

DRAMIA TURGIA



Autoridades

Ministra de Educación y Cultura
Ing. María Simon

Subsecretario de Educación y Cultura
Dr. Felipe Michelini

Directora General
Panambí Abadie

Director Nacional de Cultura
Dr. Hugo Achugar

Coordinador General de Proyectos Culturales
Gabriel Calderón

Coordinadora General del Programa Laboratorio
Prof. Mariana Percovich

Coordinador del Área Dramaturgia
Arq. Carlos Rehermann

Dirección Editorial del Proyecto Publicaciones
Prof. María Esther Burgueño

- Sergio Blanco
LA MANO POÉTICA DE ABRAHAM...
- Marianella Morena
DEL SILENCIO A LA PROMISCUIDAD
- Ariel Mastandrea
POSDRAMATICIDAD EN EL TEATRO

- Carlos Rehermann
DRAMACIÓN
- Gabriela Braselli
NARRATURGIA Y NUEVA TEATRALIDAD

DRAMATURGIA

El contenido de los textos firmados es de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Se permite la reproducción de los contenidos siempre que se cite a los autores de este cuaderno.

Solicitamos el envío de un ejemplar a la Dirección Nacional de Cultura, Programa Laboratorio.

Diseño: CLK I equipo de comunicación

Impresión: CEBRA

Corrección: Adriana Arigón

Diciembre de 2008.

Programa Laboratorio:

San José 1116

11 100 Montevideo, Uruguay

www.dramaturgiauruguay.gub.uy

laboratorio.mec@gmail.com

Tel.: (598 2) 903 1261

ÍNDICE

Reflexiones en papel

Mariana Percovich _____ **4**

Pensar el teatro que construimos

María Esther Burgueño _____ **6**

La mano poética de Abraham...

Sergio Blanco _____ **9**

Del silencio a la promiscuidad

Marianella Morena _____ **15**

Posdramaticidad en el teatro

Ariel Mastandrea _____ **21**

Dramación

Carlos Rehermann _____ **40**

Narraturgia y nueva teatralidad

Gabriela Braselli _____ **48**

Reflexiones en papel

Hace un año, nos reuníamos en el Teatro Circular: directores, dramaturgos y coreógrafos de todo el país. Se fundaba desde la Dirección Nacional de Cultura el Programa Laboratorio: un Centro Nacional de Creación, Investigación y Formación orientado a estas tres disciplinas, que hasta la fecha no cuentan con carreras en el Uruguay.

Una de las cosas que aparecieron como temas de preocupación para todos, fue la falta de reflexión, o de espacios de reflexión, además del saludable Coloquio que organiza la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, con Roger Mirza a la cabeza, y que en el año 2008 nos abrió la puerta de una milagrosa Maestría de Teatro.

Pero los artistas teatrales uruguayos, no tenemos ni costumbre, ni posibilidad, de escribir sobre nuestras disciplinas, ni de sistematizar y ordenar de manera creativa, nuestros pensamientos y discusiones sobre lo que hacemos. Porque hasta ahora no hay publicaciones de Artes Escénicas en Uruguay. Además del proyecto Web que venimos desarrollando con los dramaturgos, nos parecía importante dejar publicaciones en papel, para que llegaran de manera gratuita a todo el país.

Es por eso que convocamos a María Esther Burgueño, una reconocida profesora, crítica e investigadora del teatro contemporáneo, y decidimos generar un proyecto editorial.

Invitamos a muchos artistas de todo el Uruguay y de la región a escribir sobre temas como el texto teatral, el cuerpo, la existencia de lo nuevo, la Movida Joven, las influencias de Europa en nuestro teatro, los objetos o las tendencias de la representación hoy.

Llegamos a reunir artículos y autores, para publicar tres cuadernos: uno sobre *Dramaturgia*, otro sobre *Cuerpo y Objetos*, y otro que titulamos *Lo Nuevo*, además de dos libretas teóricas. No pretenden ser ni representativos ni totalizadores. Apenas, y como primer intento: son. Estos cuadernos y libretas, son el resultado de las personales respuestas a nuestra convocatoria

Especialmente con la publicación de las dos libretas queremos reconocer la labor de dos teóricos e investigadores claves para el teatro contemporáneo en la región: nuestro Roger Mirza y el investigador argentino Jorge Dubatti.

Esperemos que lentamente publicar reflexión sobre el teatro que hacemos se haga costumbre. Estos materiales dejarán registro de parte de las tendencias de la primera década del siglo XXI en teatro, danza y títeres en Uruguay y en el mundo.

El nuevo Director de Cultura, Dr. Hugo Achugar, propone, y en eso estamos trabajando, la creación de nueva institucionalidad para las Artes Escénicas: el Instituto Nacional de Artes Escénicas, que consolidará lo que se viene haciendo en materia de fortalecimiento en su más amplio sentido, de la danza contemporánea, el teatro, los títeres nacionales.

Estos cuadernos quedan con ustedes como cierre de un año intenso del Programa Laboratorio y esperamos que signifiquen aperturas a nuevos emprendimientos.

Gracias a todos y todas los que escribieron y nos dieron su tiempo y sus reflexiones.

Gracias a todos los creadores y creadoras que participaron en cada uno de los seminarios, charlas, conferencias, clínicas y espacios que venimos gestionando en Laboratorio. Esperamos sus propuestas, esperamos sus opiniones. Esperamos sus aportes.

Prof. Mariana Percovich

Coordinadora General del Programa Laboratorio
Dirección Nacional de Cultura del MEC

Pensar el teatro que construimos

Los problemas de la dramaturgia actual obligan a transitar por caminos teóricos, por discusiones sobre conceptos que trascienden muchas veces el campo específico para inscribirlo en marcos teóricos más amplios.

Uno de los temas que es de interés central tiene que ver con lo que Lehmann ha llamado teatro posdramático. A los cuestionamientos ya acontecidos sobre la palabra, el sujeto de la acción dramático y la compatibilidad entre texto espectacular y texto lingüístico, se sumará la *reteatralización del teatro*, en la cual la dimensión esencial de este fenómeno artístico será su dimensión de “acontecimiento”.

Por otra parte el problema de la fricción entre los llamados “géneros”, noción largamente cuestionada en la teoría literaria, alcanza, a fines del siglo XX, un espacio propio de discusión. La fricción entre la narrativa y la dramática halla su grado cero en la “narraturgia”.

Sanchís Sinisterra a quien se atribuye la creación del término, apela, a la *“construcción de un texto que se produce tras la hibridación del discurso narrativo y del discurso dramático.”* No es que esto sea novedoso en sí. Desde los narradores orales hasta la teoría de Brecht, las zonas se tocan. Pero nos referimos al momento en que el texto comienza a concebirse como una «arquitectura de interacciones» que generan otros principios compositivos.

Invitamos a varios creadores, muy significativos por su tarea de generadores de hecho teatral y su investigación teórica, a expresarse sobre los aspectos que hacen a la centralidad del hecho dramático.

Sergio Blanco, desde la múltiple perspectiva de director, dramaturgo y teórico nos encara con un trabajo que destituye el papel de la palabra en el drama como elemento que precede al hecho teatral y que debe ser conocido para poder sacrificarlo por amor, como Abraham a Isaac, en un texto tan conceptual como bello.

Carlos Rehermann, novelista, dramaturgo y teatrero de los que tanto le hace una obra, como le arregla un fusible, acuña el concepto sincrético de “dramación”, a partir del concepto de texto instrumental. Para ello parte de la revisión del “Acto sin palabras” de Beckett y reflexiona en torno a la función didascálica. A partir de allí recorre diacrónicamente el pensamiento de múltiples y apasionantes teóricos para confrontar la idea de texto lingüístico y de texto espectacular en el hoy.

Marianella Morena se mete en los distintos momentos de la creación interrogando, refiriendo a un texto que está “servido crudo en la mesa del público”, señalando los “antes y después” de lo creado, hablando de el teatro

como de un matrimonio de dos, con sus zonas de amor y promiscuidad. Con más interrogantes que respuestas sintetiza su pensamiento en una carta “de amor” a sus actores de *“Jaula de amor”*;

Ariel Mastandrea se desliza por los terrenos teóricos y documentados de la palabra, la acción, el performance avanzando desde la genealogía de la construcción, a la historiografía de los elementos instrumentales en el teatro, yendo desde las obras de desarrollo abierto hasta diferentes avatares posibles de la palabra, encarnada en ejemplos intra y extra teatrales.

Gabriela Braselli, en cuanto estudiosa de los hechos de la teatralidad, tiene a su cargo una revisión de lo narratúrgico en lo general y en la escena montevideana, haciendo aparecer con nuevos matices mucho de lo que ya hemos visto y, haciendo por ello que repensemos el teatro al que asistimos.

La mesa está servida. A alimentarse.

Prof. María Esther Burgueño

La mano poética de Abraham...

Sergio Blanco



“La representación teatral no sería el lugar de una unidad reencontrada, sino el lugar de una tensión, nunca apaciguadora, entre lo eterno y lo pasajero, entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo concreto, entre el texto y la escena. La representación no realiza más o menos, un texto: lo critica, lo fuerza, lo interroga. La representación se confronta a él y lo confronta a ella. No se trata de un acuerdo, sino de un combate”.

Bernard Dort

Pensar sobre la escritura teatral -al menos sobre la mía- me es imposible sin reflexionar al mismo tiempo y de forma irremediable, sobre el vínculo que esta misma mantiene con la escena para la cual es escrita: ese espacio externo a la palabra, pero al mismo tiempo, engendrado por dicha palabra. Concebir el vocablo teatral sin concebir simultáneamente la escena, es una empresa desprovista de sensatez, puesto que en el teatro, los sentidos no emergerán nunca del texto, sino del conjunto de aquellos procedimientos escénicos -entre los cuales el texto es apenas un

elemento más- que se encargarán de construir la representación.

La escritura teatral es tan solo una fase -y no necesariamente la primera como comúnmente se suele hacer creer- de todo un proceso de producción en el cual intervienen toda una serie de componentes tan indispensables los unos como los otros. Y al igual que el resto de los demás elementos que Alain Badiou define como “componentes materiales e ideales extremadamente discordantes, cuya única existencia es la representación”, el texto tampoco

Sergio Blanco es dramaturgo, actor, director y docente. Fue becado a París para realizar estudios de dirección teatral en la Comédie Française junto a directores y maestros de la escena europea tales como Alain Françon, Georges Lavaudant, Daniel Mesguich y Matthias Langhoff. En 1998 decidió radicarse definitivamente en París. A partir de ese momento se dedica a la escritura teatral. Ha escrito siete textos para teatro. Obtuvo en varias oportunidades el Premio Nacional de Dramaturgia y el premio de Dramaturgia de la Intendencia Municipal de Montevideo.

estará apto para existir aisladamente fuera de la realización escénica final, porque como lo explicita el propio Badiou: “la idea acontece en y por medio de la representación: es irreductiblemente teatral y no preexiste a su entrada en escena”.

Un texto de teatro no preexiste entonces, a su representación: mientras no haya acontecer escénico, el texto teatral no existe, no puede existir, ya que como cualquiera de los demás “*componentes materiales e ideales*”, el verbo no puede anteceder por sí solo a la escena. La escritura teatral es, para mí, solamente un proyecto de existencia: la organización de toda una serie de unidades y dispositivos lingüísticos que si bien son aptos para construir la escena, son sin embargo, incapaces de preexistirla. Una pieza de teatro sólo existe en escena y nunca fuera de ella.

Discrepo profundamente con la idea que sostiene que un texto teatral goza de un estatuto excepcional y privilegiado que lo diferencia y extrae de este conjunto de componentes que constituyen el andamiaje teatral, permitiéndole ser el depositario de un sentido inicial y supremo que deberá ser representado e interpretado por un director y su equipo de técnicos y actores. En lo que a mí respecta, no concibo de ningún modo al texto de teatro como el custodio de una significación preestablecida que debe ser dilucidada por la representación. Esta forma de concebir la pieza teatral encierra en sí misma un contrasentido fundamental, ya que todo texto de teatro desde el momento que está destinado a la escena, será siempre y más allá de su voluntad, una entidad forzosamente abierta e inacabada.

La gran incongruencia que plantean algunas formas que descienden del drama moderno es justamente, la de pretender que es en el texto en donde reside el sentido único. Esto último termina atentando contra la esencia epistémica y fundadora del teatro que no puede ser otra cosa más que ese espacio concreto, en donde los significados serán inexorablemente contruidos de manera colectiva por -y desde- la escena. Es claro que todo esto responde a una importante querrela en torno al tema de la producción de sentido en el espacio teatral. Aceptar la apertura del texto de teatro y considerarlo como un discurso más, dentro de todo un conjunto de lenguajes que colectivamente terminarán produciendo un sentido sumado, gracias a toda una serie de procedimientos escénicos, implica, obviamente, terminar con la idea de que el autor es el único que posee el monopolio del sentido del ‘logos’. Todo esto implica, además, reconocer una participación plural a la hora de manipular los significados, cosa esta última que obviamente no agradaba mucho a los hacedores del teatro burgués del siglo XIX, quienes eran los representantes de una nueva clase ascendente y ávida de controlar la producción del saber.

Escribir una pieza de teatro no significa para mí la construcción de significados cerrados que deberán ser ejecutados por la escena, sino que por el contrario, significa la construcción de las “condiciones” que permitirán producir sentidos múltiples. Ninguna de mis piezas construye sentido, sino que proponen solamente una posibilidad de construcción semántica. La escena no es para mí un espacio de exhibicionismo textual, sino que es una verdadera plataforma autónoma que crea sentidos

propios, gracias a una intervención concertada de discursos sonoros y visuales.

Es por ello mismo que no sólo nunca puedo responder a las obstinadas preguntas acerca de los significados que he intentado articular en mis piezas, sino que, además, siempre me he mostrado completamente indiferente a todas las hipotéticas especulaciones que intentan dictaminar si los “supuestos sentidos” de mis piezas han sido o no, comprendidos por los directores, o lo que es peor aún, respetados. El sentido no nace en el acto de escritura, sino que surge en el acto escénico. Mis textos de teatro están completa y radicalmente abiertos a que los significados surjan de la totalidad del mecanismo teatral, ya que desde su propia gestación textual, han sido concebidos como meros útiles de trabajo que sólo funcionarán en la medida que sean descifrados escénicamente.

Nunca dejo de insistir en que mis textos están dispuestos a ser concretados estética y semánticamente por la materialidad de la escena: cualquiera de mis piezas teatrales asume su incompletitud e insuficiencia, es decir, su estatus de piezas inconclusas. Mis textos, sin la escena, no son más que una materia literaria hueca. Nunca dejé de considerar el verbo como principio: el vocablo como germen: la palabra como resorte y disparador de un posible acontecimiento escénico. Una pieza de teatro es apenas una invitación: un comienzo: el umbral de algo que no sucederá en su estéril expresión literaria, sino que sucederá en otro lugar.

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 del colectivo.

Y es precisamente, esta misma construcción plural y colectiva del saber, la que me lleva a sostener que en medio de la sociedad hipermediatizada en la cual nos encontramos actualmente inmersos, y que no hace más que ahogarnos a través del diluvio permanente de imágenes inconexas y dispersas -para manipularnos y digitarnos mejor- el teatro se levanta como uno de los pocos espacios alternativos capaces de invitarnos a una posible elaboración semántica. En efecto, en medio del actual neofascismo hacia el cual lentamente se va deslizado este ultraliberalismo salvaje de un mundo pos-industrial que como bien lo describe María Esther Burgueño “promete la felicidad mientras dosifica la destrucción”, el teatro se levanta como uno de los últimos espacios de resistencia en donde todavía es posible participar en esa construcción de sentido que nos impide la sociedad espectacular del megaconsumo.

En esto último es en donde reside su infranqueable e increíble capacidad de sobrevivencia antropológica: la posibilidad de una ceremonia a escala humana, en la cual la escena y la sala se encuentran en directo y sin ninguna intermediación tecnológica -eso que se llama “convivio”- para intentar una elaboración semántica común. Y al mismo tiempo, es en esto en donde reside también su poderosa dimensión política, ya que, por medio de la defensa de este espacio de discusión semántica colectiva, el teatro apuesta así, a re-fundar el imprescindible

“contrato natural entre los humanos” del cual tanto habla Michel Serres.

Si no concibo al texto teatral como un objeto aislado de la escena que cuenta con sus sentidos propios y preestablecidos, sino que lo pienso como un componente más que participa e interviene democráticamente en la compleja red de diferentes discursos visuales y sonoros que se entrecruzan en forma simultánea en el espacio de la representación escénica, entonces, creo que mi tarea de autor teatral es la de componer todo este denso espesor de signos que componen la escena: distribuir y articular todo un conjunto de discursos escénicos capaces de componer una verdadera retórica espacial.

Como lo he escrito en varias ocasiones, mi labor de dramaturgo es la de escribir un texto -o textura- que consistirá en el enhebrado de todo un entretejido compuesto de ruidos, cuerpos, sonidos, luces, formas, palabras, músicas, movimientos, objetos, etc., en el cual ninguno de todos estos elementos dominará a otro, sino en el que todos se articularán igualmente, en ese lugar concreto que es la escena.

Ahora bien, puesto que de todo esto se desprende que el texto y la escena no son dos entidades opuestas que se suceden cronológica y territorialmente, sino que son dos entidades que interactúan simultáneamente en el mismo tiempo y espacio -de hecho utilizamos la expresión “escribir una escena”- sostendré entonces, que ambas se contienen mutuamente. Pero esta contención funcionará no como un vínculo de complementariedad (que implica forzosamente una diferenciación), sino como un vínculo de

inclusión (que implica una identificación), es decir que ninguna de estas dos entidades viene a complementar a la otra, sino que ambas se incluyen mutuamente. Del mismo modo que toda representación escénica encierra en su interior un texto, también es posible reconocer que todo texto enclaustra una representación escénica que estará contenida virtualmente en su interior lingüístico.

Es por esto último que escribir una pieza de teatro consiste, esencialmente, en la programación de la escena desde la propia lengua, es decir, la articulación de toda una serie de códigos -¿genéticos?- que, además de promover una ficción, serán capaces de contener en su interior su concretización escénica. De allí mismo la importancia de conocer el espacio de la representación escénica, ya que cuanto más conocemos la escena y las contingencias materiales de representación hacia las cuales se proyectará un texto, mejor podremos componer estos códigos verbales. Cada día estoy más convencido de que la palabra teatral no debe ser indiferente a la materialidad de la escena, sino que debe tratar de considerarla en todo momento, para poder contenerla de la mejor forma posible en sí misma. El verbo teatral de Shakespeare está influenciado por las condiciones de representación de su época, al igual que en las piezas de Racine, es posible reconocer que la materialidad del espacio escénico, afecta en forma evidente toda su escritura. Tanto en la palabra teatral del uno como del otro -sin lugar a dudas, conocedores exhaustivos de los espacios escénicos de sus respectivas épocas- es posible reconocer la influencia capital que opera la escena en sus verbos teatrales y, sobre todo, en la estructuración espacial de la acción dramática. A la

exuberancia de la arquitectura escénica barroca de los teatros isabelinos le corresponde una palabra profusa y excesiva, mientras que al racionalismo de las escenas clásicas francesas del siglo XVII, reducidas a un espacio extremadamente íntimo y estrecho de salón para una corte de privilegiados, le corresponde una métrica íntimamente ordenada, equilibrada y mesurada.

Se trata entonces de una doble influencia bilateral que ejercen mutuamente entre sí, la escena y la palabra, en donde como lo acabamos de ver, ninguna complementa a la otra, sino que ambas se incluyen recíprocamente: el espacio escénico modela la palabra teatral que al mismo tiempo, construye este mismo espacio de representación. Esto es lo que hace que mi trabajo de escritura teatral gravite en torno a la idea de ser permeable a la materialidad de la escena para poder así, producir toda una serie de núcleos verbales que contengan a su vez y en sí mismos -como si se tratara de poderosos resortes vitales que se encuentran en el interior mismo de las palabras- la capacidad de poder construir dicha escena. La propia escritura contiene en su “adentro” verbal una parte de su propia escenificación: de su propia concretización: de su propia encarnación semántica y estética, aquello que Roland Barthes destacaba al decir que “la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un dato de creación, no de realización [...] el texto escrito es de antemano arrastrado por la exterioridad de los cuerpos, los objetos, las situaciones”.

La palabra teatral encierra en sí misma la extraordinaria capacidad lingüística para poder ser encarnada escénicamente, y por medio de

esta encarnación, que la pronuncia auditiva y visualmente -es decir que la vivifica como voz e imagen- desaparecer en tanto que vocablo. Es inevitable: una vez que la palabra es dicha, se desvanece irremediablemente: una vez que se vuelve fonema, luz, gesto o espacio, la palabra se diluye y se disipa para siempre. El trayecto de escenificación de una palabra es el itinerario fatal de su propio suicidio lingüístico.

Esto es lo que hace que el dispositivo teatral consista en un modo de vivificación por medio de un sacrificio: de hecho, ¿no es acaso con una inmolación que los atenienses celebran la palabra teatral? Nos guste o no, escribir una palabra dentro de una pieza de teatro, es sentenciarla a muerte.

La escritura teatral es, en definitiva, un verdadero procedimiento de aniquilación: la palabra está condenada a desaparecer para dar nacimiento a la escena, que no es otra cosa más que la huella de su desertión. Por ello mismo, en varias oportunidades he sostenido que el acto de escritura teatral no es tanto el acto de gestionar una presencia, sino el acto de lograr establecer una ausencia: la de la palabra precedera.

Si en un inicio sostuve que la palabra teatral no puede preexistir a la representación escénica, y si ahora afirmo que no sobrevive tampoco durante la representación que la sacrifica para dar lugar a la escena, entonces, es posible -e incluso hasta deducible- sostener que la palabra teatral no tiene posibilidad de existencia: es solamente un instante transitorio entre el folio textual y el acontecimiento escénico. Es en este sentido que toda palabra teatral es extremadamente frágil y efímera. Y esta misma imposibilidad de presencia lingüística es la que

finalmente, la terminará volviendo abismalmente poética.

De allí la extrema complejidad de la escritura teatral, ya que, además de exigir un conocimiento exhaustivo de la escena, requiere, a su vez, una

comprensión profundamente pasional y vehemente de la lengua. En definitiva, sólo podemos sacrificar aquello que poseemos intensamente como está estipulado en el inicio de los comienzos: “Toma a tu hijo, a tu unigénito, a quien tanto amas, a Isaac...”

Del silencio a la promiscuidad

La escena es una tajada del espacio.

Marianella Morena



Vení a mi mesa,
el actor huele a crudo,
el público tiene hambre,
y el texto nunca estará cocido.

Somos silencio

Antes que representar: ser.

Antes de hacer: estar.

Antes de mirar e ir por otros: verse.

Antes de juntar, componer, desplazar, escuchar:
ponerse en el centro.

Antes de los ruidos, las palabras, la música: el
corazón, la respiración, el músculo, el hueso, el
pensamiento activo.

Antes de pararse y avanzar: dejarse ir.

Antes del otro: uno.

Antes de creer: encontrarse.

Antes de amar: amarse.

Antes de darse: saberse.

El después llega rápido y nos arrastra, uno debe
saber cuando ubicar el antes y cuando el después.
Cuando el después llega habrá que darse por
entero, para volver al centro y al silencio del centro,
uno debe darse hasta no verse, hasta desaparecer
en los otros y horrorizarse con angustia, con
desesperación, temer por el vacío, llorar la pérdida,

pero no habrá peligro, no hay otra forma de crear.
La miseria, la dosis, la parcela, el tiempo marcado,
el reloj social, son de los que no aman, no creen, no
pueden, NO SON.

Escena

La escena es un objeto al que se le producen tajos.
Una tajada se convierte en un plano, en una escena.
Así entre heridas y capítulos se construye el teatro
y su memoria. En un solo instante, para ser pasado,
presente y futuro. De eso se trata la escena: tajos
del tiempo, en las tajadas del escenario y en los
abismos que deja el corte es donde los creadores
nos escondemos.

Después de cada corte viene el agujero y uno se
mete allí a esperar que cicatrice y poder cortar
nuevamente el objeto. Esa materia imposible que
a veces se pone dura y a veces líquida, porque
la escena dramática es una materia. Un algo que
algunos se han encargado en dividir, clasificar: texto,
actores, frases, vacío, espacio, silencio, sonidos,
escenografía, vestuario.

Todo es una sola cosa: la materia escénica. No me
interesa hablar de responsables de cada elemento
anterior a la materia. Es un objeto estético
concluyente, una obra, como es una pintura, o una

Marianella Morena es actriz, directora y dramaturga. Egresó de la “Escuela Integral de Arte Escénico” de la Institución Teatral El Galpón, y realizó cursos en la Facultad de Arte de Bialystok y el Teatro Studio de Varsovia. Realizó creaciones parateatrales y experiencias escénicas en discotecas, centros comerciales, calle, eventos, estructuras educativas, en España, Paraguay, Argentina y Uruguay. Trabajó en Francia con Adel Hakim. Dirigió once espectáculos teatrales y publicó dos textos dramáticos. Ha sido convocada por la Comedia Nacional, Teatro El Galpón y actores independientes del medio y del extranjero. Obtuvo premios como directora (Molière de la Embajada de Francia, teatro el Galpón) y Dramaturga (Centro Cultural de España).

composición musical.

Los autores que contribuyen a la formación de la materia escénica son autores que luego se retiran para dar paso a la señora escena.

La escena no tiene divisiones, ahora viene el texto del autor, ahora viene la mano del director, ahora viene la voz y el cuerpo del actor. No, es la materia escénica que construye una realidad con las realidades previas. Sin ellas nada sucede, pero cuando sucede es una, no la suma de todas, se convierte en una.

Una canción no es la suma de notas, ni un cuadro la suma de colores, son obras terminadas, conclusas.

Libertad y castigo

1. El arte es el espacio de libertad, los artistas nos corrimos del mundo organizado y sus leyes para crear las propias. Este mundo creado ya dejó la remota infancia, y ha envejecido, muerto y resucitado varias vidas, ha creado leyes, de las cuales también nos hemos entrampado igual que del mundo que huimos. Que ironía. Será que el ser humano, complejo y contradictorio, grita libertad y orden en una misma palabra, en una misma imagen, en un mismo sentimiento. ¿Será eso? ¿Duda? ¿Desasosiego? ¿Será que las reglas son conductoras de libertad? Y en este mundo que hemos creado, en paralelo y no tanto, con excursiones, tráfico y cada vez con menos muros, fronteras entre lo público y lo privado, la ficción y la realidad, ¿cuáles son los castigos.

2. Cárcel no hay.

3. Pena de muerte tampoco.

4. Multa, no.

5. Exilio, por ahí puede haber algo.

6. ¿Condenas estéticas?

7. ¿Malversación del fondo ideológico?

8. ¿Ironías de contenido?

9. ¿Alteración de imagen?

10. ¿Destrucción moral?

Se construyen cadenas de posibles arrestos, condenas, escándalos, lo cierto que la creación destruye lo anterior para orquestar reglas del nuevo principado, el carrusel de la Historia así lo demuestra.

Pero saliendo de todas esas riñas de poderes, ¿dónde queda la libertad?

La palabra

La palabra perdió rigidez y ganó humanidad. El divismo es un recorrido con planos cortos, con fórmulas, con esquemas, con bocetos, sin concesiones. La palabra es niña y vieja, no tiene tiempo ni edad, no conviene dejarla atada a un esquema de espesor.

La palabra ES. Pero lo palabra también esconde, guarda, simula, miente.

El objetivo es razonar. El objetivo es poner sobre la mesa las eternas discusiones sobre ¿qué dice la palabra? ¿Quién es la palabra?

¿Quién es el dueño de la palabra dramática del texto teatral?

¿Quién resuelve el lugar de la palabra en una puesta teatral?

¿Ir por más de lo escrito es traicionar al autor?

¿Qué es traicionar al autor?

¿Qué debe hacerse con la palabra que nombra una situación?

¿Quién decide sobre la palabra y sus significados?

El teatro no es un matrimonio de dos. ¿Autor y

producción?

Es un colectivo que tiene zonas promiscuas de amor, entrega, fidelidad, pero también abandono, maltrato, histeria, celos, ¿compartir la escena es compartir la cama?

Compartir un texto, compartir un actor, compartir la palabra, ¿es infidelidad? El sufrimiento forma parte de este de y este todo, esta nada, cuando el momento dice: todo es de todos, nadie es de nadie. Hay un momento que uno se pierde entre la carne y la sofisticada tecnología y aparece un lugar único al que todos miramos: el final escénico. Ese único lugar nos pide unión y tirar juntos para llegar todos juntos. En el medio, susceptibilidades, sensible o insensible, criterios, gritos, llantos, renunciaciones, amenazas, expulsiones, pero el lugarcito como único reducto: el teatro y su espacio vivido.

¿Quién establece las reglas de fidelidad y traición?

¿Quién se apodera de la palabra?

¿La palabra sobrevive por sí misma o es dependiente?

Estamos siempre refiriéndonos a la palabra del texto dramático. La palabra escrita, la que anticipa los hechos, ¿es así? ¿Contiene las acciones o las sugiere o las dispara? ¿El límite de la libertad es el castigo?

En medio de todas estas cuestiones, provocaciones, escándalos a veces sobre qué debe hacerse con un texto, cómo, desde dónde, quién se apropia, quién decide, quién entiende, quién sabe, pensaba en la libertad y sus castigos.

A nadie se le ocurre transgredir lo peligroso, lo que implica riesgo. Uno va y cumple las reglas porque el castigo es alto: la propia vida, o el dinero ¿en el medio hay algo?

Reflexiono con ustedes para no perderme de la realidad, en serio ¿hay algo?

En un mundo castigado por los valores ausentes, donde la palabra oral perdió honor y pudor. La palabra escrita o mediática no tiene castigo, salvo que implique costos económicos, políticos o una danza de intereses gordos, el resto es tierra de nadie. En las relaciones personales y afectivas, pasa lo mismo, la palabra, el compromiso de la palabra desapareció, “la promesa de”, cayó al vacío y todo el mundo especula: si me dice es porque en realidad piensa lo otro, o los adultos mienten, uno da por contado que esa palabra no es la verdad, es una palabra que cumple una misión: no ser arrasados por el silencio porque el silencio crea duda, con una fertilidad asombrosa. Entonces la palabra se ha convertido en portadora de otra realidad, de lo que no dice, sino lo que cubre, lo que contrabandea, la ambigüedad: territorio sustancioso de esta posmodernidad: palabrerío, chisme, ruido, dibujo, relleno. Los medios son los creadores de tendencia, de valores, de ética y estética, hoy la televisión es la formadora de opinión y ni que hablar de errores en el uso del idioma y en la exposición del error como herramienta humorística y fresca. En medio de todo, ¿cómo y por qué le exigimos a la palabra teatral una pureza que ha desaparecido? ¿Qué hacer y cómo reaccionar en la creación con estas pautas históricas y éticas?

El autor

El teatro, la escena teatral es por excelencia la hija humilde de las artes, no pretende la eternidad, no pretende la Historia, ni la posteridad. Apenas un momento de ilusión. Lo efímero lo hacen los mortales. Los mortales se dedican a la creación

teatral. Ella se irá con cada uno a su casa y morirá con cada uno el día de su muerte. Pero la creación teatral no pasa a la Historia, sí el texto, sí la palabra anterior o posterior de esa creación teatral ¿Quién pasa a la Historia? La palabra posterior que documenta el hecho escénico es una palabra testimonial, que relata desde un sitio lo que otros vivieron, pero ¿puede la palabra llevarse la escena teatral en sus entrañas? ¿Puede anticipar?

¿Un autor encierra la escena en las palabras?

Quizá promueve el misterio y la infinidad de planos, densidades y sudores.

Quizá sugiere, dispara, orienta, no contiene el todo. El todo, lo absoluto no existe, el día que exista se termina la creación.

Un autor de texto es por lo que escribe, y ¿por lo que no escribe?

¿Quién es el autor de los silencios del texto y del subtexto?

Entonces, dilema de autoría, ¿la piedra tiene escondida la escultura?

Los textos autorales son en sí mismos obras dramáticas, no puestas escénicas.

El diálogo, la creación sucede o no. El respeto al texto no es a la ubicación ordenada de las frases, el respeto es al contenido oscuro, aterrador, sucio que esconde cada palabra después que fue dicha por tantos y tantos cuerpos, el cuerpo de los actores, de los técnicos, de los directores, del público. Esa noción debe impregnar cada lectura, cada ensayo, cada puesta. Ese universo inmortal, pero luego viene lo pequeño, lo efímero, lo no pretencioso, construir para que se esfume, para que se disuelva. El teatro es por naturaleza volátil, fugaz, intangible, inasible, LIBRE.

Nadie puede llevárselo a casa, sí la sensación, nadie puede comprarse la obra, sí la función compartida, el ritual, la comunión, el acuerdo con otros, nadie puede comprarse la entrada para verla en dos años, porque no estará en cartel, es el AHORA Y CON OTROS. Ese espacio de libertad es el teatro.

Autor de escena

La palabra atravesó el tiempo, desde la tiranía, la hembra del poder, la madre, hija, esposa, amante, amiga, ama de todo y de todos. Hasta que un día se dio “el golpe de Estado” y se la puso contra la pared. En los principios hubo luz y escándalo, pero nos dimos cuenta de que no podíamos crear escena teatral sin ella. Acordamos y la reintegramos.

La palabra volvió menos soberbia, pero sabiendo que era importante, se negoció.

No más despotismo. No más rigidez. No más dictadura.

Los que se habían quedado construyendo la escena estaban más fuertes, habían visto el teatro desde otro lugar, saborearon todo: independencia, abandono, posibilidad, ausencia, y llegaron a la conclusión: nos necesitamos para hacer teatro. Es un colectivo que avanza. Eso no quiere decir que la democracia campee, eso no quiere decir que todos decidan, que todos tengan opinión y que la opinión sea repartida por igual, eso quiere decir que nace un nuevo rol: autor de escena. Este autor de escena es el autor ideológico del drama, el que dice desde dónde, el que pone el concepto en el espacio, el que decide más allá del ritmo, el que dialoga con todo y todos y desde todos y construye poética. El que establece otras coordenadas, el que siente el volumen y el tejido de los espacios creados, el

que ve todo desde el vamos y se involucra en cada soporte, objeto, sujeto que implica e involucra a la creación escénica. No está detenido en lo que sucede con el texto y los actores, son las artes copulando y todo lo que comprende la creación, comunicación, la inserción, el cómo, la imagen, el sitio, la sala, la prensa. Todo es y hace a la obra. Por supuesto que la palabra es la aliada de resolver y solucionar ideologías. Presenta pero NO ES EL TOTAL.

¿Qué pasa con los autores que han recorrido el tiempo?

¿Qué pasa con los autores nuevos que no han tenido cuerpos actorales?

A la cama con la palabra de otros

Es como cambiar de disciplina, un recorrido que he aprendido a disfrutar. Necesité liberarme de los elefantes para ser. Me alejé del peso de los grandes para crecer, para poder volver y enfrentarme desde un lugar propio. Fortalecí mis ideas para dialogar. Tener autoridad artística para no desaparecer. Ahora que puedo dialogar con los grandes autores, sumergirme en ellos es un ejercicio, un aprendizaje que me devuelve fortalecida y húmeda, dispuesta a vaciar mi corazón por más palabras. Voy por ellos cuando el corazón pide una siesta y ellos me dan abrigo, amparo, verdad, sabiduría, talento, uno puede sufrir a gusto en sus océanos, en sus campos, y puede darles a los actores esa verdad. La dificultad es encontrar un equilibrio entre la fidelidad y el amor, desde ahí definimos el vínculo: seremos matrimonio fiel, amantes, amigos, eso dependerá del diálogo, pero tiene que haber diálogo, para eso uno tiene que bajarse del caballo e ir por la

Historia y su contexto, la documentada, la teatral y la privada, el motor y la contradicción, uno dialoga con el artista.

A la cama con todos

Todos es todo. El día comienza o la noche no acaba. Lo doméstico, el café, la mirada. El creador mira, observa, absorbe, tiene hambre y sed de vida, aunque la vida, el espectáculo, sea a través de la ventana, en la pantalla, en la cocina, en la calle, estudiando, ensayando, amando, en la cama, llorando, abrazando a un amigo. Siendo. 24 horas. No hay licencia, no hay horarios, hay más y menos en el mismo sitio, gigante como un latido y pequeño como una crítica destructiva, como no tener plata para pagar la luz, como no tener con quien dejar a tu hijo enfermo para ir a ensayar. Siendo. Nunca hay un golpe, una cicatriz, un dolor que no sirva, que no aporte, un abandono, un desamor, una traición, ser nadie en la vida de los que amás. A la cama con todos es no ser de nadie y tu corazón se va y vuelve a pesar tuyo, sólo que a veces no hay acuerdos entre el tiempo y la vida, la felicidad y los otros.

La más bella pantorrilla

Carta a mis actores de Jaula de Amor (Rogelio y Lucía)

Yo sé quién soy, los demás alguna vez se darán cuenta. No tengo apuro artístico, tengo angustia humana, no tengo ansiedad, tengo necesidad y un profundo deseo de madurar, para eso necesito el error, el hacer, el equivocarme en permanencia. Y aprendo y hago, es adictivo. Me vuelvo adicta a mí (misma), a pensar cosas y quedarme en ese juego

por horas. Estado dilatado y suspendido.
Encuentros con mis palabras para hacerse textos, ese deambular entre la nada y la carne, entre el sudor y el papel, la pantalla y el gesto, ese mutar de lo inmaterial al hecho, me embriaga, me mueve y me seda.

Saberse en soledad, pero también en colectivo: saberse, lamerse, verse el hueco y las ganas, en horizonte y sin jerarquías, que el alma mande, que el alma organice la identidad, para que el personaje tenga identidad, antes tiene que tener identidad el actor.

Para que la verdad sea escénica, antes que la escena y el personaje: el yo a solas.

Antes que el alma atraviese el colchón, la casa, el ensayo, el alma crece para tener restos protegidos y aislados. Fragmentos del alma para sobrevivir, para crear identidad, para que nadie nos vea en totalidad. Dar todo y guardar el resto del silencio, de la luz, para que lo propio sea un gigante invisible.

Del ensayo a casa, de casa al mundo con el ensayo encima, con las pieles nuevas y la carne nueva.

Entre el desasosiego y la calma: perderse, para volver a encontrarse, a equivocarse. La nada, la pequeña nada que merodea un gesto, una mirada imperceptible, entre el tiempo ordenado y el desorden físico que el alma y la mente imponen. Todo para hundirse en el instante, para que el tiempo vuelva a decirnos que no, que manda él.

Debatirse entre la vanidad que te sepan y el misterio que te deseen.

Saberse visto, olido, amado, respetado.

Revolverse entre lo propio, lo ajeno y lo compartido.

Escondarse para bucear en la intimidad, para que crezca y sea fuerte y pueda ser intuida, olfateada.

Madurar la intimidad en silencio, para que el director la intuya y la quiera, y se desespere por conocer el alma de ese cuerpo vibrante que da y no revela.

Pero también revolcarse en la escena y traicionar el matrimonio para ser promiscuos aunque sea mostrando la más bella de las pantorrillas.

De corazón.

Posdramaticidad en el teatro

Ariel Mastandrea



Al requerírseme opinión sobre la idea del texto teatral como construcción, no necesariamente previa, sino desarrollada durante el proceso de puesta, han surgido en mí algunas reflexiones.

La pregunta apunta directamente a la genealogía de la construcción, a la historiografía de los elementos instrumentales en el teatro.

Para Barthes, el texto es un “campo metodológico” que no se muestra sino que se demuestra, que se sostiene en el lenguaje, que “no se experimenta más que en un trabajo, en una producción”, por ello no está inmóvil sino en movimiento y su movimiento constitutivo es la “travesía”.

En el caso de las Artes Escénicas la historia de esas travesías nos habla precisamente de los encuentros y de las contradicciones entre un ideario -el texto que se “teje” y se articula en un discurso- y la serie de dispositivos expresivos que lo rodean en la escena. Este ir y venir en constante desarrollo, hasta encontrar el punto de inflexión desde donde se detona una representación, es también la historia de los movimientos discontinuos entre las formas, los contenidos y las estructuras estilísticas en el teatro.

Que el texto-palabra se dé a través de una autoría individual o colectiva, es simplemente uno de los posibles marcos en el análisis, pues como nos señala Bajtín: “Un texto está constituido por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.”

Las obras de desarrollo abierto

Será durante los años sesenta, reformulándola herencia dadaísta y surrealista de comienzos del siglo XX, que se retomen los desarrollos creacionales grupales, a partir de una serie de movimientos vinculados con la cultura pop y la publicación de *Obra abierta* de Umberto Eco que oficia como síntesis teórica del período.

En esos abordajes y desde los distintos campos de las artes plásticas, el drama, la poética o el cine, se trata según Umberto Eco, de experimentos que trabajan “no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas” que

Ariel Mastandrea es dramaturgo, guionista de cine y gestor cultural. Investigador en áreas multidisciplinarias vinculadas con el Teatro Latinoamericano, en especial con la “Historia de las Artes del Espectáculo”, con la “Teoría y Desarrollo de Vertientes Alternativas e Institucionales aplicadas al Arte”, así como también en el área de “Tecnologías al Servicio del Conocimiento”. Escribe para el País Cultural. Es autor de trece textos para teatro. Obtuvo en dos oportunidades el Premio Nacional de Dramaturgia.

son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente”. Así, la poética de la obra abierta tiende a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada. Por lo

mismo, las obras abiertas son obras no acabadas que se entregan a los intérpretes como piezas de una estructura, desinteresándose aparentemente de su funcionalidad o destino.

Sin embargo en todas estas proposiciones hay siempre un claro destinatario: el espectador.

Jodorowsky había descrito sus “fiestas-espectáculo” como un cruce de lo dionisiaco



Representación de “Santa Sangre” de Alejandro Jodorowsky. 1976.

-homenaje a las bacanales pánicas y lo terrorífico-artaudiano, con una buena dosis de estética circense: “euforia, humor y terror” añadidos a una ruptura de las fronteras entre las disciplinas y una opción por el modelo improvisador, derivado del jazz. El artista abstracto, según Jodorowsky, recreaba la violencia “por medio de colores, líneas y volúmenes”; el artista concreto o pánico, en cambio “rasgará la

tela o aplastará un mecanismo identificable, no figurando la violencia sino dejando las huellas de un acto real. En resumen: uno expresa el acto, el otro lo comete”, pero ambos lo dejan “abierto” a la posibilidad de múltiples finales, ninguno de los cuales es cerrado, tanto para el actor, como para el espectador.

La reivindicación de lo “sensible-abierto” era también nuclear en otro grupo de artistas en los que habría que buscar otra fuente de referencias: los accionistas vieneses. “Mi teatro -escribía Hermann Nitsch- es un teatro visual abierto. Los cinco sentidos pueden percibir un acontecimiento real. Yo construyo acontecimientos que exigen del espectador oler, saborear, mirar, oír, tocar intensamente”. Frente a la asepsia de la mirada convencional, Nitsch reclamaba una “sinestesia de lo sentidos” y la necesidad de “mancharnos las manos”. Coherentes con estos planteamientos eran las acciones del Teatro místico-orgiástico, en que los cuerpos de los ejecutantes eran cubiertos de sangre o vísceras de animales en un contexto participativo ritual.

La Fura dels Baus durante los años setenta y ochenta presentaba sus espectáculos como “alteración física de un espacio”, “un juego sin normas”, “una cadena de situaciones límite”, “una transformación plástica en un terreno inusual”. No había una dramaturgia en el sentido tradicional del término, sino una sucesión de secuencias, un conflicto entre personajes y una interacción entre medios que podía despertar en el público determinadas asociaciones, pero nunca transmitirle un discurso cerrado.

- La palabra entra en relación con otros elementos de la puesta en escena. El asunto es cómo lo hace.

Las producciones de este comienzo de siglo generan imágenes, objetos, discursos y subjetividades que tienden a desaparecer, o desaparecen definitivamente en el marco de su representación,

mientras su teoría tiende al infinito. Para algunos, al final lo único que hay es teoría y todo el contexto se ha disuelto en un resplandor de mera auto reflexión alrededor de la imagen. Para otros, esto se considera que forma parte de la continuación de la “Obra Abierta”, o es el Proceso Teatral.

Conviene acercarnos a esta tendencia para clarificar una problemática que, sin duda alguna, aparece como una estrategia creacional innovadora y ya ha sido capaz de generar su propia identidad orgánica.

En el Proceso Teatral no se trata de comunicar con un espectador, se intenta generar una experiencia entre los integrantes que participan de una convocatoria.

Y ya no es el tema de “el medio es el mensaje”, es el fin del mensaje.

No hay representación, o no interesa el resultado final como espectáculo, hay búsqueda de identidades, planteos de trabajar subjetividades, marcos de actividades multidisciplinares donde la música, la coreografía, la danza y los dispositivos de luces y vestuario tendrán siempre algo que decir, al crear signos discontinuos en un espacio, o trazar nuevas alternativas de búsqueda que den pie para reflexionar sobre los sistemas de las variables experimentadas.

En el Proceso Teatral se experimenta en relación al significante que no se encuentra sino que se busca indefinidamente. La obra se cierra de este modo sobre un significado que se convierte en

objeto de la fenomenología o de la hermenéutica, pero no de la representación escénica. El director teatral y los participantes, que ya no serían actores o espectadores, dejarían de ser los instrumentos o los órganos de la representación, serían más bien representados en una unidad que se autorecrea incesantemente.

Es el fin de la representación, la clausura de la representación clásica, pero también reconstitución de un espacio cerrado de la representación



Proceso teatral. "Título posible 4: Una lágrima negra" de Mariozzi Carmona. 2008.

originaria, de la fuerza o sentido simbólico de la vida. Espacio cerrado, espacio producido desde dentro de sí y no ya organizado desde otro lugar; fin de la interpretación sí, pero interpretación originaria

que ningún sistema o proyecto habrá investido o anticipado.

Sin duda que este planteo apunta a construir un nuevo relacionamiento orgánico, una nueva disposición de los elementos constitutivos del teatro que conocemos.

El problema está en si se llegará a instalar como opción de participación y de disfrute, en definitiva de ser cultura. Si esto es así, no habrá ya más límites entre lo que representa y lo representado, entre el que asiste a una representación-real en un espacio y el que construye la representación-ilusión de lo simbólico.

El espectador, el escenario, el actor y todos los límites de lo escénico quedarán desdibujados o simplemente no existirán. Esto suena muy bien y en parte esta búsqueda fue uno de los grandes tópicos del siglo pasado; pero estamos buceando en los territorios límites del teatro, sus zonas fronterizas y los resultados hasta el día de hoy generan muy pocos hechos concretos, sólo interrogantes.

"La palabra" tiene muy poco que decir en este tipo de experimento creacional, pero- paradoja de paradojas- lo tendrá que decir todo en el campo de la explicación de los motivos del objeto que representa. Estará obligada a generar un discurso que sustente o valide la propuesta para existir como arte, será teoría.

Conclusión a modo de advertencia

De esta problemática insatisfecha y del augurar de una nueva instancia de creación colectiva, surge el protagonismo que han adquirido los docentes, los

investigadores y los críticos teatrales, dado que se les ha asignado el rol de coordinar como intérpretes, esto es, de dar un sentido, buscar una unidad a un conjunto de producciones que de otro modo aparecerían en su radical autonomía, dispersas, sin ánimo de suscribirse a ninguna tendencia del arte que le reste peso a su voluntad expresiva que, a la larga, siempre tenderá a subsumirse en un catálogo homogéneo.

- Algunos agoreros, como Comago, afirman que estamos en presencia o en cercanías de la “muerte” de la palabra teatral.

No, a lo que asistimos es al intento de encontrar un nuevo paradigma. Para describir el espectáculo, su formación, sus funciones, y las fuerzas que tienden a disolverlo, es cierto que hay que distinguir artificialmente elementos inseparables, pero esta tarea nos puede llevar a aislar elementos constitutivos, y a la larga a riesgosas conclusiones. Conviene hacer tres precisiones con relación a “la palabra”.

1. “La palabra” en el lenguaje

Ya desde Saussure entendemos que el lenguaje se presenta como una *organización*, como un sistema o estructura y los elementos que lo componen no tienen ninguna realidad independientemente de su relación con el todo. La distinción entre lengua (el sistema) y habla (el uso) y la definición de signo lingüístico (significado y significante), ha sido fundamental en la Lingüística clásica y lo continúa siendo hasta el día de hoy con los autores funcionalistas quienes asertivamente consideran que “el lenguaje no puede ser estudiado sin tener

en cuenta su principal función: la comunicación humana.” (Simon Dik).

2 “La palabra” en el campo de la representación”

En el teatro se entiende a “la palabra” como el discurso o relato constitutivo que permite la comunicación. Ésta se da en las formas y los contenidos de una narración, o de “una travesía”, como le gustaba definirla a Roland Barthes.

A través de la historia del teatro podemos ver los sistemas que han sido intentados en las secuencias de:

- 1) narración sincrónica lineal o historicista- teatro clásico, teatro naturalista
- 2) diacrónica -teatro expresionista, teatro surrealista-
- 3) acrónica -teatro del absurdo, de la crueldad, de la muerte, el performance- por nombrar algunas de las vertientes expresivas

3 “La palabra” y su crisis en el contexto ontológico

Siempre se ha lamentado o celebrado las inadecuaciones del lenguaje. Aristóteles, Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche hablaron de eso, Beckett, Artaud, y Kantor hablaron de lo mismo, combatieron y construyeron con lo mismo.

Todo el mundo percibe que existen límites descriptivos, que hay cosas importantes que no podemos expresar, pero al mismo tiempo se ratifica algo: si se nos despoja de “la palabra”, se nos despoja de la capacidad de articular el lenguaje, ese todo que constituye lo humano. Según Bajtín “Estas “voces” no son sólo palabras sino un conjunto

interrelacionado de creencias y de normas, una ideología". Por lo tanto nunca estaremos por fuera de la ideología porque "hablamos con nuestra ideología -nuestra colección de lenguajes, de palabras cargadas con valores." (Booth).

¿Será entonces necesario construir "otras palabras", otras formas comunicantes? ¿Matar a "la palabra", resucitarla? ¿Un nuevo signo "sin palabra"? Ninguna expansión de las posibilidades, introduciendo nuevos sistemas remediará la situación. El problema reside en la propia actividad descriptiva y de representación del lenguaje, una actividad que se funda particularmente en la construcción incesante alrededor del "acontecimiento", una irrupción que siempre es generadora de nuevos contenidos y quiebra o altera los significantes y puede llegar a trastornar los significados.

Es precisamente en ese intento que importa el arte, nos hace evidente nuestra propia condición humana. Hay una especie de empecinamiento rabioso por descifrar el lenguaje, explicarlo e intentar una y otra vez de repensarlo y aunque se fracase -y aún teniendo la conciencia del fracaso- siempre se lo intentará de nuevo. Eso precisamente es arte.

Es "el grito inarticulado" del que hablaba Rimbaud, es "la palabra que se piensa" de Vallejo, son las ocho palabras que se dicen en un escenario para instalar desnudez, despojo, pobreza, severidad, renunciación, trasgresión, intimidad y transubstanciación en el teatro de Grotowski, pero por sobre todas las cosas es "las palabras no entienden lo que pasa" de nuestro Salvador Puig.

Para Hegel "El arte es un estadio transitorio en el advenimiento de un cierto tipo de sabiduría". La pregunta entonces es: ¿en qué consiste esa búsqueda? La respuesta, aunque en principio pueda resultar decepcionante, es: en el conocimiento de lo que es el arte a través de la palabra y sus dispositivos cuando intenta la representación.

El siglo XX es un claro paradigma de esta



Fotografías de set de la película "Freaks" de Ted Browning. 1932



Fotograma de la Primer película Surrealista: “La caracola y el clérigo” , de Dulac. 1929.

búsqueda. A partir de 1906, la historia del arte sencillamente pareció convertirse en la historia de las discontinuidades y creó una asombrosa sucesión de movimientos: el fauvismo, los cubismos, el futurismo, el vorticismo, el sincronismo, el arte abstracto, el surrealismo, el dadaísmo, el expresionismo, el teatro del absurdo , el teatro de la crueldad, el expresionismo abstracto, el teatro social, el pop, el op-art, el minimalismo, el teatro de Artaud, Grotowski y el de Kantor, el post-minimalismo, el arte conceptual, el realismo abstracto, el neoexpresionismo.

Todas estas vertientes generaron representación y demandaron además un tipo de elaboración teórica que cada vez se adecuaba menos al lenguaje y la psicología de las emociones que iban construyendo. Por eso cada movimiento se vio en la obligación de demoler la herencia anterior, experimentar, reciclar y reinventar sus propias miradas, sus “palabras” interpretantes sobre el mundo.

Así se configura un periodo histórico artístico y así fue siempre. El éxito en el siglo XX consistió en producir una innovación aceptada, consensuada,

construir una cultura que hoy es la nuestra. A partir de la posmodernidad y en adelante, se acaba con el advenimiento de la conciencia de esta serie

de búsquedas de significado, o mejor dicho, del conocimiento de lo que son los discursos y los relatos que la componen.



Fotografía de la Primer Exposición Dadá en la galería del Dr. Otto Burchard. Berlín. Junio de 1929.

El arte de un período llega a su fin con el advenimiento de su propia filosofía.

“Cada período histórico delimita un mundo diferente, y dichos mundos son inconmensurables, sobre todo el de la percepción de su propio futuro” (Derrida). El libro de Spengler *La decadencia de Occidente*, fue considerado demasiado pesimista en su momento, trazaba la típica flecha heurística del



Steve Hollinger . Instalación: “La máquina cazadora de nubes”. N.Y. 1962.

tiempo hacia el futuro y así encontraba que cada civilización atravesaba su propio ciclo de juventud, madurez, vejez y muerte. Para los pesimistas de hoy -si aceptamos esta premisa- el futuro de nuestro arte resulta muy sombrío porque ya no representará a nuestra cultura, para los optimistas, pronto comenzará un nuevo ciclo con sus propias rutas, búsquedas y encuentros, un ciclo que no podemos imaginar, igual que el nuestro no podía ser imaginado en los siglos anteriores.

Pero una cosa sigue clara, en el teatro occidental contemporáneo, el texto fonético, la palabra, el discurso -cualquiera sea su importancia y su estructura representativa en el marco de formas pictóricas, musicales e incluso gestuales- sólo se asegura la representación en un tejido de lenguaje, un logos que dice.

En el futuro habrá un arte de la “palabra”, pero no será nuestro arte de la “palabra”. Nuestra forma de vida se ha hecho ya demasiado vieja y los sistemas de signos de representación corresponden a la decadencia de una cultura de la repetición y la muerte.

Y mucho cuidado con un teatro del futuro que no cuestione comunicar, o peor aún, un teatro que no sepa, no pueda o no quiera hacerlo.

La influencia de esta palabra en la recepción del producto teatral

La recepción del producto teatral depende de cómo se da la percepción en la cultura de un espectador, qué elementos lo componen en un período de

tiempo y cómo estos evolucionan generando nuevas lecturas. Aceptación y rechazo es el juego, en medio del equilibrio inestable del consenso.

La paradoja del mundo contemporáneo es signo no de un fin o de una disolución de contenidos, pero sí de una multiplicación y de una aceleración de los factores constitutivos de la modernidad. “Hoy sufrimos de un exceso de modernidad, no hay acuerdos, los puentes han sido volados a través de las reglas del mercado” (Baudrillard), y se hace difícil elegir porque todo es elegible, todo está sobresaturado en “un mercado donde todo se compra y se consume, se estetiza, se fetichiza y todo está ilustrado para ocultar o disfrazar su valor” (Guattari). El tema es la sobredeterminación para designar los efectos imprevisibles.

En el teatro sin duda que hay síntomas incontestables, un desasosiego general del espectador, de los protagonistas de la escena y de sus resultados. Podemos decir que hay una sintomatología de la problemática de la autoría, de la dirección, de la actuación, incluso de los parámetros y estilos en los que actualmente se diseña un espectáculo. ¿Pero es posible diagnosticar sobre estos elementos? Y sobre todo ¿es posible diagnosticar sobre el rol de la palabra? Aparece como la punta del iceberg, es cierto, y la más vulnerable, pero detrás se esconde otra realidad más importante: los productos que se generan -cualquiera sea la forma y contenidos que se trabajen- o parecen responder a la nueva percepción de un espectador que ya se está acostumbrando a otra cultura, y ésta ha sido capaz de generar dispositivos instrumentales y simbología propia.

La pregunta es si esta nueva forma de percepción de la representación es el resultado de nuestra actual situación global tecnológica, si nos disponemos a entrar en un nuevo mundo de construcción simbólica -que será en definitiva el del siglo XXI- o de si se responde a algo más grave, a “la construcción de una nueva globalidad cultural que tiene otros fines estratégicos, el de las corporaciones” (Habermas).



La Fura dels Baus. 1987.

El desprestigio de “la palabra” está acompañado de la profusión de la imagen gráfica, del icono y de la profusión de los mensajes mediáticos. Hay que recordar que detrás de todo lenguaje se hace

presente un elemento clave, El Poder, pues quien domine generará un discurso, un relato que oficiará

como detonador y constructor de cultura. Se trata en definitiva, para las corporaciones, del interés en



Imperium- Fura dels Baus- 2008

generar valor para una sola estrategia: la conquista del mercado.

¿Cómo se dará el destino de recepción del teatro en un futuro?

Si aceptamos la hegemonía de una cultura global marcada por las corporaciones, la respuesta sería: no hay futuro. No habrá interés en reasignar un nuevo valor para el campo de representación a nivel teatral. No se dará con o sin palabras, tampoco con o sin imagen, ni tiempo de acción, todo el corpus

quedaría subsumido en los sistemas audiovisuales de altas tecnologías en red. Y no se necesitará de lo presencial para coordinar motivos, éstos estarán dados en un nuevo paradigma: el de “la interacción virtual, donde no existiría la opción de variedad individual o colectiva, sino en su versión de reciclaje de lo mismo en el consenso de las multitudes hipnotizadas con nuevos elementos de des-ilusión” (Deleuze).

Las teorías opuestas a la anterior reasignan un

nuevo valor a las culturas nacionales o nacionalistas, aquellas que por su identidad histórica no admiten ser asimiladas. En estos territorios porfiados es

posible que en el futuro se intenten otras formas y sistemas. Serán intentos de reformulación y confrontación de lo mismo, vigencia de discurso y texto narrativo lineal, donde las formas dialectales,



Performance teatral de escala. Beijing .Inauguración de las Fiestas Olímpicas 2008.

la representación y recreación de las tradiciones locales y el folklore tendrán siempre algo nuevo que decir.

La performance se constituye como una presencia relevante, más allá de las formas centrales del drama

Baudelaire decía que el fin de la obra de arte era ser una mercancía superior e irónica. Lo recalca: “Potenciar lo que haya de nuevo, de inesperado, de genial, en la mercancía.” El resultado debía ser resplandeciente en efectos especiales, de movilidad centrífuga emocionante y aleatoria.



Joseph Beuys. Performance museístico: "Cómo explicar un cuadro a una liebre muerta". Nueva York 1985.

Desde 1918 con el *dadá*, hasta el día de hoy, se trató de encontrar una forma vertiginosa, de lograr un espectáculo que nos acercara a una maravillosa conmutabilidad.

La performance teatral, tanto como la performance de escala, el museístico o el callejero, siempre buscó "la sorpresa y el desacostumbramiento del espectador" (Marinetti); "cambiar el significado de la realidad" (Breton); distorsionar los campos de la percepción a través del "aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA" (Tzara); "construir un nuevo lenguaje a partir del rito ancestral" (Artaud).

Todas estas variables fueron consensuadas, experimentadas hasta la saciedad y la extenuación

en el siglo XX, quedan sus ecos, sus reverberaciones, la seducción en el campo de las subjetividades y la teoría. Todo esto empuja, exprime y a veces neutraliza y por una razón muy simple, forman parte de nuestra cultura.

Hoy es tarea difícil sorprender o conmocionar a alguien en materia de representación y ya nada cambia lo que es un estado de variación permanente, un vacío ciego siempre dispuesto a ser llenado con nuevos elementos de prestidigitación. Si lo que se busca es la esperanza del asombro ante el concepto detonante, o la estupefacción por la acción y la imagen, será por el lado explosivo de los medios de difusión masiva, el cine o el evento de gran espectáculo y la alta tecnología aplicada a las redes informáticas.

Allí sí el mundo se encontrará siempre "en un estado perpetuo de disposición a lo maravilloso", Marinetti, alrededor de las figuras de las holografías aplicadas a los espectáculos circenses neobarrocos, las performances de escala multitudinarias y centellantes de las fiestas olímpicas, la comunicación a distancia a través de satélites en tiempo real con robots, o en el diseño computarizado a inquietantes escenografías de ciencia ficción, en suma, de manipular con sus luces y sombras, objetos reales en medios virtuales; o viceversa, podremos pasar de diseñar seres irreales a copias concretas en poliuretano para hacerlos actuar o interactuar.

Pero esta búsqueda y estos encuentros siempre se darán a través de otros medios instrumentales, otros escenarios con dispositivos que no son, ni serán nunca el teatro.

Al desaparecer el acuerdo entre los múltiples “sentidos”, del “valor”, “el signo o la imagen” o cualquiera de los múltiples discursos que



Performance museístico electroacústico con holografías de campo interactivas. Hamburgo 2007

componen el sustrato teórico de la historia de las Artes del Espectáculo, todos los efectos son posibles y virtualmente equivalentes. Ya no hay tiempo para existir, de cobrar forma y todo andará demasiado rápido entre los dispositivos simbólicos y el entramado de las subjetividades. Una mercancía que se atreva a buscar semejante valor, adquirirá significación sólo en el marco sociológico y será evaluada en el proceso histórico como simple detalle, factor técnico, o interés mercantil de coleccionista.

La performance es el signo triunfante de la modernidad, es su síntesis, su marca emblemática y cierra el siglo XX. Los epígonos resultantes estarán sometidos a la lógica implacable del mercado y de

la moda, al reciclaje incansable de todas las formas estetizantes, ritualizadas o fetichizadas y también enteramente efímeras, porque están condenadas a “una circulación en forma de rizomas, a una



Performance de escala. Inauguración de los Juegos Olímpicos de Beijing 2008.

comunicación velocísima que ya no comunica” (Deleuze).

La performance es sin duda la ironía superior, pero no es arte, es cultura. Una forma de medir la velocidad de lo expresivo y de valorar los “documentos excretados” de que hablaba Joseph Beuys. También de ver en el espacio del teatro cómo esto empuja o demora, dado que al no haber representación de contenidos consensuados, hay seducción a través de la disolución y sus formas.

Hoy, toda obra teatral es su propio comentario, su propia crítica. Cada vez más y sobre todo en cualquier performance o en cualquier instalación teatral, hay aclaración previa, orientación conceptual posterior, hay discurso que busca desesperadamente un aval contingente, su propia teoría.



Performance de escala. "El mundo y el hombre en el siglo XXI". Beijing 2008.

En los comienzos de este siglo nos encontramos buscando otra vez nuevos acuerdos de significación acerca de la desarticulación y disolución de los sentidos, e intentaremos un nuevo paradigma que articule nuevas significaciones.

Habrá que recordar las responsabilidades, los riesgos y la ironía triunfante que ya auguraba Breton: "Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas."

La posdramaticidad incluye, según Jorge Dubatti, la idea de la inestabilidad. Una tensión no resuelta entre lo real y lo metafórico.

En la historia del arte siempre hubo un equilibrio inestable entre tres fuerzas: el acuerdo de "el valor", "el sentido de la representación" y "su significación". En el caso del teatro a estos atributos hubo que agregar sus elementos constitutivos: lo presencial y los componentes de simulación-ilusión en un espacio de acción. Sobre esta base

es que se detona un relato, sea éste sincrónico, diacrónico o acrónico. Más allá de la discusión sobre los contenidos morfológicos y semánticos de estos términos, acordar o diseñar una forma consensuada, es la clave de todo discurso, técnica operacional, estilo o relato que intente llegar a un auditorio.

Es cierto que algunos objetos culturales contemporáneos participan del gusto común por la inestabilidad, la imprecisión, la complejidad, la mutabilidad y también por una insistente invocación a la intervención productiva por parte del espectador. Por otro lado no es para nada casual que la responsable haya sido en muchos casos la metáfora. Ella fue siempre la piedra de escándalo en el arte, el eje central a partir del cual se hicieron todos los cambios significativos entre el Orden -acuerdo- del mundo clásico y el Desorden -disolución del acuerdo- en el mundo anti-clásico. Foucault habló de eso, Derrida y Deleuze, Guattari, y hasta Umberto Eco hablaron de eso. No es para menos, el lenguaje fue capaz de construir una figura que siempre tuvo una sustancia cargada de atributos inquietantes.

Metáfora en griego significa: vehículo, traslado, carga que va de un lugar a otro en medio de encrucijadas, intersecciones o cruces. Por extensión, significa también, simulación, inestabilidad, artificio, simulacro.

Freud se encargó de estudiar estos movimientos de la metáfora que son: el desplazamiento, la elipse, la reversibilidad y la condensación. Pero para

relacionar estos tres factores se necesita de un puente de relacionamiento social y de simbolización entendido como basamento de cultura. Es decir que “metaforizamos” en la medida que avanzamos en el territorio de la cultura, a través de ese vehículo que nos sostiene y nos simboliza, vemos y sentimos el mundo, “la metáfora nos habita y somos habitados por metáfora” (Derrida).

El tema de la simulación fue siempre uno de los grandes temas del arte. Intentar reproducir o recrear tanto “lo real” como “lo irreal”, generó medidas, acuerdos-desacuerdos y una verdadera ideología sobre el instrumental y el sentido del artificio.

Toda metáfora es una historia -decía Foucault- para desentrañar esa historia debemos hacer el esfuerzo de internalizar sus componentes sensibles.

Para el mundo clásico, no había campo para la desarticulación de significados. La disposición de la palabra para la comunidad era aún enseñada y aprendida en el siglo XVII, puesto que el orden de la palabra era parte del orden del mundo. De allí surgió la importancia de la preceptiva en la Academia y sus múltiples retóricas: el de la poética con sus métricas, el de la armonía buscada en el territorio de la música, el del equilibrio de formas y contenidos estilísticos en la plástica, la literatura y el drama. Se trató de un mundo construido en base a la estabilidad de sentidos en la Ley; de acuerdos en un ideario impuesto a nivel filosófico, estético, monetario, expansionista y militar; un orden igual a sí mismo y sin fisuras simbólicas, un orden moral e imperial.

Percibir contradicciones en esto, e intentar modificarlo, fue propio del arte de la modernidad desde el *Sturm und Drang* y el romanticismo hasta el día de hoy.

Pero fue el siglo XX quien logró concretar una serie de estrategias y de simulacros que tenían el poder de la ilusión para hablar precisamente de la necesidad de desaparición de esos acuerdos colectivos. El tema fue el valor de la cultura eurocentrista y se trató de detonarlos para destruir su hegemonía y construir otros -que no tenían por qué ser estables- pero sí aspirar a una nueva territorialidad para generar nuevas significaciones.

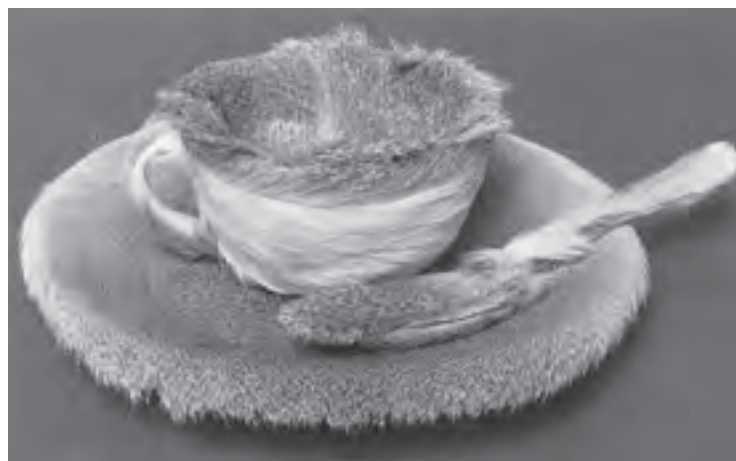
De este modo elaboró su discurso sobre la disolución y fue capaz de sustentarlo con sus propios dispositivos. Inventó la traslación de significación ad limitum para acordar nuevos discursos, optó por la distorsión de perspectivas para alcanzar una nueva mirada y con el advenimiento de la época industrial y de la máquina -donde fue capaz no sólo de usarla como elemento expresivo, sino también de escucharla y de intuir su futuro- desde ese lugar próximo o distante, desde el campo de la metafísica, el existencialismo, el absurdo, el grotesco o el compromiso social- detonó variables expresivas en forma de bombas libertarias.

Entre esos dispositivos se encontraba la metáfora en todas sus formas imaginables y posibles de ser aplicadas, tanto para el mundo de la música, la plástica, la narrativa, como para la poética y las artes del espectáculo. Sobre todo se la intentó con dos subsistemas específicos, la metáfora que explota en plurisignificación y la metáfora que implota en

el sugestivo silencio minimalista. De este modo apenas dejó lugar para la interpretación, salvo que la observáramos en una mirada en disfunción, en multiplicidad, lo cual la terminó colocando fuera de la voluntad de un sentido, pertenece más bien al campo de la metástasis, de la disolución del sentido.

Todo eso estuvo bien y se hizo. Desde el escenario trágico de dos guerras mundiales, la guerra fría y el triunfo del mundo global neocapitalista, el arte habló y luchó en su propio tiempo, nos descubrió la escisión, la contradicción, el riesgo, la posibilidad, el peligro y la sorpresa del sentido polifónico del mundo y de la vida. Sin embargo, sistemas enteros de acuerdos simbólicos se han desmoronado, se

han abismado en su propio vacío. Y no se trata de una “liberación” del lenguaje, ni de su dislocación bajo los efectos de contenidos inconscientes” -como señala muy bien Baudrillard- se trata de una forma extrema en la que más allá de su operación voluntaria, la palabra o las construcciones de la palabra caen, presa de su propio vértigo. Hoy, este acuerdo de significación ha desaparecido, se ha camuflado y disuelto. Se trata de “El fin



Meret Oppenheimer: “El desayuno forrado” 1936.

o el cansancio de la metáfora, su muerte lenta” (Derrida).

Nuestro arte ya no vive sino del vértigo de los modelos del siglo XX, de su ideario, su lenguaje y su cultura. El peligro más grande está justamente en repetir una y otra vez esa estrategia con los mismos dispositivos, buscando alternativas o variables expresivas, replanteando y reconstruyendo los procesos que representan a nivel histórico lo mismo.

Baudelaire quería llevar la simulación hasta sus extremos; dijo: “Estamos en la modernidad.



Marcel Duchamp “La Fuente “ 1917.

Aceptemos el juego de la modernidad. Hay que llegar hasta una simulación triunfante de la vida". Y es cierto que hoy "¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos! ¿Por qué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente." (Marinetti).

Pero nosotros no estamos en condiciones de festejar nada, en cambio estamos más bien en una simulación vergonzante de lo muerto, logramos la simulación del absoluto y la velocidad nos alcanzó en el ciberespacio en la forma de rizomas; desde ese lugar "ya no nos interesan la genealogías, ni las filiaciones, sino la propagación, los contagios, las epidemias, las resonancias, las mutaciones, el devenir intenso, devenir cyborg, devenir imperceptible", (*Rizomas* web revista 2008).

Es decir, se intenta desde 1918 lo mismo.

¿Habría que representar esto? ¿Volvemos reiterativos es nuestra forma de futuro?

Posiblemente, un verdadero arte es aquel que nos habla desde y sobre su propio tiempo. ¿Hay que cambiar muchas cosas en el mundo de hoy? Sin duda. Pero cualquier forma que eligiéramos sería otra forma de repetición si no acordamos un nuevo ideario o una nueva utopía.

¿Es esta una tarea "imposible" para el arte?

Siempre se trató de construir para un nuevo



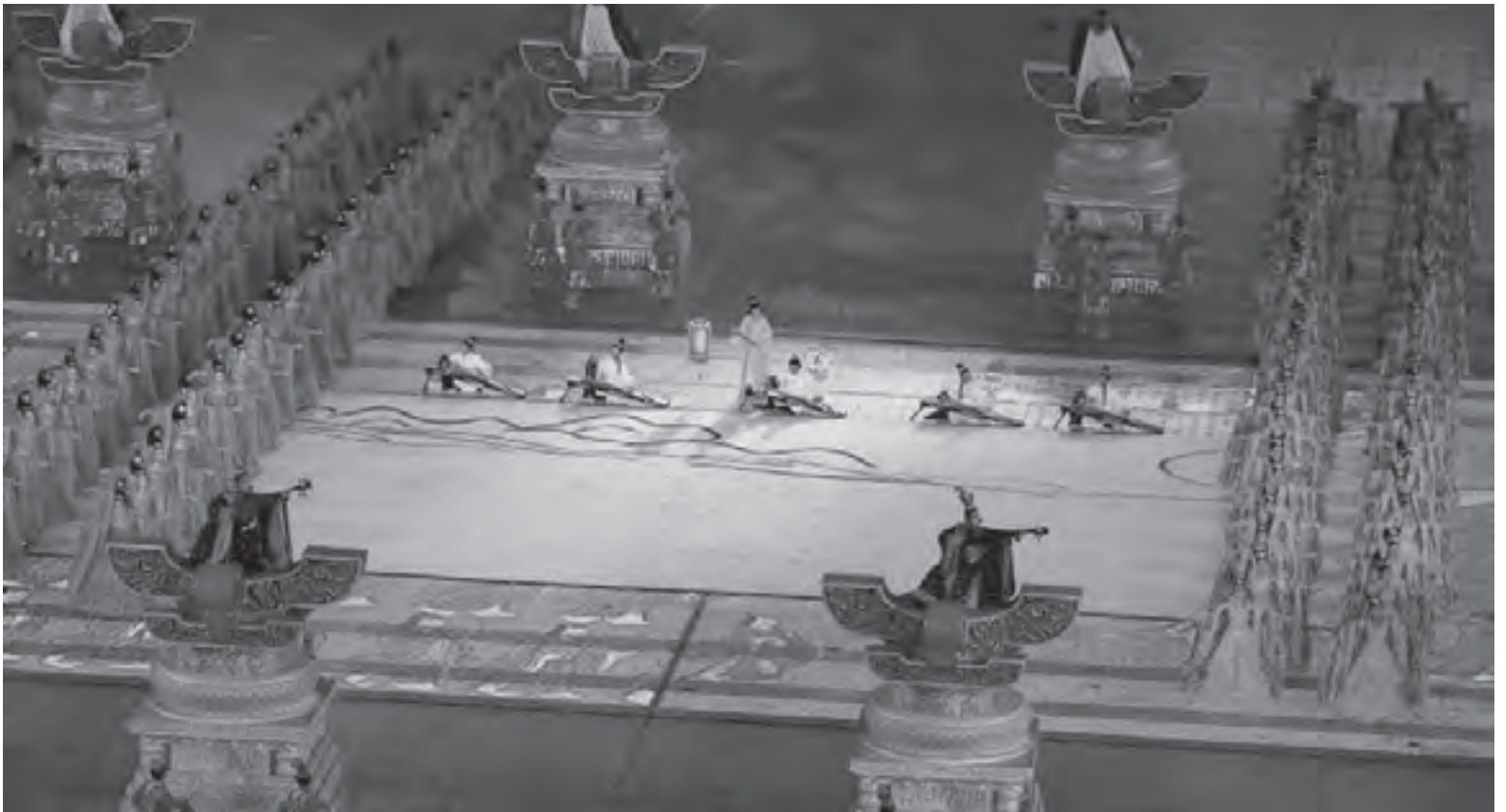
Performance de escala con dispositivo de elevación. Beijing 2008.

valor, una nueva subjetividad que dé sentido a la existencia, la articule y la manifieste.

Y no olvidemos algo importante: "El arte está hecho para seguir siendo ilusión; si entra en el dominio de la realidad, estamos perdidos." (Baudrillard).



Performance de escala con dispositivos parateatro de objetos y marionetas. Beijing 2008.



Performance de escala con dispositivos para diferentes planos de actuación. Beijing 2008.

Dramación

Carlos Rehermann



Textos

Cuando pensamos en obras de teatro sin palabras, como *Act Without Words*, de Samuel Beckett, se pone de manifiesto que siempre es posible construir una escritura para detallar las acciones que ocurren en el escenario¹. Ese texto de Beckett es impensable en un dramaturgo profesional del Siglo XIX, por ejemplo, pero en todas las épocas los responsables de las puestas en escena (no necesariamente los dramaturgos) crearon lo que ahora llamamos *partituras* para los actores, que muchas veces tenían alguna clase de formulación escrita, aunque fuera sólo como ayuda memoria.

El asunto se complica si uno, en vez de leer este texto mío que habla de Beckett, lee el texto de Beckett:

Whistle from right wing.

He reflects, goes out right.

Immediately flung back on stage he falls, gets up immediately, dusts himself, turns aside, reflects.

Whistle from left wing.

He reflects, goes out left.

Immediately flung back on stage he falls, gets up immediately, dusts himself, turns aside, reflects.

Whistle from left wing.

He reflects, goes towards left wing, hesitates, thinks better of it, halts, turns aside, reflects².

Como instrucción para un director de escena y un actor, el texto parece tener una sobredosis de poesía. No parece una “indicación escénica”, que podríamos esperar más despojada, más normativa, menos cuidadosa del ritmo y el metro. Pero se puede aducir que el valor poético del texto estimula la creatividad de los realizadores, y por eso, aunque sea un texto al que el público no accederá, tendrá alguna clase de presencia en el escenario, a través de sus efectos.

Cuando nos enfrentamos a un texto de Shakespeare, de quien no sabemos qué tan bien se desempeñaba como actor y director, sólo podemos constatar que era poeta, constructor de tramas y creador de personajes. Sus libretos son piezas valiosas por sí

¹ Lo nuevo de *Acte sans paroles* no fue, obviamente, la obra para mimo, sino el hecho de escribir la partitura gestual. Por lo demás, los mimos, sea en papel o en su memoria, lo venían haciendo desde varios siglos antes.

² Traducción de Beckett del original francés *Acte sans paroles*. La versión transcrita está tomada de Beckett, Samuel, *Collected Shorter Plays*, Grove Press, New York: 1984.

mismas, es decir, tienen alto valor artístico como obras literarias. Pero no necesariamente siempre es así. Es posible que muchos textos para teatro no tengan interés ni valor si los consideramos aisladamente de la puesta en escena. No deberíamos dejarnos impresionar por el hecho de que da igual que *Hamlet* se ponga o no en escena para sentirnos conmovidos por el texto. Porque en la mayoría de los casos ocurre lo contrario: la puesta en escena es una totalidad mucho más valiosa que el texto que dicen los actores y que marca las acciones básicas de la trama.

Los registros en cine o video, y los recaudos documentales en forma de libretos, fotografías, diagramas de construcción de escenografía, utilería y vestuario, son de poca utilidad para el análisis, puesto que no pueden transmitir lo que realmente ocurre durante las funciones. Pero como el texto se puede leer, y de la lectura surge un sentido, y el sentido tiene relación con ciertos contenidos transmitidos por la trama y las psicologías de los personajes, se crea la ilusión de que la lectura transmite buena parte del sentido de la obra representada. El análisis del texto se convierte, bien por torpeza o bien por oportunismo académico, en una hermenéutica de la obra: se fijan los sentidos de la totalidad a partir de la interpretación de una de sus partes.

Por razones meramente técnicas los académicos prefieren analizar obras con un soporte permanente, que se puede fijar, preferentemente en forma escrita. Quizá por cuestiones geométricas (el discurso es un dispositivo unidimensional), tiene dificultades para

dar cuenta analítica de los procesos de algunas manifestaciones artísticas, como el teatro, que es bidimensional³. El teatro tiene una dimensión cronológica que se expresa muchas veces como narración, y siempre como trama, y una presencia espacial, donde funciona la *extensión*, es decir, la coexistencia de dos dimensiones.

El texto instrumental

Habría que pensar la escritura para teatro en términos parecidos a los que se emplea, mucho menos problemáticamente, para tratar la escritura para cine: como un proceso instrumental para la realización de un espectáculo. Un texto teatral es parte de un guión, y de esa manera tienden a considerarlo los responsables de la puesta en escena. Un guión es una serie de indicaciones que no se limitan a lo que dicen y hacen los personajes,

³ La presencia espacial del teatro es bidimensional, aunque se desarrolla en el espacio tridimensional. No compete a este trabajo un análisis de los modos de percepción del ojo humano, pero hay que decir que (al menos hasta Grotowski) el teatro se percibía en dos dimensiones; la retina humana no puede captar las tres dimensiones del espacio, sino que, a través de la visión bidimensional de ambos ojos se construye una tridimensionalidad virtual. Mientras el espectador está en un espacio *fuera* de la cuarta pared, su percepción es idéntica a, por ejemplo, la del cine. Baste comparar la experiencia teatral con la del cine 3D. Cuando algunas puestas en escena de Grotowski integraron a los espectadores dentro del espacio de la representación, se introdujo por primera vez la verdadera tridimensionalidad al teatro. Un precedente que convendría analizar con cierto cuidado es el de las representaciones de la corte francesa, durante las cuales el rey podía ocupar un lugar en la escena. La bidimensionalidad implica la imposibilidad de reducir la obra a líneas de acción, que sólo son posibles en formas unidimensionales como es la escritura y el habla. En estas formas se puede desarrollar la diégesis. A esta coexistencia de unidimensionalidad diégetica y bidimensionalidad espacial se refiere trabajosamente Barba en *El arte secreto del actor* (ver Nota 6).

sino que puede incorporar, y de hecho lo hace en alguna de sus etapas, instrucciones para otros rubros del espectáculo.

Tradicionalmente la escritura de libretos teatrales se concentra en los diálogos y en las acciones esenciales de los personajes. La composición actoral de los personajes y la puesta en escena (incluyendo aquí luces, sonidos, escenografía, etcétera) son las operaciones que construyen efectivamente la obra. *Dramaturgia* aparece así como un buen término para referirse al texto que escribe un autor: se consignan allí las acciones (drama) organizadas como una obra (*ergon*). Las acciones pueden mostrarse (*mímesis*: los actores imitan algunos aspectos de las acciones de los personajes) o contarse (*diégesis*: funciona en dos planos simultáneos; como narraciones verbales a cargo de algunos actores, acerca de hechos que no se imitan; y como resultado de la combinación de acciones mostradas y relatos contados).

Las acciones que se describen en el libreto son las básicas, imprescindibles, que no pueden omitirse. Pero hay una enorme cantidad de otras acciones que los actores realizan, que no están en el texto (porque sencillamente no pueden estar, porque pertenecen al ámbito contingente del lugar y el momento de la puesta en escena, y a la necesidad artística del equipo creativo), y que son esenciales para que la obra se complete.

El caso del guión de cine puede ilustrar acerca de cómo se organizan los procesos creativos y qué relaciones se producen dentro del equipo de creadores en relación con el texto. La cadena industrial en la que se inserta la producción de

una película implica que las piezas documentales necesarias sean abundantes, específicas y muy técnicas: el guión técnico, el *storyboard*, las plantas de ubicación de cámaras, la planificación PERT.

En muchos casos, el teatro admite menos piezas técnicas, porque en general el director tiene una autoridad mayor que la del director de cine, y puede controlar más unitaria y eficientemente la producción. La esencia misma del espectáculo, que se compone como sucesión en vivo de acontecimientos con unidad de acción, permite un desempeño más natural y orgánico del director; en el cine, en el que la producción de secuencias y su administración dentro de la narración no están relacionadas linealmente, se hace imprescindible una fuerte programación y organización de tareas a través de recaudos documentales, y de roles específicos relacionados con distintas modalidades de continuidad.

Muchos directores de teatro realizan u ordenan realizar planos, guiones técnicos, planillas con especificaciones de iluminación, guiones de sonido, plantas de escenario, y también, como los productores de cine, programaciones y planificaciones detalladas de todos los procesos.

Parece, entonces, un poco inocente depositar en una sola de las piezas documentales (el “texto” de la obra) toda la responsabilidad del éxito artístico de la obra.

Escribir es pensar

No hay que perder de vista que la escritura dramática, como toda escritura, es un modo de ejercer el pensamiento creativo. Si suponemos que la escritura es sólo instrumental, si creemos que el proceso creativo se produce *antes* del acto de escribir el guión, desconoceremos el potencial de generación de ideas de la actividad concreta y física de escribir. Escribir “indicaciones para la realización de un espectáculo” puede ser una manera fructífera de generar ideas artísticas nuevas para el espectáculo.

La prédica de Artaud, la práctica de Grotowski, del Living Theatre, del Odin Teatret y de muchos otros grupos que profundizaron el estudio y la investigación del teatro de acción, tuvieron como consecuencia cierto grado (a veces alto) de abandono del texto tradicional como pieza importante del trabajo teatral. Curiosamente, los teatros más rigurosamente ritualizados y basados en fuertes partituras gestuales, como el japonés Nô, conservan con reverencia y mantienen fervorosamente una fidelidad extrema por sus textos tradicionales, como los de Zeami⁴. En Europa se produjo, hacia el último tercio del siglo XX, una negación del texto cuyo inicio está pautado por el llamado “teatro del absurdo”, uno de cuyos rasgos definitorios es la poca confiabilidad del discurso verbal⁵.

⁴ Zeami (nacido en 1364) fue un actor de teatro Nô que escribió un tratado sobre teatro que mantiene su vigor y utilidad para cualquier director o actor de la actualidad. El texto completo, más cuatro obras Nô, están publicados en español en Zeami, *Fushikaden*, Editorial Trotta, Madrid 1999.

⁵ *Esperando a Godot*, de Beckett, es inmediatamente anterior a *Act Without Words*. En la primera, lo verbal es notablemente insignificante, si atendemos al sentido tradicional de la palabra

Esa negación del texto de autor se tradujo casi inmediatamente en una pérdida de narratividad de las obras: la pérdida del texto no condujo a un refuerzo de la mimesis como vehículo de la narración de las acciones, sino simplemente a una pérdida de la diégesis. Durante las décadas de los setenta y ochenta proliferaron obras en las que era mucho más importante el ambiente que la historia, los papeles (en un sentido actancial) que la trama, y las citas que la originalidad. Se trató de una reacción contra la hegemonía del texto, que coincidió con un fervor académico por los lenguajes no verbales, foco preferido del estructuralismo.

Sin el amparo de una tradición fuerte (como la *commedia dell'arte* o el *kabuki*, por ejemplo), la mimesis tiende a agotarse en poco tiempo, que es lo que ha pasado a lo largo de los últimos cuarenta años. El agotamiento del *teatro que no narra* se ha visto incluso en la necesidad de revalorar la dramaturgia en artes ajenas al teatro, como la performance y la danza. Este *teatro que no narra* es el producto del abandono de la diégesis y de todo cuanto se consideró, quizá desde una pobre lectura de Barba⁶, un predominio perjudicial del plano textual. Con sus “polo de la concatenación” y “polo de la simultaneidad” Barba construye un par dialéctico confuso, que tiende a oponer “texto preexistente” y “obra”, sea surgida de una interpretación de ese texto o como resultado de una serie de construcciones autónomas.

en el teatro; en la segunda, como se vio, el plano verbal desaparece completamente. Es difícil concebir desconfianza mayor por la palabra.

⁶ Barba, Eugenio, y Savarese, Nicola, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Entrada “Dramaturgia”. Pórtico de la Ciudad de México, 1990.

Quimera

Narraturgia (barbarismo de origen hispano⁷) parece ser la cruza de *narra-* con *-urgia*, más el interfijo *-t-*, cuyo valor semántico es nulo o al menos misterioso, como en cafetería (¿por qué no es “cafería”? se preguntaba Lázaro Carreter⁸).

-urgia es un sufijo que hace referencia a “ergon”, obra. *Narra-* es una parte de “narrar”, que tiene un árbol genealógico latino (“narrare”), pero *-urgia* proviene, como se vio, del griego. Como se sabe, los griegos terminaron sirviendo de mayordomos a los romanos, por lo cual uno supone múltiples inseminaciones mutuas entre hijos de ambas naciones, acaecidas en alegres bacanales o aun mustios triclinios, pero no ha sido demasiado frecuente la composición de términos grecolatinos, como “narraturgia”.

Si uno fuera a imaginar el significado de este neologismo a partir de los de sus componentes, podría inferir que se está hablando de algo como “obra de narración”. O sea: un cuento. En el proceso de intentar crear un término que hable de nuevas maneras de ver, presentar, interpretar el teatro, lo que en realidad se produjo fue la pérdida de todo rastro de lo escénico y lo mimético.

La fascinación por las palabras ha sido característica de la academia con posterioridad a las vanguardias del siglo XX, antes del surgimiento de lo que se ha

⁷ José Sanchís Sinisterra se atribuye la paternidad del término en: José Sanchís Sinisterra, *Narraturgia*, **Revista teatro/CEL-CIT**, N° 31, 2007. Puede consultarse una versión electrónica en <http://www.celcit.org.ar/bajar.php?hash=cnRjKzMx>.

⁸ Carreter, Fernando Lázaro. *Sobre el problema de los interfijos: ¿consonantes antihíaticas en español?*, en *Estudios de lingüística*, Editorial Crítica, Madrid, 1980.

llamado, desde Jencks y Lyotard⁹, la posmodernidad. Esa fascinación de algunos artistas y críticos por lo que Stanley Cavell¹⁰ identificaba en los años 50 como una “obsesión por la novedad” tiene el inconveniente de enmascarar detrás de los neologismos tanto lo que es repetido y gastado en el arte actual como lo que realmente hay de nuevo.

No es tan grave confundir acerca de lo repetido. Después de todo, siempre hubo aparatos propagandísticos que intentaron vender la producción más inane y mediocre de los capitostes de turno, haciéndola pasar por fresca y original. Si se carece de un término para nombrarlas dejan de tener existencia crítica, y por lo tanto tienden a desvanecerse. Mientras proliferaba algo tan poco interesante y tan efímero como lo que se llamó *nouveauroman*, el innominado¹¹ Witold Gombrowicz permanecía aterido en los anaqueles, cuando media frase suya -la historia lo ha demostrado- es

⁹ Jean François Lyotard publicó en 1979 *La condición posmoderna*, donde se habla por primera vez de posmodernidad en el sentido que se usó desde entonces. Charles Jencks había introducido el término en el ámbito de la crítica arquitectónica en 1975, aunque él dice que lo tomó de un artículo de 1949 de Joseph Hudnut. Si bien Jencks hablaba de posmodernidad desde la arquitectura, hay que recordar que fue en este campo donde el Movimiento Moderno se desarrolló con mayor intensidad de acciones y discursos. Las definiciones jenckianas de posmodernidad y tardomodernidad se organizan en torno al de la modernidad considerada como movimiento. La acepción de Lyotard, más amplia, debe su pureza genética a los textos de Jencks.

¹⁰ Cavell, Stanley, *Music discomposed*, en *Must we mean what we say?*, Cambridge University Press, New York, 1976.

¹¹ “Innominado” porque no cupo en ninguna categoría crítica. Si, como postulan Michael Issacharoff y Lelia Madrid (*De la pensée au langage*, Paris: José Corti, 1995), el proceso de elaboración de conceptos sigue la pauta que va del nombre propio al nombre común, al acto prometeico de nombrar es fundamental para permitir la existencia de un autor.

notablemente superior a quintales de volúmenes de aquella *nouveauté*. En lo local hay casos parecidos: la falta de apelativos para la obra de Mario Levrero lo mantuvo contenido en un artificioso ámbito marginal, mientras varios compatriotas con graves dificultades para la expresión verbal veían sus obras traducidas y distribuidas internacionalmente con el respaldo de la modesta crítica local. También desde el ámbito comercial se pueden producir paquetes que tienden a enmascarar lo más valioso de un período o una región (el bum latinoamericano, que es imposible ver, desde hoy, como otra cosa que un flatoso puf).

En el teatro la situación es bastante más grave que en la literatura, que se trasmite a través del libro impreso. Los libros son objetos que permanecen en circulación durante muchos años, y las bibliotecas cambian de dueños cada pocas generaciones, lo cual produce redescubrimientos, repariciones y posibilidades de reevaluación de los textos. Si un autor de ficción o poesía es desconocido por la crítica, cabe la posibilidad de que en el futuro algún estudioso lo encuentre y logre llamar la atención sobre sus valores, de tal forma que puede darse el caso de que se inserte en la corriente de interacciones que enriquece la cultura literaria.

Perocasi los únicos rastros documentales que quedan de la producción teatral se reducen a las reseñas de la prensa y a los trabajos académicos. Si la crítica no atiende a un creador teatral mientras está activo, su influencia se limitará a los contactos horizontales y verticales que pueda tener en su ámbito de acción. Especialmente la interacción horizontal (con sus pares y colegas) se verá perjudicada si no tiene una buena inserción social, permitida por la popularidad

o por el análisis crítico.

La responsabilidad de la Academia es, entonces, especialmente crítica en las disciplinas en vivo. El juego es recomendable en los procesos creativos, pero no parece muy fructífero cuando se trata del análisis. La pureza genética de los neologismos tiene la ventaja de colocar los conceptos dentro de un proceso histórico. Cruzar un término latino con uno griego produce sólo una variante de una repetición, una especie de cruce entre burra y caballo: un burdégano, animal generalmente estéril.

“Narraturgia” recuerda el proceso que José Gobello muestra como característico de la creación de términos derivados del lunfardo. *Batir* significa decir, y también delatar. Un *batidor* es un delator. El *vesre* impone la forma *dortiba*, que por un fenómeno denominado aféresis, característico del tránsito entre idiomas, pierde la d inicial. *Ortiba*, sustantivo derivado de un verbo, genera un nuevo verbo: *ortibar*, que es sinónimo de *batir*¹². Un círculo bellísimo. Algo parecido, aunque más pobre, pasa con narraturgia, con el inconveniente de no reflejar, en su significado, ideas relacionadas con el teatro. Se produce una aféresis de conceptos, digamos.

Característicamente, el neologismo oculta en vez de mostrar. Oculta fingiendo que dice algo. Suena parecido a algo que vagamente se recuerda relacionado con el teatro. Pero no dice nada. El problema es, quizá, que no hay nada nuevo para decir.

Herencia estructuralista

Una de las características del furor por la semiología

¹² Gobello, José. *Diccionario lunfardo*. Peña Lillo Editor, Buenos Aires, 1982.

que inundó las cátedras a partir de los años setenta del siglo XX es la manía de usar la palabra “leer” aplicada a cualquier acto de interpretación, y el término “texto” para referirse a cualquier objeto apto como medio de comunicación. Desde la vulgarización del estructuralismo, un monumento urbano se “lee”, un programa de televisión es un “texto” y la moda sigue una “gramática”. Volver a los textos editados o escritos por (menciono al azar) André Helbo en la década de los setenta es sumergirse en una pasta de ciencias en ciernes cuyos límites eran notablemente imprecisos, pero casi obsesivos en su búsqueda de una especificidad teatral. En esos años, cada género estaba construyendo su propia parcela semiológica: la televisión, la historieta, el cine, la poesía, la ficción literaria, el discurso político, la moda, la música, y también el teatro.

A lo largo del siglo XX, con Antonin Artaud como pionero¹³, los artistas de teatro intentaron poner de manifiesto que el texto no lo es todo en el teatro. El proceso, largo (a veces histérico, frecuentemente oportunista), fue negativo para algunos aspectos de la producción de textos teatrales, pero muy positivo para el desarrollo de lo que convendría llamar poética teatral¹⁴, algo que los creadores pueden reconocer como lo específico teatral.

Simultáneamente con el reclamo de Artaud y sus sucesores para que se prestara atención

¹³ Los textos esenciales de Artaud están recopilados en Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1978.

¹⁴ Mulas y burdéganos obtenidos de cruces de teatro con poética: *teatrética, poétrica*; con métrica: *meatro*; con prosodia: *prosatro* o *teatrodia*. De narración con dramaturgia, por lo demás, podría nacer no sólo *narraturgia*, sino también *turgiación, narradrama* y *dramación*.

al trabajo del actor como ingrediente original, creación específica que no depende del texto, con el mismo grado de importancia que la palabra, la Academia fue elaborando un conjunto de teorías de los discursos que terminó sometiendo al dominio de la cadena lógica no sólo el texto sino también los aspectos espaciales de la obra. La semiología intenta dar cuenta de dispositivos bi y tridimensionales (sucesos y presencias en el escenario) con herramientas aptas sólo para el análisis de secuencias unidimensionales (los lenguajes).

El empleo del término *dramaturgia* para referirse no sólo al plano de la palabra y de la narración de una historia mediante la mimesis, sino también a los modos de representación gestual de los actores, a los modos de apropiación del espacio (incluyendo el uso de la iluminación y el sonido), se debe en buena medida a que los creadores intentan poner en evidencia que hay una cuidadosa elaboración de todos los aspectos no verbales del espectáculo. Antes de los manifiestos de Artaud, el análisis del teatro se reducía casi exclusivamente al texto del dramaturgo (que los divos, o el director, y en nuestro tiempo el dramaturgista, interpretan de acuerdo a ciertos criterios). Contra esa reducción, los artistas reaccionan diciendo que hay, además de la dramaturgia textual, una dramaturgia actoral.

El análisis semiológico, que prometía ampliar la base del análisis, tiende a ser reductor en una medida más perversa que la actitud anterior de negación de todo cuanto no fuera texto: trata el teatro como texto legible (aunque sea empleando los términos “texto” y “legible” como metáforas). Los estudios y manuales más influyentes en la

actualidad se deben a semiólogos como Anne Ubersfeld o Patrice Pavis. Véase el esplendor del problema en uno de los libros de Pavis (punto 13 del “Cuestionario Pavis”). Se le pide al analista del espectáculo que consigne:

13. *Lo que no se puede semiotizar*

- a. Elementos para los que no ha encontrado sentido en su lectura de la puesta en escena.
- b. Elementos que no se pueden reducir a signos ni a sentido (y por qué).¹⁵

Las palabras clave son: **lectura** (de la puesta en escena); **reducir** (a signos, a sentido). ¿Hay dudas de que se trata de una **lectura reductora**? Habría que preguntar, lo más seriamente que se pueda, qué significa “leer una puesta en escena”, considerando el detalle, quizá sin importancia para muchos analistas, de que una puesta en escena *no es un texto*. Y que lo único legible es un texto. Otras interpretaciones y adjudicaciones de significado no son lecturas. La lectura es una asignación de

¹⁵ Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos*. Editorial Paidós, Barcelona, 2000.

significado a una cadena lógica de signos dotada de doble articulación y dos planos. Si yo intento “leer” el complejo de simultaneidades y sucesiones que es una obra de teatro, me equivocaré de aparato analítico y no lograré dar cuenta de todo lo que está en juego. Que es lo que suele ocurrir con buena parte de los análisis en circulación en estos momentos.

Y la angustia por la incompreensión básica del teatro que surge de un aparato crítico tan reductor, refuerza la exigencia para con el texto, que es el único dispositivo verbal de la obra, y por lo tanto apto para satisfacer la herramienta académica.

Probablemente sea mejor no cruzar burras con caballos, sino recordar que para el teatro lo dramático, es decir, lo referente a las acciones, es central, y que más vale una dramación que mil narraturgias.

Narraturgia y nueva teatralidad

Gabriela Braselli



Se me ha planteado que reflexione sobre el quiebre de los límites entre dramaturgia y narración en los tiempos que corren.

La narrativa ha recorrido caminos de experimentación que la dramaturgia ha tardado en adoptar. No es novedad que a lo largo de todo el siglo XX asistimos a una verdadera renovación de los mecanismos narrativos, me refiero a los aspectos estructurales, y en menor medida, temáticos, que generan la sorpresa y el interés de los lectores.

El teatro llega bastante después a asumir el riesgo de exigir al espectador la participación y el involucramiento en la resolución y el armado de la historia, tal vez porque la literatura permite una revisión, una relectura, que el teatro no siempre permite por su condición efímera.

La narraturgia permite, además de la posibilidad de retomar y revisar fábulas instaladas ya en los parámetros culturales colectivos, abordar desde el punto de vista estructural, formas de contar innovadoras, utilizando técnicas que como hemos dicho, ya estaban funcionando en la narrativa y sin las cuales sería imposible concebir la literatura contemporánea. La discontinuidad temporal, la multiplicidad de puntos de vista o la utilización de puntos de vista sorprendentes, la simultaneidad de las acciones, el salto cualitativo, los vasos

comunicantes, las cajas chinas, son todas técnicas que han probado su eficacia como recursos narrativos y se sistematizaron a lo largo del Siglo XX. Hoy son un componente esencial para los teatristas que han comprendido que la linealidad no puede dar respuesta a la complejidad de la teatralidad.

Casi es un tópico de discusión académica plantearse una revisión del concepto de género. Creo que la narraturgia aporta la conciencia, ya casi canónica, de la disolución o por lo menos la porosidad de los límites entre géneros. A pesar de que la división sigue siendo funcional a los efectos didácticos, ya casi no se sostiene desde el punto de vista de las producciones concretas, porque cada vez son más las excepciones que las reglas. Creo que esta denominación pone el problema en su justo término y denomina con un neologismo el hecho de que el género dramático entendido como aquel que es hecho para representar, hoy no se conforma con las obras construidas con esa finalidad. El teatro ha invadido y ha conquistado espacios antes reservados y concebidos para un lector modelo, no para un espectador.

Teóricos relevantes

Tal vez por ser a quién se le atribuye el término, tal vez por ser un dramaturgo que ha experimentado

Gabriela Braselli es profesora de Literatura Egresada del Instituto de Profesores Artigas. Profesora de Literatura dramática de la Escuela de Teatro de "La Gaviota" del Teatro Stella (1994 – 2006). Es miembro de la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay. Desde 2006 dirige con la Prof. María Esther Burqueño la primera Escuela de Espectadores de Montevideo, filial de la original fundada en Argentina por el Dr. Jorge Dubatti.

él mismo con la adaptación de relatos al teatro, Sanchís Sinisterra en su teatro fronterizo pone al descubierto un aspecto que ya estaba en discusión pero que no se había planteado de modo teórico. En *Pervertimento*¹, que vimos en Montevideo en una puesta de Marisa Bentancur, Sanchís reflexiona sobre aspectos de la teatralidad, sobre el valor de la palabra, sobre la temporalidad en escenas a las que denomina “Otaler”, inversión de la palabra “relato” y experimenta con la posibilidad de contar las historias de atrás hacia adelante. En este conjunto de textos se produce la búsqueda del grado cero de la teatralidad, la reflexión sobre lo meta teatral y lo metalingüístico, y sobre todo el cuestionamiento de las fronteras de lo teatral en cuanto a su especificidad como género, como espectáculo, sus límites espacio temporales y ficcionales. Y entonces me interesa sobre todo que realiza una práctica sobre aquello que lo convoca teóricamente.

La narraturgia en el teatro uruguayo actual

El teatro uruguayo actual merece una reflexión previa. Según mi punto de vista en Montevideo 2008 el teatro se debate entre la falta absoluta de riesgo y propuesta, que se ha atrincherado en la reposición de antiguos éxitos, y una firme corriente de renovación no siempre aceptada por un público, que cansado de lo mismo, aún no se decide a arriesgar por la novedad. El teatro de la renovación tiene su corriente de público joven que no tiene parámetro de comparación con “el teatro de antes”, y una

¹ *Pervertimento, y otros gestos para nada* de José Sanchís Sinisterra. Dirección y puesta en escena de Marisa Bentancur. Grupo A proscenio. Montevideo 2006

fuerte resistencia de intelectuales y académicos incapaces de liberarse de prejuicios. Se instala la paradoja de que varios espectáculos nacionales han sido invitados a festivales internacionales, han cosechado éxitos y distinciones, al mismo tiempo que sus creadores siguen levantando resistencias en el medio teatral y críticas ya no negativas, sino descalificadoras.

Es en ese contexto de los creadores rupturistas que se ha instalado una doble corriente que puede parecer contrapuesta. Los creadores han situado su búsqueda en la *narraturgia* por un lado y en el *teatro físico*, más emparentado con la danza, por otro. Mientras la narraturgia regresa a lo que Sergio Blanco llama “el teatro logocéntrico” es decir aquel que instala la palabra como centro, el teatro físico cuestiona fuertemente la necesidad de la anécdota. Pero en realidad, creo que la verdadera búsqueda no pasa por aquí, creo que en realidad lo que se están cuestionando en esta oscilación es el problema de los límites de la representación.

En *Obscena*² de Calderón, Lagisquet, Gayvoronsky y Sanguinetti por ejemplo, se usan recursos provenientes de ambas tendencias, se narra y se danza, pero la reflexión profunda que cruza por debajo de la experiencia es hasta dónde se puede **representar** sobre un escenario. El viejo asunto de la mimesis vuelve a estar cuestionado, pero ahora desde fuera, qué es lo “aceptable” en términos de representación: el sexo, la muerte, la violencia, la pornografía. El cuestionamiento es acerca de

² *Obscena* de Gabriel Calderón, Luciana Lagisquet, Alejandro Gayvoronsky y Santiago Sanguinetti. Dirección general: Gabriel Calderón. 2008.

cómo la representación se aleja necesariamente de la “realidad”. Es así que en esta obra, una historia terriblemente violenta ocurrida en 1978 se trivializa para ser representada casi como una historia de amor, teatro de vanguardia, en 1988, y se banaliza para transformarse en una historia pornográfica con pretensiones estéticas en 1998. Y entonces nos cuestiona acerca de cómo se cuenta una historia, qué es lo que queda cuando se transforma en representación, hasta dónde la palabra, y hasta dónde el acto.

Aportes de la narraturgia a la representación

Creo que la narraturgia aporta a la representación la potencialidad de un espesor de tiempo e historias diferentes que la estructura dramática tradicional no había podido abordar. Pienso en el caso de *Antes-Después* de Shimmelpfennig, en la que coexisten más de diez historias diferentes, con una cantidad insólita de personajes para una sola obra. Esto se hace posible porque los diferentes personajes cuentan su historia, muchos de ellos casi como monólogos interiores, y de este modo no hay una historia que se desarrolla, sino muchas circunstancias que se contextualizan a través de historias, en el sentido narratológico tradicional, a veces con más de un narrador, a veces con uno solo, a veces cambiando de naturaleza, a veces efectuando cruces ficcionales. Es un aporte que permite una complejidad muy interesante.

La narraturgia y la discusión sobre las diferentes formas de dramaturgia

No creo que se trate exactamente de pensar en diferentes formas de dramaturgia, sino que creo

que se trata de un tema de concepción del texto espectacular. Es decir, la dramaturgia de director no necesariamente deja de ser de autor, sino que destrona al autor de su sitio de “autoridad” y lo equipara con los otros protagonistas del fenómeno escénico. Es así que hay un corrimiento de las responsabilidades creativas desde lo individual hacia lo colectivo, una asunción de la conciencia de que el teatro es un fenómeno múltiple no solo en cuanto a la recepción sino en tanto emisor, donde todos los elementos “significan”, se hacen signo, y se equiparan en importancia. Esta conciencia de lo colectivo hace que el actor ya no sea visto como un títere del autor que le indica qué hacer, o del director que le “marca” su visión del personaje, a veces con desplazamientos y gestos, con la pretensión de tener una réplica, sino que es visto como un artista integral, capaz de poner en juego mecanismos y saberes específicos, de hacer su búsqueda y su propuesta respecto de su rol interpretativo. Lo mismo ocurre con los rubros técnicos, que han ido accediendo a espacios de profesionalización y reflexión teórica al punto que, tal vez, seguir categorizándolos como técnicos sea perder esta percepción de su importancia signica, no técnica. Cada vez más músicos y escenógrafos, vestuaristas e iluminadores participan de los procesos de ensayo, creación y discusión. Es un ejemplo que Mariana Percovich relata con Leonardo Croatto, el musicalizador de *“Lluvia irlandesa”*³ quien veía los monólogos y luego traía propuestas de música, o la presencia de Ariel Ameijenda

³ *Una lluvia irlandesa* de Josep Pere Peyró. Espectáculo de Mariana Percovich. 2008.

ejecutando la música en vivo en *Playa desierta* de Mariana Percovich⁴, o Verónica Lagomarsino como vestuarista de *Filoctetes* de Sófocles, dirigida por Marisa Bentancur quien asume el compromiso de remitir a la estética de las columnas griegas a través del plisado de los trajes⁵.

Ahora, en el tema de la narraturgia, este fenómeno de colectivización de la creación repercute de forma contundente en cuanto a la resolución de la fábula, porque la sorpresa ya no se produce en cuanto al “contenido” sino en cómo se cuenta. Es decir, la narraturgia se impone el desafío de

⁴ *Playa desierta* de Mariana Percovich sobre textos de M. Durrás. 2007.

⁵ Marisa Bentancur en entrevista en la Escuela de Espectadores de Montevideo. *Filoctetes* de Sófocles. Dirección general y puesta en escena: Marisa Bentancur. Comedia Nacional, 2008.

encarar historias ya conocidas, adaptación de novelas, adaptación de relatos folclóricos o míticos, de noticias periodísticas, para darles a través de la teatralización un enfoque novedoso. Y allí, en la multiplicidad y simultaneidad de los discursos, visual, auditivo, lingüístico, es que se produce la sorpresa y la perspectiva original. La narrativa cuenta con el único instrumento de la palabra, en su lugar, el teatro cuenta con un caudal de recursos expresivos y de referencias que se multiplican y se potencian entre sí. Se disparan entonces asociaciones literarias, por supuesto, visuales, musicales, cromáticas, referencias a los medios masivos, solo para enumerar muy limitadamente algunos de los posibles ángulos interpretativos.

DRAMATURGIA

