrepasa". (1927) En ese 'sobrepasar' de la llamada al que el autor se refiere, y siguiendo la síntesis de Heidegger que hace Paul Ricoeur (1990), es que la conciencia se manifiesta como un *sí*.

⁶ Ricoeur Paul, *Tiempo y Narración*, París, Seuil, 1985.

Teatro y Estado: condiciones de creación del primer teatro estable intranacional. Comedia Cordobesa (1958)

María Elena Troncoso
UNC

Los años sesenta se caracterizaron por conjugar las “relaciones entre modernización y radicalización política” ya que si bien significaron una progresiva fragilización de la democracia, debido al crecimiento del poder de los gobiernos dictatoriales surgidos de acuerdos militares-cívicos (Dubatti, 2012: 137), desde el punto de vista teatral, implicaron la apertura en la dramaturgia, puesta en escena y actuación, con hacedores “entregados a una invención permanente de sus propias representaciones a través de las cuales pretendían lograr la identidad y percibir sus límites” (Pelletieri, 1997: 11). Todo ello significó una etapa de consolidación del teatro independiente en Buenos Aires (porteño).

Sin embargo, a finales de la década y principios de los años setenta, el teatro independiente desaparecerá tal como fue pensado por Leónidas Barletta, debido a las nuevas tendencias hacia el nucleamiento de actores y maestros en pequeños talleres, un nuevo sistema de trabajo actoral y una nueva interacción de directores, actores y dramaturgos (Tirri, 1973:73); lo que llevará a iniciar el proceso de profesionalización que ya se habían advertido los miembros del teatro independiente de los años 50 y al que Barletta se resistía.

Así, el teatro independiente porteño se redefinió en tres direcciones principales: a) mayor apertura e inserción de muchos independientes hacia el campo teatral profesional, oficial y comercial, b) una intensificación de la búsqueda macropolítica de transformación de la sociedad, que lleva hacia el teatro militante y c) una profundización del devenir micropolítico independiente (Dubatti, 2012: 141).

Estas redefiniciones también llevaron a fuertes discusiones en torno a la puja entre cuatro ideas directrices del teatro porteño: teatro oficial, teatro profesional-comercial, teatro independiente y teatro vocacional”, su continuidad en las provincias argentinas y la necesaria “toma de decisiones”, ya que si el arte teatral quería consolidarse como “artefacto de modernización de la cultura” se debían tomar “decisiones contundentes”, fundamentalmente sobre “el vínculo del teatro con las entidades oficiales (provincial, municipal y universitario estatal)”(Tossi, 2011:80).

Y esta toma de decisiones estuvo en manos, tanto del campo intelectual encargado de elaborar el proyecto de teatro estable, como del campo de poder encargado de aprobarlo y de ejecutarlo, lo que a su vez nos conduce al abordaje del TEC desde el punto dos puntos de vista: como campo intelectual. Y como institución cultural mediadora.

Ubicamos al TEC como institución cultural mediadora, dentro de las categorías de mediación que propone Natalie Heinrich, luego de considerar que la misma “sirve para designar todo lo que interviene entre un obra y su recepción” (Heinrich, 2003: 61), en tanto organismo estatal creado dentro de la órbita del gobierno provincial, tal como expresa su ley de origen: “Créase la Comedia Cordobesa dependiente de la Subsecretaría de Educación y Cultura de la provincia” (ley 4587 artículo 1), y su reglamento interno” cuando prescribe que “Las disposiciones de este Reglamento estarán en todo supeditadas a las normas orgánicas vigentes para la Dirección General de Cultura de la provincia...” (Decreto 1230/62 artículo 2) y que “La Comedia dependerá de la Dirección General de Cultura de la Provincia como parte integrante de su Departamento de Arte Dramático” (artículo 3).

Luego, el TEC como campo intelectual, implica conjugar la teoría de “campo” de Pierre Bourdieu que propone Mauricio Tossi, entendido como aquel “espacio de juego históricamente constituido, que responde a instituciones específicas y a leyes de funcionamiento propias” (Tossi, 2011: 28), y en virtud de lo cual la obra de arte se encuentra atravesada por el sistema de relaciones sociales en las cuales se gesta.

Este sistema constituye el “campo intelectual”, conformado por agentes o sistemas

de agentes descriptos como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriendo su estructura específica en un momento dado del tiempo. A su vez, cada agente está determinado por su pertenencia a este campo, donde ocupa una posición particular que le confiere propiedades de posiciones irreductibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo determinado de participación en el campo cultural. A su vez, el campo se define por “lo que está en juego y los intereses específicos del mismo”, que implica la constitución de “espacios de lucha destinados a preservar o transformar ese ámbito de fuerzas”. Estas condiciones implican que los agentes intelectuales que conforman cada campo tienen intereses comunes por los cuales vale la pena luchar o jugar dentro del campo, un interés compartido en el campo artístico que constituye la “legitimidad cultural” y es lo que diferencia un campo de otro, con sus límites e interrelaciones (Tossi, 2011: 29).

Así entre los intelectuales destacados o culturalmente legitimados en la redacción del proyecto del TEC, las diversas fuentes mencionan a los hermanos Di Mauro y Eugenio Filippelli; a Carlos Tagle Achával, por parte de las autoridades culturales y al diputado Aurelio Bustos, por el radicalismo intransigente de la legislatura de la provincia, encargado de presentar el proyecto para su discusión y posterior aprobación. Todos ellos mencionados en las autobiografías y entrevistas realizadas a Eduardo Di Mauro y de Eugenio Filippelli:

En 1958, con el acceso al gobierno del frondicismo, se crean varios organismos estables de teatro: el Teatro Estable de Tucumán, la Comedia Bonaerense, entre otros. Un grupo de gente preocupada por problemas culturales elabora, en Córdoba, un ambicioso proyecto, dentro del cual figuraba la creación de una Comedia Cordobesa. Unos amigos comunes me conectan con el subsecretario de cultura y educación de esa provincia, Carlos Tagle Achával, un abogado joven que era, también, autor teatral. Juntos redactamos un proyecto que fue tratado en las cámaras legislativas y finalmente aprobado. Claro que no fue fácil. Conservo todavía los diarios de sesiones donde se registran hechos curiosos; por razones políticas, un grupo minoritario de legisladores se oponía, con aquellos argumentos de que “si en los hospitales no hay algodones y en las escuelas no hay tizas, ¿para qué queremos gastar en teatro?”. Además, el diputado que presentó el proyecto tenía ideas muy vagas sobre el tema... por suerte estábamos al lado de él, para asesorarlo, junto con los titiriteros Héctor y Eduardo Di Mauro. Una vez aprobada y reglamentada la ley, me ofrecieron la dirección de la flamante Comedia; me instalo en Córdoba; era 1959... (Filippelli, 1994:61)

De los dos teatros estables que menciona, el Teatro Estable de la Provincia de Buenos Aires o Comedia Bonaerense se crea por resolución N° 2038 de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de esa provincia, el 25 de septiembre de 1958, con sede en el Teatro Argentino de La Plata, y el Teatro Estable de la provincia de Tucumán se crea de hecho, con su primer estreno en 1959, en cumplimiento de la Ley N°2765 del 16 de diciembre de 1958, que crea el Consejo de Difusión Cultural de la Provincia de Tucumán con la misión de crear el Teatro Estable de dicha provincia.

Eduardo Di Mauro, por su parte, describe el contexto internacional y nacional de creación de teatro estable cordobés:

Cuando a mediados del siglo se crearon las compañías nacionales de teatro (por influencia del desarrollo teatral europeo), en Buenos Aires y luego en Montevideo, nos pudimos enterar con Héctor de que esos elencos estables (y a veces inestables) jamás salieron al interior del país en ambos casos, y más que hacer un reclamo a la Nación, para que ellos recorrieran el país, preferimos la alternativa de la creación de un ente tutelado provincial, la Comedia Cordobesa. En ese momento pudimos entender que en Chile, Uruguay y Argentina, países a los cuales ya conocíamos, todas las capitales generaban un colonialismo interno, frente al interior del país, es por eso que entramos a pensar que teníamos la obligación de realizar una política para descentralizar la cultura y llevarla aunque sea a las grandes capitales del interior. Y más aún porque, en ese tiempo, Buenos Aires se transformaba en un embudo que se tragaba todo el elemento humano que deseaba desarrollarse artísticamente, sobre todo, en el teatro. Para crear este organismo necesitamos primeramente buscar un excelente director de teatro pero

humilde, talentoso y trabajador experimentado, eso recayó en la figura de Eugenio Filippelli y además encontrar algún diputado que pudiera elevar ese proyecto cultural para la ciudad de Córdoba, de modo que tuviera gravitación en las grandes ciudades y pueblos del interior de la provincia. He aquí que el diputado Aurelio Bustos, de quien fuimos compañeros de estudio en la Escuela Normal Superior y tenía gran respeto por nuestra actividad titiritesca, estaba dentro de la bancada del partido Radical, que era mayoría en esa cámara. Cuando estudiaron ese proyecto, muchos diputados se oponían diciendo que era más importante gastar en remedios, algodones y en la atención a los hospitales. Cuando estaba a punto de no concretarse, se levantó un diputado que sin duda tenía el respeto de casi todos sus colegas y defendió ese proyecto diciendo que ya era hora de tener en cuenta, que la cultura era la base del desarrollo integral de la provincia, que si hubieran respetado el movimiento de la Reforma Universitaria y lo que significó la Escuela Normal Superior, eso sería claramente comprendido y terminó diciendo: “No puede desarrollarse un país, si paralelamente no se tiene en cuenta, la cultura de sus habitantes” (Di Mauro, 2010: 21).

En una entrevista realizada al primer director del TEC, ante la pregunta: ¿Cómo estima usted la intervención estatal en las actividades artísticas?, Filippelli responde:

La creo beneficiosa, pero siempre y cuando no se invadan ciertas jurisdicciones. Ayudar económicamente a las instituciones de cultura, no debe significar en ningún caso, pretender ejercer controles sobre las postulaciones esenciales de un movimiento artístico. Concretamente, en el caso de los teatros, sería inconveniente, por ejemplo querer inmiscuirse en la discriminación del repertorio de las compañías a las cuales se les presta apoyo (Acción Radical, 1959: 125)

Por el modo en que se implicaron en el proyecto, los intelectuales del TEC constituyeron intelectuales “comprometidos”, identificados con la cultura del existencialismo y el compromiso sartreano, tendientes a “romper con la tradición de la figura del intelectual aislado para inaugurar una práctica en la que los intelectuales entraran en contacto con el entorno y su coyuntura que, en adelante, en la Argentina significaría vehiculizar las relaciones entre la clase obrera, la pequeña burguesía y el pensamiento de izquierda, mediados por el peronismo como centro de reflexión (Verzero, 2013: 57).

A su vez, este arte comprometido fue representado por el *Realismo Reflexivo* caracterizado por ser “un teatro de tesis, referencial, realizado por las clases medias y para un público de clase media” y por incorporar “la formación actoral stanislavskiana-strasbergiana” (Verzero, 2013: 59), identificado con las primeras puestas del TEC, sobre todo aquellas realizadas bajo la dirección de Eugenio Filippelli, entre 1959 y 1961: “Locos de verano” de Gregorio de Laferrère; “La biunda” de Carlo Carlino; “Todos eran mis hijos” de Arthur Miller, “Nuestro Pueblo” de Thornton Wilder; “Los expedientes” de Marco Denevi y “Viaje Feliz” de Thornton Wilder.

Todo lo hasta aquí expuesto ha intentado dar cuenta de que el surgimiento del primer teatro estable intranacional no fue azaroso, sino resultado de la confluencia entre “la voluntad política de las instituciones que alcanzaron un nivel de conocimiento y sensibilización ante el problema”, y que “un sector suficientemente ostensible de la profesión teatral provoque e impulse cambios en este sentido” (Hormigon 1993: 5). Lo cual hemos reconocido como campo de poder del radicalismo intransigente y campo intelectual de comprometido, respectivamente.

Bibliografía

- Di Mauro, Eduardo. *Memorias de un titiritero latinoamericano*. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2010.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos, Buenos Aires, 2012.
- Filippelli, Eugenio. *Trotatablas. Crónicas de una obstinación. Asociación Argentina de Autores*. Buenos Aires, 1994.

ISBN 978-987-3946-03-5

- Heinich, Natalie. *Sociología del Arte*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.-Hormigón, Antonio y otros. "Teatros Públicos. Pasado y Presente", ADE, N° 31-32, septiembre, 1993.
- Pelletieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1923-1928)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Tirri, Néstor, *Realismo y Teatro argentino*. La Bastilla, Buenos Aires, 1973.
- Tossi, Mauricio. *Poéticas y Formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Dunken, Buenos Aires, 2011.
- "Director de la Comedia Cordobesa Don Eugenio Filippelli", en *El teatro visto desde la calle, Acción Radical*, Unión Cívica Radical Intransigente, Buenos Aires, pág. 125 y 126, 1959.
- Ley 4587 de Creación de la Comedia Cordobesa, Senado y Cámara de Diputados de la provincia de Córdoba, Dirección General de Archivos de la provincia de Córdoba, 12/09/1958.
- Decreto Ley 1230/26 de marzo de 1962. Reglamento Interno de la Comedia Cordobesa. Subsecretaría de Instrucción Pública, de Gobierno, Justicia, Culto e Instrucción Pública, gobierno de la provincia de Córdoba.

¿Cómo opera la conciencia de lo ficticio hoy?

Patricia Velzi
UNA

En la actualidad nuestros vínculos con los otros y con el entorno en general se encuentran absolutamente mediatizados por normas, reglas, pautas, pero sobre todo, por una variedad de dispositivos tecnológicos que nos exigen una constante elaboración y decodificación de los signos y de las imágenes que entran en juego en nuestra comunicación cotidiana con el mundo, y que, de algún modo, nos revela, por su carácter contingente, el grado de artificio del que están hechas las sociedades actuales. Por este motivo encuentro interesante problematizar sobre cómo opera hoy la conciencia de lo ficticio y como, una vez más, el teatro, en su representación del instante, puede aportarnos algunas claves para pensarlo.

La ficción en el teatro

Toda ficción pero fundamentalmente el teatro se constituye a partir de un acuerdo que delimita la situación y establece, por medio de pautas concretas, que lo que allí sucede es ficción y no otra cosa. De modo que ese acuerdo entre las partes, productor y espectador, da cuenta de una conciencia que suspende durante la representación su pretensión de realidad procurándole otro tipo de entidad al hecho teatral que acontece. A esto le llamamos conciencia de lo ficticio. Sin embargo, es indispensable resaltar que lo ficticio no necesariamente es lo contrario de lo verdadero ni tampoco sinónimo de falso. La ficción es un sistema al que no se le puede exigir ser verificable, en términos científicos, sino que sea lo suficientemente verosímil para que funcione dentro de su propia estructura y sea creíble, lo cual tampoco significa que necesariamente sea cierta. Saer (1997) afirma:

Quando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad (...) que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la verdad, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. (p.1y2)

Es por ello que coincidimos con Deleuze (1993) cuando dice que en el arte aún es posible pensar, porque allí se tiene la posibilidad de experimentar, de asociar, de pensar rizomáticamente, realizando conexiones que no están conectadas previamente. Y así, poder generar alguna línea de fuga a lo establecido.

La mayoría de las personas que asisten al teatro a ver un espectáculo saben perfectamente que lo que van a ver allí es una ficción y que, si un personaje durante la obra, muere, cuando la pieza concluya, la actriz o el actor que lo interpretó saldrá sano y salvo a saludar al público. Es decir, los espectadores al igual que los artistas son conscientes de este acuerdo previo que afirma y garantiza la representación y, salvo que ocurra algún accidente o catástrofe, aquello no debería traer consecuencias empíricas fatales en la vida nadie. Sin embargo no podemos soslayar la idea de que el hecho teatral a diferencia de otras expresiones artísticas sea un hecho vivo, una experiencia compartida en un mismo tiempo y espacio por todos los allí presentes: artistas y espectadores. Badiou (1999) lo llama acontecimiento cuyo ordenamiento de componentes materiales e ideales (un texto, un lugar, los cuerpos, los trajes, el público) extremadamente dispares tienen como única existencia la representación y que, la repetición de noche tras noche, no le impide a este acontecimiento que sea siempre singular. Y afirma: "ese acontecimiento -cuando es realmente teatro o arte del teatro- es un acontecimiento de pensamiento" (p.102). Es decir, un acontecimiento que

produce ideas. En éste y otro punto particular me permitiré disentir con el autor pero lo desarrollaré más adelante. Estas ideas que el autor llama “ideas-teatro” no se producirían en ningún otro lugar ni por ningún otro medio que no sea en la representación. Y agrega: “La idea adviene en y para la representación. Es irreductiblemente teatral, y no preexiste a su aparición ‘en escena’ ” (p.102).

Para Badiou la “idea-teatro” está incompleta en el texto y se mantiene en una especie de eternidad, y es el arte del teatro el único que debe complementar su eternidad con la instantaneidad que le falta. Allí, el tiempo y el azar juegan un rol fundamental. La representación en el teatro se realiza en un tiempo presente compartido entre el espectador y el que produce la ficción, de modo que la experiencia circula en un tiempo por lo menos doble: el tiempo de duración del espectáculo y el tiempo al que refiere la representación. Esta experiencia temporal además contiene una gran parte de azar, “la puesta en escena es a menudo un pensamiento extraído de los azares porque en efecto completan la idea, o bien porque la disimulan” (p.104). A su vez, considera que el público debe formar parte del azar porque junto a su presencia el acto teatral puede transmitir o no la “idea-teatro” complementándola. Para ello propone que el público sea lo más casual posible, y se opone a la concepción de un público unificado, dado que solo en su heterogeneidad y diversidad, la humanidad, puede estar allí representada en su inconsistencia y variedad infinita.

Ahora bien, el teatro a lo largo de su historia ha sido conceptualizado, mucho menos por sus hacedores que por sus teóricos y críticos, de diferentes maneras y estilos, y le ha sido dado según el discurso hegemónico dominante de la época, modos de construcción, de valoración, de función y de utilidad. Como se menciona más arriba el teatro es una ficción y como tal enraíza, sus bases, en el acuerdo. A saber, cualquier artista que presenta su creación o producción artística como “teatro” a un público que recibe y acepta dicha afirmación, a mi criterio, bastaría para que lo sea. Puede entenderse tal vez que eludo problematizar de manera más precisa sobre su estructura y funcionamiento. No obstante encuentro que muchas veces se invierte gran cantidad de energía en captar y determinar una “esencia” y que, una vez adquirida o establecida esa “esencia”, se la utiliza como regla general para erigir y enaltecer un tipo de teatro negando tantísimos otros. Es decir, no podemos esquivar la existencia de otros modos de producción teatral y sus diferentes formas de concebirlo, sólo porque sus particularidades se fundan en otros intereses que no son los que impulsan a un determinado campo intelectual y académico.

El público en la ficción teatral es constitutivo de la representación, su presencia fue siempre ineludible para el teatro. Situación que no sucede en otro tipo de representaciones como puede ser una telenovela donde claramente no es requerida para su creación o realización. No sólo porque tiene otro soporte técnico-expresivo, sino porque además está direccionada, de manera masificadora y unificadora, al público que “consume” este tipo de ficciones. Por el contrario, en la representación teatral su presencia física es necesaria para que haya teatro; y el espectro de público al que apunta, en sus diferentes géneros, es variado y amplio. A partir de aquí Badiou dirá que la presencia de un público azaroso y heterogéneo será la clave para que el acontecimiento complemente a la “idea-teatro” en su universalidad y eternidad, y así, el teatro produzca pensamiento. En este sentido es que me permito disentir con el autor. La proposición sobre la necesidad de un público azaroso para el complemento de la “idea-teatro” y su oposición a la concepción de un público que se ve a sí mismo como parte de una comunidad (social, nacional o civilmente unificado) porque es menos útil para el sostenimiento de la idea en su carácter universal y eterna, a mi entender, homogeniza el destino múltiple del hecho teatral. Éste principio de azar y de heterogeneidad que aplica sobre el público le otorga una funcionalidad que lo recorta y expulsa hacia los márgenes otros intereses que pueden también movilizarlo.

Cuando asistí a una representación del espectáculo teatral “Querida mamá o guiando la hiedra” de Laura Yusem¹ tuve una experiencia muy interesante. El vínculo filial que la directora consigue llevar a escena entre el personaje de la madre muerta y su hija, me resultó extremadamente conmovedor, sobre todo, por mi condición de mujer e hija. La

puesta es de una enorme sensibilidad artística no solo por el talento de las actrices sino por la sutileza con la que están desplegados cada uno de los elementos teatrales: la sonoridad del texto, la música, las acciones de los personajes, la composición de las imágenes, el uso preciso de la luz, etc. Yusem logra transmitir de modo sublime lo singular del vínculo madre/hija y que, por una cuestión de género, gran parte del público femenino coincidió en la fuerte identificación que produce la pieza y en lo movilizador que esto resulta. Si bien para el público masculino presente también fue una experiencia conmovedora, no dudaron en reparar que la obra no estaba hablando de ellos, o mejor dicho, para ellos. Cuando pregunté, a algunos de ellos, cómo había sido su vivencia en la representación muchos respondieron que la obra los había llevado a reflexionar sobre su vínculo con el padre y no necesariamente con el de su madre; es decir, la pieza no expresaba la universalidad del vínculo filial sino la particularidad dada por el género que lo determina. Lo que intento mostrar aquí es que, como público, percibir lo propio en la representación y sentirse por ello parte de una comunidad es sumamente gratificante; no obstante, puede que para otros espectadores allí presentes no encuentren identificación alguna en la representación pero sí a través de paralelismos conceptuales que como sujetos simbólicos realizamos constantemente. A mi criterio, lo interesante de una obra teatral es cómo particulariza y singulariza lo universal; y no a la inversa. Con ello es probable que haya mucho teatro que no nos conmueva, o bien, que no nos identifiquemos en él. Sin embargo, considero sumamente importante la existencia de tantas ideas de teatros como sea posible, y no de “la” idea-teatro que en su intento de universalidad termine por homogenizar la experiencia del hecho teatral y su forma de concebirlo.

Otra diferencia que me permite establecer con Badiou es en su definición de acontecimiento de pensamiento. Al poner el énfasis en: “-cuando es realmente teatro o arte del teatro- es un acontecimiento de pensamiento” me surgen algunas preguntas. ¿Cuál sería ese teatro que “realmente” no lo es? Y si el arte del teatro es el que puede generar en su seno un acontecimiento de pensamiento, ¿cuál sería ese teatro que tiene el poder de prescindir del arte para su realización y por tanto no forjar dicho acontecimiento? Entonces, ¿cómo podría existir el hecho teatral sin la representación, sin la constante creación de la instantaneidad de ese espacio adyacente que produce el roce entre lo real y lo ficticio? En suma, no existe un teatro más y menos real; como tampoco un arte teatral y un teatro sin arte. El teatro es un acuerdo de ficción entre sujetos presenciales, todo lo demás que podamos decir del él son valoraciones estéticas y éticas, pero no constitutivas.

Conciencia de lo ficticio

Entiendo al hecho teatral como un diálogo particular entre sujetos presenciales mediatizado por la ficción. A diferencia de leer un texto dramático, o ver una película en el cine, el teatro, a través de la ficción, confronta unos y otros en un mismo tiempo y espacio, distribuyendo de antemano roles a representar: actores y espectadores. Cada uno tiene su modo de ser frente al otro. El sujeto-actor en términos de acción es el más activo porque despliega la ficción, mientras que, el sujeto-espectador, en su aparente pasividad, subordinado a las formas de conducta social, posee también herramientas activas para transmitir a los hacedores su agrado, su aceptación, o bien, su completo rechazo frente a lo que allí acontece. Por tanto, en mi opinión, un acontecimiento de pensamiento estaría más ligado a una conciencia de lo ficticio que consigue materializarse en la representación teatral mediante ese diálogo particular, esa comunicación singular que aproxima a todos los presentes, en la vivencia de una experiencia peculiar que transita por los intersticios de la dualidad del tiempo-espacio.

El hecho teatral, gracias a esta dualidad, tiene tanto de realidad como de ficción, y aquello que puede devolvernos la mirada hacia nosotros mismos, no es en sí lo ficticio o el relato sino su “conciencia de”. Esta conciencia nos permite comprender que la experiencia, real, percibida por nuestros sentidos durante la representación, es fruto del artificio. O sea, de un sistema de signos “artificiales” que son puestos intencionalmente por los seres

humanos para comunicar con otros seres humanos (Eco, 1988, p.14). Es la conciencia plena de la construcción ficcional en la cual, por ser teatro, se forma parte; y su capacidad, en todo caso, de producir pensamientos profundos y reflexivos si se quiere, no depende de las cualidades o del tipo de teatro que se haga sino de la comunicación que pueda establecerse entre el artista y el público. El teatro, para edificar ficción, necesitó siempre más del público que de los que la producen. Mauricio Kartun, dramaturgo y director argentino, suele decir en sus conferencias que, tanto el relato como los personajes, existen únicamente en la mente de los espectadores. Adquieren forma, se materializan, y permanecen, sólo en la mente del espectador. Por ello, la conciencia de lo ficticio hace del hecho teatral algo más que un mero acontecimiento estético, lo vuelve un hecho profundamente ético porque elabora una interacción, una comunicación que abre un espacio nuevo, paralelo a un plano de ficción o realidad, y donde, precisamente, los discursos establecidos socialmente, entran a dialogar de manera particular y específica.

Para terminar, podríamos decir que en el teatro siempre hay pensamiento, o sea, la opinión de acuerdo o desacuerdo, de interés o desinterés, siempre está, y es lo primero que se pone a dialogar entre la obra y su público. Luego dependerá, como decíamos recién, de la relación, de la disposición que tengan entre sí para interactuar, el público y el artista; para escucharse y comunicarse de manera expansiva, y que con ello pueda descubrirse otros modos de vincularse con la realidad.

Bibliografía

- Saer, Juan José. 1997. *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.
- Badiou, Alan. 1999. *¿Qué piensa el teatro?* en Reflexiones sobre nuestro tiempo, Buenos Aires, Ediciones del Cifrado. (Estas reflexiones son una prolongación de un coloquio organizado por el Festival De Avignon en Julio de 1994, y fueron presentadas y debatidas por Alain Badiou en el Teatro Corpo en Belo Horizonte, en 1996)
- Deleuze, G. y Guattari, F. 1991. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993 [Edición original en francés, *¿Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions des Minuit.]
- Eco, Umberto. 1973. *Signo*, Barcelona, Editorial Labor 1988. [Edición original en italiano, *Segno*, Milán, Bompiani.]

¹El espectáculo "*Querida mamá o guiando la hiedra*" sobre cuentos de Hebe Uhart, fue escrita y dirigida por Laura Yusem, y contó con las actuaciones de Julieta Alfonso (la hija) y Martha Rodríguez (la madre). La obra se estrenó el 23 de Enero del 2010 en el Teatro Patio de Actores. Capital Federal. Argentina.

Combate de negro e de cães: a presença do personagem negro e a temática sociopolítica na dramaturgia de Bernard-Marie Koltès¹

Fernanda Vieira Fernandes
UFPEL
nvnandes@gmail.com

O presente artigo tem como foco de estudo a peça teatral *Combate de negro e de cães* (1979), escrita por Bernard-Marie Koltès, a partir do aspecto da inserção do personagem negro no enredo e dos debates sociopolíticos que a temática do racismo e do neocolonialismo suscita.² O trabalho está diretamente ligado à minha tese de doutorado defendida em 2009, no PPG-Letras da UFRGS (Porto Alegre, Brasil), na qual a referida peça, juntamente com *A prostituta respeitosa*, de Jean-Paul Sartre, compuseram o corpus de pesquisa sobre a figura do negro na literatura dramática francesa do século XX.³

Após a apresentação de breves informações sobre o autor e o texto selecionado, o ensaio debruçar-se-á sobre a relevância do negro e a forma como tal personagem é construído e inserido na obra koltésiana. Por fim, será levantada uma breve reflexão sobre o possível posicionamento político do dramaturgo através dessa peça e, em especial, sobre a ênfase que o mesmo dava em negar qualquer aspecto de denúncia ou engajamento panfletário à situação de exploração do negro pelos estrangeiros em território africano. Para colaborar neste debate, serão referenciados os estudiosos Anne Ubersfeld, Stéphane Patrice, Sylvie Chalaye e François Poujardieu.

Informações iniciais sobre Bernard-Marie Koltès e sua primeira peça de sucesso

Koltès nasceu em Metz, cidade do leste da França, em 1948. Sua dramaturgia ocupa um espaço bastante importante no fim do século XX, apontado como um dos principais nomes do teatro desse período. Durante sua carreira, iniciada na década de 1970, escreveu quinze peças, um romance e duas novelas, além de outras produções. Entre os temas que se destacam nas suas obras estão a violência, a marginalidade, a solidão, a preocupação com minorias e estrangeiros e a incomunicabilidade (ou a incapacidade de diálogo entre os sujeitos). O autor faleceu bastante jovem, aos 41 anos, vítima da AIDS.

Outro aspecto de grande importância no percurso de Koltès era o gosto especial que ele tinha por viajar. “Une part de ma vie, c’est le voyage, l’autre, l’écriture” (Koltès, 2006, p. 34). Foi justamente durante a sua primeira visita à África, em 1978, que surgiu a inspiração para a escrita de *Combate de negro e de cães*. O dramaturgo permaneceu cerca de um mês em um canteiro de obras na Nigéria juntamente com alguns amigos.

Em uma carta enviada a Hubert Gignoux, diretor do Teatro Nacional de Estrasburgo naquele momento, relatou a sua experiência. Os cinco primeiros dias ali ele descreveu como terríveis, chocado pela violência, desordem, barulho e costumes. Convivendo com os brancos que trabalhavam no local, observou o racismo em discursos preconceituosos que ele classificava como do nível de pessoas incapacitadas mentalmente, sem qualquer conhecimento em política, com certezas sumárias e convicções definitivas e infantis. Ao mesmo tempo, questionava-se sobre os motivos de não existir uma rebelião do proletariado negro, já que tudo parecia pronto para isso (Koltès, 1997).

Muitas são as semelhanças do relato da carta com o que se vê na peça (elementos do cenário imaginado por ele, os hábitos dos personagens, os diálogos, entre outros). Mais especificamente, o que o levou a escrever a obra foram os sons que os guardas negros nas torres de controle faziam com a garganta à noite, chamando uns aos outros para evitar que dormissem. Tais elementos sonoros estão inseridos na peça, através da rubrica inicial (que os detalha) e de algumas falas dos personagens.

A estreia de *Combate de negro e de cães* ocorreu em 1983, sob a direção de Patrice Chéreau e rendeu notoriedade ao escritor, que ganhou espaço na mídia e junto à crítica, ao público e aos artistas. A parceria de sucesso com o encenador foi mantida em outras peças.

O enredo apresenta uma trama aparentemente simples, iniciada por um fato anterior à linha de ações do texto (no estilo das tragédias tradicionais): em um canteiro de obras estrangeiro num país não especificado do oeste da África, um operário negro, Nouofia, é assassinado pelo engenheiro branco Cal (um sujeito extremamente racista e descontrolado). A peça tem início quando o irmão do funcionário africano, Alboury, vai até o local de forma clandestina para exigir que o corpo seja entregue à família para os ritos fúnebres.⁴ O mote da história remete diretamente à *Antígona*, do grego Sófocles. Surge então um impasse: o cadáver não pode ser encontrado, pois Cal o jogou nos esgotos. Horn, o chefe do canteiro, tenta subornar Alboury de diversas maneiras. O negro se mantém irreduzível. Além dos três homens, há uma mulher francesa, Léone, que é recém chegada ao local para fazer companhia a Horn. Ela encanta-se com Alboury e deseja partir com ele. Ao descobrir tal desejo, o chefe rejeita a futura companheira e alia-se a Cal para assassinar o intruso. O plano dos homens brancos é interrompido pela traição dos guardas das torres de controle que vigiam o canteiro de obras e atiram em Cal e em seu cão de estimação, Toubab. Após a morte do engenheiro, Alboury desaparece, Léone é vista partindo de volta a Paris e Horn permanece sozinho no lugar.

A inserção do personagem negro na peça teatral koltesiana

Combate de negro e de cães é a primeira peça de Bernard-Marie Koltès a colocar em cena um personagem negro. Depois dela, todas as outras obras do autor, à exceção da última (*Roberto Zucco*), passariam a ter pelo menos a figura de um negro no enredo. A estudiosa Sylvie Chalaye (1998) afirma que o escritor fez disto um impulso para a sua poética pessoal, com a marca cosmopolita da comunidade humana, e isso tudo porque ele mesmo considerava-se um cidadão do mundo. Koltès deixou de lado as impressões que se tinha dos africanos até aquele momento, a partir de ideias obsoletas, e passou, ao contrário, a denunciar indiretamente o racismo existente nas mentalidades que colocavam o negro em posição marginal.

Na peça em estudo, a inserção de Alboury se dá a partir do espaço de dominação do branco, mesmo que a história se passe na África. Com isso, Koltès dá espaço para as comunidades negras dominadas pelos países estrangeiros. O dramaturgo frisa seu olhar para o negro enquanto o outro, enquanto a figura desconhecida perante os brancos, que provoca as mais diversas reações: a desconfiança em Horn, o ódio e o medo em Cal e o encantamento em Léone. Alboury é o personagem cujas informações são as mais obscuras, sobre o qual o leitor/espectador tem menos dados, estranho tanto para os demais personagens, quanto para quem o vê de fora. Desde a rubrica que o apresenta, na qual ele é descrito como um negro misteriosamente introduzido ali, é perceptível o mistério de sua existência. Sobre os guardas, também negros, menos ainda se sabe. Apenas podem-se ouvir os sons que eles emitem, escondidos nas torres de vigilância.

Alboury, frente aos olhares e propostas que os brancos lançam para ele, mostra-se impassível. É o único personagem que tem um objetivo pleno e o revela, sem com isso revelar a si próprio. Ele tem plena consciência de tudo que o cerca, seja a situação do canteiro de obras, seja a política de seu país, seja o comportamento dos brancos, e mesmo dos negros. Koltès coloca em cena um negro que enfrenta o *statu quo*, confrontando-se com os dominadores para atingir sua meta. Se não obtém sucesso nela, ao menos, mantém sua palavra de vingança.

Outro aspecto interessante sobre a imagem de Alboury é que, solitário, ele transmite toda a noção comunitária de sua tribo. Os brancos estão lado a lado com os seus, porém, sempre sozinhos. Ele mantém seu senso de coletividade e dá voz a todo um grupo que representa, no qual nem mesmo os mortos são abandonados.

François Pujardieu (2003) lança questionamentos sobre o espaço ocupado pelo negro na dramaturgia de Koltès e qual a importância desta figura:

Évoquer l'importance du Noir dans l'écriture dramaturgique de Koltès consiste d'abord à insister sur la singularité de sa présence en marge d'une communauté de Blancs. La question

que Koltès semble se poser, dès la première introduction d'un personnage africain dans son œuvre, est celle-ci: quelle place, au sens physique et stratégie du terme, ce personnage différent des autres va-t-il occuper dans la mise en intrigue d'un drame beaucoup plus construit qu'avant? (p. 36)

Refletir sobre o personagem negro em *Combate de negro e de cães* é lançar-se nas proposições que Koltès fez, construindo universos muito diferentes para os sujeitos envolvidos na história. O verdadeiro combate que se trava não é físico ou verbal entre eles e nem mesmo de brancos e negros propriamente ditos, é muito mais no sentido de culturas divergentes que não encontram formas de coexistência.

O choque entre a tradição e o desenvolvimento, entre o individual e o coletivo, parece ser o que mais atraiu o dramaturgo em seu contato com o continente africano. No entanto, ele não toma partido. Horn, Cal e Léone são fruto de uma construção de séculos de crenças sobre os negros, repletas de preconceito, as quais Koltès conhecia muito bem. Alboury, por sua vez, não é um sujeito classificado como herói, com atitudes honrosas: ele é também um espelho de sua tradição. O negro não é posto como vítima, mesmo que o discurso dos brancos seja violento em relação a eles e que a situação no canteiro seja de opressão.

A temática política na peça

Diante das breves informações levantadas acima sobre a presença do negro e sobre o enredo de *Combate de negro e de cães*, é possível inferir que o texto carrega forte tendência política em sua temática. Entretanto, para o autor, sua peça não tinha como centro os negros, o racismo ou o neocolonialismo. Ele acreditava que esse espaço caberia muito mais aos escritores africanos. Koltès (2006) afirmava: "(...) ne parle pas, en tous les cas, de l'Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain –, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis" (p. 11-12). Em outras declarações ele reiteraria que o neocolonialismo não era o tema central, mas não excluía a possibilidade de que se pudesse aprofundar o tema a partir do texto, mesmo que não de forma explícita.

S'il est vrai que le politique est présent, le contexte politique fait seulement partie de l'atmosphère dans laquelle baigne la pièce; c'est-à-dire que, s'il est présent partout, il n'est défini ou délimité nulle part. Il faudrait peut-être le considérer comme un poids ou comme un élément du paysage. La pièce ne parle pas de l'Afrique ni des Noirs. (Koltès, 2006, p. 25)

Anne Ubersfeld (1999) acredita que Koltès, frente aos fatos que vivenciou em sua primeira viagem à África, poderia se desesperar ou escrever, e ele escolheu a segunda opção: "(...) le désespoir politique est un moteur pour la création, seule libération pour l'homme seul, pour l'artiste. Il se dit: à moi seul, je ne peux pas changer le monde, mais je puis le montrer" (p. 38). Ou seja, a estudiosa vê o engajamento político de forma indireta, na própria condição do criador literário que, através de sua obra, revela a realidade e suas problemáticas.

Acerca deste debate, Stéphane Patrice (2008) faz ressalvas à postura do dramaturgo, afirmando que o que ocorria era que o mesmo recusava-se a explicar o seu texto por este viés, fugindo do jogo midiático que reduziria a peça a uma fórmula definitiva e que dispensaria a reflexão. Patrice defende que *Combate de negro e de cães* aborda a crescente mundialização que ocorria nos anos de 1980, criticando a massificação de culturas e o esmagamento de tradições. Para o autor, o foco de Koltès residia exatamente na denúncia do imperialismo e a situação estabelecida na África poderia acontecer em qualquer outro espaço de dominação e sufocamento de povos por parte da globalização.

O título da peça por si só suscita debate. É válido reparar que a palavra negro está no singular, remetendo diretamente ao personagem Alboury, enquanto *chiens* está no plural, e só há um cão (Toubab), que só aparece ao final, morto. Por conta disso, pode-se

interpretar que o combate estabelecido não é apenas entre Alboury e o animal. Alguns críticos analisam que os brancos são os cães. Koltès (2006) pensava que esta visão simplificava a discussão: “(...) avec le titre (...), j’ai fait un choix émotionnel et en même temps radical en qualifiant les Noirs de bons et les Blancs de chiens, de cochons – ce qui bien sûr n’est pas aussi simple (...)” (p. 35). Michel Poujardieu (2003) observa que “le titre de la pièce se réfère aussi à l’argot *black* qui a pour habitude de qualifier les Blancs par le nom de ‘dog’” (p. 50).

Reduzir os brancos a cães cria uma polêmica política que posiciona, sim, o dramaturgo. É evidente que ele alinha os negros de um lado e os brancos de outro (até mesmo o cão é branco). O comportamento de Léone, Horn e Cal é muito mais selvagem e animalesco do que o do suposto primitivo Alboury. Ainda, os embates travados no canteiro de obras não se limitam aos brancos e negros, mas também aos brancos *versus* brancos e homens *versus* mulher.

O discurso de Koltès e a negação do interesse em escrever uma obra que tivesse como debate central o racismo ou o neocolonialismo é muito mais uma postura sua frente à própria criação artística e à possibilidade de que o olhar lançado para ela ficasse reduzido às questões políticas e, até mesmo, panfletárias, sem conduzir o leitor/espectador a suas próprias ideias a partir da obra literária. Se ele negava que o tema central fossem os negros e a opressão contra eles, não podia negar que o enredo provoca tais reflexões, que a história conduz o pensamento para além da vida dos quatro personagens, integrando episódios próximos em tempo e espaço com o período que ele vivenciou.

Bibliografia

Chalaye, S., (1998), *Du Noir au nègre: l’image du noir au théâtre de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*. Paris, França: L’Harmattan.

Fernandes, F.V. (2014). *O personagem negro na literatura dramática francesa do século XX: La Putain respectueuse, de Jean-Paul Sartre, e Combat de nègre et de chiens, de Bernard-Marie Koltès*. Tese de Doutorado em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Orientação Prof. Dr. Robert Ponge. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10183/102218>.

Koltès, B.-M., (1992), *Combat de nègre et de chiens* suivi des *Carnets*. Paris, França: Minuit.

Koltès, B.-M. (novembro-dezembro de 1997). Lettre d’Afrique. Europe: revue littéraire mensuelle, “Bernard-Marie Koltès”. n° 823-824. Paris: Europe et les auteurs. p. 13-22.

Koltès, B.-M., *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris, França: Minuit.

Patrice, S., (2008), *Koltès subversif*. Paris, França: Descartes & Cie.

Poujardieu, F. (maio-junho de 2003). La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès. Théâtre/Public, “Compagnies théâtrales, l’art et la gestion/Koltès, Novarina, Beckett, Shakespeare”. n° 168. p. 35-65.

Ubersfeld, A., (1999), *Bernard-Marie Koltès*. Paris, França: Actes Sud.

¹ Considerando a realização deste evento na cidade de Buenos Aires, optou-se também pela apresentação do título deste trabalho em língua espanhola: “*Combate de negro y de perros: la presencia del personaje negro y la temática sociopolítica en la dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*”.

² Para fins de estudo da peça, optou-se por utilizar sua versão original, em língua francesa, conforme referências bibliográficas.

³ Para maiores informações sobre o acesso à tese de doutorado, ver “Referências bibliográficas” ao final deste artigo.

⁴ Cabe observar que, apesar de denominar-se irmão de Nouofia, Alboury não é necessariamente seu irmão por laços sanguíneos já que os negros naquele local designam-se entre si desta maneira – informação que o próprio texto apresenta.

Autoridades UNA

Rectora Prof. Sandra D. Torlucci

Vicerrector Lic. Julio García Cánepa

Secretaría General Lic. María Martha Gigena

Autoridades del Departamento de Artes Dramáticas

ISBN 978-987-3946-03-5

Decano-Director Prof. Gerardo Camilletti

Secretaria Académica Lic. Teresa Sarraíl

Prosecretario Académico Prof. Marcelo Velázquez

Secretaria de Investigación y Posgrado Dra. Liliana B. López

Prosecretaria de Investigación y Posgrado Prof. Silvana Franco

Secretario Administrativo Dr. Lucas Tambornini

Secretario de Extensión Lic. Luciano Suardi

Diseñadora de Programación Prof. Tatiana Sandoval

Secretario Administrativo Dr. Lucas Tambornini

Directoras de Carreras de Grado

Lic. en Actuación Prof. Silvina Sabater

Lic. en Dirección Escénica Prof. Ana Alvarado

Lic. en Diseño de Iluminación de Espectáculos Arq. Eli Sirlin

Directoras de Carreras de Posgrado

Especialización y Maestría en Dramaturgia Prof. Patricia Zangaro

Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios Lic. Ana Alvarado

Maestría en Teatro y Artes Performativas Dra. Julia Elena Sagaseta