

del interés que cada documento relacionado con una personalidad como Grotowski adquiere, casi automáticamente, hoy en día?

Nunca he dado demasiado valor a las reliquias. Me fascinan los museos, pero me horroriza ver recluidas en ellos a las personas que

(didascalia escénica)

Revista de teoría y práctica de las artes escénicas - número siete - 21/09/2004

he amado y amo. O ver, incluso, trozos de mi vida. Sin embargo siempre he amado la historia, sus contradicciones, el drama que se representa cada vez, cuando su ordenada superficie libresca entra en conflicto con aquello que ésta tiende a sepultar.

De esta manera, las barreras de dudas dentro de mí han invertido su valor, transformándose en un nuevo compromiso de trabajo. Las 26 cartas debían ir precedidas de un texto que presentase el contexto en el que fueron escritas: la Polonia de aquel tiempo, tal como yo la había vivido. Debía explicar cómo un minúsculo tea-

FERMANI - GHIO - FERRARI - GOMEZ - CEJAS - MARULL - HIJOS DE ROCHE - VAZQUEZ - TAGARELLI

(didascalia escénica)

número siete 21 de septiembre de 2004

(editorial)

PRÓLOGO 7

del interés que cada documento relacionado con una personalidad como Grotowski adquiere, casi automáticamente, hoy en día?

Nunca he dado demasiado valor a las reliquias. Me fascinan los museos, pero me horroriza ver recluidas en ellos a las personas que he amado y amo. O ver, incluso, trozos de mi vida.

Sin embargo siempre he amado la historia, sus contradicciones, el drama que se representa cada vez, cuando su ordenada superficie libresca entra en conflicto con aquello que ésta tiende a sepultar.

De esta manera, las barreras de dudas dentro de mí han invertido su valor, transformándose en un nuevo compromiso de trabajo. Las 26 cartas debían ir precedidas de un texto que presentase el contexto en el que fueron escritas: la Polonia de aquel tiempo, tal como yo la había vivido. Debía explicar cómo un minúsculo teatro se transformó para mí en un continente espiritual, una patria inventada a la cual emigrar. Un sueño al cual ser leal.

Quería explicar cómo fue posible que dos jóvenes menores de treinta años, casi coetáneos, pudieran construir su relación tomando prestado de Kipling el vínculo entre el viejo Lama y el joven Kim.



Texto dramático y teatralidad

por [Máximo Gómez](#)



Acerca de B.B.

por [Marina Vázquez](#)



1. La destrucción del texto dramático

por [Daniel Fermani](#) de [Los Toritos](#)

2. Fragmentos después de escena

Conversaciones de [Norma Cabrera](#) y [Silvia Debona](#) ([Andamio Contiguo](#)) con [Gonzalo Marull](#) e [Hijos de Roche](#)

3. Sin título

por [Damián Tagarelli](#)

4. Escribiendo con la boca

Entrevista de [Norma Cabrera](#) y [Silvia Debona](#) ([Andamio Contiguo](#)) a [Julio Cejas](#).



Texto sobre texto sobre...

por [Elsa Ghio](#)



Escrito con el cuerpo

por [Graciela Ferrari](#)

(staff)



"Es cada vez más problemático proponer una definición de texto dramático, pues la tendencia actual de la escritura dramática es la de reivindicar cualquier texto para una puesta en escena eventual; la "última" etapa -la puesta en escena de la guía telefónica- ya casi no parece una humorada y una empresa irrealizable. Todo texto es potencialmente teatralizable, y lo que hasta el siglo XX se consideraba como la característica de lo dramático -los diálogos, el conflicto y la situación dramática, la noción de personaje escénico- ya no parece la condición "sine qua non" del texto teatral."

"La concepción del texto y la evaluación de su rol en la representación varían de una sobrestimación a una subestimación."



A. Durante largo tiempo se ha concebido el teatro como parte integrante de la literatura, siendo el discurso teatral únicamente un caso particular del discurso literario. Esto condujo a descuidar el aspecto escénico de la representación o a considerar la estructura superficial como variable y, en última instancia, redundante.

B. Por reacción, en particular con el enfoque dramático y semiológico, el teatro ha vuelto a encontrar su lugar específico entre los otros sistemas artísticos (y no ya como una sucursal de la cosa literaria). Se le considera como sistema significativo multicodificado que se vale, entre otros, del lenguaje articulado. La representación pone en escena (en enunciación) enunciados icónicos, gestuales y verbales. Ya no es el texto el que produce el conjunto de personajes/actores, sino que el conjunto enunciante modula y modaliza el texto dramático."

Patrice Pavis, con su **Diccionario del Teatro**, ha venido nuevamente a ayudarnos. Esta vez, más precisamente, para presentar el número siete de (**didascalia escénica**): un conjunto de textos que hablan sobre *otro texto*, ya sea el dramático, el espectacular, el político, el escénico. Elegimos estos dos párrafos porque, creemos, resumen las preocupaciones de los hacedores y críticos entrevistados, de los investigadores y teatristas que han acercado sus propios desvelos, de aquellos que han trabajado sobre palabras ajenas.

Vayan entonces, estos textos, para seguir pensando la escena desde todos sus ángulos.



dentro de
vo compro
in texto qu



"¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no obedece a la expresión de la palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo (y aún el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y como **exigencia** de esa sonorización)?"
Antonin Artaud, El teatro y su doble

dentro de
vo compro
in texto qu

Texto dramático y teatralidad.

por Máximo Gómez

El texto dramático como género

El texto dramático es autosuficiente y no necesita más que de sí mismo para alcanzar validez en el terreno de la literatura. Pero desde el punto de vista de su génesis, las posibilidades de un texto dramático no se completan sólo con el acto de lectura. La característica dramática de un texto, condición que lo diferencia del género lírico y épico, viene dada porque la imitación (mimesis) se realiza a través personajes en acción.

Para el teórico brasileño *Anatold Rosenfeld* si se piensan los géneros como puros, situación que en la práctica no se da nunca y que sólo tiene un sentido en función de la clarificación del análisis científico, el género lírico es la expresión de una subjetividad, de un estado interior del poeta. Este estado es traducido por medio de un discurso más o menos rítmico de extensión menor y por ello la lírica no cristaliza personajes nítidos. La épica, para este teórico, es toda obra de extensión mayor en la que un narrador presenta personajes envueltos en diferentes situaciones. La dramática, es una obra compuesta por diálogos, en la que actúan los propios personajes sin ser presentados por un narrador. Para *Rosenfeld* todo texto dramático puro se compone de diálogos y por faltar la presencia de un narrador que sitúe a los personajes en un contexto o que los describa, algunos rasgos se presentan en la obra dramática de un modo "deficiente" o "incompleto". Por eso todo texto dramático necesita del escenario para completarse como narrativa y para completar también el discurso del autor:

"Es el escenario el que actualiza el texto y lo concreta, asumiendo de esta forma a través de los actores y los diferente elementos escénicos las funciones que en la épica son del narrador" (ROSENFELD, 1985:35)

El texto dramático contiene en sí mismo el germen de la representación, o sea aquello que le permite ser abordado con las herramientas y técnicas propias del teatro y llevado de un lenguaje de códigos y signos lingüísticos a un lenguaje de signos espacializados donde cobra cuerpo una tercera dimensión.

Escritura real y escena virtual

Decir que el texto dramático contiene el germen de la representación, es afirmar que la contiene en estado virtual. Tal como lo afirma *Pierre Lévy* (2003:15) virtual no significa ausencia de existencia; lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual. Lo virtual es un estado en potencia, una fuerza que no se encuentra en estado de inexistencia sino de potencialidad. En este sentido es clara la diferencia entre virtual y posible. Lo posible ya se encuentra constituido, pero permanece en el limbo. Lo virtual, contrariamente a la condición estática y constituida de lo posible, es un complejo problemático, un nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña una situación, un acontecimiento, un objeto o una entidad cualquiera y que llama a un proceso de resolución: la actualización. (LÉVY, 2003:16)

Es precisamente ese nudo de fuerzas del texto dramático lo que constituye su potencialidad de representación, y su actualización o puesta en escena mostrará en el espacio y en el tiempo no una, sino infinitas posibilidades de acuerdo al cauce que cada realizador dé al flujo de esas tensiones o fuerzas.

La teatralidad del texto dramático

Tratar definir qué es lo que hace que un texto posea mayores posibilidades que otro de ser representado es una tarea difícil y delicada: por un lado el concepto de texto teatral se transformó a lo largo de la historia, ya que cada período cultural está regido por parámetros, arquetipos y cosmovisiones diferentes. Esto hace que un texto dramático producido en el período clásico posea características diferentes a las de un texto de *Beckett*, o a las de un texto contemporáneo cuya estructura pueda estar compuesta por fragmentos autónomos. Por otro lado cada director es portador de una cosmovisión que conforma el concepto que él tiene sobre el arte, lo que lo llevará a hacer una lectura particular de las posibilidades de representación de ese texto (su actualización, la espacialización de sus tensiones).

Si *Stanislavski* compatibilizó con los textos de *Chejov*, por ejemplo, es porque la dramaturgia chejoviana posibilitó desde sus matrices de teatralidad la aprehensión por parte del director ruso de una atmósfera realista, lugar desde donde *Stanislavski* podía desarrollar su búsqueda. Para *Anne Ubersfeld*, la espacialidad presente en los textos de *Chejov*, es del tipo referencial: espacios contruidos a partir de un referente claro.

Meyerhold, en tanto, buscó textos de autores que se alineaban a otras corrientes estéticas no realistas como el simbolismo (*Maeterlink*) La espacialidad contenida en esos textos se alejaba de la reproducción mimética. La síntesis, la sugestión de ambientes y estados abrió camino hacia otras búsquedas expresivas. (MEYERHOLD, 1986:201)

La investigación de *Grotowski* lo llevó también a la búsqueda de textos, con ciertos valores de teatralidad acordes a su propia búsqueda expresiva:

“ Toda la práctica Grotowskiana reside en la reescritura de textos clásicos o en la construcción de conjuntos textuales que permiten la creación de un espacio informal, enteramente construido por los gestos y las relaciones físicas de los actores” (UBERSFELD, 1989:136)

Por lo dicho anteriormente, sostengo que las motivaciones que operan en la cabeza de un director después de leer un texto dramático y que determinan su elección para ser puestos en escena, no sólo dependen de variables propias del texto, sino también de la idea que cada director tiene sobre el teatro y aquí entran valoraciones estéticas, ideológicas, políticas, culturales, etc. Por lo que resulta complicado y quizás inapropiado definir qué es lo que hace a un texto más teatralizable que otro, ya que se cruzan múltiples factores a la hora de decidir qué querer representar.

El director y el texto espectacular

Ya hemos introducido en el presente trabajo al director de escena como el responsable, desde finales del siglo XIX, de la espacialización-actualización del texto. Toda la teoría del espectáculo lo muestra como el artífice del Texto Espectacular que no es sólo la transcripción de signos lingüísticos a signos fonéticos. El director escénico detenta un lenguaje propio que se articula con el lenguaje dramático y con el lenguaje de los diferentes sujetos que forman parte de la complejidad de un espectáculo teatral: actores, escenógrafos, músicos, etc. De este entrecruzamiento de diferentes substancias de forma y contenido, el texto teatral pasa de material escrito a un espesor de signos, a transformarse en una máquina cibernética al decir de *Barthes*.

Josette Féral sostiene que la teatralidad no es otra cosa que una de las modalidades de la mimesis, es decir, no aquella que copia la realidad de un modo ilustrativo, sino la que re-interpreta y re-presenta esa realidad y por lo tanto no recae en el objeto sino en el sujeto: a su vez sujeto de la mimesis y sujeto que percibe. (FERAL, 2003:74) Esto muestra a la teatralidad como un proceso de representación que a través de la acción lúdica poetiza la realidad y la presenta al espectador desde la visión del artista. Bajo este concepto la teatralidad no sólo es una propiedad del objeto, sino que también es colectiva porque se localiza en la zona que media entre quien produce y quien percibe. Siguiendo el razonamiento, la teatralidad del texto no sólo depende de su estructura interna sino de la interacción dialéctica entre director y autor. El pasaje del texto teatral (que contiene una estructura que permanece en el tiempo) a la realidad efímera del espectáculo (que sólo dura el tiempo de la representación) genera una tensión en la cual la literatura con sus leyes, normativas y especificidades es llevada a la contingencia de los códigos teatrales. La escritura de un autor se transpone a signos fonéticos que dependen de las características físicas de los actores. Las

pausas, los gestos, las acciones, las palabras los ritmos, adquieren significaciones diferentes en diferentes intérpretes y bajo las interpretaciones y planteos que los directores hagan de esos textos. Así, las diferentes condiciones de trabajo potencializarán sobre el escenario materializaciones diversas que no sólo dependen de las matrices de teatralidad contenidas en el texto. *Barthes*, citado por *Pavis* dice:

“La teatralidad es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, es aquella especie de perfección ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces que sumergen el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior”. (PAVIS, 2001:372)

La presencia del director escénico ofrece esa necesaria actualización del material textual, que no es otra cosa que la creación de un nuevo discurso a partir de un discurso inicial hecho por el autor. Este nuevo discurso es materializado a través de signos y códigos diferentes a los lingüísticos que asumirán forma en un espacio a través de diferentes variables: culturales, ideológicas, históricas, económicas, políticas, estéticas, etc.

Texto teatral contemporáneo

Vemos en la práctica teatral contemporánea, que en muchos casos la producción textual no implica necesariamente un sujeto aislado que escribe en la soledad de su escritorio. Se trabaja el texto en conjunto con los demás sujetos de la escena o a veces es completado junto al trabajo de los actores en los ensayos. De esta forma las ideas iniciales del autor se cruzan con las intervenciones directas de los actores o se generan en la práctica de los ensayos.

En algunos casos, personajes, espacio, objetos, ninguno de ellos con su forma acabada, son reunidos por un texto (tal vez sea más conveniente hablar de idea) que tampoco se presenta de forma acabada, para empezar un proceso de definición a través de la práctica de los ensayos. La confrontación de ese texto explícitamente incompleto con los códigos y signos propios de la escena le ofrece al autor la posibilidad de encontrar situaciones no previstas o desechar otras ya definidas. El autor se aparta de un tipo de metodología de creación predominantemente intelectual (sin desmerecer las formidables creaciones así generadas) para relacionar su texto con las posibilidades materiales de representación, lo que le permite completar su creación a partir de una práctica del espacio y de las condiciones de representación.

Si a veces el texto contemporáneo no posee una estructura narrativa fuerte de acuerdo a los parámetros poéticos aristotélicos, si su sentido no emerge de una lógica de continuidad, si posee una estructura narrativa fragmentada compuesta por bloques sin conexión lógica aparente y si su comprensión no se deja apresar con facilidad, no significa, necesariamente, que esos textos tengan poca teatralidad, es decir, pocas posibilidades de ser llevados al juego escénico y ser observados por el público. Es interesante observar que en el teatro, cuando algunos indicadores desaparecen, otros emergen con mayor fuerza. Si disminuye la claridad de los signos lingüísticos mediante la fragmentación, es el espacio o el actor o algún recurso escénico que ocupa el lugar que dejan vacantes los signos lingüísticos para generar otro tipo de textualidad y amarrar el sentido final que es construido por el público. Así, la continuidad puede ser mantenida o restablecida a partir de otros padrones:

Continuidad de estilo de ejecución en los actores, una personalidad dominante cuya fuerza asegure la unidad, el uso del espacio como medio homogéneo que unifique todos los signos en un sistema perceptible tridimensional o en el vacío de un espacio abstracto, o en la continuidad temporal y la homogeneidad de los diferentes fragmentos. (UBERSFELD, 1997: 300)

El espacio y el actor en el teatro contemporáneo establecen una dinámica a partir de la cual surgen nuevos signos que llenan los vacíos del texto fragmentado. El texto escrito, como ya fue aclarado, no es el único texto en el sentido de tejido de funciones semióticas. Cuando se aprovechan todas las funciones de un signo, sus posibilidades de significación se multiplican y el signo se transforma en texto. Tratando de encontrar una imagen que de cuenta de lo dicho, sería como si el signo explotase en una constelación de significados, que van llenando los vacíos e iluminando las zonas oscuras. El espacio, interpelado por el actor y los otros lenguajes, se expresa a través de un discurso que trasciende la representación icónica, dando lugar a la conformación del texto espectacular.

El texto “incompleto” está a la espera de ser completado, de ser cargado de sentido, por los otros sujetos de la representación. El texto con estas características no propone una espacialidad a priori sino que espera el choque creativo, donde las directrices de espacialidad del autor se cruzan con las del director, los actores etc. para definir la

teatralidad del espectáculo.

Jean Pierre Ryngaert, retomando las reflexiones que Umberto Eco hace en “**Lector in fábula**” habla de la necesaria cooperación entre el lector y el texto de teatro contemporáneo:

El lector, si no es ni escenógrafo ni director, trabaja sin embargo para construir imágenes en la relación entre lo que lee y el acopio de imágenes personales que posee. Es todavía necesario que él organice las imágenes persistentes impuestas por la concepción dominante del teatro y que ose recurrir a un imaginario no convencional” (RYNGAERT, 1998:31)

Si trasladamos esta reflexión para un lector especializado en textos teatrales como es el director, queda claro que él también es responsable por la construcción de la teatralidad. El juego dialéctico entre la teatralidad del autor contenida en el texto y la teatralidad del director (junto a la de los otros sujetos del espectáculo) disloca la idea de una teatralidad con hegemonía en el texto. La teatralidad es un concepto amplio y huidizo que no excluye al texto como poseedor de matrices de espacialidad y representación, pero que también pone sobre la mesa otras variables, a partir de las que la materialidad del espectáculo teatral puede ser abordada.

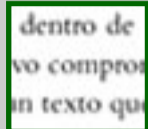
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- FÉRAL Josette. Acerca de la teatralidad. Ed. Nueva Generación. Bs. As. 2003.
GUINSBURG, J Stanislavski, Meyerhold e Cia. Ed. Perspectiva. São Paulo 2001
JAVIER Francisco Dianna Ardissonne, Los lenguajes del espectáculo teatral. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires. 1986
LÉVY Pierre, O que é o virtual Editorial 34. Sao Paulo. 1996
LISBOA, Elliane A teatralidade do texto dramático. Rev. Urdimento Florianópolis 2: 22-40:1998
PAVIS P. Diccionario de teatro Ed. Perspectiva. São Paulo 2001.
ROSENFELD Anatol, O teatro épico, Editorial perspectiva São Paulo 1985.
RYNGAERT Jean-Pierre, Ler o teatro contemporâneo. Martin Fontes Saõ Paolo. 1998.
UBERSFELD, Anne Semiótica teatral Ed. Cátedra, Madrid 1989
_____ La escuela del espectador Ed. Asociación de directores de escena de España. Madrid. 1997
VILLEGAS Juan, Nueva interpretación y análisis del texto dramático Ed. Girol Books. Ottawa 1991





"...Convertía actitudes en oraciones y permitía que las actitudes se vislumbraran siempre a través de la oración. Llamó "gestual" a ese lenguaje, porque sólo era una expresión de los gestos del hombre. La mejor manera de leer esas frases consiste en acompañarlas con movimientos corporales apropiados que signifiquen cortesía o ira o deseo de persuadir o ironía de rememoración o sobresalto o advertencia o temor o deseo de atemorizar. Una actitud corporal (como la de la tristeza) puede incluir muchas otras (como la de tomar a todos por testigos, la de replegarse en sí mismo, la de ser injusto, etc.). El escritor Kin veía en el idioma un instrumento de la acción y sabía que un hombre también está hablando con los demás cuando habla consigo mismo."
Bertolt Brecht. Me-ti.



Acerca de B.B.

por [Marina Vázquez](#)

El siguiente artículo fue publicado en el DOSSIER BRECHT, editado por el grupo KRAK (Taller de Teatro del Liceo Municipal de Santa Fe) en el año 1998.

El hombre de carne y hueso murió en 1956.

Sin embargo, podemos decir que *Bertolt Brecht*, el artista, cumple en 1998 sus primeros 100 años.

A esta altura de los tiempos ¿quién es *Bertolt Brecht*?

A través de los interrogantes retóricos, los editores de la revista germana **Theater der Zeit** barruntan una respuesta:

"¿Era un rapper? ¿Un boxeador? ¿Un simplificador o un deconstructivista? ¿O el último dinosaurio que presintió que llegaba el diluvio?"

"¿Quién es hoy Brecht, el último Prometeo en un mundo superpoblado de Narcisos?" arriesga por su parte *Halima Tahan*, directora de **Teatro al Sur**, en el editorial del Especial Brecht, número de la revista dedicado al célebre teatrera alemán.

¿Cómo es su rostro, aquí, entre nosotros, en 1998? ¿Tiene sentido abordar la reconstrucción de su historia? De tenerlo, ¿cómo podríamos hacerlo? ¿Apelando a una perspectiva "de museo"? Inmediatamente surge respondernos que no, que para eso abundan los manuales, que seguramente lo harán mucho mejor que nosotros.

Juguemos entonces a una de las maneras de *Brecht*: apostemos a la fragmentación. Frecuentemos una multiplicidad de puntos de vista con los que cada uno construya su propia imagen interna del creador en cuestión. Tal vez, también a la manera brechtiana, como demiurgos omnipotentes terminemos condicionando unidireccionalmente la reconstrucción. O quizás no: tal vez un abanico de relecturas posmodernas nos espere a la vuelta de página.

Peter Palitzch es un eximio director brechtiano. Durante años fue discípulo directo de *B.B.* Al construirse el Muro de Berlín, en 1962, abandonó la entonces República Democrática Alemana, y quiso que fuera para siempre. En 1997 comenta: "Que los tanques soviéticos intervinieran en junio de 1953 en Berlín fue seguramente una desilusión para todos los que creían en el socialismo. No precisamente en el que vivíamos nosotros en la RDA, estrecho y con características dictatoriales, pero Brecht tenía una gran esperanza en que el camino del socialismo presentaba una opción más llena de sentido y de dignidad para la solución de los problemas sociales, y a partir de mi admiración por Brecht y de mi trabajo junto a él, también lo intenté, tanto en la forma de pensar como en la vida..." Con respecto a su opción personal por el exilio, nos dice: "El fracaso del socialismo es algo muy triste. Pero si alguien siente que tiene que construir un muro para protegerse es terrible, imposible, en este siglo que al contrario de la China antigua posee aviones y demás adelantos, es tan grotesco que uno no puede imaginarse lo que pasa por la cabeza de gente así. Pero para mí la cosa no era posible no sólo por razones prácticas, sino también porque muro y socialismo no podían ser compatibles."

Por su parte, *Leander Haussmann*, autor y director alemán nacido tres años después de la muerte del autor de **Galileo Galilei**, formado bajo una fuerte impronta de tradición brechtiana, reflexiona: "El Brecht del año 1953, con la invasión rusa del 17 de junio frente a los ojos, en silencio, es un problema absolutamente comprensible. Si él que creía poseer la verdad, la veía desmoronarse cada vez más. ¿Qué podría haber dicho todavía? Ese es el proceso de envejecer, del cansancio. Se había comenzado una nueva etapa, tantos cambios en una sociedad y luego se quiebra todavía la última utopía, el último ideal cae hecho pedazos. Y lo hicieron las personas que él creía estaban de su lado. Frente a eso lo único que se puede hacer es pegarse un tiro o callar."

La utopía marxista había sido la savia ideológica que irrigara toda la dramaturgia brechtiana. En sus obras, urgidas por la esperanza, el presente de los acontecimientos escénicos se desliza chispeante, fugaz, precipitándose ansioso entre la crítica del pasado -el mundo viejo termina- y la construcción del porvenir -el mundo nuevo en creación-.

Ya en los años 20, *Brecht* desarrolla su propuesta de un **teatro épico**. Procura, sobre todo, diferenciarse de ese sentimentalismo reblandecido, esa sensiblería acrítica característicos de la pequeño-burguesía alemana que deviniera nazista. Propugna, por el contrario, una práctica y un estilo de representación que buscan superar a la dramaturgia clásica, "aristotélica", fundada en la unidad de acción, la unidad de tiempo y la unidad de lugar. El **teatro épico** brechtiano prefiere la *diégesis* a la *mímesis*; siente predilección por la *narración*, por la *exposición*, en detrimento de la acción; gusta de dar a conocer a priori la problemática del drama y de producir interrupciones (songs, comentarios, coros); subraya la intervención de un *punto de vista* en la construcción de la *fábula* que se pone en escena, y ese punto de vista es el de la utopía socialista revolucionaria; apela a la capacidad del dramaturgo como inventor de la fábula, del director como constructor de la ficción escénica, del actor como constructor de su rol. Desde lo géstico, cada puesta en escena es una partitura de gestus: los personajes se muestran implicados en una praxis social, en la que cada uno es regido por un tipo fundamental de relación de poder (desde el servilismo hasta el despotismo violento y/o cínico), al mismo tiempo que reúne un conjunto de rasgos propios de un individuo.

La **fábula brechtiana** no es una historia continua y unificada de determinadas fases de la acción; es una estructura que alinea una serie de episodios autónomos, regidos por el principio de discontinuidad; una estructura narrativa fragmentada que a la vez es constantemente interrumpida por comentarios que obran como distancias. Con ella, el espectador arma su rompecabezas, viéndose obligado a confrontar los acontecimientos escénicos con los procesos de la realidad a los cuales corresponden. Para *Brecht*, tanto construir como leer la fábula significan tener al mismo tiempo una visión de la historia -el relato- y de la Historia -los hechos considerados a la luz del marxismo-.

Dice *Matthias Laghoff* -también director del **Berliner Ensemble** como el citado *Peter Palitzsch*-, entrevistado por *Georges Banu* para su libro **De los ensayos. Un siglo de puesta en escena**: "*Brecht siempre amó el trabajo en equipo: un gran equipo de dramaturgos, asistentes y de los diferentes gremios. De vez en cuando convocaba a políticos, filósofos y economistas. Este trabajo en equipo se desarrollaba durante casi un año... Toda esa preparación, esas ideas, esos intercambios de comunicación, las reflexiones históricas, practicadas alrededor de los ensayos, cesaban en el momento en que comenzaba el trabajo propiamente dicho. Brecht distinguía la gran preparación preliminar, del proceso concreto de elaboración del espectáculo. No se confundían, se sucedían. Luego del primer período de trabajo, en que **procedíamos a los análisis, comentarios, planteando sin cesar la misma pregunta: "¿Qué hacer con una pieza como esta, hoy?"** ...para Brecht, las primeras palabras que salían de la boca de un actor, marcaban el comienzo de una nueva realidad que le parecía más interesante que todo lo que habíamos dicho anteriormente... El ensayo era para él el verdadero espacio de prueba. O de lo contrario. Un verdadero campo de experimentación. Para Brecht, era más interesante reencontrar al final lo que había sido al principio aprehendido por la reflexión y el texto. Deseaba que los extremos se juntaran, pero solamente en ese momento... Los actores que quisieran inspirarse en sus propias teorías, no le interesaban. Su teoría concernía sobre todo al lugar del teatro en la sociedad; es por lo que él consideraba que sus actores no tenían necesidad de comprender sus concepciones sobre el teatro épico y menos aún aplicarlas. A su manera, Brecht era un muy buen actor y a menudo, durante los ensayos, tenía deseos de actuar: intervenía sin dejar mucha creatividad a su actores. A menudo, un actor no llegaba a decir dos frases seguidas porque era continuamente interrumpido por los "no" que Brecht gritaba desde la sala. No se puede decir hasta qué punto Brecht estaba marcado por el espíritu de los grandes maestros de los años veinte, preocupados por la cuestión de "cómo decir una frase" y también por su dimensión melódica. Necesitaba asimilar de entrada al teatro a un trabajo basado en una técnica. Luego, las cosas geniales pueden llegar, en el momento en que uno no sabe qué hacer. El teatro es así: esta energía que viene de otros, de otro tiempo".*

El momento dorado de *Brecht* en *Latinoamérica* abarcó la última parte de los '60 y la primera mitad de los '70. Lo que atrajo a los teatreros latinoamericanos fue la función política que *Brecht* asignaba al arte; su concepción del teatro como impulsor del cambio social.

Así, algunos dramaturgos argentinos concibieron textos con una importante carga de politicidad, como es el caso paradigmático de *Eduardo Pavlovsky*. En este campo del **teatro político esteticista** -categoría delineada por el investigador *Federico Irazábal*-, ubicamos total o parcialmente la obra de escritores como *Andrés Lizarraga*, *Oswaldo Dragún*, *Ricardo Monti*, *Abelardo Castillo* y *Agustín Cuzzani*.

Por otro lado, distinguimos con *Irazábal* un **teatro político de emergencia**, cuyos artistas operaban en el corto plazo:

no esperaban que los obreros fueran al teatro, iban a buscarlos, y trabajaban sobre sus problemáticas, instándolos a reaccionar desde la praxis misma. *Augusto Boal* es, sin duda, la figura emblemática de esta tendencia. En muchas de las producciones de estos grupos, lo estético se subordinaba a lo político, sin embargo las funciones comunicativa y emotiva. A su vez, si lo espectacular se retomaba, casi siempre se lo hacía con el fin de parodiarlo o desmitificarlo.

En la práctica escénica actual, *"la herencia de Brecht está inscrita por derecho propio en todas las manifestaciones teatrales significativas que se producen en buena parte de nuestro planeta"* (Juan A. Hormigón). El teatro de hoy no puede escapar al **efecto de distanciamiento**: un va y viene permanente del actor entre lo que muestra y lo que vive, inscribe lo teatral en lo escénico. No se trata ya de un principio teorizado sino de un recurso que se hace presente por sí mismo, desde un lugar no explicitable.

Con *Alejandro Tantanián*, joven teatrero argentino, instamos a establecer una suerte de reformulación del compromiso "brechtiano" para con la época en que vivimos. Pensamos que *Brecht* no es un autor acotado a una realidad político-histórica determinada; es un dramaturgo de valor universal, que merece ser leído desde la realidad de fines de los noventa.

Quizás pensemos con *Leander Haussmann*: *"Para Brecht no solamente el teatro se planteaba una tarea estética, sino también quería mejorar las personas. La idea de que el teatro puede cambiar a las personas o por lo menos proponérselo, no puedo compartirla más. Aunque me encantaría poseer esa ingenuidad. Entonces también yo iría con más ganas al teatro. En cambio **nosotros nos tematizamos en nuestra búsqueda y en nuestra desorientación...** Pero no podemos suponer que tenemos una orientación cuando simplemente no la tenemos. En ese proceso de búsqueda intentamos algunos de nuestra generación -yo en todo caso- hacer participar al espectador... **En principio no existe la utopía. Pero se la puede buscar. ¿Y qué se hace entretanto? Se tematiza la búsqueda de la utopía. Y no la utopía misma. Así pasa cuando uno tropieza con la historia totalmente desamparado...** Con lo que muchos no se entienden es con la autoironía, con la que uno mismo se observa hoy por hoy, la tematización de uno como persona de teatro, sin arrogancia. Y Brecht también era arrogante. Para decir nosotros somos astutos y les decimos la verdad, hay que pensarse que uno tiene la verdad. Esa es tal vez la decisiva transformación, estar en el lado de los que no nos consideramos más astutos que el espectador. Nosotros estamos en realidad sentados allá abajo y miramos admirados para arriba, cómo buscamos la verdad, y que hace tanto tiempo que hemos resignado la esperanza de hallarla... **Para mí el tema es la pregunta, un eterno preguntarse, yo enuncio una verdad pero en otro lugar la cuestiono o en un contexto irónico, la vuelvo cuestionable...***

*...De Brecht, ¿qué debería quedar, qué no debería perderse? Su teatro, no el edificio sino su pensamiento. El pensamiento brechtiano es la idea del **Ensemble**, del grupo, que no puede perderse. La idea de que cada uno trabaja en una obra y en el teatro, es responsable por igual de su producto. Y eso no significa de ninguna manera que una estrella desaparezca en la oscuridad... Yo diría que eso es lo más importante. Y después, naturalmente sus obras y la capacidad de transmitir una determinada filosofía en forma entretenida. **La sencillez de su lenguaje, el humor, que domina cada obra, la ironía, lo cómico. Todo lo que amo en el teatro, y que está presente allí.**"*





dentro de
vo compro
in texto qu

La destrucción del texto dramático

por *Daniel Fermani* de [Los Toritos](#)

Para citar a *Heiner Müller*, con toda probabilidad el más grande renovador de la dramaturgia occidental contemporánea, sólo un texto que no se pueda representar puede aportar algo de productivo al teatro. Y es en esta premisa en la cual me he hallado tras años de intentos de destrucción del texto teatral con diferentes y muy a menudo discutibles resultados. Después de llegar al callejón sin salida de lo que me pareció un texto totalmente antiteatral, me vi obligado a retomar el trabajo teatral como laboratorista y director, para comprobar con vergüenza que el teatro no solamente resistía a mis textos destructivos sino que necesitaba esa renovación que nunca es tan clara y neta como en el teatro experimental. No se trata solamente de romper con el naturalismo, sino que se trabaja en una nueva reelaboración del material preexistente, en un reordenamiento que dé una clave contemporánea al trabajo dramático. No creo en la originalidad como tradicionalmente se la entiende, pero creo en un nuevo punto de vista, en la búsqueda de formas que den a los contenidos ya conocidos una nueva perspectiva. La forma puede mutilar y reordenar los contenidos de manera tal que éstos adquieran contemporaneidad, que puedan ser leídos y retrabajados en el siglo XXI sin la humillación que nos produce –cada vez que nos enfrentamos a una obra teatral de un nuevo autor–, el encontrarnos con las manidas formas “dramáticas” que por sí solas envician y marchitan cualquier conato de creatividad que el texto pudiera haber tenido.

Ya no son los tiempos de romper un texto, o una gramática, sino de reorganizar ambos en una simbiosis nueva: el espacio entre las palabras como modificador semántico, el dibujo del texto como inductor de sensaciones significantes, la semantización de mayúsculas, la abolición de una puntuación tradicional a favor del vacío, o la eliminación de los nexos lógicos para facilitar el pasaje del pensamiento de un significado a otro, son formas de una forma. Pero un texto contemporáneo debe ir más lejos aún. Se trata de eliminar lo teatral para producir la teatralidad. Si un texto está escrito para ser representado, ¿entonces de qué sirve que la representación esté incluida en el texto mismo? Me parece redundante e incluso ridículo que un texto teatral haga especificaciones de actuación o indique características de la escena, cuando el director deberá reescribirlo en su puesta sobre un escenario. Entonces imaginemos un texto anti-teatral: los personajes no dicen lo que hacen, sino lo que piensan; sus parlamentos no expresan acción ni son la respuesta a los parlamentos de los demás personajes, la lógica está escandida por una gramática racional y descarnada. Por este camino podemos llegar a la supresión no sólo de las formas tradicionales del estilo directo, sino también a la abolición de la comunicación “verbal” entre los personajes (los personajes se “comunican” por un contexto en el que están prisioneros, por un referente extratextual), y es posible que lleguemos incluso a la supresión del personaje mismo. Tal vez. Entonces podemos preguntarnos ¿cuándo un texto es teatral? Un texto teatral lo es desde su génesis, como un hombre no nace perro ni vaca, sino hombre, aunque intenten toda su vida hacerlo ladrar, o mugir o mover la cola. Me sorprenden muchos grupos de teatro que ponen en escena collages de textos líricos, ensayísticos, filosóficos y hasta culinarios, y después se escandalizan cuando ven un texto dramático escrito sin guión de diálogo, sin acotaciones ni personajes. Si desde este momento todos los dramaturgos del mundo dejáramos de escribir, las obras teatrales ya existentes, las tradicionales, llenas de indicaciones, acotaciones y personajes, bastarían para mantener ocupados a directores y actores hasta el fin de los tiempos. Estoy convencido de que escribir teatro de manera tradicional hoy en día es solamente colaborar en la destrucción del teatro.

Igualmente la discusión alrededor del conflicto me parece tan vana cuanto tendenciosa. A mi parecer el conflicto flota por sobre el texto sin necesidad de encarnar en éste ninguna forma. Como los trágicos griegos tomaban un episodio único de la epopeya o del mito para escribir sus tragedias, con la seguridad de que la atmósfera de la obra se podía

nutrir y apoyar en la totalidad de ese mito o esa epopeya, así un texto contemporáneo puede alimentarse de una atmósfera cultural, política y social que es patrimonio de la humanidad y que sirve de decodificador intrínseco al texto mismo. La narración que los griegos toman de la epopeya y que transforman genialmente en acción en los textos trágicos, puede ser la clave de una nueva dramaturgia que deba mojar la pluma en un contexto indispensable para su interpretación total. El uso de arquetipos –uno de los recursos de la dramaturgia experimental de Müller– también me parece un modo lícito de reutilizar en clave contemporánea un material preexistente convertido en patrimonio cultural del hombre. Especialmente para lavar a estos arquetipos de las innumerables reambientaciones forzadas que han sufrido a través de la dramaturgia moderna y que los han visto coronados en la *Francia* monárquica o vestidos (sería más propio decir “disfrazados”) de gauchos en la *Patagonia*. Müller, en cambio, aprovecha la difundida falacia de creer que un personaje de una obra teatral puede tener vida propia fuera de ese contexto, y se burla abiertamente de todos con su *Hamlet* actor, personaje shakespeariano, protagonista del agrietarse del Muro de Berlín, encarnación del dramaturgo mismo, en **Máquina Hamlet**. En esta obra el dramaturgo alemán no ubica al príncipe de *Dinamarca* en otro contexto, sino que recontextualiza al personaje mismo, presuponiendo toda su historia y obligándolo (obligándonos) a afrontar las peripecias de un fragmento de la historia contemporánea. Por eso resulta más que sorprendente, diría estupefaciente, que algunos dramaturgos argentinos o más bien dicho porteños, llamen “nueva dramaturgia” de nuestro país a esa producción híbrida y anacrónica que realizan en *Buenos Aires* y que bajo el denominador de “hiperrealismo” recuerda más a un capítulo de una serie televisiva de los años '70 que a una verdadera obra dramática. Obviamente los griegos y *Shakespeare* para estos dramaturgos deben ser olvidadas lecturas de escuela.

Creo que un texto dramático debe golpear profundamente la mente del director y de los actores tanto cuanto debe golpear la mente del espectador su puesta en escena. El dramaturgo debe saber que entrega una idea, por genial que esté expresada, y que el director va a decidir cómo y en qué modo la pondrá en escena. Por supuesto que los dramaturgos contemporáneos tenemos la ventaja de poder hacer ciertas “trampas” a los directores, de escribir textos que los enjaulen de manera tal que se vean obligados a seguir un camino prefijado, una suerte de voluntad textual que no admite variantes.

Pero ése es otro tema.





dentro de
vo compro
in texto qu

Fragmentos después de escena

Conversaciones de *Norma Cabrera* y *Silvia Debona*
(**Andamio Contiguo**) con *Gonzalo Marull* e **Hijos de Roche**

*Del 6 al 13 de Setiembre de 2004 se desarrolló en la ciudad de Santa Fe, Argentina, el **Argentino de Teatro**, festival organizado por la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral en el que se dieron cita teatristas de distintos puntos del país.*

*(**didascalia escénica**) aprovechó la oportunidad para conversar con los hacedores de dos espectáculos: el dramaturgo y director de **Quinotos al Rhum**, el cordobés Gonzalo Marull; y el equipo rosarino responsable de **Hasta la Exageración (o ir nada más que hasta el fondo)**, nos referimos a su directora Romina Mazzadi Arro y las actrices Elisabet Cunsolo y Bárbara Peters, integrantes de **Hijos de Roche**.*

*El punto de partida de las conversaciones fue el mismo que tiene este número de la revista: **el texto**. También como en la revista, se trató simplemente de una excusa. Arrancamos entonces hablando sobre la dramaturgia de Gonzalo, Elisabet y Romina que habíamos tenido la oportunidad de disfrutar esa misma noche. Transcribimos a continuación fragmentos de ambas charlas.*

Gonzalo Marull

Esta es la quinta obra que escribo, y cada una tiene una escritura muy diferente. Siempre estoy en busca del perfeccionamiento de la técnica de la escritura, a pesar de que la transgredo y voy para miles de lugares. Mi idea es perfeccionarme en cuanto a la técnica, pero para utilizarla después acorde al trabajo. En este caso en especial me junté con unos chicos de Letras que tenían ganas de escribir teatro y tenían una propuesta muy interesante. Éramos cinco en el grupo, y cada uno iba a diseñar un personaje, cuatro hombres y una mujer; mejor dicho, cada uno iba a hacer un boceto. Lo tenía que regir una letra, una vida. Entonces empezamos a trabajar biografías de personajes y la idea era que, después, cada uno de nosotros escribiera una obra con esos cinco personajes. Iban a ser obras estéticamente muy diferentes y también estructuralmente, porque ellos provienen de las letras.

Nunca habían trabajado en dramaturgia por eso yo les transmití lo que sabía de técnica pero, lógicamente, lo que sucedió es que terminaron siendo muy filosóficas y con poca acción dramática. Los personajes hablaban y hablaban y a la hora de llevarlos a escena se complicaba. Pero se lograron cinco obras donde los cinco personajes, que compartían un nombre y una biografía particular, estaban en lugares muy diferentes. El único que pudo terminar el proceso y seguir adelante fui yo porque provengo del teatro y dirijo mis obras.

No me interesa profundizar mucho ni en el argumento general ni en una línea de conflictos, prácticamente es anecdótico el argumento. En la obra los chicos se intoxican pero no es lo principal, para mí lo principal son las situaciones. Luego pienso en cómo unirlos porque algunas no tienen nada que ver entre sí, pero tampoco tiene que ser un disparate caprichoso. Un ejemplo: el año que murió *“El Potro” Rodrigo* y lo que eso generó en *Córdoba* (mi

mamá lloraba y ni lo conocía). Se dio una situación que me permitió pensar qué pasa con estos ídolos pops cuando mueren, pero la intención no es hacer teoría sobre esto sino trabajar ciertas imágenes, cómo muere el tipo y los otros se paralizan, por ejemplo.

Otra situación que me interesó era lo que pasaba en casa cuando alguien venía a pedir a la puerta...

A mí no me gusta cuando voy a ver teatro ver lo que ya sé, corroborar lo que ya sé sino indagar en aspectos de la realidad que tal vez creo conocer pero que no los tengo tan presentes. No me gusta retratarlos como hace la televisión, sino indagar en la profundidad del absurdo cotidiano. Siguiendo con el caso de **Quinotos al Rhum** recuerdo que estaban dando en *Cinecanal* la película **Flashdance** y pensé: no puede ser que esa mujer baile así hasta el final. Me hacía reír mucho, algo que en una época te emocionaba y ahora causa gracia es una posibilidad de que el público llegue a diferentes lugares.

Me interesa cuando puedo lograr que la gente no sepa hacia dónde va la obra, que parezca que termina pero aparece una mujer y baila, entonces... ¿para dónde va? Es lindo correr ese riesgo.

En este momento estoy buscando en la escritura la perfección de la técnica, estoy trabajando con fórmulas. Igual en esta obra no hay fórmulas, no hay una búsqueda que tenga un principio aristotélico ni mucho menos, se trata de transgredir un poco eso. Muchos maestros de la dramaturgia me dicen que lo que me pasa es que apuesto mucho al principio de las obras y después es difícil redoblar la apuesta, para dónde vas es la pregunta. En esta obra llegué a la hora, ya no podía seguir más porque no tengo un argumento. Tiene que ver con eso, con jugar en ese límite.

Mi primera obra se llama **Yo maté a Mozart** y es un trabajo que hice con un grupo de *Córdoba*, con los actores en escena, la propuesta venía de la escena, de los actores. En esta época se le llamaba dramaturgia de actores practicada por *Bartís*, por *Pompeyo Audivert*, etc. Los actores proponían y yo escribía. La escritura tenía mucho que ver con la propuesta actoral, ya sea a nivel discursivo o a nivel estructural porque yo respetaba mucho hacia donde iban ellos como argumento. Mi primera obra fue, más que nada, trasladar lo que los actores daban y organizarlo.

Yo provengo de las luces. Empecé a trabajar en iluminación a los trece años. Necesitaba trabajar y me metí en una empresa de luces y así me empezó a gustar la parte teatral. Llegué a tener mi propia empresa de luces. Era un iluminador raro porque, normalmente, los técnicos son difíciles. Al entrar en la carrera comprendí un poco más a todos los directores. Creo que me llamaban mucho como iluminador por ser una persona bastante comprensiva. El mayor aprendizaje ha sido ese. En teatro, me parece, la observación es fundamental. Aprendí mucho pero también estaba encasillado. Eso fue difícil.

Cuando hice **Yo maté a Mozart** un director me asesoró y le gustó la obra y me preguntó si tenía algo más escrito y le dije que sí y me puse a escribir otra obra, me la pidió y la llevó a escena. Fue otro proceso porque no dirigí. A partir de ahí seguí escribiendo. Descubrí que mi búsqueda en las luces tenía que ver con mi interés por la dirección. Por la plástica de la obra. También me dediqué a escribir con las luces.

Mis obras tiene un ritmo loco pero con pausas, hay obras que tienen pausas aún mayores o repeticiones. Trabajo mucho con el flashback. Me encanta introducir la técnica cinematográfica, tanto en la puesta como en la escritura. En **Yo maté a Mozart** el personaje de la hija más chica no quería comer, entonces sacaban un grabador y le ponían un cassette que decía: *comé, comé, comé...* Estaba el "comé" como diez minutos. La gente se reía muchísimo al principio y después pedían que pare. Cuando escuchás muchas veces seguida una palabra te empieza a sonar de otra forma. Me gusta eso, mucho ritmo, pausas. Todo cuenta. Más que nada en la dirección, que es el lugar desde donde trabajo el ritmo de la obra. El trabajo corporal también cuenta. Ni un naturalista ni un grotesco. En **Quinotos...** por momentos uno de los personajes zapatea que parece un gaucho, por momentos se aleja, sin distanciarse de las prácticas cotidianas. En otro momento decís: ¡mirá como camina ese! Me interesa mucho porque me parece que en la vida todos somos un poco así. A veces el naturalismo parece que es la realidad, pero en la realidad hay momentos en los que nuestro cuerpo se mueve distinto.

No indago tanto en la actuación como en la escritura y la dirección, aunque cuido cierto detalles como este. No soy un tipo que se dedique mucho tiempo a un método actoral. Es más, trabajo con actores que yo no tenga que educar sino que estén formados. Con algunos ya he trabajado varias veces, pero voy cambiando, no tengo un grupo estable. Me gustan los actores que están todo el día trabajando. Yo definiendo eso, quiero prácticamente atletas, trabajo mucho con el deporte en mi cabeza cuando dirijo. Uno admira a los músicos o a la danza por eso.

La obra que estrené ahora tuvo dos meses de trabajo intensivo, también por querer vivir de esto. Hay gente que tiene muchos problemas, complicados, y yo quiero gente que se dedique y de ahí luchar todos para el mismo lado.

Entonces trabajamos rápido pero fuerte. **Quinotos...** se preparó en dos meses. Son procesos cortos pero intensos. Caso contrario fue mi primera obra, en la que trabajé un año y medio con los actores. Fue otra cosa, venía de ellos hacia mí, así que todo fue más lento. Pero no descarto ningún tipo de proceso.

Quinotos al Rhum de *Gonzalo Marull*

Jueves 9 de setiembre de 2004, Sala Mayor, Teatro Municipal 1° de Mayo, Santa Fe

Grupo SEGUNDO TRIUNVIRATO

Elenco: *Marcelo Arbach, Rubén Gutiérrez, Maximiliano Gallo, Mariana Tellechea, Dolores Lagos*

Vestuario: *Consuelo Fernández*

Escenografía: *Manuel Wayar, Marcelo Arbach*

Música: "Uno que pide" (Letra: *Arbach-Marull*. Música: *Barbieri-Pereyra*).

Asistente de dirección: *Eugenia Hadandoniou*

Dirección: *Gonzalo Marull*

Hijos de Roche

Yo vengo trabajando esta obra, **Hasta la exageración**, y otra más con textos de los actores. Si no, con adaptaciones. En definitiva, con textos ajenos y míos: o de autores o de actores. Antes eran más de autores, ahora estoy viendo que los actores también escriben y está bueno.

En otra obra que estoy haciendo, después del proceso, les pido más claramente a los actores que escriban escenas. Por supuesto que no quedan todas pero es para ver cómo quieren hablar. El tema lo doy yo. El disparador, el eje o el formato de la obra, pero después los textos, los diálogos, los modos de decir es trabajo de todos. El modo de decir le imprime un ritmo, y el trabajo se empieza a dirigir. Si logras que esa palabra aflore, en dramática no en improvisación, es bárbaro. Yo voy escribiendo algunas cosas, también entraron un par de escenas que habíamos hecho para otras obras pero que estaban archivadas. Algunas escenas también las escribimos para esto, más que nada después de haber aportado el tema. Por ejemplo, *Bárbara (Peters)* trajo su monólogo.

Trabajamos en forma estable desde el '98. Pero entra otra gente en los elencos. *Bárbara* y *Elisabet (Cunsole)* están desde el principio. Los **Hijos de Roche**, en un momento, llegamos a ser trece, aunque no funcionábamos todos paralelamente. Venimos trabajando en otras cosas, incluso en otros roles. Eso está bueno porque te permite estar en el lugar de contener y observar.

Volviendo al tema del texto, no empezamos ninguna de las obras a partir de improvisaciones libres sino desde textos concretos.

Este fue un trabajo de *Romina (Mazzadi Arro)* y *Elisabet*, pero también tuvieron mucho que ver los ensayos, para dónde íbamos en cada momento. Entonces *Romina* escribía en función de nuestro enfoque, según hacia dónde íbamos nosotras en el trabajo actoral.

Mucho trabajo de mesa no hubo, en realidad, en esta obra no, pero **Más de lo mismo**, por ejemplo, está basada en un texto de *Federico García Lorca*. Fue un trabajo de adaptaciones y el punto central era el criterio de actuación. Hicimos una adaptación en donde el punto de vista está situado en la boca del actor. **Hasta la exageración** tiene un texto chato, lineal, cotidiano. Hay otras producciones que han sido mucho más herméticas, con una poética. **Más de lo mismo** surge totalmente de la poesía, hay un teatro muy extraño que *Lorca* escribió, no es el típico teatro de él, sino que es un texto que escribió en New York.

Cuando empezamos con este grupo parecía que estaba mal hacer teatro de texto, porque lo que importaba era el cuerpo, la acción, el movimiento... Como punto de arranque el texto no era apropiado. Ahora parece que todos somos dramaturgos. Parecía que faltaba dramaturgia, había como una renuncia al texto, al valor de la palabra. De todos modos, en **Hasta la exageración** lo que dijo *Romina* acerca de que es chato y lineal tiene mucho que ver con su visión de la realidad.

Somos como escritoras frustradas (risas). Siempre tuve un deseo, una inquietud muy grande por la palabra. Me gusta la gente que habla bien, me gusta escucharla y tenía esa sensación de que en el teatro importaban otras cosas, que era muy difícil encontrar actores que hablaran bien, estaba todo bien hasta que abrían la boca. Para mí el desafío es el texto, manejar buenos textos o regulares, a eso voy, no tiene que ser siempre un *Lorca*.

Pero lo importante en **Hijos de Roche** es que los trabajos tiene que ver con una visión del mundo. Tanto en los textos importantes, como los de *Lorca* y *Pizarnik*, o en los textos de *Romina* y de *Elisabet*, siempre hay una visión personal. Yo he visto muchos directores que dirigen desde lo que suponen que *Lorca* habría pensado en ese momento y *Romina* jamás se queda con eso.

El otro día no sé con quién hablábamos y decíamos para qué haríamos hoy *Hamlet*, para qué hoy agarrar un texto cualquiera y, simplemente, reproducirlo o representarlo. *Shakespeare* a lo mejor pierde sentido hoy por hoy... Ya perdió sentido hace cien años la representación, pero hoy por hoy ya es insoportable y el referente, la televisión, es increíble, cuando hablan parecen idiotas. Entonces cuando ponés actores en el teatro y ponés tanta verdad, tanta cercanía, tanto "tanto" que por eso es tan traumático el fenómeno teatral y tan poco concurrido, porque es jodido. En televisión no hay una redacción, redactan como en el Messenger. No pueden seguir teatro. Es abismal la diferencia. Es demasiado distinto. Lo que pasa es que la televisión te permite mostrar y en el teatro uno tiene que significar casi todo, entonces, obviamente, necesitás destilar cada signo porque son menos. A veces hay diálogos tan intrascendentes en la televisión que si los pusieras en una obra de teatro te matan.

El tratamiento de la palabra perdió musicalidad, se aisló. Aparte hubo una década, del 85 al 95, en la que realmente era pecado hacer una obra de texto, el punto era mover el cuerpo. Entonces ahora hay un reencuentro con el texto. Por eso me parece que esto de los dramaturgos contemporáneos, en realidad, son directores haciendo hablar a los actores. Es un trabajo de dirección la dramaturgia contemporánea, me parece. Nosotros tomamos, con un grupo de la *Escuela de Teatro*, una obra de *Spiegelburg* y era una porquería. Yo creo que él la debe haber hecho hermosa, pero era una basura, y claro, el tipo la pensó para esos actores pero yo la puse en otros actores y era horrible. Él la dirigió cuando la escribía, para esa gente, para ese espacio salió bárbara. Nos pidieron en ***Salta Hasta la exageración*** para hacerla y pensamos que no iba a funcionar, que podía ser un fiasco. Pero más allá de eso no son textos tan sólidos como para que puedan pasar por veinte elencos. No es *Hamlet* sino que es un momento. Como ***Quinotos al Rhum***, no se puede hacer jamás de esa manera, no podés representar a *Marull*.

Hasta la exageración (o ir nada más que hasta el fondo) de *Elisabet Cunsolo* y *Romina Mazzadi Arro*
Jueves 9 de setiembre de 2004, Sala Marechal, Teatro Municipal 1° de Mayo, Santa Fe

Grupo HIJOS DE ROCHE

Elenco: *Bárbara Peters* y *Elisabet Cunsolo*

Guión: *Elisabet Cunsolo* y *Romina Mazzadi Arro*

Asistencia de dirección: *Carolina Hall*

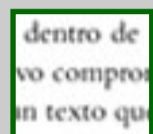
Asistencia técnica: *Lorena Rey*

Música original: *Esteban Rodríguez*

Producción general: *Hijos de Roche*

Dirección: *Romina Mazzadi Arro*





Sin título

por [Damián Tagarelli](#)

Antes de empezar esta nota estuve casi 1 hora mirando el piso con la cabeza entre las manos.

Frente a mí estaba la pantalla en blanco, con el cursor parpadeando.

Finalmente me dije: escribí eso, lo que te está pasando ahora, en este momento. Y eso es lo que estoy haciendo...

las palabras se van uniendo, el momento presente se va abstrayendo... *la palabra*.

Después... no sé, ni siquiera una vaga idea.

Ahora... me he bloqueado de nuevo; la presencia del teclado me abruma con sus letras, sus números... ¿Significará que no sé que decir? ¿La ausencia de la palabra será su evidencia?

Además me pregunto que aunque lograra escribir una nota inteligente, profunda y violenta: ¿será un ejercicio para mi persona solamente? ¿*No desaparecerán para siempre tras el punto final?* ¿Quién las recordará? ¿Qué habrán logrado?

Nada.

Algo.

Quizás.

Y vos, que estás deslizando tus ojos por el hielo de estas manchas oscuras: ¿Qué te está pasando? ¿Qué pensás lograr?

Nada.

Quizás.

Podría decir muchas cosas sobre la palabra, delirar sobre su evolución, sobre la destrucción del lenguaje, de la comunicación, sobre sus delimitaciones, sobre sus defectos en el teatro, pero no, por ahora no.

Nada.

Hoja en blanco.

Ni siquiera el cursor.

A eso he de llegar.

Antes debo abrumarte, debo noquearte, debo destruirte. De algo me servirá la palabra. Las escupiré con veneno.

Saltarán de la pantalla directo a tus ojos. Serán intrusas, durante su breve existencia, es decir, ahora, ahora que estás sobre ellas, de tu ser, de tu ser.

Quizás.

Recapitulemos

El hombre occidental erigió la palabra como pilar indiscutible de la evolución y del conocimiento. El hombre occidental, por su defecto natural, por las causas y los azares, por que sí, decretó que esta palabra es nada más y nada menos que razón. Inclusive hoy, habiéndose demostrado que la razón había mentido, que no tenía razón, logró apoderarse de la sin-razón, transformando a la sociedad occidental en un absurdo razonable, creíble, con-razón.

Por supuesto la razón, desde un principio, fue la que permitió la falsa idea de progreso. Nos diferenció de los otros animales; nos facilitó proyectar, conquistar y expandir al imaginar las herramientas que nos permitieran *dominar* cada vez mejor: la rueda, la pólvora, el motor, internet... Es decir: la razón nos fue abstrayendo, cada vez más, de la realidad... nos "civilizó", primero por la fuerza bruta, después por la fuerza sublimada: la oración y luego las leyes.

Pero claro, el problema radica en que esta civilización no es más que barbarie, pura y esencialmente barbarie,

camuflada por los ribetes y adornos de una falsa evolución: el hombre es la medida de todas las cosas, la razón, pura y fragmentadamente, es la medida del hombre, desintegrando así la unidad del mismo con las cosas, produciendo la consiguiente ruptura del hombre consigo mismo, con los demás y claro, con la naturaleza toda.

Llegamos finalmente, destruyendo la historia universal en tan solo un par de párrafos, a nuestros tiempos: el de la barbarie del mercado, máximo exponente y me arriesgaría a decir, último resultado del hombre occidental. No hace falta hablar sobre este monstruo, sabemos lo que ocasiona, lo que produce, lo que asfixia.

Proyectemos

El hombre occidental se sigue abstrayendo bajo conceptos y fórmulas supra racionales. El hombre occidental ya no sale de su casa, navega por internet; ya no sale a ver el sol, se dora en cama solares. El hombre occidental se abstrae, se enchufa, *se olvida del cuerpo*, ya ni siquiera es el medio de locomoción de su cerebro saturado. El hombre occidental se olvida del afuera, de la naturaleza toda y *desaparece en la virtualidad*, navegando sin fin bajo el surrealismo de la mente, total, ya nada importa, total: *¿Qué es real? ¿Qué es ilusión?*

Pero por suerte, el hombre occidental no es el hombre. Su extraño sistema de relaciones no es igualitario y deja en su camino a furiosos marginados, excluidos del sistema, de la abstracción, de la razón; ni siquiera hablemos de los otros mundos aun más complejos como el oriental y el aborigen, por ahora no, mejor no.

Veamos

Si la razón "densa" (aquella que se da fragmentada de cualquier unidad) produce el aniquilamiento total de las formas de vida, aprehendiendo a su contenido bajo ortodoxas explicaciones conceptuales, es decir, aprisionando a todo lo que debe fluir, debe morir, debe renacer, bajo *formas que eternizan su relatividad convirtiéndola en verdad*, quiere decir que esta razón nada tiene que ver con las fuerzas creadoras, dadoras de vida; y para ya no meternos más con el ser social, quiere decir que esa razón, estos tiempos, el ser occidental, nada tienen que ver con el arte, fuerza indiscutible de creación, de vida. Y si la razón no tiene que ver con él, tampoco lo tiene la palabra, su vehículo por antonomasia.

Claro que la palabra puede ser no racional, pero en la búsqueda y exploración de nuevos lenguajes comunicaciones, como así también en los mecanismos de creación artística, es un lenguaje caduco, atrasado, marchito.

Como el ser occidental, la palabra está muerta.

Claro que saldrán a defenderla con-razón, y sí, ese es su defecto.

Todo creador o en camino de serlo sabe que la palabra no sirve para el hecho creativo; este saber, claro, tiene como consecuencia su elemento racional, pero sólo como consecuencia. No estoy haciendo una apología de la locura, el trance o el caos, no estoy haciendo una negación ciega de la palabra y la razón, lo que estoy fundamentando es que los mecanismos racionales deben funcionar como *consecuencia* de cualquier procedimiento, nunca como estímulos, ejes o motores de los mismos, que dichos mecanismos deben encontrar la unidad con las otras formas de comunicación perdidas en el camino siniestro de la historia y que, paradójicamente, parecen ser más elevadas y avanzadas que el lenguaje actual de relación y percepción.

O sea

El teatro como lenguaje artístico. El arte como fuerza creadora. La creación como sabiduría, como esencia. *El teatro como exploración, revelación y luego materialización.*

El creador debe encontrar, a través de procesos de experimentación en el tiempo –que sólo permite el teatro laboratorio–, los mecanismos que permitan el contacto del actor con aquellas fuerzas primordiales (estamos hablando del actor como instrumento y como arquetipo, no como personaje, máscara caduca de un sistema agonizante). Este contacto sólo puede producirse desde un salto al vacío, ese lugar donde nada existe, sólo el momento presente; ese lugar fuera de las individualizaciones, ajeno al pasado y al futuro; ese lugar sin tiempo, *trascendental*, al que sólo se puede llegar desde la destrucción de todo aquello que lo frena, es decir: los condicionamientos culturales, con la razón como su vehículo.

Una vez hecho este contacto, recién allí podremos hablar de etapas de creación. Cada grupo encontrará los mecanismos y técnicas de canalización de esa fuerza primaria y luego, claro está, de materialización, o sea, de

comunicación con el público; etapas que en cierta forma difieren entre sí, simplemente porque una está centrada en el actor y la otra en el espectador. El actor debe destruirse –al igual que las tragedias griegas– como individuo, debe transformarse en centro palpitante de fuerzas superiores, es decir, creadoras; el espectador debe percibir –desde sus condicionamientos culturales– el teatro como lenguaje artístico y no como mercancía, para ésto la creación debe materializarse a través del entendimiento con algunos mecanismos racionales que permitan lograr la comunicación signíca de un estado humano esencial.

Por supuesto esto no basta, ni siquiera destruyendo la pasividad burguesa que lo aniquila, ni siquiera gritándole con furia verdades escondidas. En una hora no se puede cambiar o destruir un sistema cultural decadente, pero bueno, ya dejemos de preocuparnos por algo muerto, dejemos de ser la contracara de una moneda que no sirve, mejor vamos hacia allá, hacia aquello oculto que va emergiendo, marginal, desde los poros de la piel asfixiante del sistema; vamos con fuerza, pero también con paciencia, con sabiduría; vamos también encontrando la unidad de los grupos que emergen desde una verdadera independencia, fuera de cualquier valoración mercantilista y asistencialista. Hagamos un camino negativo, de regresión, hasta llegar a ese principio que es nada, que es todo: aprendamos a contar desde *cero*.

Técnica

La libertad creadora no está dada por la suma de habilidades. El aprendizaje de técnicas preexistentes como la acrobacia, el clown, la danza, el canto, etc., no son las que van a dar la superación del actor. Estos trabajos deben ir dándose en forma paralela para que el actor, una vez superada su individualidad y su intoxicación social, o sea una vez llegado al cero en forma regresiva, recién allí pueda unir los caminos integrando el aprendizaje de aquellas habilidades como formas de soporte expresivo, perceptivo y comunicativo, que potencien eso que se nos revela desde el vacío creador (elevando por consiguiente el teatro como lenguaje merced a la superación del actor como instrumento).

Antes es indispensable llegar a ese estado creativo, del actor como arquetipo. Camino inverso al anterior, tránsito negativo, producido por la resta y no por la suma, por dificultades y resistencias puestas a propósito como fin consciente de superación. El actor, producto de la negación de sus canales comunes y cotidianos de comunicación - o sea de expresión y recepción fragmentada y racional- irá buscando nuevas formas de relación, hasta llegar finalmente al nuevo lenguaje ansiado, que estará emergiendo así desde la libertad; libertad paradójica pues va a estar dada por una red de condicionamientos, es decir, *una asfixia de lo cotidiano*.

O sea que para hacer nacer algo nuevo que se nos revele, es necesario abarcar en aquella negación no sólo los mecanismos anti-creativos (la razón fundamentalmente, pero también todo lo encerrado bajo la idea de *comodidad*), sino también todos aquellos elementos que atenten contra la idea de revelación de la teatralidad, elementos que nos anticipan materialidades obligándonos a contar desde algún número -que nunca será el cero- y condicionándonos por consiguiente la autenticidad, la organicidad y la vida propiamente dicha de aquellas revelaciones. Me estoy refiriendo a trabajar directamente sobre un texto o sobre premisas de exploración (el grotesco, el constructivismo, la ironía, la incomunicación, etc); cimientos que pueden impulsar la creatividad pero nunca lograrla acabadamente, ya que han asfixiado sobre su base todas aquellas posibilidades subterráneas que subyacen bajo su materialidad.

Laboratorio

La única forma occidental de trabajo creador para con el teatro, es la dinámica de proceso que permite el teatro laboratorio. Sólo a través de esta metodología de exploración el teatro es encarado como lenguaje artístico y no como mercancía (espectáculo). En los trabajos teatrales ordinarios el proceso es tan solo un medio para llegar al producto, claro que bajo las valoraciones del sistema: mientras más acotado, eficiente y utilitario sea el proceso, el producto saldrá con mayor facilidad, en un menor tiempo, insumirá en fin menores "costos". En estos trabajos no importa el proceso, importa el producto. No importa el actor, importa el espectador. No importa el teatro, importa el mercado.

En el teatro laboratorio es totalmente distinto. Aquí lo que prevalece es el proceso, y también, pero ya desde otro punto de vista, el producto. La diferencia esencial es que se le da importancia al tiempo creador: el actor, el grupo en sí, tienen "tiempo": no están condicionados por las valoraciones del sistema, y así pueden explorar hasta el hartazgo el trabajo del actor, de la presencia y de la escena hacia el camino de las "revelaciones", bajo un fondo de verdad, de superación, de trascendentalidad.

En estos procesos importa mucho algo ausente en el teatro ordinario: el contenido (a veces justifican su no superficialidad confundiendo el contenido con el "discurso", otro elemento racional no creativo), por eso son teatros

reducidos, íntimos, casi religiosos; un sentido de fe, de revelación, de disciplina los envuelve "mágicamente".

Luego llega la etapa de materialización, vista como "resultado transitorio", que permite "compartir y no "mostrar" la experimentación abordada en el proceso (laboratorio). Son resultados transitorios porque son caminos sin fin, con una profundización cada vez mayor (por eso en el teatro laboratorio los grupos son estables, así logran profundizar en el tiempo los procesos y los resultados); también porque permiten la comunicación con "lo externo" (formalmente) salvándose así de transformarse en una especie de secta.

Esto es necesario aclararlo, porque así como hablamos de las grandes virtudes que permite el teatro laboratorio, también debemos mencionar sus grandes defectos; creo que el más palpable es el hermetismo que muchas veces logra. Sus procesos intensivos a veces ocasionan, por falta de equilibrio y de claridad ideológica-conceptual, errarle a la etapa de materialización produciendo obras que nadie entiende, creyendo ver cosas que nadie ve, o exigiendo una "superioridad" inexistente en el espectador vulgar, ajeno en su vida a las valoraciones de los procesos de dicho teatro. No sólo en el producto está este defecto, también aparece en los procesos, ajenos muchas veces de intercambios constructivos (en menor medida, ya que la consciencia de unión es cada vez más fuerte, pero casi siempre abortada en sus intentos, producto de los grandes condicionamientos externos).

Si no interesa el espectador, y mas bien el teatro está centrado en el artista, pues directamente no hay que producir ningún tipo de resultado, pero si este aparece, quiere decir que está apuntado hacia alguien externo no-artista; este receptor "compartirá" (no será un receptor pasivo, estéril) la obra con el artista, producirá una "comunicación"; pero si lo que recibe lo bloquea porque no le llega, ya no hay comunicación: es como si no existiera. Claro que al espectador le llegan todas las boludeces habidas y por haber, la risa fácil es lo que mas produce feed back, pero el teatro laboratorio apunta a producir una comunicación más fuerte, más profunda, con un sentido de verdad flotando en el aire; ésto no debe ser una imposibilidad para el creador, solo un desafío más, otro camino lleno de obstáculos, como así también de satisfacciones superiores.

Cuando esta comunicación "externa" ya dificulte, frene y bloquee la profundización artística (producto de años de investigación), creo que es factible el aislamiento, manteniendo (si se lo desea ideológicamente) la comunicación con otros artistas, a través de intercambios constructivos (claro ejemplo de esto fue el camino del maestro del teatro laboratorio: *Jerzy Grotowski*)... ¿Y quién puede decretar que eso no es teatro?

Final de partida

Creo haber sido claro, pero también contradictorio. Mejor así.

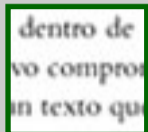
Creo también que es momento de concluir.

Así el momento presente de esta nota va llegando a su fin.

Así la oscuridad del punto final se avecina.

Todo depende de vos, el que aún está allí deslizando sus hambrientos ojos, en dar ese salto al vacío o seguir imaginando, sin más remedio, palabras marchitas.





Escribiendo con la boca

Entrevista de *Norma Cabrera* y *Silvia Debona* ([Andamio Contiguo](#)) a *Julio Cejas*

*Con motivo del desarrollo del **Argentino de Teatro**, encuentro organizado por la Universidad Nacional del Litoral, estuvieron presentes en la ciudad de Santa Fe miembros de CRITEA, la Asociación de Críticos Teatrales Argentinos. Entre ellos Julio Cejas, del diario Página 12, medio donde cubre la actividad teatral de la ciudad de Rosario. Aprovechamos la oportunidad para entrevistarlo y pedirle su personal visión, una vista panorámica, acerca de lo que sucede con el texto en el teatro rosarino contemporáneo.*

Yo lo que vengo notando hace mucho es que empieza a resonar un poco –y, como siempre, en *Rosario* empieza desde *Buenos Aires*– la idea de la escritura a partir de la experiencia, de la dramaturgia del actor, del director. Independientemente de que esto se venía trabajando en algunos talleres pero sin ninguna producción resuelta en puesta en escena, sino que quedaba todo dentro del terreno de la experimentación, hasta que comienza a haber un trabajo de desplazamiento en donde encontramos gente que sí trabaja con esta cuestión de la intertextualidad. Parten de algunos textos para producir el propio texto de elaboración conjunta y ese texto junto con el grupo de trabajo. *Aldo Prico* es un tipo que está en la universidad y que vino de las letras, y hace tiempo que estaba trabajando con estas cuestiones, incluso tiene una experiencia con uno de los autores de **Mabel**, *Matías Martínez* (que usa el seudónimo *Drosófilo* y ha ido generando también varios trabajos de texto, de intertexto y de dramaturgia propia) uniendo trabajos de ambos sobre **Juego de Damas Crueles**, un texto de Tantanián.

Ellos empezaron a trabajar desde la experiencia de *Gustavo Di Pinto*, concretamente en un ciclo que se llamaba **Familia Transgénica**. La idea era laburar sobre distintos tópicos, esta cuestión de las nuevas formas que se dan en la familia, lo que ellos veían sobre cómo se habían trastocado los roles de padre, hermano, hijo. Se veía en esta escritura que intentaba ser un ciclo con dramaturgia propia (en esa oportunidad estaba también *Hessel*), invitaron a un par de dramaturgos de *Buenos Aires*, y esa gente crea trabajos propios como **Victorino Pacheco**, un trabajo que armó y escribió *Gustavo Di Pinto*. El ya había empezado a trabajar con un texto que después alcanzaron a editar en una edición chiquita. Siempre fueron textos que costó mucho trabajo armar para editar porque eran parecidos a guiones. Nosotros, en la revista *El Espacio Vacío*, empezamos con el proyecto de editar algunos textos dramáticos en cada número, y hablabamos con ellos justamente sobre cómo les costaba transcribirlos o escribirlos, porque no era el formato clásico de la dramaturgia sino que tenían a veces simplemente pautas o guías para el laburo, fundamentalmente de los actores. Así se producen obras como **A la gran masa argentina**, un trabajo muy interesante de dramaturgia propia y de los actores, en este caso se trata de juegos que tienen que ver con una interpretación del peronismo donde intervienen también otro tipo de conocimientos (dado que él era panadero).

Ese grupo particularmente es el que más se interesa en esta cuestión de la dramaturgia, como también se interesó y logró cosas muy buenas *Juan Hessel*, que dirigió **Almas fatales**, una obra que después participó en la Fiesta Nacional de Teatro en *Mendoza*. En este momento está haciendo **Naturaleza muerta**, también en la misma línea de la dramaturgia de actor. **Almas fatales** es un trabajo basado en una novela pero que él adapta al trabajo actoral precisamente sobre una historia bastante oscura de *Lugones*, del poeta *Lugones* y la situación que está viviendo en ese momento con la que sería su amante y el hijo de *Lugones*, que era un personaje de orientación bastante fascista.

Hay un juego muy importante que recupera el registro de la actuación, una actuación distinta y que va modificando permanentemente la política del texto. **Naturaleza muerta** también es un trabajo de dramaturgia ya sí de actores, tres actrices y *Hessel* que coordina el trabajo hasta que se arma un texto popio.

Bueno, a su manera *El Rayo Misterioso* también construye alguna poética de escritura como con **Litófagas**, que escribió *Aldo el Jatib* pero que después la siguió *Oscar Medina* haciendo otro trabajo distinto. Son trabajos de reescritura permanente.

Santa Eulalia, que es el texto que nosotros publicamos de *Leonel Giacometto*, es otro laburo que surge en colaboración con *Patricia Suárez*, la autora de la trilogía **Las Polacas**, y que escribieron también sobre el tema del peronismo. Es la dramaturgia más parecida a la dramaturgia del autor.

Hace algunos años estuvo Kartún supervisando unos talleres y ahí surgen algunos de los textos que aparecen en este trabajo **El último café** que dirige *Allasino*, aunque en realidad se trata de una idea de *Rody Bertol*. Ahí hay una actriz que se llama *Alejandra Gómez* que es del grupo *Fe De Ratas* que hizo una obra, **Fiesta**, un trabajo bastante particular, de creación colectiva. Y *Alejandra* después genera una obra que se llama **El timbre** que es autoría de ella pero también en colaboración con la performance del actor, aunque después trabaja un par de monólogos con escritura propia.

En *Rosario* están haciendo una versión de **Los viajeros se mueren** de *Veronese* y uno nota esa cuestión de que el texto de acuerdo a la versión original dirigida por Tantanian tiene que ver con la dramaturgia porteña, y es muy compleja. Después, trasladado ese texto a la visión del grupo de *Rosario*, uno nota que en ese grupo aparece una apropiación, hay otro estilo, hay cuestiones del humor que tienen que ver con el humor que está circulando en *Rosario*, en el mismo recinto de la actuación. Sin embargo por los agujeros de todo eso, uno puede detectar que aparece otra vez el texto, que aún nos resuena con sus imágenes, por más que se lo trabaje en otro contexto tenemos el texto que aparece. En cambio en otros textos que son de factura actoral justísima, trasladado a otros actores, a otra puesta, a uno lo extrañaría mucho pensar que se está hablando de lo mismo. Hasta qué punto, qué pasaría si ese texto de alguna manera borroneado, fuera producido en otro lugar. Esto mismo de *Rody* que hace *Allasino*, ahora ya se ve que anda circulando por varios lugares, pareciera que el formato vende.

Yo creo que todavía estos trabajos apuntan a ver qué pasa con el tema de la dramaturgia con respecto al actor pero en algunos casos están en estado incipiente, no son tan profundos como otros. Hay cosas que no resisten mucho, pareciera como que falta un poquito más de maduración de esta dramaturgia para poder a lo mejor entrar a entablar otro tipo de diálogo con la otra dramaturgia, con el texto de autor que la gente va a ver porque es un texto de *Gambaro*, un texto de *Pavlovsky*. Están preocupados por empezar a incorporar más cuestiones de la escritura teatral para poder dar cuenta de todos los procesos que se están trabajando desde la actuación, desde la dirección misma, me parece que se ha ido madurando más ese proceso. Insisto que no sé qué pasa con los públicos que van, también es un proceso que completa el público, que hasta ahora son sectores que se circunscriben a determinados grupos. Todavía eso no ha salido a terrenos un poquito más amplios salvo en los festivales, eso es interesante: ver qué pasa cuando se sale de los marcos de producción concreta.

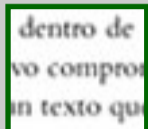
Creo que en muchos casos, de no ser porque la dirección de esa obra toma trabajos actorales sólidos muy fuertes, si alguno quisiera trabajar con ese texto, con ese material desde un lugar más debil desde la actuación, no se sostendría. Por ejemplo, en el caso de **Hasta la exageración**, de *Hijos de Roche*. Nosotros la seguimos desde el comienzo, en el estreno era un regodeo de las dos actrices, un material al que incluso todavía le faltaba reelaboración, pero, por ejemplo, notábamos un grupo de adherentes que disfrutaban mucho de verlas. Me parece que todavía no está claro cómo va a cerrar esta dramaturgia. La vimos en *Rafaela*, en la *Fiesta Nacional del Teatro*, con una gran sorpresa porque se ve que la estuvieron retrabajando, rearmando, dosificando los mismos registros en las dos actrices, entonces vos empezás a encontrar mucho más sentido de los que encontrabas originalmente. En el estreno había cosas muy oscuras todavía. Pero eso es lo que tiene esta dramaturgia, es decir, si no hay una permanente calibración de los actores y directores buscando nuevos registros, hay muchas cosas que se caen y solamente están sostenidas por la capacidad que tengan los actores de llevar adelante estas cuestiones y sus efectos.

Me parece que todavía para ciertas escrituras habría que buscar un balance entre determinados trabajos y determinados actores de esa escritura, para equilibrarlos. Me parece que hay determinadas escrituras que son muy apuntaladas por el trabajo actoral y se cargan de sentido cuando los actores son muy fuertes, y otras veces hay textos que tienen una maduración que todavía los actores no están al nivel del registro que está pretendiendo la cuestión de la autoría. Hasta podría llegar a hablar de **dramaturgia de grupos**, en algunos casos.



"...No podemos dejar de reconocer que, desde el contexto de producción original, los cacerolazos escénicos no tienen un vínculo necesario con los cacerolazos sociales; pero sí podemos sostener, siguiendo las hipótesis de Eliseo Verón en **La semiosis social**, que la nueva reinscripción contextual (la alteración radical del contexto de producción original con el de recepción último) le adjudica al texto elementos que no necesariamente le pertenecen, pero que, dada la pregnancia semántica que adquirieron, no admiten otra lectura para los argentinos. Lo dijimos antes: el fenómeno se apropia de los textos y dirige hacia sí las lecturas potenciales."

Federico Irazábal. "Los puntos y aparte de la historia." Teatro al Sur N° 23



Texto sobre texto sobre...

por [Elsa Ghio](#)

El siguiente texto es la presentación que hiciera *Elsa Ghio* del libro **El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)**, obra del investigador *Federico Irazábal*. El evento, organizado por la Dirección de Cultura de la *Universidad Nacional del Litoral*, fue desarrollado el 13 de agosto de 2004 en la ciudad de *Santa Fe, Argentina*.

Presentación

Confieso que cuando tenía que decidir cómo armar la presentación de este libro de *Federico Irazábal* me encontré con una dificultad, que quizás no sea una novedad para quienes alguna vez se han encontrado en este lugar. ¿Cómo abrir un diálogo con una audiencia, que preferí imaginar que no había leído el texto, aunque sabía con certeza que algunos sí lo habían hecho, y al mismo tiempo con su autor presente, a quien en ese momento todavía no conocía?

El título del libro es sin duda, sugerente y suficientemente tentador para alentar la lectura de cualquiera que se interese por el teatro o las teorías políticas y sociales: **El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)**. En su presentación, el autor anuncia su propósito de ofrecer “*una mirada sobre el teatro político en la Argentina de las últimas décadas*”, es decir, sobre “*las formas que han encontrado los artistas de emitir a la vez un discurso político y estético*”, y la recepción que las audiencias hacen de este fenómeno.

Sus argumentaciones se nutren de ideas y conceptos que provienen de diversos campos del saber: la semiótica, la filosofía, el psicoanálisis, la pragmática, las ciencias sociales, el pensamiento crítico, la hermenéutica, los estudios culturales. El libro entero es así una extensa conversación en la que el autor pone en juego voces diversas con las que a veces coincide, a veces interroga y otras entra en franca polémica.

El desarrollo se va organizando en torno de un conjunto de preguntas: ¿qué es el teatro político? ¿es un tipo especial de teatro? ¿dónde se produce la politización? ¿en el texto o en la lectura? ¿el teatro político denuncia lo real o lo analiza? ¿cuáles son los temas que debe tratar? Y los cinco capítulos que lo componen intentarán dar respuesta a estas importantes cuestiones.

En primera instancia, trataré de ofrecer una versión sumamente apretada del contenido global del libro, para poder centrarme luego en algunas cuestiones que me interesaron particularmente. Aunque el libro se focaliza especialmente sobre el quehacer teatral en *Argentina*, el autor asume explícitamente que su análisis no puede obviar las relaciones de este quehacer con el pensamiento político y estético producido en otras partes del mundo. Así, el **capítulo 1**, se ocupa de cómo puede entenderse lo político en el marco del debate contemporáneo que enfrenta el pensamiento de la modernidad-la posmodernidad; en el **capítulo 2** se plantea su propia concepción del teatro político, el **capítulo 3** se dedica al desarrollo y las formas del teatro político en *Europa*, partiendo de la concepción de *Brecht*, considerado el padre fundador del teatro político, y las evoluciones que fue teniendo su estética y su teoría en otros autores como *Harold Pinter*, y en la dramaturgia de *Bernard María Koltés*. Sobre este capítulo, sólo me interesa

destacar especialmente su afirmación de que existe “una versión posmoderna de las ideas brechtianas, sólo que hay que buscarlas a partir de la infidelidad a su postura” “En la actualidad... (sostiene Irazábal) ...para ser fiel a Brecht es necesario traicionarlo...”

Ya en *Argentina*, en los dos capítulos finales su mirada se centra en las formas que asumió el teatro político en lo que Irazábal denomina la “*Argentina fracturada*” de las décadas del 70-80 (el **capítulo 4**), y en la “*Argentina cuestionada*” de las últimas décadas (**capítulo 5**). Para referirse a la *Argentina* fracturada toma como testigos principales a *Eduardo Pavlovsky*, un poco más rápidamente a *Griselda Gambaro* y, el capítulo se cierra con una breve referencia al fenómeno de **Teatro Abierto**, como representantes de las formas que adoptó el quehacer teatral ‘político’ en las décadas del 70-80 hasta el final de la dictadura militar.

Por último, en el capítulo final, el autor plantea un agudo análisis acerca de la particular visión propuesta en las obras de *Luis Cano* y *Marcelo Bertuccio* sobre el tema de los desaparecidos y el impacto que provocaron en la audiencia sus montajes.

No voy a extenderme en el recorrido de estos capítulos finales, y no porque los desestime, pero, como dije, quiero reservar el tiempo de mi presentación para algunas otras cuestiones y temo excederme demasiado en el tiempo que demanda la paciencia de cualquier oyente.

Dice Federico: “*Pensar el teatro político es pensar la relación que se produce entre la obra y el mundo, entre el mundo y el artista*” (p.22) ... “*estamos planteando una relación ineludible y fundamental entre el texto y una determinada situación social, política o histórica*” (p-18)

Por eso, antes de proponer una definición sobre cómo replantea la noción misma de teatro político, Irazábal considera imperioso repensar el concepto de lo político en la actualidad. Para ello nos remitirá no al campo mismo del pensamiento político, sino al debate planteado en el campo de la cultura. Como fenómeno discursivo, el teatro produce una determinada imagen del mundo, y entra en una red discursiva con otros discursos contemporáneos que también configuran una imagen de la realidad, y que gozan de cierta legitimidad en un determinado momento histórico. En particular, Irazábal retoma aquí la crítica del pensamiento posmoderno hacia la modernidad. El fin del estado-nación, de la historia, de los grandes relatos, el fin del/los sujeto/s, de las ideologías, son los ejes de esas “*postales de agonías*”, a partir de las cuales Irazábal revisa las diversas muertes anunciadas por los pensadores de la posmodernidad.

A través de esas “postales” se recoge el cuestionamiento al proyecto político y cultural que caracterizó a toda la modernidad, un proyecto cuyo pensamiento excluyente marcó la construcción del estado-nación y configuró la construcción de las identidades nacionales a partir de la oposición con un ‘otro’, también construido, al que se excluye o margina. La modernidad se presenta, tanto en el plano político como cultural, como el campo de poder hegemónico de los blancos, los europeos, los varones frente al proyecto liberador de la posmodernidad, que reclama para sí la reivindicación de la diferencia en el campo de los no blancos, los no europeos, los no varones.

Este marco de pensamiento configuró indudablemente la primera imagen crítica del mundo de Irazábal. Como hijo de su momento histórico, este marco le ofreció la posibilidad de encontrar una estrategia política liberadora: “*salir del centro para permitir el libre juego de las diferencias en las fronteras*”, en las fronteras del estado, de la nación, de las identidades culturales, sociales y personales. Pero es en esta instancia donde se advierte el valor crítico de Irazábal, donde se atreve a subvertir sus propias convicciones primeras, poniendo en tela de juicio la ingenuidad de su planteo.

Señala Federico: “*En el mundo contemporáneo, las estructuras y la lógica del poder (del Imperio, en suma), son enteramente inmunes a las armas liberadoras de la política posmoderna (del descentramiento y) de la diferencia*”, aunque mi citas no son enteramente textuales, en este caso, creo que mis agregados no traicionan su argumento.

Sigo citando: “*el proyecto de liberación política propuesto por la posmodernidad equivoca su enemigo, al localizarlo en los valores modernos que en la práctica ya son anacrónicos*”. Anacrónicos porque la política del capitalismo tardío también se ha apartado de la noción moderna de soberanía, proponiendo el libre juego de las diferencias más allá y a través de las fronteras nacionales. En un complejo operativo ideológico de hibridación, el discurso del Imperio de finales del siglo XX, fagocitó el discurso posmoderno y se apropió también de su capacidad crítica, poniéndola al servicio de los intereses del mercado.

La globalización prometía un ilusorio paraíso en el que se aniquilarían todas las diferencias mediante el reconocimiento de la diversidad y la coexistencia pacífica de los fragmentos culturales. Sin embargo, sostiene Irazábal, el siglo XXI se inicia con algunos acontecimientos que rápida y despiadadamente develaron la verdadera cara del paraíso prometido por la globalización, el ataque a las *Torres Gemelas*, la guerra de *Afganistán*, la invasión

a Irak, y el fin del año 2001 para los argentinos. Estos sucesos mostraron claramente que el Imperio sólo tolerará la diversidad y las diferencias si no interfieren con los intereses del mercado. La tolerancia, el respeto a la diferencia, la aceptación del 'otro' no son necesidades del mercado. El imperio siempre requiere homogeneización para sostener sus jerarquías y sus privilegios.

Como anuncié al principio, una de las cuestiones que orientan el desarrollo del libro se pregunta qué es en efecto el teatro político, dónde reside su politicidad. Retomo una cita anterior. Irazábal considera que el teatro político "...es uno de los tantos fenómenos discursivos que producen, a partir de un artificio particular, una determinada imagen del (ese) mundo" (pág. 23), y más adelante agrega (p. 51) "no es en sí una poética sino una modalidad productivo-receptiva, ...porque no podemos suponer que exista 'algo' esencialmente político". Lo político es entonces, un efecto de la recepción, diríamos. Un efecto que los autores, más allá de sus intenciones y sus habilidades para manejar los mecanismos discursivos, no pueden controlar plenamente. Los mensajes no son estímulos unívocos de efectos previsibles, sino entidades que funcionan en marcos contextuales que los determinan, lenguajes, universos discursivos y simbólicos, prácticas comunicativas y coyunturas de recepción dadas, cuyos efectos varían en función de factores diversos. Por lo dicho, se deduce que... "la politización del arte está en el lugar de la lectura"... "el espectador que decodifica un texto como político obtiene y produce un saber nuevo a partir del texto, y este saber tiene un alcance social y no individual, de modo que modifica al sujeto, y éste a su vez, al mundo. Es entonces, un saber modificador que opera sobre los valores, la moral, la ideología, la política entendida como arte de gobierno" (p. 58)

Las audiencias construyen el significado de los discursos, de oposición o aceptación en respuesta al diálogo que entablan con los "textos" de la trama cultural en la que están insertos. Y es aquí donde el libro se vuelca hacia el tema de la concepción de la realidad como ficción dominante. Sostiene entonces que existe una concepción considerada real y que esa concepción surge de un juego de poder (p.33). Con ello intenta hacer conciente que, en tanto seres humanos, nos situamos en el mundo nombrándolo, y que las palabras no son socialmente neutras, sino por el contrario, creadoras de mundos, de realidades que habitamos efectivamente y que a su vez nos habitan. Existen diversas maneras de decir e interpretar lo real. No existe una interpretación 'verdadera' o certera sobre lo real, pero esto implica también, la convicción de que no todo lo que se dice o interpreta es aceptado como real: hay un discurso hegemónico que tiene el poder de imponerse sobre otros como verdadero. El discurso hegemónico no necesita ser excluyente, le basta con incorporar los discursos opositores, porque, como sostiene Alejandro Raiter, siempre tiene la 'iniciativa discursiva'. Todo discurso calificado como "marginal" u "opositor" siempre lo es en relación con el sistema de referencias que impone el discurso dominante.

Volviendo al título del libro, *Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles, debilitadas* entre paréntesis, es claro que no remite a un mero juego de palabras. Es todo un gesto, que Irazábal explícitamente define como político, mediante el cual se propone rescatar y utilizar las ideas y las teorías que fueron fagocitadas por la ideología dominante, recortándolas, borrándolas, estimulándolas, parcializándolas. En suma, debilitando su capacidad de oponerse al poder dominante. Cito libremente diversos fragmentos del texto de Irazábal:

..." la máxima del fin de las ideologías es una estrategia, ella misma ideológica, tendiente a producir un estado alienante y naturalizado del mundo tal como es... (p. 47)... "Pero extremar las teorías débiles al punto de verlas imposibilitadas de dar cuenta de lo real conduce a un extremo relativismo que aparentemente no discriminaría entre ellas, cuando sabemos que el poder legitima unas y no otras por algunos motivos sustanciales... " la más peligrosa es, a nuestro modo de ver, la que sostiene el fin de los sujetos, porque resulta la forma más eficaz de desarticular cualquier tipo de movimiento social en un doble sentido: no existiría un sujeto que se oponga así como tampoco un sujeto al cual oponerse. Y al margen de que entendamos el poder como una res (Foucault) seguimos creyendo que existen 'cuerpos' más o menos concretos que lo 'encarnan'. (p. 49)

"El posmodernismo nos mostró diversas formas de producción de la relación (hombre-mundo) pero todas planteadas desde la debilidad, asentadas en la relatividad "la visión del fin de la historia, de los sujetos, la crisis planteada en los espacios públicos y privados en la que se incluye el concepto mismo de lo político, puso en jaque la noción misma de realidad como algo definido y palpable, para terminar reducida a una construcción netamente discursiva, desmaterializada. Este relativismo extremo devino en un nihilismo extremo que desarticuló las ideas que conducen a la acción"... "la desesperanza se asoció a la desilusión y la utopía se alejó de los hombres en un exilio protector (pps. 129-130)

Irazábal entiende que el arte no queda apresado en estas teorías finalistas, y se propone como un discurso emergente, que crea su propio sistema de referencias. "El teatro se ubicó en lugares concretos (no necesariamente partidarios) para colaborar en la construcción de realidades alternativas" (p. 131) No desde la denuncia. Como lo muestra en su análisis de las obras de Cano y Bertuccio, los exponentes de la nueva teatralidad "incorporan discursos a los silencios de la historia. Dicen lo no decible."

Creo que la visión que propone el libro de *Federico* y el modo en que replantea la cuestión, es un modo de poner en jaque la lógica binaria que tan fuertemente ha cuestionado el pensamiento posmoderno, sin quedar encerrado en un 'relativismo' y un 'textualismo' que reduce la realidad a una mera construcción discursiva, desmaterializada. Las ideologías no han muerto, y tanto el arte como todo el pensamiento libertario deben buscar constantemente en los intersticios del poder hegemónico, nuevas estrategias para ejercer el derecho a la disidencia, a la crítica. Una crítica que no se coloca en el lugar de la denuncia sino de la deconstrucción, una crítica en la que lo que se represente no sea lo nuevo, lo que no sabido, lo desconocido, sino precisamente lo contrario, que ponga en escena lo conocido, lo que ha sido naturalizado por nuestra visión cotidiana, pero distanciándolo, volviéndolo extraño, para mostrarlo precisamente como una construcción.

Como toda reseña, mi presentación del libro de *Federico* ha perseguido la secreta ilusión de brindar una imagen apretada del contenido fundamental del texto, por lo menos de lo que para mí fueron las instancias o las ideas más provocativas o impactantes. En verdad sólo pude detenerme en algunos aspectos, y al mismo tiempo, tengo plena conciencia de que es irremediamente una imagen parcializada de la multiplicidad de sentidos que lo habitan. Muchas otras lecturas sería posibles, y cada uno encontrará en el libro las referencias que le sugiera su propia biografía como lector, como dramaturgo, como crítico, como espectador, como ciudadano.

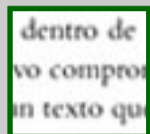
Al iniciar mi presentación hablé de la dificultad que encontré para saber cómo empezar. La contratapa del libro me dio la primera mano. Allí se anuncia (o se denuncia) el año de nacimiento de *Federico*: 1974. Este dato tiene para mí un significado particular: *Federico* tiene exactamente la edad de mi hijo mayor. Seguramente, sus caminos no han sido los mismos; sin embargo, ambos atravesaron o fueron atravesados por el mismo contexto histórico: nacieron en un momento político sumamente complejo y signado por la violencia, crecieron en plena dictadura militar, iban a la escuela primaria durante la guerra de las *Malvinas*. De la vida de mi hijo creo saber muchas cosas, no todas, y quizás, no las más importantes para él mismo; a *Federico* lo he conocido hoy. Tuvieron padres que padecieron el terror, el exilio o el aislamiento, que junto con sus sueños, sus certezas y sus proyectos de un futuro mejor, vieron desaparecer a miles de sus congéneres, torturados y asesinados en cárceles clandestinas. Tenían apenas 10 años cuando, como solemos decir, 'volvió la democracia'. Y ya en su juventud, los inicios del siglo XXI los sorprendieron con un nuevo giro de los acontecimientos que, a ellos y a todos nosotros, como contemporáneos, nos develaron brutalmente el carácter ilusorio de las representaciones del mundo que cada uno se había forjado. Estas imágenes habían orientado mi interés cuando empecé a leer el libro, generaron ciertas expectativas, quizás también, ciertos prejuicios: ¿qué podría decirme un joven de 30 años sobre "el giro político"? Y sin embargo, **El giro político** de *Federico Irazábal* es un buen ejemplo de que la capacidad crítica del arte frente al poder, sigue motivando importantes reflexiones.

Quizás valga reconocer que no se puede caer en el romanticismo revolucionario de las vanguardias, que añoraban transformar la sociedad por medio del arte, pero también, vale por lo menos pensar, que el arte puede ser un agente de transformación subjetiva en la medida en que es capaz de resquebrajar, de desmontar, de desactivar a nivel de lo visible, la hegemonía del lugar común y del sentido común. El arte puede ser entendido, en este sentido, como un lugar de resistencia. La palabra crítica que ve y oye, que desvela y hace oír lo que no se puede decir, que habla porque es discurso y al mismo tiempo cuerpo, memoria, vida. Un pensamiento que se desliza por las series de acontecimientos que embrollan la historia y que recorre un camino intelectual que cada vez más quiere acercarse al hacer caminos al andar de *Antonio Machado*. No el único pensamiento, sino otra forma complementaria del saber cultural, un saber problemático, provisorio, deseable, pero no eterno.





"El cuadro viviente inaugura una dramaturgia que describe un medio, captando la vida en su realidad cotidiana y presentando un conjunto de imágenes patéticas del hombre valiéndose de cuadros de costumbres. La inmovilidad, como en Greuze, supuestamente debe contener en germen el movimiento y la expresión de interioridad (*gestus*). El cuadro viviente se presta más para la evocación de **situaciones** y de condiciones que para la de acciones y caracteres. Algunas obras hacen un uso sistemático (Diderot y también Gogol, cuya obra **El inspector**, de 1836, termina con la imagen catastrófica y fija de los personajes que esperan al inspector de finanzas). Pero es sobre todo en la elaboración de la puesta en escena donde hoy en día se reutiliza esta técnica de lo instantáneo."
En "**Diccionario del teatro**", de *Patrice Pavis*



Escrito con el cuerpo.

por [Graciela Ferrari](#)

Constataciones: ejes y desplazamientos

Podríamos preguntarnos si existe una definición de teatro que no contenga el texto literario como parte esencial y necesaria de su constitución.

Si existe, la escribió el siglo XX.

La imagen que corrientemente convoca la palabra teatro se refiere a actores que representan un papel y que para hacerlo hablan.

También, claro está, se mueven; pero por sobre todo hablan y el cuerpo es el soporte de la palabra.

Cuando se menciona el movimiento como disciplina artística los que aparecen en el imaginario más corriente son los bailarines.

Teatro significa -vulgo dixit- actuar; actuar es representar; quien representa es el actor y el actor va a su empeño completo: cuerpo, voz, memoria, intencionalidades y esa rara e inasible categoría a la que una cierta ortodoxia que opera como axioma ha dado en llamar interioridad.

Si el actor permanece, por ejemplo, sentado y quieto y dice un texto, sigue siendo actor.

Si el actor se mueve y no habla y pone en ese movimiento su principal recurso expresivo ya no es precisamente actor: quizá se trate de un mimo, o de un bailarín.

(Ni hablemos de "excentricidades" como la presentada hace unos años en *Córdoba* por un grupo proveniente de *Túnez*, donde los actores no hablaban ni se desplazaban y permanecían prácticamente inmóviles y mudos a lo largo de toda la obra. Recordemos también las bataholas de discusiones y enconos que este espectáculo propició, sin mencionar las espontáneas "participaciones" e "intervenciones" del público a lo largo del tiempo que duró la representación).

Para ponerlo de otra manera, digamos que la palabra y el texto identifican de manera mucho más definitiva al teatro que los probables discursos provenientes del movimiento; el uso de la palabra paradigmata el concepto de teatro tanto como el movimiento lo pone en el campo de lo experimental, de la heterodoxia, o en el mejor -o peor- de los casos enmarcado en la amplitud inespecífica de lo nuevo, las rupturas, las búsquedas o algún otro eufemismo equivalente.

No obstante las vanguardias, no obstante *Artaud*, no existe en Occidente una forma que reúna ambas manifestaciones en una sola; hay formas mixtas, como Teatro-Danza, que recurre desde su misma denominación a las dos voces que designan esas disciplinas y que se originan desde la danza hacia el teatro, no viceversa.

Pero a pesar de estas carencias constatamos la existencia de experiencias ya consolidadas de expresión específicamente teatral que ponen en el cuerpo del actor y las significaciones que de él se desprenden un acento tan definitivo como el que constituye el texto.

Cuerpo en acción que no sólo no excluye sino que integra en su dinámica todas las instancias de las que el actor se vale en el momento de la representación, incluyendo en esto la palabra.

Deja entonces de ser el uso del texto lo que soporta la actuación, la encamina y la identifica: cambia, así, y de manera radical, el eje sobre el que la actuación gira, modificando no solamente el punto de partida sino la lógica y los principios en que ella se sustenta.

Se trataría en estos casos de una verdadera escritura corporal, aunque poco se llame a las cosas por este nombre.

El cuerpo con su movimiento escribe un texto que le es propio. La palabra texto proviene del lenguaje hablado – de la literatura. (“Texto: Términos propios de un autor. De un libro, a diferencia de los comentarios, glosas, traducciones, etc.: *citar el texto de Cicerón.*”)

Se podría hablar entonces de texto corporal – es decir uno que se escribe con el cuerpo.

Al hablar de texto seguimos referenciándonos con la literatura. ¿Por qué hablar entonces de texto corporal? Quizá porque no han cristalizado otras denominaciones que nos permita identificar estas formas. (Se habla, por ejemplo, de coreografía, que pertenece al lenguaje de la danza, o de partitura, tomado de la música; pero además de tratarse de términos para nada generalizados, ambos casos hacen referencia a los diseños del trabajo del actor, sin alcanzar la totalidad del lenguaje del teatro).

Recuerdo: el cuadro vivo

Los Cuadros Vivos eran expresiones artísticas escolares o parroquiales de los que tuve oportunidad de conocer las que fueran quizá sus últimas manifestaciones, durante mi niñez, allá por la década del '50.

Consistían en lo siguiente: Tema -por ejemplo-: *El descubrimiento de América*. Se vestía a los niños y niñas de *Cristóbal Colón*, de cura, de marineros y de indios y se formaba la imagen de la llegada del Almirante al nuevo mundo. Actuaban palos de escobas como lanzas, las plumas obtenidas por depredación de los plumeros hogareños y –estos objetos eran a la vez los más preciados y los más peligrosos por su condición de fragmentos– los infaltables vidriecitos de colores. A telón cerrado –era imprescindible la existencia de un telón– se formaba la imagen, copiada de la clásica iconografía al uso: *Colón* rodilla en tierra agradece a Dios el estar pisando tierra firme, y por detrás suyo los marineros miran a los indios y les ofrecen los vidriecitos; enfrentados a este grupo los indios en semicírculo observan a los recién llegados y alguno de ellos tiende la mano para aceptar lo que se les ofrece.

Cuando se descorría el telón aparecía ante el público el Cuadro Vivo así compuesto; todos sus integrantes debían permanecer absolutamente quietecitos, estáticos, como en una pintura. El público miraba, apreciaba los detalles, festejaba el ingenio de los responsables para reproducir las ropas y las armas de época y finalmente coronaba con un cerrado aplauso la presentación. Con el aplauso se cerraba el telón. Fin del Cuadro Vivo.

En cierta oportunidad, un grupo de niñas preparamos para una velada familiar un Cuadro Vivo donde uno de los personajes, con absoluta necesidad, debía dar unos pasos y efectuar una determinada acción. Luego de algunas preocupadas consideraciones, resolvimos que el personaje se moviera; pero el todo dejaba de ser un Cuadro Vivo. Disyuntiva: ¿bajo qué rubro colocábamos entonces el número? (Las opciones aceptadas –por conocidas– eran sólo dos, “Comedia” o “Cuadro Vivo”). Finalmente, con denominación feliz, llamamos a esta presentación “Semi-Cuadro Vivo”.

Salvando todas las distancias del caso, y si es que los juegos de la vida cotidiana tienen algún significado a la hora de considerar las relaciones entre las prácticas espontáneas y elementales de la cultura colectiva y las codificaciones artísticas, me pregunto si en verdad existen diferencias sustanciales entre las denominaciones Teatro-Danza y el Semi-Cuadro Vivo. Tanto la una como la otra parecen responder a una solución de compromiso. Las palabras nombran lo que nombran y las acciones son lo que son. La más alta expresión de Teatro-Danza, si no su mismo origen, está en los espectáculos de *Pina Bausch*; siempre me ha parecido que esas maravillas de la expresión espectacular contemporánea y tanta otra manifestación que le ha sucedido se merecerían otro nombre.

Puntos de vista: teatro, cuerpo y escritura

Hay tres enunciados en esta formulación.

Como una santísima trinidad: ¿tres personas distintas y un solo dios verdadero? No lo parece. ¿Cuál sería el dios? El Teatro. Pero una de las tres personas queda afuera.

Estamos frente a una enumeración, a términos aleatoriamente consecutivos y no ante una unidad de conceptos. Postulado tricotómico, si se nos permite el adjetivo, que no engloba una única práctica o disciplina.

Así están dadas las cosas; el teatro occidental, como ya dijimos, no integra en una sola idea todas las instancias que se reúnen para conformar su identidad.

En todo caso, dos de estos enunciados sí están casados, por el civil y por la iglesia: la legalización aportada por cierta historia del teatro en el primer caso y la santificación dada por la práctica, por el prestigio y por el canon, en el segundo. Hablamos, claro está, del matrimonio entre teatro y escritura. Se entiende que nos referimos a la escritura en sentido literal, la de las palabras escritas, la del texto dramático.

El tercer término, el cuerpo en movimiento, no necesariamente figura en las definiciones que procuran acercarse a lo esencialmente constitutivo del hecho teatral.

Un autor que escribe obras de teatro expone ideas, quiera o no hacerlas explícitas.

Estos otros autores, los que hacen partir de la dinámica corporal el sentido y el alcance de sus acciones, también lo hacen, no importa que utilicen o no palabras dichas; utilizan las palabras, las frases, la gramática, la sintaxis y el idioma con que el cuerpo va escribiendo situaciones, ideas, en fin, su texto.

Reflexión: preguntas y respuestas

Más allá de la razón o estímulo que produzca el movimiento, veamos el movimiento *per se*, en su valor intrínseco, en su propia y precisa dinámica –punto que resulta de particular interés.

Cuando los actores describen la sensación del propio cuerpo en movimiento que luego será intención significativa: aquello de “cortar el aire”, “creo un espacio nuevo que antes no estaba”, impresiones motrices, la tensión muscular, la transpiración, el cansancio, el deseo de extender los límites para “expresar”: ¿cómo se relaciona esto –no con la danza sino– con el teatro, con lo específico del acto de representar?

El actor, tradicionalmente, ha sido la palabra – la voz.

¿Qué ocurre con el actor –no el bailarín, no el mimo, no el acróbata– que es el cuerpo?

¿Qué es lo que pasa por el cuerpo –a través del cuerpo– del actor en estado de representación?

¿Por qué interesan las sensaciones y las razones de un actor en su movimiento representativo?

Porque se trata de un estado de excepción que no queda registrado y que no puede por tanto ser vivido por otro, como sí puede serlo lo escrito con palabras, el comúnmente llamado texto dramático que es, precisamente, motivo de diversas interpretaciones de acuerdo al actor del cual se trate.

Este momento de excepción constituye, me parece, un atributo básico del movimiento en el actor. Aún con todo lo pautado que pueda estar –coreografía, partitura, montaje de acciones, dramaturgia del actor– ese movimiento sólo puede ser verdaderamente, vivencialmente leído –si es que queremos de nuevo emplear los términos de la literatura– en ese solo y preciso momento en que se ejecuta y nunca más.

(Que es otra de las características más propias y calificadas del teatro).

Entendámonos; nadie está postulando que a estos actores les esté vedado el uso de la palabra hablada o a aquellos otros el movimiento. No hay veda, no puede haberla en el campo de la creación artística. Ocurre como con el feminismo; hay gente que todavía piensa que las feministas pretenden acabar con la condición masculina, cuando en realidad lo que necesitan es ser consideradas a la par de los hombres provistas de sus particulares rasgos de identidad.

No veo porqué habría que encerrarse en una o en otra caja. Las cajas, vistas desde adentro, son oscuras, cuadradas

y la vía de salida depende siempre del que permanece afuera.

Muchos de nosotros amamos los textos de *Shakespeare*, también los de *Chejov*. O los de *Gambaro*, o los de *Florencio Sánchez*, o los de *Iriarte*, *Arce* o *Brambilla*.

Esa preferencia no nos impide amar a *Philippe Genty*, o al “**Circo del caballo blanco**”, puro lirismo en acción del mejor *Bred and Puppet* de los '70, o a “**Albatri**” de los italianos del *Tascábile* que tuvimos la dicha de ver en *Córdoba*, o a “**Ómnibus**” de la *Akademia Ruchu*, o a *Katzuo Ohno*, o al “**Libro de las Danzas**” del *Odin Teatret*, todos ellos extraordinarios exponentes de un teatro que no repudia la escritura literaria sino que no ha necesitado de ella para manifestarse.

Claramente, y de hecho, no nos lo impide.

Y sin embargo parecen seguir existiendo suspicacias y fricciones a la hora de incluir estas manifestaciones en un pie de igualdad con aquellas bajo la común denominación de teatro; como si fuera necesario establecer grados, categorías o escalafones, como si el arte fuera solamente un campo de poder y no el que propicia y contiene el libre juego de fuerzas creativas o compositivas, *as you want it*.

Imagínese usted una guerra entre los poetas que defienden el soneto y los que escriben en verso libre. Actualmente es casi inimaginable. Pero la hubo.

Cambio y fuera

Será que de alguna manera la historia nos va mostrando cómo es que las formas que significaron un quiebre de lo establecido y aceptado en la práctica habitual de los lenguajes artísticos libraron sus batallas para hacerse un lugar, entrar luego a ser consideradas, y mucho más tarde incorporadas. Y lo que hoy conocemos como evidente e indiscutible diversidad de procedimientos significó en su momento rupturas objeto de detracciones y escándalos. Esta reflexión al paso que suena como una obviedad parece a veces no serlo: ahí están los defensores de las formas “puras” para confirmarlo.

Nada nos ha puesto a salvo de los rótulos y de los carteles que identifican esta o aquella modalidad, pero tampoco estamos exentos de la intención de lesionar el poder de aquellas etiquetas en nombre de la libertad creativa; para luego imponer las propias.

Claro que esto no ocurre de un día para otro sino a lo largo de los años; pensemos si no en el trabajo que le habrá costado a *Stanislavsky* imponer, por ejemplo, el concepto, de memoria emotiva. Concepto que en el día de hoy –casi un siglo más tarde, es cierto– no sólo es un lugar común en el campo de la formación del actor sino que se ha hecho uso, abuso y banalización de unos postulados que en su momento fueron básicamente revolucionarios.

Pues bien; que el actor escribe su actuación con el cuerpo me parece, para llamarlo de una manera primaria, una verdad contemporánea. No sé si esto constituye una verdad precaria o, sencillamente, una afirmación equivalente al descubrimiento del agujero del mate.

Pero sí puedo recordar encendidos revuelos recientes suscitados alrededor de una mesa redonda sobre estos temas cuando un panelista atinó a opinar que el teatro puede existir también sin palabras o sin texto dramático. Y puedo, al mismo tiempo, imaginar otra mesa redonda dentro de treinta o cincuenta años en la que un actor o un director expone como curiosidad que, hace unos treinta o cincuenta años, las personas se enconaban en discusiones a causa de estas particiones.

Es claro, por otra parte, que me estoy refiriendo solamente al desarrollo de las formas teatrales del último siglo, de los últimos cien años. No estoy pensando en toda la historia del teatro occidental, donde cualquier estudioso podría señalar una diversidad de manifestaciones en la que el teatro no necesitó de la palabra hablada para expresarse.

Como aplicada hija de la segunda mitad del siglo XX mi filiación artística no puede sino ponerme en el lugar de quien vivió la irrupción del cuerpo del actor en el discurso dramático como una verdadera revelación, una movida del piso estético, social y hasta político en el que se sustentaban los principios básicos de la escritura teatral.



Máximo Gómez

dentro de
vo compro
in texto qu

Tucumán, Argentina.

c3mjpg@pobox.udesc.br

maximogomez66@hotmail.com

*Maximo Gómez es profesor Adjunto de la cátedra **Técnicas de Actuación III** de la *Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán*. Se desempeña también como profesor de las materias **Taller Integrador Teatro** y **Lenguaje Dramático** en el *Profesorado en Artes de la Escuela de Bellas Artes de la U.N.T.* Es investigador categorizado del CIUNT y codirector del proyecto de investigación **La hibridación de los lenguajes artísticos, características y problemáticas del arte contemporáneo** en *Tucumán*. Como docente teatral ha dictado Asistencias Técnicas en las provincias de *Jujuy* y de *Santiago del Estero* a través del *Instituto Nacional de Teatro*. Actualmente está realizando una **Maestría en Artes Escénicas** en la *Universidad del Estado de Santa Catarina, Brasil* e integra en esa universidad el proyecto de investigación **A formação de teatros de grupos como construção de identidade**, dirigido por el *Dr. André Carreira*. Desde el año 1991 dirige el grupo de teatro **Caverna** con quien realizó presentaciones en Festivales nacionales e internacionales. Como expositor ha participado de Congresos de teatro en la *Argentina* y *Brasil*, país con el que mantiene una fluida comunicación tanto en la producción como en la investigación teatral.*



Marina Vázquez

dentro de
vo compro
in texto qu

Santa Fe, Argentina.
familiafalco@arnet.com.ar

Marina Vázquez es **actriz**, Master en Gestión Cultural, **docente de actuación** de la *Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe, Argentina* y Vice-Directora de dicho establecimiento educativo.



dentro de
vo compras
in texto qu

Mendoza, Argentina.

Tel.: +54 (261) 437-7864

fermani@lostoritos.com.ar

www.lostoritos.com.ar

Daniel Fermani trabaja en **La Casa de Asterión**, escuela de teatro experimental fundada por la compañía experimental **Los Toritos**, de la cual es director. En esta escuela se forma a los actores en teatro experimental, a través de un entrenamiento físico con colaboración de disciplinas de las artes marciales, trabajo de respiración y voz, y resistencia física; un laboratorio de experimentación con disociación, trabajo de fuerzas corporales, equilibrio, tensión y distensión, mecanización corporal, combinado con clases teóricas sobre los maestros del teatro universal, dramaturgia e historia del arte. Paralelamente la compañía "**Los Toritos**" trabaja en la elaboración de los procesos para las obras que pondrá en escena, al igual que los alumnos del laboratorio, que integran el elenco **Pichones de Toritos**. **Los Toritos** fue fundada en *Roma* en 1998, y trabaja en *Mendoza* desde el 2000. **La Casa de Asterión**, fundada a fines del 2003, trabajará como escuela cerrada durante el 2004, para abrir sus puertas a nuevos aspirantes en el 2005. El proyecto no prevé límite de tiempo en la formación de los actores.

La compañía experimental **Los Toritos** ha puesto en escena:

Odisseus, *Roma*, 1999. Escrita y dirigida por *Daniel Fermani*.

Renfield, vasallo del conde Drácula, *Mendoza*, 2000, escrita y dirigida ídem.

Vidrio Laura Color Color No, *Mendoza*, 2001-2002, ídem.

Tridimensional Magdalena, *Mendoza* 2002-2003, ídem.

Los **Pichones de Toritos** pusieron en escena **La farsa de Edipo**, *Mendoza*, 2002, escrita y dirigida por *Daniel Fermani*; **Tangente Herodes**, 2003-2004, ídem.



Damián Tagarelli

dentro de
vo compro
in texto qu

Mendoza. Argentina.
damiantagarelli@hotmail.com

24 años. Teatrista.



Elsa Ghio

dentro de
vo compra
in texto qu

Santa Fe. Argentina.
eghio@arnet.com.ar



Graciela Ferrari

dentro de
vo compro
in texto qu

Córdoba, Argentina.

Directora de teatro. Trabajó también como actriz, dramaturga y maestra en diversos lugares y a lo largo de poco más de treinta años.



dentro de
vo compra
in texto qu

25 de Mayo 1830, (S3000FTH) Santa Fe, Argentina.

Tel.: +54 (342) 155 093 541

correo@andamio.freesevers.com

<http://andamio.freesevers.com>

Andamio Contiguo nace en el año 1992 con el objetivo de generar un espacio de creación propio frente a las tendencias que separan el teatro de texto del teatro de imagen. En lo que sería una posición intermedia, intenta desde sus inicios producir **teatro de arte** y **teatro de autor**, elaborando en forma semejante los elementos textuales y los relativos a la música y la plástica en la puesta en escena, privilegiando ese lugar único del teatro en el que es posible articular cualquier interés estético: *el cuerpo del actor*.

Obtiene el reconocimiento internacional en dos oportunidades por su dramaturgia: el *Premio Antonio Buero Vallejo*, de España, para "**Luna Negra (Amanecer del último día)**" y la *Mención Especial del Concurso Internacional de Obras Dramáticas Tramoya 2000* para "**Plato Fuerte (O la historia como un proceso de cocción)**", organizado por la Universidad de Veracruz, Méjico.

Tras más de diez años de trayectoria se ha consolidado como un colectivo artístico intensamente interdisciplinario, cuya singularidad quizá esté fundada en que sus integrantes combinan la actividad actoral con la práctica de los lenguajes artísticos participantes del hecho espectacular, revelando esta dinámica un peculiar control estético e ideológico sobre sus productos.

Actualmente **Andamio Contiguo** proyecta una nueva etapa de apertura cuyo propósito es comunicar los procesos de trabajo y enriquecerse con el intercambio y los desafíos implicados en la diversidad, incursionando para ello en tareas tales como la actividad pedagógica, la elaboración teórica o la producción de arte digital.



Este grupo cuenta con el apoyo del [Instituto Nacional del Teatro](#)

del interés que cada documento relacionado con una personalidad como Grotowski adquiere, casi automáticamente, hoy en día?

Nunca he dado demasiado valor a las reliquias. Me fascinan los museos, pero me horroriza ver recluidas en ellos a las personas que he amado y amo. O ver, incluso, trozos de mi vida.

Sin embargo siempre he amado la historia, sus contradicciones, el drama que se representa cada vez, cuando su ordenada superficie libresca entra en conflicto con aquello que ésta tiende a sepultar.

De esta manera, las barreras de dudas dentro de mí han invertido su valor, transformándose en un nuevo compromiso de trabajo. Las 26 cartas debían ir precedidas de un texto que presentase el contexto en el que fueron escritas: la Polonia de aquel tiempo, tal como yo la había vivido. Debía explicar cómo un minúsculo teatro se transformó para mí en un continente espiritual, una patria inventada a la cual emigrar. Un sueño al cual ser leal.

Quería explicar cómo fue posible que dos jóvenes menores de treinta años, casi coetáneos, pudieran construir su relación tomando prestado de Kipling el vínculo entre el viejo Lama y el joven Kim.



Directoras

Norma Cabrera y Silvia Debona

Consejo de Redacción

Sergio Osses (Córdoba), Daniel Fermani (Mendoza)

Asistentes

Daniela Arnaudo, Mariana Giordano

Diseño

Norma Cabrera

Colaboran en este número

Máximo Gómez, Marina Vázquez, Daniel Fermani (Los Toritos), Damián Tagarelli, Elsa Ghio, Graciela Ferrari.

Las notas expresan el pensamiento de sus autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte de la dirección. Se autoriza la reproducción de los artículos citando su autor y procedencia.

(didascalia escénica)

número siete 21 de septiembre de 2004

Una publicación de **Andamio Contiguo**

25 de Mayo 1830, (S3000FTH) Santa Fe, Argentina.

ANDAMIO
CONTIGUO

(didascalia escénica)

ISSN 1667-7781 / Propietaria: Norma Cabrera
Registro de Propiedad Intelectual N° 309880
didascalia@andamio.freeservers.com