



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 13 - Instituto Nacional del Teatro - Noviembre 2007



Becarios del INT - Buenos Aires

***IDA & VUELTA
Programa de transferencias***

- | | | |
|-----------|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | <i>p/ 4</i> | Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo.
<i>por Mauricio Kartun</i> |
| 2 | <i>p/ 8</i> | Apuntes sobre el proceso creador.
<i>por Susana Torres Molina</i> |
| 3 | <i>p/ 13</i> | El diálogo teatral como forma de ser.
<i>por Luis Cano</i> |
| 4 | <i>p/17</i> | Apuntes de dramaturgia para principiantes.
<i>por Ignacio Apolo</i> |
| 5 | <i>p/26</i> | Cuando el director es el autor.
<i>por Guillermo Ghio</i> |
| 6 | <i>p/31</i> | Hacia un teatro vulgar.
<i>por Andrés Binetti</i> |
| 7 | <i>p/35</i> | Notas sobre el diseño de iluminación escénica.
<i>por Alejandro Le Roux</i> |
| 8 | <i>p/40</i> | ¿Cuál es el cuerpo?
<i>por Gabily Anadón</i> |
| 9 | <i>p/42</i> | Reflexiones sobre el arte escénico
en el "capitalismo de ficción". <i>por Alejandra Cosín</i> |
| 10 | <i>p/44</i> | Laura Yusem. El camino de la dirección teatral.
<i>por Ana Durán y Federico Irazábal</i> |
| 11 | <i>p/52</i> | Confusión en Palermo
(conversación con Ricardo Bartís). <i>por Ana Durán</i> |

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación

Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación

D. Daniel Scioli

Secretario de Cultura

Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura

Dr. Pablo Wisznia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Raúl Brambilla

Secretaría General: Yanina Porchetto

Representante de la Secretaría

de Cultura: Claudia Caraccia

Representantes Regionales:

Oscar Oscar Rekovsky (Centro), Yanina Porchetto (Centro-Litoral), Marcelo Rodríguez Calier (Noreste), Teresita de Jesús Guardia (Nordeste), Gustavo Uano (Nuevo Cuyo), Daniel Cazzappa (Patagonia)

Representantes del Quehacer

Teatral Nacional:

Roberto Aguirre, Rafael Bruza, Ariana Gómez, Marcelo Jaureguiberry, Nerina Dip, Carmen Saba Stafforini

AÑO 4 - N° 13 / NOVIEMBRE 2007 CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Producción Editorial

Raquel Weksler

Corrección

Alejandra Rossi

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes

Ilustración de tapa:

Oscar "Grillo" Ortiz

Distribución

Teresa Calero

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 - piso 7 (1059)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar

infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión

Compañía Sudamericana de Impresión S.A.

Tucumán 979 (1049)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

La Representación CABA del Instituto Nacional del Teatro divulga en esta edición de Cuadernos de Picadero una serie de reflexiones sobre el quehacer escénico de los distintos profesionales que, a lo largo de estos últimos años, han recibido Becas de Estudio o Investigación del INT. Son ellos: Gabily Anadón, Ignacio Apolo, Ricardo Bartis, Andrés Binetti, Luis Cano, Alejandra Cosín, Ana Durán, Guillermo Ghío, Federico Irazábal, Mauricio Kartun, Alejandro Le Roux, Susana Torres Molina, Laura Yusem.

Dramaturgia y narrativa

Algunas fronteras en el cielo



por Mauricio Kartun

Vivo y trabajo desde hace treinta años en un territorio incierto e inefable: el del texto teatral. Un lugar cuyos límites comprimen y cuestionan desde siempre sus potencias vecinas: la narrativa y la actividad escénica. Cierta vuelta de algunas formas del teatro a la narración, a la rapsodia, han abierto algunas esperanzas de amnistía. No me hago demasiada ilusión. En su condena semántica todo confin confina. Y he quedado del lado de adentro de esta comarca mediterránea. Sin mar. La dramaturgia es la Bolivia del territorio literario. Por suerte nos queda de vez en cuando volar. O darse unas vueltitas cada tanto por el borde de esos campos de al lado a ver qué se roba. Y disfrutar —claro como cualquier habitante de frontera de pararse en la línea del límite y soñar que no se está en ningún lado. Tal vez no haga falta ponerse en puntas de pie. En su estrafalario concepto, en su etimología paradójica, la voz *Límite*: en el latín "*Limes*" («limus», atravesado): "*sendero entre dos campos*" instala la existencia fantástica de un tercer espacio inter (y extra) fronteras. Un espacio público, ácrata e impropio en el sentido literal. Un callejón sin dueño entre dos propiedades. Es desde ese pasillo semiótico que buscan vagar estos comentarios. Reflexiones de un *flaneur* desde ese sendero apátrida que existe y que no existe. Mirando a veces para un lado, a veces para el otro o perdiendo la mirada en esa calzada metafísica. Ojo, nada trascendente. Al fin y al cabo se trata de arte. Nada demasiado serio.

LA DIÁSPORA

Expulsados del territorio escénico por el poder del soporte performático, algunos autores desaparecieron en el desierto. Otros mutamos a director y en el serpenteo

converso encontramos la manera de sobrevivir en él. Perseguidos desde siempre en el campo de las letras, los últimos Premios Nobel – Fo, Jelineck y Pinter– nos han extendido apenas un limitado y fugaz salvoconducto. Ha quedado lejos en el tiempo el visado shakespereano, aquel prestigio que alguna vez brilló sobre el género. Tras veintitrés siglos de monopolio en la tarea esta de *contar una historia que entretanto se vea*, el nacimiento del cine y luego la televisión pusieron en franca crisis su lenguaje. Creo en el fondo que nada le ha venido mejor al teatro: en su omnipotencia creativa, sentado sobre los laureles, no venía haciendo otra cosa que repetirse de manera algo idiota. Tal vez porque no tuvo más remedio o tal vez porque el diablo sabe por viejo, dividió en la quiebra el territorio con inteligencia: se quedó con el mecanismo de condensación y la voluntad poética, le cedió al cine el relato, el “*cuéntito*”, y el plato con los restos que quedaban del viejo festín, unos pedazos fieros de costumbrismo, se los dio a comer a la tévé que se los tragó golosa. Y le prestó sus artistas –sus juguetes– a los nuevos hermanos para que jugaran con ellos. Actores, directores y dramaturgos recibimos el pasaporte múltiple. *Ciudadanos de la Comunidad Audio-visual*. Pero nada es gratis. Por esa triple nacionalidad los escritores pagamos su precio. Condenados por el cine al anónimo estado de guionistas, degradados por la tévé a la sufrida casta de *dialoguistas*, el antiguo territorio del poeta dramático se ha ido cerrando más cada vez. No la pasamos mal de todos modos aquí adentro: los países diminutos se permiten leyes y licencias que no todos. Recorro encerrado pero feliz los muros del sistema. Y en el placer inefable de todo caminante aprovecho las sombras cada tanto y les meo a los vecinos la pared.

LOS TERRITORIOS DE LA PALABRA

La frontera más popular. Allí la narrativa y la poesía construyendo desde su herramienta más poderosa: el lenguaje

literario, la retórica. Aquí la dramaturgia. Ese chatarrero que hace fortuna con el deshecho: la materia coloquial. Tal vez por eso el descrédito ¿cómo podría hacerse algo digno procesando lo indigno, lo vulgar, aquel sonido monótono que nos acompaña por la vida? El diálogo es residuo puro. Materia despreciable. En el instante mismo de ser proferido cambia su condición conducente por la de basura. Tal vez por eso, por su paso tan fugaz por lo útil, por lo profano, se vuelve en manos del poeta, en sus procedimientos, inmejorable materia sagrada.

Déjenme ponerme duchampiano: como cualquier ready made la materia coloquial exige un procedimiento de exposición que la vuelva arte. Es en el marco de la galería, las luces y el vernissage que el orinal se vuelve creación. Donde puede ser visto tras el roto cristal de la costumbre al decir de Proust. La pieza teatral es el lugar en que los autores exponemos mingitorios. Vueltos hacia abajo, recortados, coloreados, la dramaturgia no hace en su procedimiento otra cosa que la que hace la poesía: una concentración de lenguaje. Solo que el nuestro no tiene valor hasta que la luz de la galería lo ilumina. Y agrega a esa extravagante economía de materia prima su virtud más preciosa y menos vislumbrada: la riqueza melódica, conceptual y rítmica de su **estructura polifónica**: la convivencia en una misma unidad textual de una variedad de voces que hacen de todo gran texto teatral además una secreta sinfonía. Aquello que el dramaturgo escucha y arma luego en su rara partitura. Eso que Schiller provocaba a los gritos: “*La percepción se verifica en mí primeramente sin objeto claro y definido; este se forma más tarde. Un estado de alma musical le precede y engendra en mí la idea poética*”. solo se trata de **disposición musical**. La dramaturgia es oreja pura.

LOS TERRITORIOS DE LA CABEZA

La novela cuenta acontecimientos desde una conciencia. La dramaturgia cuenta una conciencia desde los aconteci-

mientos. Un mecanismo inverso y especular. Ciertamente vulgar si lo pensamos desde la acción cotidiana: acontecer es un acto que realizamos nos guste o no y en cambio tener conciencia es algo que practicamos más bien poco. Es raro y extranjero sin embargo si lo miramos desde el hacer de otras escrituras. Si la poesía y la narrativa son la diestra del acto literario, los dramaturgos somos los zurdos del aula. Los cerebros en espejo que al intentar hacer lo mismo hacen otra cosa con otra parte del cuerpo. Y sin metáfora alguna. Ya veremos. Nadie ha definido mejor que Nietzsche esta insólita desviación: *“Es poeta aquel que posee la facultad de ver sin cesar muchedumbres aéreas vivientes y agitadas a su alrededor; es dramaturgo el que siente además un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de esos otros cuerpos y esas almas... Verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y obrar entonces como si realmente se viviese en otro cuerpo con otro carácter”*. Verse a sí mismo ante sí: la gran paradoja del autor teatral. Metamorfosearse y vivir por medio de otros cuerpos: su perversa pulsión travesti. El intrincado mecanismo de la creación dramática puede ser expresado en una acción de sencillez pasmosa: *una improvisación imaginaria, en la que somos a la vez soñadores y soñados, percibida por todos los sentidos a través de un cuerpo ajeno y registrada en forma de palabra escrita*. Así de simple y de complejo: un sistema creador en el que –parafraseando a Tristán Tzara- *el pensamiento se hace en la boca*.

LOS ESTADOS UNIDOS DEL SOPORTE

Territorios ajenos y propios. Deslindes. Fronteras. La región misma de la actividad teatral es un rompecabezas de fragmentos encastrados. Como en cualquier geopolítica: es inútil hablar de estados si no se los identifica primero en un mapa. Aquí el atlas:

El estado de *Representación*. He ahí el fin último del acto teatral. Tomémoslo por cierto aunque veremos luego que

siempre habrá un más allá. *Representar*. En su prefijo el término expresa la acción con elocuencia: *re-presentar*, presentar otra vez. Eso hacen los cómicos, vamos. ¿Pero presentar qué? ¿Cuál es ese *presente* (ese regalo encintado y con tarjeta) que se vuelve a exhibir aparatosamente cada vez? El texto teatral, claro. Sobre esa *presencia* trabajamos los dramaturgos. Ese es nuestro arte-facto y nuestra condena (aunque la materia prima sea otra como ya vimos) y es ese nuestro territorio más conocido. Presentar y representar. Tenemos hasta acá dos naciones y el mundo parece haberse acabado. Pero basta seguir en esta psicótica pesquisa de pre-fijos y ese área misma del *pre-sentar* se divide también a su vez implicando antes a ese *pre*, y ahora a ese *sentar* que aparece de esta forma entonces al fin como origen, como caos inicial, como primitiva tierra sin dueño. La tercera nación. La del *Sentar*: el acto virtual e imaginario –según el Diccionario de la Real Academia-, de *“dar por supuesta o cierta alguna cosa”* Y es eso, claro, lo que hacemos ante todo: dar algo por cierto, que por cierto no lo es. Y convencer a todo el resto de que sí. Y es en esa construcción original: **la ficción**, donde los territorios de la narrativa y la dramaturgia se funden, pierden límite político (al fin y al cabo un vulgar acuerdo de hombres) para instalar el territorio común, libertario, subversivo y gozoso del gran mecanismo creador: la mentira. De la *farsa*, la *tramoya* -si queremos llamarlo como lo hacemos de este lado del confín-, del *cuento*, la *fábula*, si queremos nombrarla en el lenguaje del otro. El mito. La mentira: la única forma sagrada, al fin y al cabo, que puede alcanzar la verdad. Farsantes, tramoyistas, cuenteros, noveleros, fabuladores: la mentira es el origen de sangres que junta a las dos hordas. Que las apasiona en un furor común, esta compulsión genética de embaucadores: colonizar a cualquier precio el cuarto y último territorio: el definitivo -nuestro asalto al cielo-: el soporte final: **la cabeza de la víctima**. Del ingenuo (espectador o lector según sea el

esfínter que guste ofrecer a la violación). Ese que entrega candoroso su comarca —su cuerpo- a la horda okupa. Así es: dramaturgos, narradores: el soporte último de la manufactura, del gatuperio, es el mismo: la cabeza del otro. Su imaginario extorsionado por el poder de la emoción, confundido por lo categórico de los conceptos o mareado por la hipnosis de la identificación. Cuál es la diferencia entonces: apenas operativa: cómo entra, cuál es su caballo de Troya: si un sistema de signos cerrado y preciso (la palabra escrita) o uno abierto, incierto, encarnado y desmultiplicado en el complejo discurso del cuerpo y el espacio, el teatro. En todo caso: siempre se trata de hablar. Siempre habrá una *voz*. Personificada habitualmente —en los caracteres del teatro o en la primera persona o las escenas de la narrativa-, o más descarnada (si tal cosa fuera posible en el imaginario) en la tercera persona del relato o en el narrador de muchas obras teatrales. O sea: lo mismo: un sistema que para embaucar se vale del *personaje* (y hago aquí fanfarrón los créditos correspondientes que honran a la casa: *Personaje*, de *Personare*: la máscara con bocina con que vociferaban los caracteres de la tragedia griega). Cómo y en qué entramos a esa otra región a colonizar. He ahí la verdadera diferencia. Y cómo impone una vez adentro cada uno su discurso de poder. En un ejercicio de cinismo básico todo creador sabe que cualquier obra creada muestra sus méritos en un mecanismo doble: sus virtudes estéticas y poéticas por un lado y su capacidad comunicadora por el otro: su condición de entretener, de *tener entre* al receptor y sostenerlo contra la superficie comunicante en contacto franco, gozoso y extendido. Y en eso cualquier literato —narrador o poeta- nos lleva a los dramaturgos una ventaja inefable: el libro puede ser dejado y retomado y vuelto a dejar y retomar según las fuerzas de la víctima y su deseo perverso de ser engañado se lo reclamen. En el teatro el duelo es a matar o morir: no sólo es inmensamente más difícil mentir mirando a alguien a los ojos; es un esfuerzo

más tremendo aun el de conseguir que el espectador *esté ahí* durante todo el tiempo que la mentira requiera. Dramaturgia: de *drama: gente en acción*. Tal vez se pueda al fin entender desde allí el porqué del mecanismo este inseparable de lo teatral, del conflicto: la única manera en realidad de inmovilizarlo durante el tiempo que el soporte necesita para desarrollar completa su mentira. Como la avispa que mantiene viva y narcotizada a la araña mientras sus huevos crecen protegidos en el interior de la cautiva, la *progresión* hace al espectador víctima de su propia debilidad: la expectativa. Y es allí embotado que lo inyecta de sentido con el verdadero y más oculto fluido constructor del texto teatral. La verdadera carne de su corpus. Eso de lo que Aristóteles no habló: **la digresión**: La jeringa que insemna a la bestia —el público- con el pasado y la extraescena que aludidos de manera velada crecen en la cabeza de ese receptor consiguiendo el milagro: que cualquier buena obra teatral asistida por un imaginario lo suficientemente desbocado se transforme en esa cabeza tomada en una novela. No es al fin y al cabo una obra teatral otra cosa: el lugar de confluencia y condensación de las imágenes de una novela a la que un recorte —su discurso- refiere siempre metonímicamente. La parte visible de un iceberg —por tomar la vieja metáfora- que mantiene presente en nuestra imaginación aunque ausente en nuestros ojos a esa otra parte sumergida que nos va creciendo adentro, alimentándose de nuestras propias imágenes y volviéndose la verdadera materia de la recepción. Texto teatral o novela. Las fronteras al fin y al cabo se borran cuando llega cada una al territorio en disputa. El cráneo de la víctima. Su mollera. El cielo de los creadores de ficción. El único lugar al fin y al cabo donde la trascendencia se materializa. Y allí arriba —como suele decirse- somos todos iguales.

Apuntes sobre *el proceso creador*

por **Susana Torres Molina**



-En los ensayos lo creativo se hace presente cuando se busca sin saber lo que se busca. Pura deriva dramática. El cuerpo asocia y multiplica sentidos. Signos. Sensaciones.

-El director, espectador profesional, pesca, captura situaciones en el mare magnum de la improvisación. Destila y registra momentos potentes, privilegiados, para luego, comprobar si resisten nuevos entramados ficcionales.

-El territorio de "sensorialidad obsesiva" es muy pródigo cuando se trata de ofrecer materiales peculiares dónde investigar. Ejemplo: ideas recurrentes, imágenes que por alguna razón misteriosa han persistido en el tiempo, sueños lejanos que se recuerdan vívidamente, el registro de la infancia en permanente de-construcción, secretos, escenas temidas...

-En el trabajo de investigación, generalmente se comienza con una premisa simple y a través de ejercicios de improvisación y repetición, la trama se complejiza y enriquece en sus detalles y particularidades.

Lentamente se configura un tejido hecho de retazos seleccionados por su calidad dramática. Las células se multiplican. La sustancia cobra forma. Y, generalmente, al final del proceso no quedan rastros de aquella excusa que inició el trabajo. Por eso, muchas veces el puntapié inicial es tan solo eso. Deseo.

-La dramaturgia del actor vendría a ser un espacio de búsqueda en donde éste se demarca de su preferencial rol de

intérprete, con el fin de adueñarse de un imaginario propio. Nuevamente la improvisación sirve para que el cuerpo en acción vaya explorando situaciones, vínculos, asociaciones, lenguajes, códigos, climas, ritmos.

La dramaturgia, o sea el trabajo específico de fijar en un texto los momentos especiales del trabajo, -previamente recortados-, viene a posteriori de que el actor haya desplegado exhaustivamente sus posibilidades de explorar nuevos territorios sensoriales e imaginativos.

-En ambientes creativos uno se vuelve más creativo, y viceversa.

-Orillas, apartes, fisuras, intersticios.

Desde esa territorialidad surgen vigorosamente los nuevos hechos escénicos.

Desde sótanos, teatros-casas, galpones, se representa la realidad desde un corte transversal y la mirada entrenada en lo oblicuo.

Una realidad hecha de fragmentos. De citas de muy diversa índole. Entrecruzamiento de estilos y lenguajes. Reciclado residual del imaginario colectivo.

En las distintas propuestas de estos espacios, resaltan algunos comunes denominadores: Situaciones que tienden a enclavarse en el presente. Sin pasado ni futuro. Atmosferas cerradas, por donde se filtran ecos, resonancias. Sonoridades lejanas y distorsionadas. Abundan las múltiples versiones de un mismo hecho. Y el interés no está focalizado

en revelar cual es la versión verdadera, porque desde el vamos está claro que la realidad es una interpretación subjetiva y caprichosa.

El énfasis generalmente está ubicado en el tono paródico, grotesco, siniestro, de una realidad a la cual parece imposible e inútil, encontrarle un sentido.

Territorio de extrañamiento. De escombros de lo que alguna vez sostuvo el Gran Relato de la Historia y el Progreso.

El discurso, la mayoría de las veces, surge como un habla balbuceante. Idioma extranjero en su propia lengua. Taratamudeo en la constatación de la fisura. En la puesta en crisis de todos los valores.

Lo fragmentario también vivenciado desde los avatares del cuerpo. No sólo desde el texto y montaje.

Muñecos que actúan. Actores que representan a muñecos. Actores y muñecos que interactúan. Un mundo de zombis. La actuación desapegada de emociones, como una forma de observar con lupa una realidad siempre ajena. Estrambótica.

La automatización en el gesto y el discurso dando a luz los nuevos esperpentos.

Reflejo ineludible de una sociedad donde se cohabita con una multitud de seres que no están ni vivos ni muertos: han desaparecido. Término perverso, que aún tiene plena y trágica vigencia,

De una manera intuitiva, experimental, de lucha cuerpo a cuerpo, estos hechos teatrales van produciendo un lenguaje propio. Signos multiplicadores de identificaciones, muchas veces inconscientes, que propician nuevos interrogantes para los tiempos que corren: virtuales y vertiginosos.

-Dice Alan Rudolph, director de cine: "El ambiente cultural reconoce los cambios que se dan en el arte, sólo cuando éste se convierte en un buen negocio, mientras tanto "los entendidos" rechazan esas vanguardias a las que luego terminan otorgando categoría de mito, sólo cuando las estructuras de poder, las imponen como moda. Y ahí es

cuando el movimiento de vanguardia pasa a convertirse en una comodidad social".

-La búsqueda de un particular lenguaje estético crea sus propios espectadores. Aquellos que sintonizan con la posibilidad de presenciar como un grupo de artistas se interna en el círculo de la ficción, a veces, justamente para encontrar el coraje de no tener que fingir más.

-Siempre se crea desde la desobediencia y la rebeldía.

-La puesta en escena como puesta en práctica del desafío. Dejarse ver para reconocerse. Surgir del plano de las sombras para que algo estalle. Bajo la luz, cuerpos entrenados y vulnerables ofrecen su intransferible punto de vista.

-Se podría ver a la obra teatral como una suma de piezas. Una compaginación, a veces azarosa, de elementos diversos. Estas piezas son creadas parte por parte como un Frankenstein hasta transformarse en algo que emite signos de vida. Y que en el mejor de los casos, puede facilitar el dialogo del espectador con sus propias cicatrices y heridas.

Pero previamente a esa exploración hacia el afuera, hay un enfrentamiento ineludible con el acto creador, un viaje fascinante, sobretodo cuando puede realizarse en total libertad. Cuando existe el tiempo y el espacio adecuado para investigar. Para ampliar los márgenes de la práctica. Cuando se privilegia la profundización de un proceso, y donde es imposible separar el cómo del por qué.

-Se podría afirmar que obras estrenadas después de un corto proceso de elaboración, sólo pueden apelar a reforzar estereotipos y a caer en convencionalismos. Sin tiempo para arriesgar, ni bucear, se recurre a lo ya conocido. Las piezas se arman con fórmulas ya anteriormente comprobadas. Por lo tanto esa experiencia teatral es esencialmente un muestrario de tics y muecas carentes de todo vigor y singularidad. El objetivo está puesto básicamente en términos de producción. De lograr que en el mercado teatral se agregue una nueva mercancía redituable.

-Asumir la distorsión y devolverla multiplicada.

Entregarse a un sinfín de llamados externos e internos para finalmente entender que una está tomada por algo que necesita ser parido

-En los diversos aspectos que hacen a la producción de un lenguaje teatral, destacaría la importancia de ser consciente del nivel en que se está trabajando. El espectáculo puede estimular sólo una percepción literal. De comprensión unívoca. Obvia. O también puede ser tan hermético que sea indescifrable. Bizarro.

Un desafío interesante, que no siempre se logra, es trabajar en varios planos simultáneamente, desde lo literal hasta lo metafórico, para que todos los espectadores se puedan identificar en algún nivel.

En la dramaturgia sucede algo similar, está la forma tradicional que une las imágenes desde una evolución lógica y consecuente con la temática a desarrollar, influenciada por reflexiones del tipo especulativo. Y también está la forma azarosa e intuitiva, que determina de un modo aleatorio la secuencia de los acontecimientos. Esta forma tendría que ver con la lógica de lo poético.

-Un actor poderoso rescata un texto endeble. Un actor sin recursos hunde el mejor texto.

-Cuando se encara un montaje y no hay previamente un texto escrito, surge, por lo menos en mi experiencia, la necesidad de un entrenamiento con los actores. De una puesta a punto de los instrumentos físicos, para luego poder encarar la tarea específica pero ya partiendo de ciertos acuerdos estéticos comunes. Generalmente estos son trabajos que demandan un prolongado tiempo de elaboración. Y donde los actores tienen un alto protagonismo creativo. El espectáculo se va armando con ellos, y a partir de ellos.

Son propuestas que generalmente crecen en los márgenes de las estructuras de poder. No son redituables y algunas veces tampoco del todo prestigiosas. Demandan mucho compromiso y entrega, y el acento está puesto en la exploración de nuevos lenguajes.

-La ficción impone una realidad y no a la inversa.

-En la dirección teatral me parece importante entrenar una mirada radiográfica que trate rigurosamente cada resolución, cada detalle.

El trabajo sobre el detalle se logra a través de la repetición.

Desde ese rol directriz se necesita generar las condiciones para que el actor cree en la permanente tensión de un movimiento abierto (improvisación) y luego cerrado (repetición).

Esta técnica actoral, con semejanzas a la preparación de un músico, en cuanto a su estructura de repetición e improvisación, fue creada por el director teatral ruso Meyerhold, que era violinista.

Y él mismo, en los ensayos de sus espectáculos acostumbraba a trabajar con un músico, para que sus actores no perdieran el ritmo. La partitura.

La repetición permite al actor mecanizar los movimientos hasta olvidarse de ellos. Y pareciera que recién ahí puede concentrarse en cargarlos de un sentido particular y potente. Lo que se dice, cabalgar su propio caballo.

-Muchas veces he comprobado que las soluciones más adecuadas y auténticas surgen del encuentro con las limitaciones y obstáculos.

Como diría Bacon: "Una lucha cuerpo a cuerpo y luego un gesto, un accidente"

-El acto creativo pone en primer plano algo que antes no estaba. Es un objeto presente evocando lo ausente. Para hacerlo posible nos nutrimos de lo desconocido. De lo que todavía no tiene nombre ni sustancia. El caos. Lo informe. Si logramos atravesar la aridez de lo confuso e inasible, si la posibilidad del fracaso no nos paraliza, hay un momento, -después de una máxima tensión-, en donde el rompecabezas comienza a armarse. Las piezas asombrosamente encajan con fluidez, mostrándonos signos inesperados. Son instantes plenos de vitalidad y fascinación, donde la creatividad se hace presente. Y el ojo se pasea en estado salvaje.

-El teatro es un sistema de comunicación entre gente viva,

que se desarrolla en un tiempo que no volverá jamás. Es una experiencia irrepetible que nos permite reflexionar, emocionarnos, dentro de una perspectiva política, estética, lúdica.

“No es la representación de la vida. Es la representación de una ensoñación de la vida”. (Chejov) Mucho más cerca de los sueños que de cualquier otra cosa.

-A través de la experiencia artística, en la revelación de nuevos sentidos y marcas, pareciera que algo de la desesperación existencial logra aquietarse.

-Es preciso para un artista ser curioso y vivir en estado de asombro, de extrañamiento. Tener la capacidad de inaugurar puntos de vista. De mirar lo que se ha visto cientos de veces como si fuera la primera vez.

-Cuando no tengo claro lo que busco, ni sé muy bien qué quiero lograr, y estoy confusa en cuanto a medios y fines, y un tanto asustada por la expectativa y la demanda, es ahí, lo sé, cuando tengo mayores posibilidades de crear.

-No habría que entrenarse para producir hechos creativos, mejor sería entrenarse para producir una mente creativa, capaz de tomar cualquier estímulo y extraer de él nuevas significaciones.

-La creación es un magnífico exorcismo al desequilibrio y a la desesperación. Es al mismo tiempo la cura y la manifestación de ese desequilibrio y desesperanza. También resulta una digna forma de encauzar la locura. Porque sin chispazos de locura, -de enormes ganas de poner todo patas para arriba, de patear el tablero-, no hay creatividad. Pero sin creatividad la locura se vuelve sólo desorden estéril.

Van Gogh no fue un genio porque se cortó la oreja.

-La mejor parte del trabajo autoral es cuando siento mi cuerpo atravesado por los cuerpos de los personajes. Entonces, no describo hechos, vivo una experiencia. Sucede ahí, en el mismo acto de la escritura. Los cuerpos y las voces conviven orgánicamente. Un movimiento anticipa una palabra y una palabra convoca a un movimiento, y viceversa. Uno deviene en lo otro. Lo que se dice está implicado en lo que pasa.

Cuando logro abstraerme de la zona puramente psicológica,

racional, y me asocio a los giros, quiebres y momentos de suspensión, que generan esos cuerpos en plena actividad, sucede el imprevisto. Es en esos momentos donde surge lo extraordinario. La conciencia de que eso está sucediendo a través mío y que no estaba para nada dentro de las posibilidades de mi mente.

-El autor, en sus textos, no le corresponde dar respuestas, ni sacar conclusiones. En todo caso, si quiere ser de alguna utilidad, puede ayudar a crear más interrogantes, más inquietud, más incertidumbre.

-Para escribir teatro se necesita aprender una técnica y una vez aprendida, olvidarla, superarla, hacerla trizas, ir más allá. Y, fundamentalmente, conocer la mecánica de la actuación. Familiarizarse con las herramientas, los resortes. Asimilar con el cuerpo que en un corto recorrido se pueden lograr cambios imprevistos. Virajes bruscos. Quiebres insólitos. Silencios contundentes. Balbuceos. Perturbaciones.

Está claro que esta posibilidad de escritura es difícil de lograr apelando sólo al intelecto.

- Crear nexos, ligazones entre situaciones que aparentemente no tienen nada que ver lleva a alternativas impensadas por lo ilógicas. Y por esa misma razón, resultan ser momentos de un peso dramático asombroso.

-El autor más potente es el que, mientras escribe, desaparece dentro de diversos puntos de vista, contradictorios unos con otros y todos ellos, en eléctrica tensión.

-En la dramaturgia y también en la pesquisa de situaciones durante los ensayos, hay que huir de la línea recta.

Nada que sea directo, rápido y cómodo puede ser interesante.

-Arte: Condensación de intensidades.

Este corrimiento se logra a partir de diversos procedimientos. Uno de ellos, es plantear disparadores para descubrir cuál es la situación, el tema, -que en principio y aparentemente- se quiere expresar. Las zonas del inconsciente son particularmente ricas como estímulo ya que escapan al sentido común, al pensamiento lógico.

También se apela a estímulos totalmente ajenos al mundo **imaginario del actor, pero que igualmente posibilitan la puesta en marcha de sus** propias percepciones. Y una expansión de los recorridos conocidos. En esa instancia del trabajo

PENSAMIENTOS SOBRE LA CREACIÓN:

Al margen de las estructuras de poder. Del apoyo privado o estatal. No son redituables y tampoco prestigiosos. AUN.

Otro factor recurrente de estos espectáculos periféricos, es la fascinación por el universo de los objetos animados. Los muñecos con sus impactantes recursos dramáticos, al poder invocar de una manera literal y pragmática, la visión de lo desarticulado. Del desmembramiento.

Este teatro subterráneo, es un foco alternativo y de firme oposición a la cultura del megaspectáculo. A la imposición del discurso único. A la indiferencia del estado por la creación artística y por la cultura en general.

Está hecho por personas que se definen como teatristas, casi siempre sin haber pasado por el tradicional aprendizaje y es por eso, que muchas veces no son reconocidos como profesionales. Pero no son aficionados. Sus vidas están marcadas por la experiencia teatral. Y pareciera que sólo pueden sobrevivir bajo dos condiciones, o bien consiguen integrarse en las regiones de los teatros reconocidos, aceptando las leyes de la oferta y la demanda teatrales, con los gustos de moda, con la aceptación a los últimos recursos consagrados, o bien consiguen individualizar, mediante la fuerza de un trabajo continuo, de un espacio propio, buscando aquello que les otorga identidad. Singularidad.

Lo paradójico es que son precisamente estas propuestas, las que crecen al margen, en los no-espacios teatrales, con técnica y producción mínima, a contrapelo del consumo mediatizado; las que son incesantemente invitadas por los más importantes festivales de Europa. Cosechando éxitos y admiración.

Y esto sucede como consecuencia de exponer en escena, de un modo potente, despiadado, feroz, los territorios constitutivos de "lo argentino", tal como lo perciben los teatristas del borde.

Y que como caja china, revela a su vez a un país periférico, marginado de los centros de poder y de sus decisiones, cada vez más dependiente económicamente, con una pobreza que aumenta al mismo ritmo que se expande la corrupción con su perverso exhibicionismo del "todo vale".

EL TEATRO.

Lugar privilegiado. De resistencia. De intentos de descifrar enigmas personales y/o sociales.

Espacio transgresor cuando crece desde los márgenes. Independiente de las estructuras de poder. Y de los mandatos comerciales.

Cuando la representación es vivida no como pasatiempo. Sino como un sistema de comunicación de gente viva, que se desarrolla en un tiempo que no volverá jamás, y que nos permite reflexionar, emocionarnos, dentro de una perspectiva estética, lúdica, poética.

El Teatro.

Un anhelo compartido por ocupar zonas deshabitadas. Por ignorar los propios bordes para ver lo que nos multiplica. Y luego, volver la mirada hacia adentro y re-conocer lo singular de nuestras huellas digitales. De nuestras creaciones.

Comprendiendo hacia valores que trascienden la sobrevivencia.

Como dice Eugenio Barba: "Creo que si continuo haciendo teatro es porque esto me permite encontrar hombres y mujeres que no se sienten cómodos ni satisfechos en sus condiciones y continúan alzándose en puntas de pié, como si un día pudiesen volar".

El diálogo teatral *como forma de ser*



por Luis Cano

Se había escondido en una pequeña habitación que servía como camarín a los intérpretes. Los jóvenes se cambiaron rápidamente de trajes y desaparecieron. Finalmente llegó alguien para apagar las luces y descubrió a Kaspar. **Kaspar Hauser**, de Jakob Wassermann.

Voy a hablar del diálogo teatral pensándolo como hecho fisiológico. Quisiera hablar del fenómeno del diálogo como si no fuera una estrategia técnica.

En la localidad de 9 de Julio me enteré sobre la vida de un hombre que nació y fue criado adentro de un teatro. Aquel hombre habrá aprendido algo sobre los padres contemplando a Willy Loman, algo sobre los matrimonios en **Macbeth**, algo sobre la brutalidad en **¡Al campo!** de Nicolás Granada.

¿Qué pasa si imaginamos a los diálogos teatrales como un hecho habitual?

Naturalmente, los diálogos teatrales no empiezan y terminan en un mismo espacio. Y todos los diálogos teatrales empiezan y terminan en un callarse.

«¿Qué sigue?» es la pregunta que impulsa los diálogos. Los impulsa para llenar el vacío de callarse y de crear algún silencio incómodo. (...) Se sigue por el camino de posibilidades que prestan los diálogos, siempre buscando el desborde, tratando de inventar nuevas combinaciones, pero también usando las palabras justas y en el momento adecuado. A cada personaje le toca su turno: la regla del juego es simple e imparcial. Los que dialogan pueden tomarse la libertad de hablar sobre algo que va - más - allá del propio diálogo.

Los diálogos teatrales tienen sentido en el teatro porque ahí encuentran un lugar donde poder moverse. Los diálogos teatrales tienen las marcas del escenario. Tartamudeos, olvidos, hermetismos, fucios y morcilleos. Los diálogos teatrales tienen gestos.

Los diálogos fluyen y nunca se detienen. Quieren aumentar. Tratan de dejar el tema. Los diálogos son hipertextos que la escritura dramática intenta representar a su manera, discontinua. ¡Pero los diálogos son interdisciplinarios!

En los diálogos nadie se entiende. Sin discusión no hay diálogo. Hablar razonablemente nos deja mudos. El SENTIDO podría estar en una guiñada de ojo y no en la gramática de la escritura. Si se hace lío al hablar, entonces se sigue adelante... Parfraseando a ARTAUD, dialogamos sin entendernos para llegar a - algún otro lugar.

Si no es el SENTIDO, ¿qué hilvana entonces los diálogos? ¿la EMOCIÓN teatral? Los diálogos tienen un hilo - ilógico. Una frase se escapa, un personaje dice algo sin querer, el apuntador cabecea. El remate del diálogo deja al descubierto las INTENSIDADES que se desplazaban por debajo.

Una mínima pincelada es lo que queda del diálogo. Algo que escapó de la frase. Un chisme. Esa pequeña partícula obliga a los intérpretes a decirla y a no decirla. Queda señalada precisamente porque se fue de cuadro... Ese DESTELLO no termina en los puntos finales, va *saliendo* a lo largo del diálogo. Esa pequeña forma genera IMPACTOS que cambian el tono y envuelven a los personajes en razones que están fuera del sentido común.

Estoy hablando acerca de los diálogos tal como los pienso, tal como los diálogos se me presentan: viniendo de a rachas.

Los diálogos organizan a los intérpretes. Los intérpretes se ven de pronto dialogando. Un intérprete sale a escena y lo acechan palabras. SU CUERPO HABLA del personaje. SU VESTUARIO EXPLICA cómo se mueve. La representación del cuerpo inspira diálogos, genera un rumor. ¿Quién es ése? ¿Qué hace? ¿A qué viene? Es la siniestra curiosidad teatral. Las palabras que dice el intérprete son entonces accesorios del cuerpo que habla.

(...) Miro una escena desde lejos y veo a dos pequeñas figuras. No escucho lo que dicen, están «hablando mudo».

El silencio empieza a hacerme ver el espacio, las paredes alrededor de las figuras. Empiezo a imaginar que el escenario parpadea. Abro y cierro los ojos imitando el diálogo teatral.

El boxeador más persuasivo ganará su pelea. Sabe pegar mejor y por eso gana la discusión. El boxeador está siempre en estado de golpear o de matar. ¿Puede ser justo un boxeador con sus puños? ¿Tiene derecho a estar en contra de todos? ¿Por qué martilla la cabeza de su mejor amigo? ¿Quién le enseñó su arte?

Los personajes teatrales tienden a enojarse. Piensan que les hacen la contra y enseguida llegan los insultos. Los espectadores sienten vergüenza ajena, pero miran. A Julio César le gusta que lo discutan y necesita que Bruto le avise en cuanto se equivoca. César prefiere que lo contradigan (aunque no sé si creerle).

El escenario está armado y se conserva unido por diálogos teatrales. Los personajes se agotan hablando. En su diálogo se afirman y cambian palabras básicas en las que definen su relación. Si se escucha hablar al escenario, habla constantemente de la duración de las obras, de la manera en que se movían los actores, de las réplicas que quedaron sonando.

Los diálogos son variaciones. Un diálogo es siempre dos diálogos, dos variantes. La variación depende del contraste de dos. Un par de oraciones tiene, en principio, cuatro variantes. La fonética también varía la frase. PRONUNCIAR la frase es una variante más, ya que la frase depende de cómo se la usa. El diálogo es una forma de la variación. Se puede variar dentro de ciertos límites, ya que el diálogo está regulado por las relaciones entre los personajes. El diálogo es un sistema de variaciones que va típicamente entreverado. Las variaciones se agrupan y se enredan en el diálogo.

La realidad de los personajes es creada por el diálogo. La realidad se mantiene por la interacción entre los personajes. No todos los personajes dialogan entre sí, ni todos hablan igual. Pero una escena es un lugar de diálogos. En el

escenario surgen discusiones que no son menos reales que el dinero, por dar algún ejemplo. Las discusiones generan cambios en escena. Pero los personajes que dialogan no saben qué realidad están creando.

Dictar una conferencia requiere un determinado tipo de relación con las palabras. Es un diálogo social. Lo que se dice en una conferencia depende de los que escuchan. Supongamos por un momento que debo explicar por qué escribí estas palabras, y que ustedes hablan en otro idioma. No sería nada fácil, tendría que exponer claramente desde dónde me puse a pensar en el diálogo teatral, qué esperaba decir, qué me trajo a participar en este encuentro... Debería decir mucho más sobre el ámbito escénico, y esa especial organización de elementos a la que llamamos teatro. Una conferencia debería tener algo que plantear, algo que todavía no hayamos leído o pensado explícitamente y que esté relacionado con algo que sí hayamos leído y pensado antes. Por eso decidí leerles esta elaboración tan personal acerca de los diálogos.

Veo un nombre escrito con mayúscula, dos puntos, una oración, punto al final. Nadie recuerda por qué los diálogos se escriben así. Me explican que es un código, que yo entiendo que es un diálogo porque así está anotado. Desde siempre. Naturalmente, los diálogos participan en un espacio de convenciones.

Noto que los personajes repiten las mismas cosas. ¿Por qué dicen lo mismo tantas veces? ¿Por qué escribí la pregunta anterior, si ya lo había dicho antes? Para que nos entendamos la primera, y para que interactuemos la segunda vez. En cuanto nos entendemos es más fácil dialogar. Podemos alargar la charla. Relacionar temas nuevos con los anteriores.

Ahora escucho lo que están diciendo dos personajes.
Uno quiere hablar antes que el otro.
El otro quiere demostrar que lo está escuchando.
Uno dicta las respuestas que en verdad quiere oír.

El otro gana tiempo.

Uno no logra contestar a una pregunta comprometida.

El otro le hace un chiste.

Uno se regodea en la frase que está diciendo.

El otro recuerda algo que le dijeron.

Uno intenta aclarar algo que dijo antes y que no fue escuchado.

Los dos personajes que escucho están unidos por ese diálogo.

Hace unos años intenté escribir un texto dramático sobre aquel hombre nacido y criado dentro de un teatro en la localidad de 9 e Julio. «Yo vivo en una ranura» decía el personaje al comenzar la obra. Una pequeña frase que parece el verso de un poema (pudo ser el verso de un poema) pero aunque fuera un poema no dejaría de ser algo dicho por alguien. El inicio de un diálogo, hablarle a otro que está lejos... Lo que tiene de poema es que vibra, nos hace sentir casi con la mano que una persona está encerrada en un pequeño lugar. No está dicho *en grande* sino con un detalle, una ranura. La ranura toca al que escucha la frase. El que escucha puede imaginar a quien dice «Yo vivo en una ranura». Puede imaginarlo a través de ese detalle. El detalle crea la imagen, la imagen crea la escena, y la escena desata emociones.

Las IMÁGENES participan de los diálogos. El que habla crea imágenes, imágenes con palabras. El que escucha se forma una imagen. Compartiendo imágenes, dialogan.

El hombre topo, el hombre que vivía en una ranura, andaba muy pesado porque llevaba en los bolsillos papas y cebollas que no quería dejar «a solas» por miedo a perderlas. Las papas y cebollas en los bolsillos ponen en común las imágenes, permiten comunicarnos. Las imágenes comunican sentidos y emociones, evocando escenas. Si el hombre topo abre una lata de sardinas y exprime la lata hasta hacer saltar el aceite, la dramatización es del detalle.

Quiero decir, las imágenes guían al que escucha. El que escucha (el que dialoga) interpreta lo que le dicen basándose en detalles. Los detalles son muy convincentes, generan en el que escucha imágenes que terminan convencándolo.

Los diálogos evocan escenas. Los que dialogan pueden estar más cerca o más lejos. Digo esto porque los diálogos teatrales ocupan ESPACIOS. Uno intenta «poner distancia» respecto del otro. **Hamlet** tiene *salidas*. Un diálogo simétrico (es decir: con igual cantidad de sílabas) parecería «acercar» a dos personajes. Los diálogos orientan el cuerpo de los actores, les marcan actitudes, les indican relaciones. En algunos diálogos incluso sabemos si los personajes se están mirando o no a los ojos.

Los que dialogan pueden conocerse o no (aunque noto que los *Desconocidos* en el teatro no son completamente extraños a los demás). Se paran más lejos cuando se tratan de «usted». Los personajes escritos en otro idioma hacen acrobacia porque no saben si decir «tú», «vos» o qué. Los personajes de una misma familia sobrentienden sus diálogos y hablan un idioma «familiar».

Estuve hablando sobre cómo se dialoga, cosas que se dicen, detalles, relaciones. Pero todavía no pensé qué es un diálogo teatral. Un diálogo teatral es un artificio. Personas que actúan entre sí de manera ARTIFICIAL. Estuve hablando sobre cómo se dialoga en el teatro, no en la vida. La vida nos enseña, en todo caso, modelos e incluso abstracciones de diálogos. El diálogo teatral sintetiza las experiencias, es sólo un modo de sintetizarlas.

El orden del diálogo teatral es el TIEMPO. Es posible alterar el orden de un diálogo, alterando consecuentemente el sentido de lo dicho, pero no podemos alterar su organización como secuencia. Una yuxtaposición de palabras no sería diálogo. Un diálogo teatral es SECUENCIA.

No puedo decir otra cosa acerca de los diálogos teatrales que no sea simple y trivial. Me interesé en describir el fenómeno del diálogo limitándome a sus matices. No puedo agotar, ni mucho menos, decir qué es. Está hecho con la misma lengua que hablamos, cada autor hace su propio DISCURSO con esa lengua. Los diálogos son opciones tomadas. Compromisos, mentalidades, imaginarios. Los diálogos dependen del uso que se haga de la lengua común, una lengua representada en diálogos. La vida provee la estructura social del diálogo. Los diálogos teatrales tienen clases sociales. Entre las clases se intercambian palabras. Hay textos dramáticos con batallas de palabras sin que los personajes peleen (se enfrentan con ideas). A veces los personajes se entienden sin comunicarse, sucede en diálogos a los que llamaría *neoliberales*. Los personajes dialogan de acuerdo con el uso que hacen del poder. Algunos hablan y se despliegan. Otros se desdibujan, como en los medios masivos, en parlamentos bien reconocibles. Hay discursos tajantes, contradictorios (que tienen la fuerza del pensamiento y no de las ideas), donde el diálogo estalla, se mueve, se multiplica. No es mucho más lo que puedo decir. Que se multiplica, porque podemos hablar de muchas maneras, mostrando posibilidades...

El teatro podría parecer «natural» en un mundo que aceptó los conflictos sociales transformándolos en algo «indiferente». Imaginen la neurosis del hombre topo, acostumbrado a los malentendidos, a la disociación entre actor y personaje, llamando «papá» al fantasma que aparece en **Don Juan** de Zorrilla. El hombre topo, el personaje que sueña con el afuera, dialoga con el público, pero queda siempre metido en un teatro. Nosotros, que estamos hoy pensando en la dramaturgia, que practicamos diálogos, estamos obligados por el lenguaje a participar del mundo.

Apuntes de dramaturgia *para principiantes*



por Ignacio Apolo

CARACTERÍSTICAS DEL TEXTO DRAMÁTICO

El propósito de estos apuntes es ofrecer algunas reflexiones y proponer algunas pautas prácticas para el acercamiento a la escritura teatral de aquellos que no llegan a esta instancia a partir de la actuación o la dirección escénica, sino desde y por otras motivaciones.

Estos apuntes hablarán, por lo tanto, sobre algunas características de esa especie particular dentro del género literario que es el texto dramático, características que para los actores y directores son materia cotidiana y redundante, pero que guardan una gran especificidad respecto de otros tipos de texto.

El texto dramático es un texto escrito para ser leído, pero cuyo destino final no es la *lectura* sino la puesta en escena; por lo tanto, el texto dramático es un texto cuyo objetivo es, en última instancia, sepultar su condición de escritura. Dicho de otro modo: aquello que le da estructura desde su instancia previa, desde la imaginación del autor, no pertenece a la relación "literaria" escritor-lector sino a una instancia muy distinta, una instancia estrictamente extra-literaria o no-literaria en absoluto. El teatro es un arte performática, y se define en la relación de presencia del público ante la "performance" de los actores o intérpretes en términos amplios. Quiero decir, la relación literaria que origina un cuento (para ser leído) o un poema (para ser leído o recitado o escuchado) difiere esencialmente de la relación performática que origina una obra teatral (para ser actuada, vista y escuchada). Entre otras cosas, aquello que se modifica entre ambos tipos de texto es la entidad de la palabra, porque la palabra escrita para ser actuada es una palabra oral, en cuyo

caso podría compararse con la palabra poética, pero también es una palabra encarnada, de intención performativa, a ser “interpretada” por el actor.

Por lo tanto, la primera característica a tener en cuenta a la hora de enfrentar la escritura de un texto dramático es esta entidad oral y performática de la palabra. Uno escribe teatro para que algunas de sus palabras sean dichas por los actores (también uno escribe teatro para que determinadas acciones sean llevadas a cabo, pero de eso hablaremos más adelante).

Para todos aquellos que se acerquen a la dramaturgia desde la experiencia actoral, esta entidad “performática” de la palabra es de una evidencia tal que no valdría la pena detenerse en ello. Sin embargo, a nadie se le pide un “carnet de actor con experiencia” para poder escribir una obra y, por otra parte, el hecho de actuar no siempre implica comprender el tránsito de esa actividad al papel; por lo general, se da el proceso inverso: el actor lee y encarna el texto; el dramaturgo imagina una encarnación del texto y la escribe.

EL SONIDO

Se escribe para que ciertos textos sean dichos. Separemos por un momento las acotaciones, todos aquellos textos incluidos en el texto dramático que funcionan como “instrucciones” complementarias a los parlamentos propiamente dichos, desde el nombre de los personajes, en la mayoría de las obras escrito cada vez que el personaje en cuestión “habla”, hasta las intenciones sugeridas (por lo general entre paréntesis) o la descripción del ambiente y movimientos o actividades de los personajes (por lo general, escritos en líneas claramente separadas, con distintos márgenes y tipografía). Nos quedamos con los “parlamentos”, con aquello conocido como “el texto” propiamente dicho de la obra. Es sencillamente todo aquello que el autor escribe para que el actor diga. Y bien. Un primer ejercicio formal para el acercamiento a este artificio por el cual un actor dirá lo que

yo escribí, y lo dirá con su voz e interpretación, es la simple lectura en voz alta.

La lectura en voz alta.

Lo anoto por separado porque inexorablemente remite a la escuela primaria, a sus tiernos, básicos, atávicos recuerdos, y también a varias de sus pesadillas. Aparentemente, cada generación ha tenido “su librito” en el aprendizaje de la lecto-escritura. Yo pertenezco a la época “clásica”, supongo, en la que en primer grado, una vez que distinguíamos las letras, la maestra nos enseñaba a unir las en sílabas y luego en palabras: m+a= “ma”, m+e= “me”, etc. Y “mi mamá me mima” (toda una generación, y quizás muchas generaciones, aprendimos a leer y escribir mimados por las emes maternas; también, claro está, castigados por los errores: tres renglones de la palabra mal escrita y otras veleidades). Cuentan que otras generaciones fueron sometidas al aprendizaje intuitivo, a la no corrección ortográfica, al constructivismo. Sin embargo, más allá de mi experiencia personal, creo que existe y existirá un momento ineludible en el proceso de aprender a leer y escribir. Alguien, en algún momento, dirá: “leé”. Y el niño, blanca palomita, aprendiz, tallerista, protoactor, protoescritor, estudiante, doctorando, etc., con voz alta, suave, titubeante, segura, etc., leerá en voz alta.

Oh dios.

Muchos principiantes (y por qué no, experimentados) participantes de mis talleres suelen pedirme de inmediato: “leé vos”. Yo a veces leo, a veces distribuimos el material y lo leemos entre los dos, a veces leemos todos los participantes, distribuyéndonos los roles. Da igual. Depende del criterio de quien esté a cargo. Lo útil es hacerlo, y hacerlo de distintos modos. En cualquier taller de creación literaria puede implementarse esa “lectura en voz alta”, por distintas razones, pero también puede evitársela, leyendo el material fuera de la clase y trayéndolo leído, también por distintas razones. En un taller de dramaturgia para principiantes, sin embargo, la lectura en voz alta es el primer ejercicio y se

torna casi inexcusable. Se trata de que la palabra suene, por el simple y físico hecho de sonar, en principio. El dramaturgo, como el poeta, debe entrenar su oído. Debe oír en su mente el sonido real de la palabra. Pero a diferencia del poeta, el dramaturgo necesita llegar a un sonido más crudo, más externo. Yo lo llamaría, incluso, al sonido del “error”. Más adelante hablaré sobre este concepto de “error” en el arte performática. Para explicar aquí a qué me refiero, pondré estos ejemplos: el carraspeo, la tos, la lengua trabada, el zezeo, la interrupción. No digo que un poeta no pueda escribir o componer un poema incluyendo toses, carraspeos, lenguas trabadas, zezeos, interrupciones. Podría. Tal vez alguna vanguardia lo haya hecho e incluso ya haya pasado de moda. Lo que digo es que el dramaturgo cuenta con —y no puede no— esperar que se produzca la tos, el carraspeo, la lengua trabada, el zezeo, la interrupción. La palabra en dramaturgia no solo tiene ritmo, sonoridad, musicalidad. También tiene una respiración real, un movimiento real (o quietud, lo que es lo mismo) de un cuerpo que la pronuncia, un timbre de voz; tiene un sexo, una edad. Un cuerpo real.

Resumiendo, el primer ejercicio de dramaturgia, o la primera condición para desarrollar las bases de un entrenamiento en dramaturgia, es hacer que lo que escribo, todo lo que escribo, suene en voces reales en un tiempo real. Si no hay nadie, lo leo yo; si somos dos, leemos alternativamente; leemos cada uno una parte. Leemos. En voz alta. Hacer que el texto suene. No en la cabeza: en el aire. Hacer que un texto suene solo “en la cabeza” es una actividad posterior; por supuesto, los dramaturgos entrenados hacen sonar los textos de los distintos personajes, sus superposiciones, sus pausas, sus textos en movimiento, con su “timing”, con sus actitudes, con sus consecuencias, en sus cabezas. Sin embargo, cualquier dramaturgo en algún momento “dirá” el texto, o lo pondrá en pie, en movimiento, en acción.

Para la escritura de un cuento o de un poema, la experiencia de “cómo suena” puede influir en su estilo, en algunas

cuestiones de construcción. Para la escritura de una obra, es esencial. La obra está estructurada por el tiempo y el sonido de esa palabra dicha, en acción. Escribimos teatro para que algo sea dicho: en la pronunciación sonora, rítmica, física; en la articulación de otros.

LA IMAGEN

Desde el punto de vista del dramaturgo —de la actividad de escritura del texto dramático— la obra teatral participa del arte literario en cierto sentido del modo más arcaico; yo diría, del mismo modo que la poesía. Todo arte verbal proviene de la palabra oral; históricamente, la palabra puesta en juego estético, artístico, pertenece a la tradición oral. El pasaje a la escritura es posterior. De hecho, los principales artificios poéticos son recursos sonoros, orales; no provienen de la lectura de la palabra escrita e invitan a la visualización, sino que provienen de la pronunciación e invitan a la escucha: el ritmo, la rima, la acentuación, la métrica, la aliteración, etc., son recursos de la oralidad. Por supuesto, la poesía se apropió también del pasaje a lo escrito, que en principio fue un registro de aquello que se había compuesto para memorizar y recitar. Hoy en día puede decirse que la poesía también es un arte, de algún modo, visual. El teatro no. O mejor dicho: la dramaturgia no.

El teatro es, obviamente, visual. Imposible no serlo sobre el escenario. Pero nada del hecho de “escribir” en una página aparecerá allí, quiero decir: nada de su tipografía, sus columnas, sus títulos, sus signos ortográficos, sus negro sobre blanco en el papel. De algún modo, la obra escrita sigue teniendo las características de un “registro” de aquello que ha sido creado para no ser leído sino visto y escuchado *en otro lado*. La obra dramática, en tanto texto escrito, debe desaparecer, no debe dejar ningún rastro “textual” en el escenario.

En el camino “natural” de las dramaturgias grupales, de la dramaturgia del actor o del director, se elaboran líneas

generales para proceder a la improvisación actoral y al registro de lo que se encuentra en el escenario. Los textos producidos de ese modo sólo necesitan ser “fieles” de un modo claro a aquello que se encontró en otro lado, para conservarlo, para re-introducirlo, para llevarlo un paso más allá. Suelen ser llamados “apuntes”, meros registros a veces “amorfos” en los que el director-dramaturgo o el grupo de actores anota lo que hace y lo que dice, en función de repetirlo, reproducirlo, generar aquella fijación formal que lo convertirá en una misma obra función tras función. Es tan “natural” el procedimiento de composición de este tipo de dramaturgia que, una vez concebido, la otra dramaturgia, la “dramaturgia de escritorio” (un autor o autora se sienta y escribe una obra) parece un despropósito, un sin sentido, una pura artificialidad. Ciertamente, el autor teatral como figura de cierta autonomía tuvo, a lo largo de la historia, varios certificados de defunción, lo que no impidió que tercamente retorne e insista en vivir. Es que el hecho escénico es, generalmente, la actividad artística de un colectivo; sin embargo, la redacción de un texto, aún cuando se trate de una recolección de fuentes diversas, termina apoyándose en una mirada totalizadora. Puede haber dos autores en colaboración, como puede haber dos directores para una puesta; no obstante, se reconoce que el lugar de la dirección es un lugar, compartido a menudo, pero definitivamente singular. Y el lugar de la dramaturgia también. Este “paso por el escritorio”, reconocido por la mayoría de los directores que elaboran la dramaturgia de una obra basada en improvisaciones, no es nunca un mero registro, una mera recopilación del instante escénico en el que se produjo teatro, por la sencilla razón de que ese registro no es del todo posible: en el paso al papel algo se transforma. Puede decirse que mucho (o todo) se pierde, y entonces surge otra cosa, que también se perderá al regresar a la escena, en una dialéctica en la cual el cuerpo, el espacio y el sonido del acto performático le dan vida a un texto (que no es cuerpo, ni espacio ni sonido), y éste,

con sus transformaciones, les dará vida luego al cuerpo, al espacio, al sonido de la actividad escénica. Transformándose mutuamente, ambos polos de la creación son alimento del otro. Como en la vida salvaje, como los animales carnívoros, como lo que mata para vivir, como aquello que vive porque mata y muere dando al otro la posibilidad de vivir.

Dije anteriormente que nada del hecho de “escribir” estructurará una obra, puesto que el texto escrito no sobrevive, ni debe sobrevivir como tal, en el escenario. En tal sentido, funcionaría de modo análogo a una partitura musical: poco o nada de las notas escritas en un pentagrama “son” música; la música es aquella otra cosa que suena y calla. Pero el hecho de escribir, en ambos casos, en la música y en la dramaturgia, al constituirse como un instante dialéctico en la creación que nos “quita” del escenario, nos quita del sonido y el silencio, aporta, enriquece, fecunda esa creación. A tal punto que, incluso, el texto puro —escrito en la soledad por el autor teatral—, así como una partitura escrita directamente en el pentagrama sin hacer sonar ningún instrumento, puede constituirse y de hecho lo hace, en el punto de partida de todo el proceso de creación de una obra. El autor teatral tiene el derecho de sentarse sin más a escribir una obra, y en todo caso, tarde o temprano tendrá que hacerlo. Lo importante es no perder de vista la dialéctica con la escena.

SILENCIO

Un segundo ejercicio para concientizar sobre la materialidad sonora de la palabra dramática es trabajar sobre el silencio. Escribir una obra dramática es componer para la sonoridad y, por lo tanto, sus silencios siempre son escuchados. Siguiendo la analogía con la música, podríamos decir que ambas “no pueden no” escucharse, puesto que se hace música para el oído, y se dice lo escrito para que se escuche. Incluso cuando no se oye nada. Incluso cuando no se entiende nada. Incluso, como en la música, cuando se hace silencio.

Para entrenar la temporalidad, el ritmo, la condición auditiva del texto dramático, es muy útil la intercalación artificial, pautada, de pausas y silencios. No solamente para ampliar el sentido de una frase o una réplica, sino para asimilar aquello esencial que hace a la voz humana “encarnada”: la voz humana suena. La condición de voz real, de sonido *en el tiempo*, con su timbre, su timing, su volumen, su pronunciación, su error, le imprimen al texto dramático una condición extra-textual que lo estructura profundamente y lo define. Pero una voz grabada y reproducida, que suena en el tiempo con su timbre, su timing, su volumen, pronunciación y error no produce necesariamente teatro. Para producir teatro, el texto debe obviamente tener en cuenta otra dimensión de esa “encarnación” de la palabra, una “tercera” dimensión, que es el *espacio* (en el cual, obviamente, se ubican los cuerpos).

ACOTACIONES

Así como el sonido vincula a la dramaturgia con la poesía y la música, el espacio vincula a la dramaturgia con las artes visuales, sobre todo aquellas tridimensionales: arquitectura, escultura, diseño, instalaciones. Al imaginar un espacio, todos los artistas involucrados en una obra saben que ese espacio influirá drásticamente en todos y cada uno de los aspectos de la creación. De hecho, la decisión espacial (qué espacio escénico se usará y qué modos de uso se le dará), si bien puede ser ambigua o indeterminada en el texto dramático, no puede no ser absolutamente precisa en el trabajo del director. ¿Es necesario por lo tanto definir de antemano o dar indicaciones estrictas del espacio en el texto dramático? No, no es necesario. Puede hacerse o no. Lo que sí es necesario es incorporar la dimensión espacial en la imaginación al escribir, en relación directa con lo temporal. ¿Qué es eso? El arte dramático se produce en un espacio durante un transcurso significativo de tiempo, quiero decir, un transcurso de tiempo que le pertenece, durante el cual y a través del cual —ni antes ni después— es teatro. En este sentido, en

el sentido de combinar espacio y temporalidad en escena, el arte dramático se emparenta directamente con la danza: un arte del cuerpo en movimiento. En este territorio, que se acerca desde otro lado a la tarea del director y los actores, es donde reaparecen las acotaciones, las didascalias.

¿Cómo hacer ingresar el espacio y el movimiento al texto dramático? El territorio del sonido está fundamentalmente en los parlamentos; el territorio del espacio y movimiento en las acotaciones, puesto que se escribe, además, para que algo sea hecho. En este sentido, el texto dramático es un “instructivo”, una especie de delicado manual de instrucciones que describe lo que debe hacerse: dígase esto y aquello, hágase tal y cual cosa, de tal y tal modo.

Las acotaciones, técnicamente, son históricas y posteriores a la aparición de lo escénico. Así como la escritura es posterior al arte oral, el registro del espacio, la imagen, el movimiento, aparecen con posterioridad a la producción escénica. Sabemos que, como arte derivada del culto religioso, el teatro tuvo en sus orígenes una convención espacial rígida, previamente establecida. Al independizarse del culto, las condiciones “edilicias” (el anfiteatro griego, como espacio escénico por excelencia) se fijaron como convención teatral. Esta convención, como la de los coturnos, las máscaras, el coro, la música, etc., estructuraron a priori los textos dramáticos destinados a ser representados en ese sistema. Así, cultural e históricamente, distintos espacios convencionales a lo largo de las épocas permitieron que determinados textos dramáticos prescindieran de definiciones espaciales, visuales y performáticas porque se pre-suponían. La tarea de un dramaturgo isabelino, por poner un ejemplo, no consistía en imaginar y describir espacios escénicos, vestuarios, escenografías y movimientos actorales, simplemente porque todo aquello estaba “dado”: el espacio teatral isabelino con sus tres sectores, el vestuario “standard”, sin importar la época (donde un personaje romano del siglo I se vestía del

mismo modo que un veneciano contemporáneo), donde se sabía previamente la disposición de los actores para “actuar” duelos, combates, batallas, monólogos, duetos, etc.

¿Quiere decir esto que lo espacial no tenía, entonces, influencia en la creación del dramaturgo? Todo lo contrario. Quiere decir que era tal la conciencia espacial del dramaturgo, debido al peso específico de semejantes convenciones, que ni siquiera era necesario escribir esas indicaciones en el papel. Todo el mundo (en el sentido de todo aquel que estuviera capacitado para “leer” una obra de teatro) sabía dónde y cómo se hacían aquellas acciones implicadas en el texto. El dramaturgo escribía, por lo tanto, aquello que el arte poética de su tiempo lo impelía a escribir: versos intercalados con prosa, en boca de múltiples personajes, entrelazando al menos dos tramas paralelas que a la vez se influyen, específicamente diseñadas para determinadas compañías teatrales que las representaban en determinados teatros. Los textos dramáticos eran aquello que el autor les daba por escrito a los actores, quienes a su vez los interpretaban y probablemente variaban sobre las tablas. Eventualmente, si el autor lograba reconocimiento—y con su consentimiento o no— la obra pasaba a la imprenta. Esa obra no tenía acotaciones, y sus convenciones eran muy simples: el nombre de los personajes encabezando cada parlamento, y alguna que otra indicación esencial: alguien pelea, alguien mata, alguien muere. Con el tiempo, las ediciones más cuidadas de esas obras las organizaron en “actos”, entradas y salidas de personajes, locaciones. Es recién con la caída en desuso de las grandes convenciones, y con la diversificación edilicia y estilística, que el texto dramático empieza a necesitar mayor definición en sus especificaciones escénicas. Estas, además, pasan a ser parte del estilo personal del dramaturgo, aunque siempre en relación a una época y un lugar. Actualmente, la utilización (y el modo de utilización) de las didascalias sigue siendo una decisión personal del dramaturgo y, si se quiere, también implica una decisión estilística, la de una vinculación

con determinada corriente estética, autoral, etc. Pero esto ni siquiera es uniforme, ni está definido siempre del mismo modo en un autor. El dramaturgo podrá variar, según la obra, el modo de utilización de sus didascalias. Lo importante para los primeros acercamientos a la escritura dramática, a mi juicio, es comprender los aspectos esenciales de la función de las acotaciones y de sus efectos para el lector contemporáneo, para luego poder tomar decisiones personales al respecto. Y creo que el mejor modo de acercarse es, sencillamente, experimentando variantes.

EL EFECTO DE LECTURA

Los ejercicios básicos sobre acotaciones no solo están vinculados con nuestra idea de lo que el espacio y la acción escénica deben o deberían ser, sino también, y fundamentalmente, con *el efecto de lectura* que la acotación produce. Me detendré especialmente en esta distinción. Digamos que al menos que la convención escénica sea muy potente, que seamos muy conscientes de que la obra estará destinada, por ejemplo, a un teatro a la italiana, de un solo frente, sin telones, con “patas” laterales, fondo negro, iluminación estándar, en una sala de 200 butacas, y queramos crear una situación hiper convencional con un decorado de “living” donde dos actores permanecerán desarrollando un conflicto verbal de duración “normal”, a menos que esto sea así, la acotación sugiere imágenes y movimientos posibles en primera instancia *a la imaginación de un lector* que deberá crear imágenes personales de ese espacio y ese movimiento. Y a menos que me detenga excesivamente en la descripción detallada de cada elemento y cada movimiento y cada imagen, el lector tenderá a configurar el espacio en su mente de un modo personal y “creativo”. El texto dramático no sigue el modelo de la narrativa, que acompaña la narración de la acciones con descripciones, actitudes, visualizaciones e incluso alusiones al resto de los sentidos; el texto dramático no lo

necesita, sencillamente, porque todo lo sensorial, material, concreto, será “repuesto” desde el cuerpo e imagen real, no evocado o descrito en un texto. Por otra parte, por más que haga una descripción detalladísima del color de ojos y la expresión del rostro de Julieta, la actriz tendrá su propio color de ojos y su propia expresividad, y la obra, digámoslo, contaba desde el vamos con ello (tal es así que, en esta particular caso, Julieta era interpretada, en la época en que fue escrita, por un varón). Esta independencia del espacio real, el cuerpo real, las imágenes reales del teatro en relación con el texto, en la época en que yo comencé a escribir obras, era tan defendida por los directores y actores que, en un acto burdo de “toma de posición”, se solía decir que lo primero que debía hacer un director al leer una obra con la intención de montarla era *tachar todas las acotaciones*. Por supuesto, esto fue y será un disparate, tomado literalmente. Pero reivindicaba, de un modo algo infantil, la libertad del director y los actores de montar a su modo la acción dramática del texto en cuestión. Creo que, paradójicamente, más que “libertad” es una “obligación” la de transformar, destruyéndola, la palabra escrita en aquello que ella no es: cuerpo, sonido y espacio.

LO QUE ESTÁ AFUERA

Pero entonces, ¿para qué escribir acotaciones? Básicamente, no estamos obligados a ello. Hasta que se hacen necesarias, claro. ¿Y cuál sería esa necesidad? La necesidad de estimular determinado tipo de imágenes visuales y sensoriales, en principio, en el *lector* de la obra. La obra escrita es un texto que debe ser primero leído para después ser destruido como tal y convertido en cuerpo, sonido y espacio. Creo que las acotaciones, didascalias e incluso, títulos, diseños, tipografías, etc., apuntan esencialmente a estimular estéticamente a ese *primer lector*. La acotación no es tanto una instrucción a realizar obligatoriamente, como una imagen a evocar en la mente de quien lee. Pensémoslo

de este modo: si yo escribo una primera escena de una obra en la cual no hay ningún tipo de descripción escénica, ninguna acotación, y sencillamente me limito a distinguir quién dice cada parlamento ni siquiera con un nombre, que definiría posiblemente edad o sexo, sino con una letra, esto *obviamente* no puede significar directamente que en el escenario no haya ningún espacio, ninguna escenografía, ningún rasgo diferenciador en los actores de su sexo o su edad, primero porque, en tres dimensiones, no puede no haber espacio, y segundo porque la indiferenciación sexual y etaria en la imagen de los actores, incluyendo sus voces, la neutralización de la escenografía, etc., etc., *son* un tipo físico, visual, sensorial de espacio, escenografía y cuerpo actoral. En la otra punta del arco, podría describir al mejor estilo de algunas obras breves de Beckett, la cantidad exacta y dimensión en centímetros de los pasos que un actor debe dar, y el ángulo que debe establecer en su recorrido, entre los puntos a y b del espacio escénico, durante un preciso lapso de tiempo. Cuando un actor lo haga, hará, además, otra cosa: respirará, tendrá una cara, un gesto, un color, una temperatura, una iluminación, en fin, *existirá* y lo hará *fuera* del texto. El texto, volvamos a ello, es un estímulo a la instancia de “lector” en la dialéctica de una producción teatral, que también, por supuesto, se puede leer en forma exclusivamente literaria reconociendo su formato y activando sus convenciones básicas.

Los ejercicios de experimentación sobre acotaciones son muy sencillos pero también muy reveladores de aquello que no se comprende sólo con explicaciones, sino que cobra su verdadera dimensión al verlo funcionar. Un primer ejercicio consistiría en escribir lo que el autor considere una escena teatral estándar en su uso de acotaciones (vale aclarar que este “estándar” es muy variable; el válido para el ejercicio es aquel que el propio autor considera natural y necesario). Una vez escrita y presentada la escena, siempre y cuando

esta no presente dificultades de comprensión o de estructura, se puede pedir que vaya retirando paulatinamente las acotaciones del texto, y observando si hay transformaciones. Por supuesto, las habrá. Y el autor se verá tentado a “compensar” algunas ausencias modificando los parlamentos. No hay problema. La idea es llevar al autor a despojar por completo el texto de sus acotaciones, hasta que no haya más que parlamentos en sucesión. Todo se modifica. El valor relativo de las “acciones sugeridas” respecto de los textos “dichos” cambia, la sensación de espacialidad, de movimiento. La idea misma de imagen corporal. Todo se transforma. Experimentar esa transformación es descubrir las posibilidades ocultas que la restricción, más que la abundancia, nos brindan a la hora de escribir.

El ejercicio de “reemplazar” textos dichos por movimientos o descripciones, en cambio, no es tan útil. El autor se vuelca necesariamente hacia una especie de lenguaje de “cine mudo” que es muy poco estimulante y no rinde demasiado. Sugiero en cambio, experimentar con la *modificación* de movimientos o de configuraciones espaciales en los ámbitos de un diálogo. Tomemos un ejemplo sencillo, un diálogo más o menos natural entre dos personajes, con las mínimas descripciones necesarias. Sobre esa base se empezará a operar físicamente, espacialmente, con acotaciones concretas: añadir un objeto, proponer una locación, una posición física, un movimiento concreto. Siempre una cosa por vez, y observar qué sucede con la configuración de la acción dramática en la mente del lector. Se verá, una vez más, el valor de estímulo de lectura, muy concreto y muy diferente de lo que otros géneros literarios provocan.

Esto es así, volviendo al principio, porque lo extra-textual es estructurante —antes o después de la puesta— tanto de lo escrito como de lo leído en una obra teatral. Sabiendo que es ingenuo pensar que uno puede codificar en un texto la real condición “performática” (espacial, sensorial, viva)

de una obra, escribiremos un texto para un juego dialéctico especial. Recapitulo. Escribimos teatro para que sea dicho. Escribimos teatro para que sea hecho. La obra dramática es un mundo de palabras, y también un mundo de sonidos y un universo de espacio y movimiento. Pero tal vez sea mejor decir: es un mundo de palabras *en tanto* provenga de —o estimule— un mundo de sonidos y un universo de espacio y movimiento.

EL TIEMPO Y LA PALABRA

Y sin embargo, sigo creyendo que no puede decirse que el teatro no sea un arte de la palabra. Simplemente que, en tanto arte de palabras, el teatro es estructurado por aquello que el texto no contiene: el sonido y el espacio. Y entonces, en tanto se escribe para ser dicho, la sonoridad determina su tiempo; en tanto se escribe para ser hecho, su desarrollo en el espacio determina su temporalidad.

En el texto dramático no hay tiempo de lectura: el tiempo le pertenece a la acción. El texto teatral no se reproduce a sí mismo. Leer un poema es producir su sonoridad. Su tiempo le pertenece a sí mismo; su tiempo puede ser leído. Leer una novela es accionarla en nuestro propio tiempo de lectura: tomamos el libro en nuestras manos, y dejamos que la temporalidad evocada por las palabras se reproduzca en el relato. Leer teatro, por el contrario, requiere hacer resonar algunas palabras en voces imaginarias, y otras no, implica indagar en lo que no está escrito, imaginarlo todo hasta que desaparezca la letra y aparezca el espacio. En tanto materia ficcional, sin embargo, las obras que se estructuran en “peripecia” o relato —dicho de otro modo, aquellas que narran una historia— cuentan también con la temporalidad evocada, del mismo modo que la narrativa. Hay un tiempo ficcional previo al inicio de la acción, y se supone un tiempo posterior. Una “historia” como la de Hamlet se inicia en un asesinato ocurrido en un tiempo evocado, lógicamente anterior al inicio de la acción con

la aparición del fantasma en las murallas. También hay dispositivos de saltos o pasajes temporales internos, entre un tiempo y otro del relato escénico; en Hamlet, hay un viaje en barco hacia Inglaterra, una captura por piratas, y un regreso del príncipe ileso, que había sido enviado a matar; todo eso ocurre en un no-tiempo escénico. El tiempo escénico es el tiempo performático. El tiempo que el actor demora en cruzar de una punta a la otra del escenario, el tiempo que demora o que se toma en pronunciar efectivamente su parlamento. Ni uno ni otro tiempo coincide con el tiempo de lectura. Por lo tanto, al entrenar la dramaturgia, el escritor deberá enfrentarse también al manejo de ambos tiempos, el tiempo ficcional y el tiempo escénico real, el performático: el tiempo de la pronunciación, de la pausa, del movimiento, del traslado, del error.

LO HUMANO

Había prometido al principio hablar sobre la inclusión del error en las artes performáticas. Creo que no solamente el "error" existe, sino que es de algún modo constitutivo de lo performático y, por lo tanto, puede y debe contemplarse, indagarse, entrenarse. La inclusión del error distingue las artes performáticas del resto. Nuestra expectativa, nuestra condición de espectadores, incluye en ellas la perspectiva del error, del accidente, de lo coyuntural, de lo innoble, es decir, del tiempo presente y la presencia real de lo humano. Una película es un registro, variación y montaje audiovisual de actores: no está en vivo ni presentes, nada es presente y nada es esperable ni susceptible de ser variado en el momento. Como un CD de música, un video, un cuento escrito, un poema memorizado. ¿Qué sucede en el momento de la representación? El momento de la representación instaura lo que yo llamaría la "doble realidad" del actor: el ser real, que esa tarde, esa noche, ejecuta su acto frente al público, y su criatura representada, que se instaura en él, separándose de él. Esto no se da en el registro audiovisual; valga

un simple ejemplo: cuando uno ve una acción violenta en cine, uno puede impresionarse, o admirar el truco, o ambas cosas. Cuando uno ve un buen cachetazo en el escenario, uno sabe que al cuerpo real del actor, el cachetazo le acaba de doler. La impresión es diferente: construimos sobre ese cuerpo al personaje que recibe el cachetazo, pero sentimos muy intensamente la presencia real del actor que pone el cuerpo. Y a eso, exclusivamente a eso, vamos al teatro. A sentir la presencia real del actor. ¿Cómo se traslada eso al texto? No se traslada, como no se traslada el tiempo escénico, ni lo físico, ni lo sonoro. Pero esa presencia puede y debe estimular nuestra indagación textual. Propongo, como en el caso de las acotaciones, operar por experimentación. Sobre una escena "natural", sobria, "perfecta" en el sentido de terminada, cerrada sobre sí misma, comenzar a incluir contingencias o errores, para sentir más que comprender qué es lo que puede pasar. Son operaciones a las que el director y los actores están bastante acostumbrados, que al autor parecen dolerle de sólo pensar. Incluir distracciones, problemas, incomodidades, errores de dicción, invertir las edades, los sexos, las actitudes que aparentemente se corresponden con determinada idea de una situación ayudan a sentir la sorpresa, el riesgo, la posibilidad de que todo termine en un desastre (real) sobre el escenario. Un vértigo innoble que puede producir un quiebre en nuestra imaginación. No llegaremos a sentir lo que el actor siente, pero le acercaremos a ese "primer lector" al que va destinado nuestro texto algo más afín a lo teatral, a aquello que guarda para sí la inmensa alucinación de lo único.

Cuando el director es el autor

El rol del director de escena como constructor de sentido: su relación con el texto dramático y con el autor.



por Guillermo Ghío

Para tratar de establecer estas relaciones, voy a estructurar la charla en tres facetas. Dos se irán articulando comparativamente y la tercera la reservamos para el final, para hacer algunos ejercicios de aplicación práctica, para lo cual vamos a necesitar algunos colaboradores.

Vengo de transitar mi primer experiencia como director de un texto propio: **El Pan del Adiós**. O quizás la segunda, ya que la primera fue **BECKETT ARGENTINIEÑ**, un texto inspirado en **Acto Sin Palabras I y II** de Samuel Beckett, pero en ese caso no partí de una imagen original y se trató de un guión de acciones.

En el caso de **El Pan del Adiós**, se trató de un proceso de escritura que surgió de un taller del que, en parte, fui becado por el INT para estudiar dramaturgia con el maestro Ricardo Monti.

Un taller personalizado donde, el grado de concentración y la relación especial de escucha que entabla Monti, permiten hacer un encuadre donde no se trata de copiar ningún modelo o repetir alguna receta, sino de “descubrir” como escribía yo.

Y quizás esa palabra “descubrir” fue la clave de varios aspectos del taller. Esa fue mi tarea.

Algunos de esos “descubrimientos” tuvieron que ver con:

- La imagen antecede a la acción.
- El conflicto antecede a la acción.
- La imagen puede tener una hipótesis de conflicto.

De aquí surgió una de las primeras etapas de ese taller que fue descubrir el “Grado 0”, en que punto comienza una obra. Y luego pasar por todas las etapas. Pero en ese primer momento es el momento de sumergirse en un “desagregado didáctico” para poder separar esas etapas.

Así apareció la invitación a buscar Imágenes de Personajes, por medio de la visualización y describir esa imagen desde la mayor intimidad.

Esa visualización surgirá de la observación o de lo observado, de las “impresiones mnémicas” de las que estoy conformado. Vale la aclaración de que lo que surja puede ser producto de esa imaginación creadora que recompone esas observaciones (y uno puede no querer o necesitar enterarse de donde surgen) o de ejemplos concretos de la “vida real”

Dentro de un proceso creativo, las imágenes se constituyen como los ladrillos para edificar (con la diferencia existente entre las imágenes con que trabaja un autor, un director o un actor).

Dentro de ese proceso creativo vamos a diferenciar entre:

Recordar (volver a pasar por el corazón un cúmulo de imágenes impregnadas con emoción, pero no particularizadas)

Fantasear/Soñar: la fantasía (fantasmagoría) en su condición esencial NO puede ser comunicada, al comunicarse pierde su condición de tal. Y el sueño tiene que ver con la NO conciencia (lo onírico).

Imaginar: la imagen tiene una Voluntad Comunicativa.

Esa voluntad comunicativa va a encontrar diferentes medios o vehículos: en la **plástica**, los colores o la arcilla; sonido para la **música**; palabra para la **literatura**; el cuerpo para la **actuación** o la **danza**.

Para un director el medio es el escenario concreto (el espacio). Esa va a ser su “gramática escénica”. Allí estará sometido a un doble proceso: ya que el texto lo impregna de imágenes y a su vez él generará imágenes escénicas.

Para el autor, la Imagen abarca todo el arco sensorial y también emotivo.

Al buscar registrar una imagen (de manera amplia) para transmitirla por escrito, no partir del tema o de una forma teatral (evitar la visualización del escenario).

Aquí aparece la primera dificultad para un director, entrenado en traducir en imágenes escénicas.

El dramaturgo elegirá el punto de vista y luego recortará (algo así como el “encuadre” en el cine), como una cámara fija. PERO ESO SERÁ LUEGO.

Sobrevienen ahora algunas consignas para ese registro de “tipo cinematográfico”:

Tiempo presente, en 3ª persona

Excluir el narrador omnisciente. (Sólo lo que veo = imagen sensorial)

Disociar la “pesca de la imagen” (sólo anotar el título) del registro por escrito (para concentrar en la imagen)

A) Lugar. B) Personaje. C) Acción

Si aparece diálogo: en forma directa. El diálogo forma parte de la imagen.

Continuidad de la imagen

Se trata de “sintonizar” imágenes (no crear imágenes a partir de estímulos).

El objetivo de la imagen es poder transmitir lo que vi.

Atrapar en palabras escritas (el medio) una imagen.

La descripción y la acción son polares: la descripción es estática y la acción tiene que ver con el conflicto.

NO imponer, esperar a que la imagen surja.

Pueden aparecer preguntas hipotéticas. Estas deben ser de detalle y en consecuencia aparece una imagen.

No imponer lógica (dejar fluir, dejar salir la parte sensible)

Si hay una imagen particular, pasa algo.

Uno pasa a ser un transmisor-receptor de imágenes de un inconsciente colectivo. Cuando hay un respeto por la imagen, esta se amplifica y los demás se reconocen en ella.

IMAGEN A MODO DE EJEMPLO:

El es un hombre que apenas ha pasado los cuarenta, pero en este momento parece tener ochenta o así lo siente.

Está vestido con un traje oscuro con chaleco. Es un traje del 1900, con su bombín. Tiene camisa con cuello duro y lazo tupido. Lleva un bigote tupido un poco canoso o rubión. Tiene ojos claros de una honda tristeza. El saco es de cuatro botones y abrocha alto.

Los zapatos abotinados están un poco polvorientos, y el pantalón es un poco corto. Tiene una pequeña valija de cuero con correas, oscura.

¿Está triste por la tierra que ha tenido que dejar?

Es Italiano.

¿Está triste porque no comprende cómo se pudo llegar a tanta miseria en un país tan bello y tan rico? ¿A tanta tristeza y muerte en un país tan alegre y con tanta música?

¿O ha venido del interior a la capital?

¿O ya conoce este país que le prometió la salvación y lo único que le dio fue el desprecio, y la burla?

Trabaja todo el día, desde las 5.30 que se levanta hasta 8 o 9 de la noche en que llega a su pieza donde tiene una cama de caño y elástico que se hunde en el medio, una mesita y una silla, otra mesita a los pies de la cama con una palangana de metal, un ropero de espejo pequeño, arriba del cual hay otra valija. Una puerta con una ventana pequeña a su lado completan el cuarto. El está sentado en los pies de la cama, agarrado de los caños de la cama. Está como asustado. Se escucha una sirena de barco grave y profunda.

¿Está en una pieza de un conventillo de la Boca o la sirena la escucha en su cabeza?

Comienza a cantar una tristísima canción italiana.

Termina de cantarla y llora. Se saca los zapatos y desarma la valija.

Ha vuelto de viaje. Fue de gira por el interior el fin de semana.

Trabaja en la construcción.

Hay un bolso de lona en un rincón y al lado hay un balde, un fratacho y un cucharín.

Por la mañana trabaja en la construcción y luego hace otra cosa. Algo que le requiere usar el traje. Y caminar por las calles. Hay también un bolso de cuero del que salen chafalonías.

Adornitos de lata con pretensiones de obras de arte.

¿Toca un instrumento? ¿Una mandolina?

Por la noche ensaya con los compañeros, Italianos también.

¿Hoy lo echaron del trabajo, como a Stéfano? ¿Stéfano es un compañero de la banda?

También está triste porque se acuerda de su padre, en Italia. Ya murió y sabe que nunca le dijo lo suficiente que lo quería.

Se saca el saco y el chaleco y el lazo. Se queda en camisa. Saca del ropero un paquete de papel madera. Lo pone en la mesa.

Toma una ollita del ropero y sale por la puerta. Se ha puesto unas alpargatas en forma de chancleta. Afuera está fresco y se detiene un instante en la baranda de hierro del angosto pasillo del primer piso. Se escuchan algunos gritos de chicos dentro de las otras piezas. Las puertas están cerradas, pero por las ventanas o los vidrios de las puertas salen pálidas luces de solitarias bombitas.

Mira el patio oscuro y deja que el fresco le disipe ese mal pensamiento. Mira hacia el fondo del pasillo y va hasta la pileta que esta afuera, al lado de la puerta del baño que está abierta y la luz apagada. Llena la ollita abriendo un chorro débil de agua de la canilla de bronce. Del baño sale un poco de olor a acarohina.

Vuelve y cuando llega a su puerta, con la ollita riega una pequeña planta que está en el vano de la ventana.

Apoya la ollita en la mesa. Sube a la mesa un calentador de kerosén que estaba debajo de la misma, lo prende y pone la ollita a calentar. Le improvisa una tapa con un cartón de un almanaque de taco que cuelga en la pared.

Luego comienza una nueva tarea: descubrir (otra vez esa palabra) lo que hay en la imagen.

Se trata de “dejar fluir espontáneamente la imagen”. Surgen preguntas específicas sobre algunas cosas: “... un país tan alegre y con tanta música?”

-¿Conozco el país?, ¿qué imagen tengo?

-¿Escucho la música?

Un procedimiento: retroceder un paso y particularizar (es increíble la cantidad de cosas en común que tiene este oficio con los procesos de la actuación)

En esto de “dejar fluir” surge una revelación: los personajes existen en sí. Esto es enunciado por Nietzsche en **El surgimiento de la tragedia** y aquí, contraponiendo a lo anterior, se impone una diferencia con el proceso actoral. O al menos el entendido por mí ya que a los actores, como director, les voy a sugerir que copien y observen “modelos reales” y que al leer y analizar una obra, no dejen de tener en cuenta que “son personajes diseñados por un autor para contar una historia”. De esta manera, el actor es el sujeto que observa y estudia el objeto (la obra en su totalidad). Pero aquí, nos estamos asomando al misterio de la creación y parece que hay que subordinarse a “dejar existir” a los personajes. Es como ser una antena transmisora, ser uno un vehículo para que un inconsciente colectivo se exprese a través de uno por medio de un personaje. Parece altamente complejo. Sobre todo con tantos años de “cultura” o “educación”. Aquí es donde cobra sentido eso del “desagregado didáctico”, separar en etapas. Esto se completa con la idea de que los personajes son creaciones espirituales de una intensidad tal que les da autonomía, y se trata de capturarlas, de “pescarlas” y luego indagarlas y descubrirlas.

Aquí cobra importancia el recuperar y profundizar el desarrollo sensible que se necesita para esa tarea. Claramente se llega a la forma desde adentro.

Al reflexionar sobre el trabajo del actor y sus diferencias con el del autor, surge lo que yo conozco como plan del autor y plan del director. En relación a esto y la diferencia entre uno

y otro, el plan del autor se constituye en un proceso dialéctico entre los personajes vivos y el plan mismo que se revela.

Así como el actor, como sujeto, puede estudiar ese plan; el actor, como persona es también parte de un plan (sobre todo para los que tomamos al teatro como un camino de desarrollo y autoconocimiento—muchas veces, un actor tiene la oportunidad de reflexionar porque “le tocó” ese personaje y que tiene para enseñarle el mismo—). Surgen aquí algunas reflexiones profundas, ligadas al misterio de la creación que están emparentadas con el desarrollo espiritual, filosófico y casi iniciático.

La difícil tarea es aprender a dejar ser *personas* a los personajes.

Le comento algunos impedimentos para continuar o permitirme no forzar. Y lógicamente es porque aparecieron algunas censuras.

Aquí viene otro de los tópicos difíciles de comprender y de aprender: dejar fluir libremente, implica no censurar. No oponerse sino aprovechar a favor. Me recuerda la mención de “Stéfano” dentro del ejercicio. Eso que significo para mí un tropiezo pues me parecía que la historia que se tejía era la de la “ya escrita” Stéfano, al mencionarla se desarticulaba y se incorporaba, era aprovechada a favor.

Por último continúa con el análisis pormenorizado en particular sobre la imagen.

Vale la aclaración de la imprescindible importancia de esto en una tarea tan delicada como lo es la del aprendizaje de la escritura, comparable con lo que le sucede a un actor observado por alguien en el proceso de ensayo, cuando está desgranando al personaje y está encontrando las cosas propias que le puede prestar, cuando aún no está terminado, cuando se está en el proceso de intimidad y entrega con el director que lo está conduciendo: algo así como estar en carne viva.

De ese análisis, surge el hacerle una lista de preguntas a la imagen. Por ejemplo:

¿Qué hay en la valija? ¿De dónde la trajo?

Con una advertencia fundamental: que las respuestas no sean conceptuales.

De cada frase se podría hacer una pregunta pero tener la precaución de que sean preguntas que se puedan responder con una imagen.

En relación a las tareas del Director, valen algunas aclaraciones de Perogrullo:

-Lo ya dicho, que la gramática del director la va a constituir el escenario (el espacio, las luces, la escenografía, la música, los ritmos, etc.)

-Dar dirección, dar sentido, o sea dar significado.

-Descubrir la relación de valores que está implícita en el texto para ayudar a contar la historia.

-Ayudar a transitar el trabajo de descubrimiento de los actores para ordenarlos en el sentido de la obra.

Ahora bien: así como en la tarea autoral hablaba de “descubrir”, en la del director y la del actor, también existe esa tarea.

Para eso es necesario tener un profundo conocimiento del texto. Haberlo estudiado como un objeto desde el sujeto que son el actor y el director, para poder brindarle nuestra subjetividad y poblar de imágenes propias que le den vida a los personajes y al escenario, con emociones que puedan transmitir vivencias creíbles y, por sobre todo, que nos permitan reconocernos al vernos representados.

Interrogar al texto, indagarlo para encontrar en él los elementos que me expresan y me emocionan y descubrir los elementos constitutivos de los personajes que están al servicio de la historia.

En un procedimiento normal, uno elige un material o el material lo “elige a uno”: esto es, habiendo encontrado un material que me expresa, descubrir por qué y en qué me expresa. Por supuesto uno vuelca su valiosa subjetividad para darle emoción y vida, pero va a ser la que yo le preste en **este** momento a **ese** material. Dicho de otra manera: es lo que puedo o estoy dispuesto a ver de mí en ese material en este momento de mi vida.

En el trabajo actoral, el mismo actor es sujeto y objeto de estudio, de entrenamiento, de análisis. Cuando toma un personaje, ese personaje es un objeto al que va a estudiar y le va a aplicar los elementos necesarios para infundirle vida.

Decía que entre otros trabajos del director está también el analizar el texto. En ese plano, analizar los elementos estructurales, estético y éticos que lo componen, descubrir el “plan” con el cual el autor lleva adelante la “acción”, la historia; la relación de valores que componen a la obra y así poder trazar un plan de director. A qué cosas dar valor y en que momento.

Para un director que es el autor el material, el texto, la obra, pasa a ser al mismo tiempo objeto y sujeto, y esos elementos están agazapados para tomarlo por sorpresa en cualquier momento de la dinámica creativa.

En el trabajo con los actores, pasa otro tanto: mientras en un procedimiento normal el director entabla una estrategia en el camino de revelación que un actor va realizando con su personaje, en este caso tanto actor como director estarán más atentos que nunca a indagar el cuerpo emocionado de los actores, que será un termómetro sensible esencial para saber por qué ese cuerpo responde de esa manera o tiene esos impulsos.

Volviendo a mi experiencia personal, el contar con actores inteligentes y sensibles, me ayudó a no perder el rumbo.

Y también un cierto tiempo de “distanciamiento” entre el final del proceso de escritura del material y luego la tarea de llevarlo a la escena (esto no pretende ser ningún “consejo”).

Al punto que, al retomar el contacto con el material, algunos pasajes se me habían olvidado totalmente: “¿yo escribí esto?”. La pregunta encerraba la tarea que desde el rol de director me fascina: “¿por qué ese personaje dice eso que dice en ese momento?”

Claro, la pregunta sobreviene porque, por suerte, el material me expresaba.



Hacia un teatro vulgar

por Andrés Binetti

Existe una cierta afinidad entre Teatro de los Calderos y la vulgaridad, la noción de lo vulgar, Hay algo de esa imaginería que está presente durante todo el desarrollo de los ensayos de nuestras obras.

Lo vulgar, pero ¿a qué me refiero?: *el término vulgar significa: perteneciente al vulgo, común, corriente, ordinario. Común o general, en oposición a especial o técnico. En lingüística las lenguas que se hablan actualmente en oposición a las cultas.*

Hay un cierto espacio en la teatralidad actual, un espacio relativamente nuevo, que es el de la gran cantidad de autores- directores. En este sentido se crea un fenómeno que me parece está vinculado a la vulgaridad en el sentido que le estamos tratando de dar. Hay un nuevo espacio de toma de decisiones entre la dramaturgia y la puesta en escena. Existe la posibilidad de la reescritura. Existe un nuevo espacio donde reelaborar el concepto primero, llámese dramaturgia, y el de poner en funcionamiento, de la mejor manera posible, esa potencialidad escrita.

Ese espacio puede ser llenado, de echo lo es, con miles de opciones, entre ellas, en nuestra experiencia, la herramienta *vulgaridad*, es una de las mas importantes durante ese momento de decisión.

Doy un ejemplo:

En la obra "**Llanto de perro (una vulgaridad contemporánea)**" la primera acotación de la dramaturgia decía:

"Rancho en medio de la pampa, afuera hay viento, se escucha el llanto de una gallina. sentada en un catre gome, al tiempo entra Zuare. Se miran, tensión".

Desde la dramaturgia la idea era empezar con esa tensión, que sugería algo que después se devela, que Zuare es zoo-

filico y tiene amores con la gallina del rancho. Bien, hasta acá todo es funcional, pero había algo de la escena, en el proceso de ensayos, que no funcionaba, era justificado que Gome (*interpretado por Paula López*) no accionara, puesto que tendría que intervenir contra un momento privado de su hermano; Zuare, (*interpretado por Alejandro Lifschitz*) a la vez, Zuare hacía lo suyo y entraba al rancho.

Durante el proceso de ensayos no se armaba el momento ese, la potencia que tenía que tener, algo no se producía, algo faltaba. Hasta que decidí desde el espacio que denominamos de la vulgaridad lo siguiente:

Gome debía estar escondida bajo las cobijas, oculta del público, y Zuare, luego de su acto venéreo (*en off*) con la gallina, entraba convertido en el gallo, los cacareos de Zuare son los que dan el pie para que salga de las cobijas Gome y se produzca el primer conflicto de la obra.

Gome - ¿qué hiciste Zuare?.

Zuare - nada.

Gome - no te haga, si te escuché.

Zuare - ¿qué decí vo?

Gome - si esa gayina no pone, no vamo a caga de hambre...

Zuare - deja vo, ya le via habló y va poné uno así de grande.

Gome - que le va a habló vo, si está ahí ofendida la custión.

Obviamente, en los primeros ensayos de la nueva puesta, esta secuencia parecía un poco ridícula, la risa nos obligaba a detenernos, lo hacíamos un poco en joda. Pero luego de varias pasadas notamos que era interesante, y además, que proponía algo que estaba corrido de nuestro sentido común teatral.

La idea, desde un plano intelectual, tiene bastante del concepto "lo vulgar" como tratamos de desarrollar en el seno de los calderos. Es vulgar en tanto el recurso de *metamorfosearse* con la pareja, en este caso una gallina,

produce efecto cómico, y a la vez trágico, ¿qué es eso de volverse un gallo?, una idea un tanto ridícula, pero efectiva, y que surge del espacio de la corrección de la escena que permite la reescritura.

Deberíamos repensarnos desde la vulgaridad, creo que asumirse vulgar, un poco fuera del campo de lo intelectual y a la vez sin renunciar a la inteligencia, es un buen punto de partida para pensar nuevas formas de producir sentido, que de eso se trata un poco la cuestión de la dramaturgia. En este sentido creo que una buena pregunta es ¿Cuál es el límite? Hasta donde podemos jugar con esta idea sin volvernos completamente vulgares. Esta es una idea importante, porque el concepto tiene algo de límite en sí mismo, es una idea fronteriza, que está en la cornisa, a punto de caerse, pero a la vez, su opuesto (por ponerlo en un sistema de opuestos) que vendría siendo el teatro "serio" adolece de la misma dificultad: hasta dónde ponerse serio, cuál es el límite de la seriedad, creo que todos los que somos espectadores de teatro sabemos que no hay nada más insoportable que una obra de teatro seria, que trabaje sobre conceptos serios, que se vuelva solemne, casi como la canción aurora, a las siete de la mañana en la fila del colegio, sobretodo si en tu colegio te tenías que formar en el patio, y era invierno.

La seriedad, la solemnidad son un gran peligro en el teatro. El teatro no es serio, no tiene que serlo, no necesita legitimarse desde ese lugar, mas bien, todo lo contrario.

La idea de un teatro vulgar tiene que ver con discutir este preconcepto, el de la seriedad. No es tan importante, el teatro, la dramaturgia, como para ponerse serios, creo; en este sentido que la vulgaridad se convierte en un arma, como todo buen arma, de doble filo, en contra de la seriedad.

El efecto de lo que denominamos "vulgaridad": el termino entonces sería algo así como una manera de producir sentido desde la aceptación de la propia vulgaridad, entonces pienso que los efectos que produce son de alguna manera de una forma de empatía respecto del espectador.

En principio uno trata de poner en el escenario aquello que le gustaría ver, aquello que tiene belleza, aquello que es poético, que de alguna manera es poético para uno y supone que lo va a ser también para la gente que va a asistir al espectáculo. Pero el asumirse en una parte como vulgar, propone, de alguna manera un efecto de simpatía desde el público, es en esos guiños desde los que opera la noción de vulgaridad, se genera esto, ese momento en el que se devela que los creadores de ese material escénico son tan parecidos a nosotros, el público, que necesitamos reírnos. Entre todos. De todo, de alguna manera, estamos en esto juntos. Y creo que ese es uno de los misterios del teatro off, alternativo, independiente o como se quiera llamar, no es que las salas sean pequeñas porque hay pocos espectadores, porque los subsidios sean bajos o porque el teatro no es redituable (aunque estas afirmaciones son verdad) es que necesitamos estar cerca de los espectadores, necesitamos decirles que somos iguales, que no hay una diferencia entre unos y otros, sino, mas bien, que hay la intención de un contagio, que existe la necesidad de pensarnos como iguales, como partes de una misma cosa, compartiendo un espacio y un momento único para ambos.

Otro ejemplo de lo que denomino la vulgaridad. En la obra **Opera anoréxica (una vulgaridad rizomática)** ya desde el principio se lee esto, es una vulgaridad, jugamos con el término rizoma. Por otro lado, esta obra es una ópera que está anoréxica, ese fue el concepto que encontramos para hablar sobre un tema que era espinoso, pero a la vez, del que queríamos hablar, puesto que era algo que nos tocaba de cerca. Al empezar a trabajar, entendimos que no era posible, de ninguna manera, dar cuenta del sentido completo de la enfermedad, puesto que esta encierra una paradoja, por lo que produce tanta violencia, el problema de la anorexia es entender por que alguien decide dejar de comer y entabla una lucha contra las demandas de su propio cuerpo.

La música de la ópera fue compuesta por Marcos Zoppi y

Guillermina Etkin, que trabajaron durante todo el proceso de ensayos junto a nosotros, ellos propusieron un trabajo conceptual, a partir de sonidos vinculados a la comida, así es que la obra está plagada de mordiscos de zanahorias, licuadoras que producen una música tecno, el sonido de un estómago digiriendo la comida, etc.

Dentro de este cuadro de gran refinamiento y de un espíritu bello y poético la única canción que no fue compuesta por los músicos fue la del final, existía la necesidad de vincular el material escénico con la actualidad, entonces tomamos la decisión de poner una música que sea reconocible, que sea de todos, ahí apareció la idea de una cumbia, escuchamos muchas, hasta que encontramos una del grupo **La base**, que reza así:

*Escucha la moraleja
El que no hace palmas
Se deja se deja.*

*Sabor sabrosón pa bailar
sabor sabrosón pa gozár
mírenle a la negra bailar
como se mueve sin parár.*

Definitivamente esa era la cumbia que necesitábamos, porque territorializaba algo del material que se había tornado abstracto. (la dramaturgia estaba basada en poemas y testimonios documentales de personas que habían padecido la enfermedad)

Probablemente **Ópera anoréxica** sea el trabajo mas serio del grupo, puesto que encara un tema que es muy complejo y que de alguna manera nos pedía tratarlo con respeto.

Obviamente la cumbia y sobretodo esa, que era una cumbia villera, era cuestionable, y de hecho fue cuestionada, por vulgar, por tosca, poco sutil, pero operaba en el sentido que nosotros necesitábamos para producir ese efecto; al fin y al cabo habíamos asumido que esta ópera era una

vulgaridad rizomática. El efecto que produjo al principio, en los ensayos, fue similar al ejemplo anterior, al principio nos parecía mucho, era un poco una exageración, rozaba un borde; hasta que entendimos que era potente e interesante justamente por eso. Y entonces, esa potencia, nos obligaba a renunciar a pensar el espectáculo como un espectáculo completamente serio.

Volver entonces a esta idea de vulgaridad un concepto, un poco difuso y a la vez límite, hay algo del sentido que opera, no de manera directa, sino como una serie de detalles, de pequeños signos que están intercalados en el discurso y que son de otro orden, que supuestamente, para el sentido común teatral, no deberían estar ahí, que han sido condenados por vulgares incluso por nosotros mismos.

OTROS EJEMPLOS

En **La piojera o un procedimiento justicialista**

Un personaje un poco border caza moscas y las guarda en una botella desde hace cinco años.

Otro personaje es ciego y practica tiro al blanco con una carabina. Lleva gastadas quinientas balas.

Hay un manco; que perdió las dos manos; que le anda haciendo milagros al pueblo.

Una prostituta intercambia su trabajo por electrodomésticos.

Un policía planifica un cabaret.

Al cabaret le ponen de nombre "*carne argentina*"

Y así.

Entonces la herramienta vulgaridad es entendida como la vulgata, la traducción de una escritura sagrada, de alguna manera la apropiación de ciertas partes de un texto en función de una traición a la seriedad de ese texto; las primeras ideas de la dramaturgia, el texto como potencialidad, que deviene en recursos de puesta en escena. Lo vulgar opera en el sentido de una traducción- corrección desde el espacio de la ironía, a la vez en un espacio borde, el de la puesta en escena. Y opera como función de.

Esto es, como una herramienta, no como sentido total del material, sino en forma de incrustaciones en un material escénico, de alguna manera son como pequeños estallidos que proponen un corrimiento de lo que se esperaba del espectáculo, pequeños desplazamientos asociados en la mayoría de los casos al humor, pero al humor franco, no al chiste o al juego de palabras, sino mas bien al efecto que produce el poner algo que no debiera (para el sentido común) estar ahí, en ese lugar.

Ese algo vulgar que está puesto, resaltado y que opera en función de todo el material, que de alguna manera contagia al resto del discurso. Propone un gesto de imprevisibilidad, algo que en cualquier momento del relato vuelve a estallar y que está entre la risa y el sofocón, que opera en los límites del verosímil del espectador.

Volviendo al tema del límite, denominamos a la vulgaridad una herramienta, puesto que debe ser dosificada a lo largo del relato, en este sentido aparece la personalidad de los creadores del material escénico como creadores de un universo ficcional que está minado de es herramienta, creo que el límite tiene que ver con la organicidad del relato entre dos puntos:

El primero es el de la previsibilidad, donde el espectáculo viene a ser una confirmación, esta es una postura mas bien pedagógica donde se pone al espectador en el lugar del alumno al que se le debe educar y confirmar su discurso, es una forma que da cuenta de un mundo absolutamente reconocible y reconocido, tanto para el espectador como para el creador de ese material.

Por el otro lado la noción de la absoluta imprevisibilidad, un universo imposible de reconocer, donde no existen huellas, un universo en donde puede pasar cualquier cosa. Y sabemos que en donde puede pasar cualquier cosa, no pasa nada.

En el medio de estas dos opciones se estructura el relato atravesado por la vulgaridad.

Notas sobre el diseño *de iluminación escénica*



por Alejandro Le Roux

DE LA LUZ Y EL DISEÑO DE ILUMINACIÓN

El diseño como exploración personal - Aforismos

Si desplazamos nuestro foco de atención del producto "diseño de iluminación" podemos concentrarnos en la vivencia por la cual atraviesa una persona después de sentir la necesidad, la motivación de diseñar, el tránsito de un camino interno y personal, jalonado por las influencias externas y los límites que imponen las relaciones con los demás, por los conflictos que generan las ideas encontradas y las propias limitaciones para entender el material y el trabajo hasta llegar a un resultado. Hasta ese momento se atraviesa una acumulación de factores socio-político-artísticos, de relaciones humanas en el seno del equipo creativo (donde aparecen diferencias de formación y de convicciones y/o de gustos) y técnico, de medios tecnológicos y de producción que condicionan al proceso creativo/puesta en escena.

Sin tratarse necesariamente de factores estéticos, esos condicionamientos incidirán en el resultado de la puesta en escena y del diseño de iluminación, objetos que, sin ser los productos directos, van a tener la forma del análisis más o menos correcto y de la mayor o menor experiencia para poder manejar aquellos factores que el trabajo debió

recorrer durante su gestación y del cual determinaron la buena o mala factura.

Por eso en el diseño de iluminación es imposible encontrar reglas universales : cada producción tiene factores y condicionamientos distintos, y lo único que eventualmente puede repetirse es un método de trabajo, una exploración absolutamente personal de ese universo, en la cual no puede dejarse de lado la flexibilidad y la improvisación frente al día a día del montaje y a la evolución de las relaciones humanas, ya que un método probado en otras circunstancias y repetido sin tener en cuenta las actuales, puede fracasar o dar resultados nada satisfactorios.

Por que incluso a partir de un método de trabajo que haya demostrado su eficacia aparecen datos sueltos (relacionados con la estética : contrastes de color, claroscuro, trabajo de planos diferenciados, trabajo de modificación del espacio escénico, etc.; con la técnica : los medios técnicos a disposición, luz fluorescente, incandescente, de descarga, las características de la sala, etc.; con la formación previa del iluminador, que se detonó al leer determinado material y las fuentes que se consultaron; con la motivación que despertó ese material escénico) que no estaban previstos y que van a ponerlo en crisis.

La consideración de todas estas cuestiones determina que hablar de diseño de iluminación se transforme en hablar de nosotros mismos : de lo que nos interesa, de lo que retenemos, de lo que nos gusta, de lo que pudimos aprender (y de lo que no, en cada uno de los casos), de las limitaciones para comprender, para confiar en otro, para superar la intransigencia; hablar sobre sensaciones, sentimientos, ideas, opiniones que se activan en nuestro interior cuando se produce un encuentro con un material. Estas reacciones en el mejor de los casos son entusiastas y creativas pero pueden transformarse en el aburrimiento que anticipa la pura resolución técnica cuando se reconocen situaciones ya transitadas y posibles soluciones ya utilizadas.

Hablar de diseño es hablar de los cuestionamientos que

nacen al interrogar un material y al interrogarse uno mismo en relación a aquel; es dosificar y saber dominar la energía y la ansiedad propias por llegar a un resultado sin saltar etapas, es saber poner las cosas en el orden correcto, es trazar un recorrido que se inicia con ese encuentro y con el de las demás personas que realizarán sus propias lecturas de aquel material.

Finalmente, conferirle al proceso creativo/montaje el carácter de "aventura" tal como lo hacen algunos autores franceses no parece entonces exagerado, teniendo en cuenta que durante un tiempo determinado los seres involucrados van a vivir con el material mencionado como intermediario, como patrimonio común, como motivo de pertenencia y de regocijo en su construcción periódica (incluso cuando se producen encontronazos con y a consecuencia de ese producto).

Diseñar es explorar, reconocer los límites en los que vamos a movernos. Diagnosticar, anticipar problemas y conflictos, pero también es adaptarse y construir a lo largo de los ensayos...

Diseñar es organizar, disponer de los medios materiales con los que se cuenta en función de una idea trabajada con un director. Si la manera de utilizar los medios disponibles toman la misma frecuencia que el material, el trabajo tomará una densidad y una coherencia incuestionables.

Diseñar es intentar innovaciones (enfoque, direcciones de luz, sistemas de trabajo) o probar elementos, materiales de existir buenas condiciones de trabajo.

En situaciones conflictivas no existe el margen para la prueba, para el error y el tiempo disponible o la poca colaboración obligan a ceñirse a lo fundamental y a lo conocido.

Diseñar es un trabajo de análisis personal, es reconocer las motivaciones para incluirse en un trabajo, es un ejercicio de entregar y ofrecer ideas desinteresadamente y, en contrapartida, poder criticar con toda libertad, idealmente sin generar conflictos o de comprender por qué aguantamos designios, necesidades, caprichos, límites que valen solamente en función de valores y parámetros del otro.

DEL MÉTODO DE TRABAJO

Así como la luz no cumple una sola función en el diseño y esas funciones se alternan y/o superponen (definiendo, modificando, creando nuevos espacios; revelando formas, otorgándoles un carácter particular, componiendo, reforzando una idea y trabajando sobre el sentido, corrigiendo defectos de la puesta en escena, etc.), tampoco existe una sola forma de abordar un diseño de iluminación...

A continuación tres posibles aproximaciones que dependen de las condiciones en la cuales se encara un trabajo:

A) *Un diseño genérico*

¿Siempre es necesario comprender lo que ocurre en escena para poder iluminarlo o en algunos casos alcanza con atender a la estructura del relato?, ¿la consistencia del trabajo se da siempre por una buena comprensión y en el caso contrario el trabajo es puramente decorativo? ¿O por el contrario sobre este trabajo de plantilla se pueden establecer relaciones entre iluminación y material escénico incluso sin habérselo propuesto?

Lo que sigue es la organización de un diseño en tres puntos, sin importar el contenido de la obra y sin que tengamos ningún compromiso con el material o con la idea de puesta en escena, estos tres puntos deberían funcionar y permitir solucionar las situaciones que se presentan en la obra.

1) presentar opciones en cuanto a una misma área del escenario, reconociendo prioridades, áreas recurrentes, posibilidades que ofrece el decorado.

2) crear opciones de combinación de direcciones y colores en diferentes zonas.

3) en el mismo sentido : construir diferentes memorias (2, 3, 4...) para un mismo momento de la obra o para reutilizar en diferentes momentos.

Una doble conclusión :

Definición : el trabajo se trata básicamente de generar una diferencia entre dos situaciones antagónicas : un trabajo sobre pares dialécticos que se suceden y se dosifican en el

transcurso del trabajo. Este dosaje/administración de los recursos y de la información es la composición.

Metodología : saber de antemano cuánto podemos volver atrás en el proyecto original presentado, tener una salida para poder reencuadrar rápidamente lo planificado.

B) *Un diseño específico, ¿cuáles son las preguntas que hay que formularse para construir la iluminación de una obra?*

Reconocer cuestiones profundas de la puesta en escena o el juego de hacerse las preguntas correctas en el momento correcto sin creer que es posible basar todo el trabajo en lo puramente formal.

¿es lo mismo que esté o no iluminado?,

¿y si debe estar iluminado cuál será el tipo de luz?,

¿qué significa que una luz sea de una manera determinada?,

¿se puede ayudar a comprender mejor a través de la luz?,

¿le da algún sentido a lo que sucede en escena (cuál)?,

¿qué dice/qué pide la puesta aquí?,

¿qué representa la luz sobre los personajes iluminados?,

¿cuándo es más importante lo que no se ve y está solo sugerido o mencionado en el texto?,

¿qué es lo que hay que acentuar, subrayar o esconder y en qué momentos?,

¿es posible separar un efecto de luces del sentido general de la obra y hacerlo funcionar en forma autónoma?

C) *Un método intermedio : un esquema repetido que sirva para reconocer cuestiones específicas*

El diseñador debe ser versátil, la utilización de la luz no es la misma en cualquier puesta e incluso dentro de la misma no trabaja en un solo sentido, pero tal vez se pueda hacer uso de una guía preestablecida para explorar toda obra y obtener un método para reconocer:

cómo trabajar un texto.

cómo transponer ese texto a una imagen de iluminación.

cómo transponer esa imagen de luz a otra que evoque una realidad.

Llevar adelante el trabajo técnico (montaje, enfoque, grabación, ensayos, correcciones, estreno, funciones) y recuperar/materializar la mayor cantidad de imágenes.

La mayoría de las observaciones que figuran en las notas se basan en una experiencia de trabajo ligada a una clase particular de puesta en escena: la de un autor que investiga, escribe y modifica su texto en función de la puesta en escena y la de un teatro que se cuestiona a sí mismo.

Hay estéticas y formas de trabajo que para el teatro de autor pasan por virtuosismo y son inaceptables, pobres o demasiado modestos desde el punto de vista del teatro comercial (un solo ejemplo :los niveles de iluminación en uno y otro caso).

Así como en el teatro comercial hay resultados más que previsibles o poco interesantes desde la óptica del teatro de arte.

Pero, ¿las mismas preguntas que se utilizan para resolver un montaje de autor no servirían para la resolución de cualquier otro tipo de espectáculo, incluso de teatro comercial?

Esos principios, interrogación del material, el trabajo sobre tiempo-espacio-sentido, la modulación del espacio, la generación de tensión por un contraste de color, etc., corren el riesgo de pasar a un plano secundario en función de la personalidad de un actor o de una situación de comedia que se transforman en el centro del espectáculo, pero no dejan de tener validez en un plano más personal como metodología de trabajo.

Sería bueno probar si cumpliendo el requisito de iluminar correctamente a esa personalidad todo el resto de la luz queda en una zona de absoluta libertad : en ese caso tal situación sería hasta más interesante que los preconceptos y los cuestionamientos del puestista de una producción más "artística".

OTRAS NOTAS SUELTAS

Más allá de las funciones del diseño – Tratar con luz

Hablando de las funciones de un diseño de iluminación todos los autores coinciden aproximadamente en estos cinco puntos:

- Visibilidad selectiva
- Revelación de la forma
- Composición del espacio
- Modificación de los estados de ánimo
- Información

Aceptados y verificado su cumplimiento para llevar a término un diseño, podemos practicar enfoques menos esquemáticos y más personales para el trabajo con la luz, donde desplazemos nuevamente el foco del concepto "diseño de iluminación", para concentrarnos en algunas cualidades de la luz, entre ellas la de modificar los elementos, en su aspecto o en su sustancia, un concepto que nos lleva a la idea de "tratar con luz".

Propongo el concepto de tratamiento a través de la luz, el tránsito durante el cual un elemento se transforma, como uno de los tantos posibles para iniciar un trabajo de diseño y, más allá de las cinco funciones y de los fines específicos que nos unen al resto del equipo de trabajo, enraizarlo con nuestras búsquedas personales y nuestra necesidad de expresión, las cuales en muchos casos quedan reservadas a nuestro goce íntimo y secreto, aunque estén expuestas a todo espectador (quien conocerá solamente el último paso, el final de esa transformación, un producto que a sus ojos siempre fue como él lo está viendo).

Quisiera relacionar esta transformación a través de la luz con el proceso mismo de creación de una obra, con las alternativas que sufre la misma y el equipo de trabajo : el desafío es trabajar esa mutación como forma artística..., interpretar los cambios en la iluminación no solamente como, por ejemplo, modificaciones entre un estado anímico

y otro de los personajes, o entre un cambio de espacio y otro, sino como modificaciones más profundas que siguen un programa trazado de antemano que funciona de manera autónoma y por encima de las situaciones que propone la acción de la obra.

LA TENSION

TENSION : ¿durante cuánto tiempo se soporta un conflicto sin resolver o una situación establecida que no se modifica?;

TENSION : entre luz y sombra, ratio, proporciones asociadas también a la noción de tiempo, de duración de un estado lumínico en escena. El cambio a otro estado cuando el primero ya no es adecuado para lo que se está contando...;

TENSION : entre opuestos y no solamente entre opuestos, la posibilidad de encontrar tensiones multipolares. De basarse en un ambiente homogéneo pero donde se perciben otros movimientos.

A MODO DE CONCLUSIÓN...

Los puntos tratados surgen de la reflexión sobre mi trabajo como diseñador y están adscriptos al trabajo sobre una puesta en escena, fuera de la cual perderían su esencia.

El formato es el de un cuaderno de apuntes que se plantean a partir de la práctica profesional, los mismos están sujetos a modificaciones permanentes, por que son contradichos por la realidad o por un análisis superador.

En caso de existir respuestas a los cuestionamientos que aquí figuran, estas serían provisorias o exclusivas de las condiciones de producción de un proyecto determinado, del contexto donde surgieron.

¿Cuál es el cuerpo?

por Gabily Anadón

El arte conserva y es el único en el mundo que conserva. El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure.

La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de preceptos y de afectos.

Los preceptos no son independientes de un estado de quienes los experimentan.

Las sensaciones, preceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia.

El artista crea bloques de preceptos y afectos, pero la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo.

Que el artista consiga que se sostenga en pie por sí mismo es lo más difícil.

El artista siempre añade variedades nuevas al mundo. De todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los preceptos o las visiones que nos da.

El arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras. "El arte no tiene opinión". Las figuras estéticas (y el estilo que las crea) nada tienen que ver con la retórica. Son sensaciones: perceptos y afectos, paisajes y rostros, visiones y devenires. El de devenir sensible es



el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es), el devenir conceptual es el acto a través del cual el propio acontecimiento común burla lo que es.

La filosofía, la ciencia, y el arte quieren que desarremos el firmamento y que nos sumerjamos en el caos.

El arte efectivamente lucha contra el caos, pero para hacer que surja una visión que lo ilumine un instante, una Sensación.

Una obra de caos no es ciertamente mejor que una obra de opinión, el arte se compone tan poco de caos como de opinión; pero, si se pelea contra el caos, es para arrebatárle las armas que vuelve contra la opinión, para vencerla mejor con unas armas de eficacia comprobada.

Diríase que la lucha contra el caos no puede darse sin afinidad con el enemigo, porque hay otra lucha que se desarrolla y adquiere mayor importancia, contra la opinión que pretendía no obstante protegernos del propio caos.

Gilles Deleuze – Felix Guattari ¿Qué es la filosofía? Anagrama, Barcelona 1993

Para que el cuerpo devenga en una intención/un estado visible debemos ser capaces de transformar una mente perceptiva, un cuerpo centrado y un ser vulnerable, así como ser conscientes de cada uno de los elementos (pensamientos, movimientos, emociones, etc.). El trabajo está en buscar la integración y alineación de la mente/cuerpo mediante el uso de imágenes que generen e inspiren respuestas imaginativas y movimientos del cuerpo. El cuerpo es el medio para la expresión, "está al servicio de". El cuerpo expresa mientras que acciona: primero la fisicalidad y después la expresión, como decir, para sentir necesito un cuerpo.

Pensar el pensamiento implica derroche, mutaciones de direcciones, pasajes repentinos, lazos imprevistos, entre niveles y contextos anteriormente comunicados.

Ponerse frente a los materiales en situación de ignorancia.

Permanecer abiertos, receptivos, observar la vibración o potencial, que es el lado vivo del material, mostrar un pensamiento en marcha

La materia corpórea equivale a una inteligencia correcta del movimiento en el sentido de alianza entre lo mental y lo muscular.

Se baila en el cuerpo, no con el cuerpo. Considerar el movimiento como materia viva, objeto y expuesto a continuas descomposiciones y manipulaciones

Por medio de la improvisación, ponerse en contacto con áreas poco exploradas que permitan eliminar lo estereotipado de los lenguajes aprendidos.

Conocimiento del propio cuerpo, de lo que puede un cuerpo, tanto en líneas de acción como de pensamiento.

Cuestionar el individualismo emocional.

Cuestionar los sistemas de discursividad.

Reinventar el cuerpo una y otra vez.

Reflexiones sobre el arte escénico en el “capitalismo de ficción”



por Alejandra Cosín

Quisiera ser muy sencilla: un poco esquemática y un tanto didáctica, para reflexionar sobre la necesidad -que es lo que quiero defender, en lo que sigo creyendo- de seguir haciendo arte fuera del mercado del arte.

Lejos, extremadamente pretérito, quedó el artista de figura totémica, dueño del halo protector de cualquier mundana terrenidad. También, pena me da, quedó atrás el artista capás de cambiar el mundo con su revolución formal, su movida estética o su actitud expulsiva... Hoy incluso se cuestiona el rol del artista como autor en un mundo ficcionado, es decir, más que estetizado: entregado todo él a la fantasía, a la explotación de la fantasía. Así pues, el artista es un productor más. Pero no cualquier productor de entretenimiento más.

Pero bienvenida sea ya que no hay otro mundo, esta movilización sociocultural y económica que tuvo el quehacer artístico, y cuando la creatividad se cotiza el doble que todo un imperio tecnológico vacío de innovación, entonces no es dejando de ser creativos que nos liberaremos de las devoradoras garras de la mediocridad del mundo hecho un espectáculo... Si no dándole a la producción artística sentido, un significado particular y oportuno, inaudito, propicio, pleno de dudas a resolver en el futuro (el futuro que el capitalismo de ficción detesta tanto) que den el empujón para seguir creando. ¡Sudor de artista!!! La ‘idea’ es nada, gritemos, frente a la muchedumbre de nuevos empresarios de la cultura *top-pro-pop-post-X*: lo importante, lo que

nos hace individuales es cómo y para qué la producimos. ¡Nuevas utopías artísticas, que sean más coherentes que la misma materia, ya que también el objeto terminado quedó en desuso; propósitos lúdicos, utopías antitópicas que nos liberen de la *remake!*

Las artes escénicas y presenciales brindan una supercotizada chance a la búsqueda de nuevas sensaciones -siempre más, siempre novedad- de las masas consumidoras (ya no se calcula por cientos, miles... hoy se habla de millones como si fueran absolutamente manejables, dando por hecho que todos son uno, 'el Hombre globalizado'). No es el objeto sino el acontecimiento lo importante hoy en el mundo del arte presencial, pero he ahí la posibilidad de generar en ese acontecimiento (tales como los eventos multimedia, las intervenciones ciudadanas de artistas, los festivales que toman la esfera pública para realizarse, etc) el choque con la deuda: deuda con el tiempo de la presencia, con los sentidos que estamos dejando de utilizar, con la madurez como ciudadanos, la reflexión frente a lo desconocido -no el temor: la reflexión, la elección, la afrenta con la identidad-, la deuda con la historia.

Se mató casi todo, murió desde Dios hasta la Patria, la Revolución, los padres, la guerra cuerpo a cuerpo, los mitos... matamos la modernidad... sin embargo no matamos la necesidad de belleza, de ternura, de compañía. La vida todavía no se convirtió totalmente en *reality show*, la vida no es sólo el hecho de saber si genéticamente estoy o no preparado para morir, la vida también es la búsqueda de la belleza, la ternura, la compañía: las propias en la red de otros propios. En ese momento es que el artista es productor capás de introducir semillas de cambio, ¿hacia algo mejor? Al menos hacia algo que exista *después*, después del famoso super presente que lo devora todo. Proyectos, aunque no tengamos ninguna esperanza en el futuro.

Pero como la culpa es un sentimiento legado de la modernidad que declaramos acabada (no es estrategia la

interpelación del pasado porque también está absolutamente velado), no será apelando a sus punzantes dagas como hará el productor de arte escénico para hacer tambalear la reiterativa demanda de los consumidores de ficción, sino que el choque con la deuda que refiero más arriba es apelando a los sentidos menos mimados por el capitalismo espectacular. La vista lo tiene todo, y todo a su favor. Pero en la demasía ya dejó de ser efectiva. Sin embargo es posible a través de su medio llegar a alguna sensación olvidada. La combinación de otros sentidos, como cuando se produce sinestesia, es un efecto que debemos buscar, y en ese salto arrítmico de la percepción, interferir la respuesta pavloviana de los espectadores -a un *tempo* ya no del videoclip o del e-mail, un tiempo de encuentro que abra el juego al pensamiento, a la sensación más profunda y más incierta, a la espera-. En particular la danza y la performance en la que el cuerpo es protagonista, apelan además a otro sentido menoscabado: el kinestésico. Se dirá que también lo hacen las gym en los megagimnasios, pero estoy hablando de la sensación de movimiento en el espacio -kinestesia-, que produzca extrañamiento, ensoñación, que despierte la imaginación. Que traspase la piel, que llegue directo a las articulaciones y de ellas a la imaginación. ¿Es que es otra cosa la danza? Estaré pecando de evidente, pero de un tiempo a esta parte creo que la danza y las performances de movimiento se han convertido en pura destreza, en pura exposición -exclusividad de la vista-, en desmedro de la exploración de lenguaje, de recursos y de metodologías, acordes a una época. ¿Será justamente la respuesta a ésta? Sería una lectura por parte de los productores de danza y performance bastante lineal y superflua, de ninguna manera artística... Por supuesto: si lo que se sigue haciendo o queriendo hacer es arte.

Ha sido hasta acá más que una sugerencia, una expectativa.

(1) Vicente Verdú, (2003) *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Anagrama (Barcelona)

Laura Yusem

El camino de la dirección teatral



FOTOGRAFIA: MAGDALENA VIGGIANI

por Ana Durán y Federico Irazábal

A la hora de presentarse, Laura Yusem elige hacerlo del siguiente modo: "Soy Laura Yusem, nombre artístico de Laura Sofovich. Yusem es el apellido de mi madre. Soy directora y docente de teatro. Fui bailarina, poeta, periodista; pero ahora soy directora. Tengo un hijo que es científico y vive en los Estados Unidos. Eso soy". Y agrega: "Mis padres eran de vanguardia y de izquierda. Aún recuerdo que las reuniones del Partido Comunista se hacían en mi casa, y ellos venían disfrazados. Además recuerdo, estando en el living de mi casa, a Arturo Jauretche, a Julio Cortázar, Arturo Frondisi. Recuerdo también que cuando Jauretche se refugió en casa nosotras teníamos mucha rabia. A tal punto que mi hermana golpeaba el piano, que estaba en el living donde él dormía, para despertarlo" Fue alumna de Borges en la carrera de letras, a fines de los 50, y asegura que uno de los motivos por los cuales se convirtió en una gran lectora es su timidez. "A los 15 años – cuenta - debuté como bailarina con Ana Itelman. Para mis padres este no fue el problema; el tema era que, cuando comencé con todo esto, no quería seguir con la secundaria. ¡Imaginate! Trabajaba de noche y ensayaba a la tarde."

- **¿No te gustaba la Escuela?**

- Más que la escuela, el problema era la hora. Toda mi vida odié levantarme temprano. Tengo mis rituales históricos que consisten, hasta el día de hoy, en tomar el desayuno en la cama con el diario. Necesito eso para empezar el día. De hecho, recuerdo que cuando quedé embarazada uno de

mis problemas era qué iba a hacer con la escolarización de mi hijo. Y resolví el asunto llevándolo a turno tarde, y yo terminé rindiendo libre mi secundaria.

- ¿En qué momento decidís, pese a ser tan tímida, poner el cuerpo como bailarina?

- Es muy frecuente que la gente que es tímida decida poner su cuerpo. Es una manera de socializar y de poner el cuerpo en lugares que en sí son más protegidos. Porque cuando uno es chico es una especie de burbuja. Y yo, de hecho, empecé a bailar siendo muy chica. Cuando lo manifesté, mis padres primero me mandaron a estudiar con Madame Sirouyan que fue quien trajo el método Dalcaux. Empecé con ella a los 5 años. Después estudié con una profesora rusa de danza clásica. A los 12 empiezo a estudiar con quien fuera mi gran maestra, Ana Itelman. Estuve muchos años con ella, que ejerció en todo sentido una gran influencia en mi vida. En ese momento ella recién venía de los Estados Unidos trayendo el método Graham. Mis padres, que eran personas muy informadas, se enteraron de eso y me mandaron a estudiar con ella. Recuerdo que era tan bella como dura y exigente. Sus clases eran magistrales. Prácticamente vivíamos en su estudio de la calle Posadas, que compartía con el hoy también mítico teatro Fray Mocho. La experiencia con Ana fue integral. No solamente aprendíamos en las clases, sino de verla a ella moverse como artista frente al medio. Como la compañía no daba ninguna ganancia, hizo que trabajáramos también en cabaret, en televisión y en comedia musical, para que ganemos dinero. Y todo ese mundo, debo decir, me encantaba. Por eso con Ana uno tenía una formación por un lado de vanguardia y por el otro muy popular.

-¿Y cuándo te vas de su compañía?

- No es algo fácil de responder para mí, porque en realidad lo primero que ocurrió fue que dejé de ser su alumna para trabajar con ella, y después siempre quedé en una relación muy importante hasta el final de su vida. Para mí fue muy importante ver que cuando ella viró más hacia el teatro,

me consultaba. Y yo le respondía que no podía aconsejarla porque todo lo que sabía me lo había enseñado ella.

- En el aspecto técnico, ¿Qué te dejó?

- Lo que más me dio fue la posibilidad de tener conciencia del espacio, de las dinámicas y de la transgresión, aunque yo no he sido tan transgresora como ella, más allá de que tenga el impulso. Para mí lo primero que hay que tener es una concepción, una ubicación, una idea de cómo va a surgir la relación entre esos cuerpos y el espacio, que es, en definitiva, lo que va a dar la dinámica. Si algo de eso no aparece me preocupo. Por eso de alguna manera creo que mis puestas tienen mucho de coreografía, aunque no se note. Hay una estructura bastante coreografiada. Y después, ya siendo directora, tuve la suerte de encontrarme con una escenógrafa como Graciela Galán con quien hice en este sentido una especie de equipo perfecto, porque a esta concepción mía del espacio, ella la podía traducir en objetos concretos. Y para alguien como yo, que lo primero que hace, gracias a mi paso por el estudio de Ana, es pensar el texto espacialmente, contar con una escenógrafa como Graciela es vital.

- ¿Cómo es tu trabajo con ella?

- Lo que le trasmito a ella es una sensación, una intuición, vinculada a la obra que vamos a hacer. Como tenemos un entendimiento casi instantáneo, ella comprende inmedia-

DOCENCIA

“Empezó un poco a la fuerza. Trabajaba en Clarín, tenía un hijo chico y estaba separada. Pero después de Boda Blanca que fue un aluvión de todo, empezó a caer gente al Teatro Planeta diciendo que querían estudiar conmigo. Yo sentía que ya no iba a poder cumplir con las horas de Clarín, por lo que decidí dejar el diario y trabajar dirigiendo y enseñando. Cambié el diario por la docencia. Y hasta el día de hoy vivo de la docencia. Me encanta, pero más me gustaría poder vivir de la dirección, pero no puedo.”

tamente lo que digo. Le hablo un poco y ella dibuja en un papelito cualquiera. Después de eso nos contamos cosas de la vida y, al poco tiempo, viene con un boceto que es exactamente eso de lo que hablamos. En esa primera charla se da todo lo que luego va a haber. Por supuesto que a veces tenemos que estudiar e investigar, y lo hacemos juntas. Con ella no hay largas jornadas de trabajo porque no son necesarias.

- ¿En tu relación con el actor, sos muy técnica?

- Por lo general no le hablo técnicamente al actor. No le indico la dinámica que tendrá que hacer como se lo diría a un bailarín. Juego con las intensidades pero él no sabe que detrás de eso hay una coreografía. Me parece que al actor le cuesta mucho pensar técnicamente. El tiene otro tipo de resortes y, como directora, tengo que tener en cuenta eso. Con un bailarín es mucho más fácil, porque se entrenó para eso.

- ¿Qué recordás hoy con más fuerza de tu paso por la Facultad?

- Una de las anécdotas que más recuerdo ocurrió cuando tuve que rendir el examen final con Borges. Yo no era una alumna de diez. Pero como lo idolatraba a Borges quería sacarme un diez con él. No sé bien por qué, pero me propuse estudiar para sacar esa nota. En aquel momento los finales se hacían con bolillero, pero como Borges era tan moderno para la época, él dejaba que el alumno eligiera al autor de la literatura inglesa sobre el que quería exponer, sin usar el bolillero. Elegí a un poeta y estudié como loca. Fui al examen e hice la exposición oral. En esa época cuando terminábamos los exámenes, esperábamos afuera el resultado. Porque la cátedra discutía y el alumno no asistía a esa discusión. Y siempre quien salía a dar las notas y la libreta era el adjunto. Y cuando sale y dice mi nombre me entero que me habían puesto un siete. Y fue un horror. Porque esa era mi nota típica, y yo había estudiado para más y creía que el examen había estado muy bien. Me acerqué al adjunto muy respetuosa y, tímidamente, le pregunté por qué esa nota. Y él me dice que el problema

fue que, como yo hablo tan bajo, Borges prácticamente no me escuchó. Él me aclaró que daba fé que mi examen era para un diez, pero Borges no había querido poner esa nota porque no había escuchado. Y esa anécdota hoy me parece deliciosa, porque es muy borgeana.

EL TRABAJO EN EL EXTERIOR

- ¿Qué hacés cuando dejás la Universidad?

- Me voy a vivir a Cuba, donde trabajé como profesora y bailarina de una compañía de danza contemporánea que dirigía una coreógrafa mexicana. Después formé parte del conjunto folclórico nacional de Cuba, como asistente de dirección de Rodolfo Reyes, también mexicano. Era una compañía grande, de 70 personas, con la que hicimos giras por Europa y por África. Fui muy feliz en Cuba, viviendo el primer momento de la revolución cubana.

- ¿Y por qué volvés?

- Porque me parecía que lo peor que le podía pasar a una persona era el destierro. A mí me iba muy bien en Cuba, tenía novio, me iba a casar, era feliz con la revolución. Y en ese momento me dije: si no me voy ahora, no me voy más. Y me costó mucho irme porque no fue fácil. Pero lo logré. Volví a Buenos Aires. Imagino que algo de todo esto que me pasaba a mí era cultural y generacional, porque ahora, por las vueltas de la vida, mi hijo vive en los Estados Unidos y no tiene el mismo sentimiento que yo, o por lo menos no tan agudo. Creo que yo lo miraba desde la historia de mis abuelos, y en algún punto era como repetir la historia con todas las salvedades del caso.

- Y una vez en Buenos Aires ¿qué hacés?

- Empiezo a estudiar teatro. Porque, hay que decirlo, no era muy buena como bailarina, y Ana Itelman veía en mi aptitudes propias de la dirección. Me lo decía siempre. Y, además, como amaba la literatura, en la danza siempre me faltaba algo, me faltaba la palabra. Y me aconsejaron estudiar actuación para entender qué era la dirección. Y ahí fue que comencé a estudiar primero con Juan Carlos Gené y luego con Agustín Alezzo. Pero, más allá de ellos y de su

excelencia, siempre digo que mi gran maestra fue Ana. Sí debo decir que en Gené encontré alguien que aplicaba, en el teatro, esa cosa tan estricta de la danza. En cambio siento que Augusto Fernández o Alezzo me ayudaron mucho para abrir más la cabeza. Y en parte es toda esta historia la que me lleva a la dirección puesto que, cuando salgo del grupo de Gené, comienzo a dirigir a mis compañeros de clase. Tenía 30 años. Era el año 70. Dirigí una adaptación de un cuento de Hebe Uhart **Un pájaro gris, medio gordo, de pico corto**, que era la definición científica de un gorrión. No fue nadie a ver eso. Pero así empecé. También fue en este período cuando trabajé como asistente de Augusto Boal, quien por entonces era muy importante dentro del teatro latinoamericano. Fue para el montaje de **La Mandrágora**.

- Y, ¿ cómo sigue? Porque estamos llegando a la dictadura...

- Dirigí durante diez años, con cuatro años en los que no hice nada: del 74 al 78, es decir durante la Triple A y los primeros dos años de la dictadura. Años muy duros. Para todos. Es ahí cuando mueren o se exilian casi todos mis amigos. Pero del 71 al 73 dirigí varias cosas. Después entré a un grupo que era una agrupación peronista, que dirigía Gené, y en el que hacíamos espectáculos para villas, clubes de barrio, animación de fiestas infantiles. Eso duró más o menos dos años. Yo era periodista, trabajé en el diario **Clarín** del 70 al 80, que fue donde estuve recluida toda la dictadura. Entré al diario como colaboradora, e hice notas de moda, porque soy una apasionada de la moda. Recuerdo que escribí una nota sobre el jean, que en ese momento empezaba a imponerse. Y la titulé **El uniforme imperial**, haciendo una mirada política sobre ese atuendo. También escribí una nota sobre la moda de las plataformas, hablando de las enfermedades y accidentes que podía causar. Después entré en la redacción y fui a parar a Espectáculos. Hice reportajes, crítica de danza –no de teatro–, un poco de crítica de cine pero me cortaron las alas enseguida por haberme metido con algo que no debía. También hacia necrológicas, un género que siempre me pareció increíble.

BODA BLANCA DE TADEUSZ ROZEWICZ

Ese fue el espectáculo que me instaló definitivamente en el medio teatral. A partir de ahí empecé a tener ofertas del teatro oficial y del comercial. Se acercaron a mí autores de la envergadura de Griselda Gambaro o Tato Pavlovsky. Fue un fenómeno que en el momento no pude explicar. Y hoy creo poder arriesgar una hipótesis. La situación cultural argentina por entonces era muy complicada, ya que había muy poca actividad tanto por la censura como por la autocensura. Y entonces creo que esto nos favoreció en algún punto, porque el público estaba ávido de ver teatro, y aún faltaba un año para Teatro Abierto. Y por otra parte, y ahora sí desde la óptica de la obra, la temática era transgresora, porque se insinuaba la homosexualidad y una familia totalmente disfuncional, cosa que no era bien visto en ese momento. Desde un punto de vista estético, era algo bastante impactante para el teatro de aquel momento, incluso porque tenía desnudos, cosa que por entonces en nuestro país era impensable. Ensayamos casi dos años. No teníamos ningún tipo de condicionamientos y eso es algo que favorece mucho el trabajo estético. El texto era oscuro como buena obra polaca pero nosotros, sin embargo, habíamos elegido el color blanco que estaba por todos lados. El piso era de un césped verde con estructuras tubulares de tul blanco que de pronto ocultaba a los actores, o se convertían en árboles, y el vestuario también era todo blanco. Recuerdo que, en ese momento, íbamos

INSTINTO

a las casas de novia y veíamos esos elementos que pese a ser tan cursis nos encantaban.

Fue una obra que nos marcó a todos y a mí en particular. Y creo que es bastante lógico que lo haya hecho porque el público acompañó una propuesta que, pese a ser en plena dictadura, fue muy comprometida y de hecho el público pudo leerla en clave política. Hubo una función en la que alguien en la platea gritó “con nosotros no van a poder”. Y si bien eso podía tener múltiples lecturas, era antidictatorial seguro. Y de hecho fue un éxito, porque fue en el teatro Planeta, que era relativamente grande. Hacíamos funciones de miércoles a domingo, a sala llena. No hacíamos los martes porque Rubén (Szuchmacher) estudiaba en la escuela de Pichon Riviere por las noches. Con esa obra fue la primera vez que salí a festivales: Caracas, México y Uruguay.

Teníamos un elenco impresionante, integrado por Rubén Szuchmacher, Jorge Marrale, Alicia Zanca, Luis Campos, Patricia Hart. Marilina Ross llega en el 81 u 82 para reemplazar a Alicia. Ella venía del exilio y yo se lo propuse. Creo que Marilina fue una de nuestras grandes actrices, que lamentablemente ya no actúa más. Recuerdo que una mañana estaba yo desayunando, como te contaba, en la cama con el diario, y llega Patricia Hart a hablar conmigo después del episodio de la bomba que nos habían puesto. Vino a decirme que teníamos que echar a Marilina, y me acuerdo, mirá qué ridículo, que lo primero que le dije fue: “salí ya mismo de mi cama”. ¿Entendés? Lo primero que pude hacer fue echarla de la cama. Después de eso fue que entró a reemplazarla Susana Torres Molina.

GAMBARO Y PAVLOVSKY

Boda Blanca, en buena medida, nos inserta a todos en el medio teatral. Y en mi caso particular fue la obra que me hizo entrar en contacto con autores que luego serían fundamentales en mi trayectoria, como es el caso de Griselda Gambaro y de Tato Pavlovsky.

Gambaro me ofreció **La malasangre**, algo que fue maravilloso tanto por la obra como por el momento en el que

se estrena. Era el año 82 y fue el segundo ataque a una de mis obras. Pero más allá de eso, que obviamente dice mucho, desde un punto de vista más íntimo fue con ese texto cuando debuto con un elenco integrado por actores que eran profesionales para ese momento. Y a partir de allí tuve la fortuna de que Griselda me diera para estrenar muchas de sus obras.

De Pavlovsky dirijo tres obras: **Camaralenta, Pablo y Paso de dos**. Y fueron tres experiencias fundamentales ya que aprendí muchísimo con él. Pero si tuviese que tomar una de las tres, elegiría **Paso de dos**.

Es fantástico ensayar con Pavlovsky porque uno puede usar el método de estar siempre perdido. Con él siempre es posible probar millones de cosas, algo que en gran medida su dramaturgia no solamente permite sino también exige. Uno de los principales problemas en **Paso de dos** tuvo que ver con una de mis obsesiones: el espacio. ¿Dónde están? Recuerdo que probábamos millones de cosas, hasta que al final a Graciela (Galán) se le ocurre hacer una piletta de mierda porque había que representar una especie de campo de concentración. Entonces ella propone usar afrecho con agua porque eso supuestamente daba algo que parecía mierda. Llevamos los materiales a la casa de Tato, y en su bañera los probamos. Y vimos que era perfecto. Además a mí se me ocurrió que la mujer que agonizaba tenía que estar desdoblada y la puse entre el público para significar que algo de esto le podía pasar a cualquiera. Ese fue el debut de mi alumna Stella Gallazi. Ese espectáculo también fue muy importante porque con él inauguramos Babilonia, que fue una sala de suma importancia para el teatro porteño. Y llegamos a esa sala de casualidad. Todo ocurrió porque un día, caminando por la calle Guardia Vieja, veo que había un galpón, donde había una mujer, una morocha, que me cuenta que iba a ser un teatro y un lugar para fiestas. Era Graciela Casabé.

-¿En ese momento sentís que ya tenés una estética?

- Creo que sí, que hay una marca. Pero como no me gustan

las definiciones no las hago. Dejo que sean otros quienes las hagan. Además, a veces, mi marca está más visible, y otras menos. Recuerdo cuando hice **Camino negro** de Oscar Viale - fue la única vez en mi vida en la que gané mucha plata - que decidimos hacer, de acuerdo con Viale y Galán, una puesta absolutamente realista, que claramente no es mi marca. Y fue muy placentero, porque es como estudiar un género y tratar de hacerlo bien. Había agua en las canillas y todo ese tipo de cosas que, por lo general, no uso porque soy más austera. Y, sin embargo, pese a que haya sido tan diferente siento que ese espectáculo es absolutamente propio.

EL TEATRO SAN MARTÍN

Trabajé mucho en ese teatro y siempre con gran felicidad... Y problemas, obviamente. Pero allí tuve la posibilidad de hacer grandes obras, cosa más complicada en los teatros pequeños. También, no puedo negarlo, es muy importante tener un sueldo. Eso es algo muy extraño para los teatristas independientes.

Cuando llego a ese teatro como directora ya tenía experiencia porque había trabajado allí como bailarina y como asistente de dirección. Conocía a su gente y sus dificultades, sus obsesiones y sus dinámicas, cosa que facilita mucho las cosas puesto que, después de la experiencia de trabajar en la escena independiente, hay que acostumbrarse a un espacio donde las cosas funcionan de un modo diferente. Uno no puede pretender allí trabajar ilimitadamente en los ensayos y dedicarse a buscar. Cuando a uno lo contratan, mucho antes de empezar los ensayos, tiene que pasar la planta de luces, la escenografía y el vestuario. Y para eso ya tenés que tener delineada un tipo de puesta. No podés buscarla con los actores. Pero si entendés eso y no pretendés que el teatro actúe como una sala independiente la experiencia es fructífera, porque es otra experiencia. A mí me nutrió y ayudó mucho trabajar con esos tiempos limitados. Aunque es claro que necesito de ambos tipos de experiencias. Y también, debo decir,

que estoy un poco cansada de esa especie de idealización sobre la libertad del off. Creo que eso es falso porque no siempre da buenos resultados. Son en todo caso formas distintas de trabajar. Por eso hay que posicionarse bien, no confundir los lugares porque es ahí donde las cosas te salen sí o sí mal. En el San Martín vos tenés que ser muy preciso y buscar resultados.

De todas las obras que hice, salvo el **Rey Lear** que no me salió nada bien, estoy satisfecha. Pero la que más rescato es **Los Veraneantes**, de Gorki, y **Lo que va dictando el sueño** y **Penas sin importancia** de Gambaro.

ANTES DEL RETIRO

Yo estaba sin proyectos y sin trabajo. Así fue que fui al Goethe Institut, que es un lugar de mucha cercanía para los artistas. Charlando con Gabriela Massuh, le propuse hacer una obra alemana y ella me dio un libro que habían publicado con diez autores. Ahí es cuando descubro a Thomas Bernhard con **Antes del retiro**. Y, sin dudarlo, me dije que esa era la obra que quería hacer. Le llevamos el proyecto a Eduardo Rovner, entonces director del San Martín, y le pareció fantástico. Armamos el elenco con Rita Cortese, Stella Galazi y Cacho Bidonde. Cuando estábamos por empezar a ensayar me llaman del Teatro Sha y me dicen que querían reinaugurararlo. Ellos me proponen una obra israelí. Pero les dije que no podía porque estaba por empezar a ensayar y les cuento de qué iba lo que estaba haciendo. Y me dicen que era perfecto para el Sha. Pero para poder hacerla ahí tenía que hablar tanto con el Goethe como con el San Martín, y las dos instituciones estuvieron

SALA PROPIA

“Es un privilegio y un refugio, más allá de todos los problemas que te genera. El mundo es hostil, pero teniendo la sala propia esa hostilidad baja un poco. Con Clara Pando estamos muy entusiasmadas con ese teatro –Patio de actores– que ojalá tenga larga vida.”

de acuerdo en que la hiciéramos allí. Además de que Hebraica nos pagaba muchísimo más que el San Martín, me parecía interesante reinaugurar una sala con una obra tan provocadora. Recuerdo que cuando le conté a los actores, Bidonde dice “¿dónde estará la grieta?”. Todos nos reímos porque nos parecía un comentario muy depresivo, pero finalmente la grieta fue la bomba de la AMIA. Estábamos ensayando en Hebraica cuando estalló la bomba. Hebraica se convirtió en un lugar de acopio de materiales, y el lugar donde se instaló la CIA, Mohad y la SIDE y nosotros con una obra de Bernhard sobre los nazis. Absolutamente custodiados. Estábamos muy perturbados, porque notábamos que los directivos de la comunidad judía no sabían lo que estaba pasando ahí. Entonces le pido una reunión a Beraja y aparece toda una comitiva y les mostramos un fragmento de la obra y les conté a todos estos monstruos lo que estábamos haciendo. Y ahí se armó un despelote bárbaro entre ellos con órdenes y contraórdenes. Al mismo tiempo nosotros estábamos muy mal. Íbamos todo el tiempo a la guardia del hospital porque nos pasaban cosas. Así fue que decidimos consultar con el psicoanalista Ulloa, que estaba haciendo un gran trabajo de apoyo a la comunidad. Nos dio una sesión a todos como grupo. De alguna manera nos preguntó cómo habíamos llegado hasta ahí cada uno de nosotros. Y ahí, en grupo, decidimos hacerla. También le consulté a Verbitsky sobre el tema seguridad, y él, como siempre muy irónico, me dijo que era el lugar más seguro de Buenos Aires en ese momento. El estreno fue una locura, porque había patrulleros, helicópteros, detectores de metales. Era impresionante ver a Stella con la estrella amarilla del campo de concentración, o a Bidonde vestido de nazi, sumado al miedo real que sentía la gente. Todo fue tan fuerte que duró apenas unos días.

- **¿Y por qué nunca la repusiste?**

- Porque no soy partidaria de las reposiciones.

- **¿Por qué?**

- Porque no me gustan. De hecho la única vez que lo hice fue con **La malasangre**, y a pedido de Griselda.

- **¿Y cómo fue esa experiencia?**

- Muy buena. Fue la obra de Griselda que más éxito tuvo. Y disfruté mucho ver los públicos diferentes. Porque en el 82 era un público militante, y ahora había gente común, mujeres que iban para verlo a Joaquín Furriel. Y recibían la obra de un modo distinto. Se reían mucho más. No al final, claro, donde el silencio siempre se impone. También rescato mucho el haber conocido en la reposición a Carolina Fal, que es una actriz fascinante.

- **¿Hiciste algún tipo de relectura para la reposición?**

- No. Hice la misma puesta, más allá de los cambios actorales. De hecho, cuando me dieron el ACE por ese trabajo, en mis palabras dije que creía que era un premio que incluía a la puesta original.

CÁMARA GESELL Y EL PERIFÉRICO DE OBJETOS

Habían muerto mis padres, con seis meses de diferencia. Y yo estaba muy triste. Un día apareció Veronese, que no era lo que es ahora, a traerme una obra suya para que la dirigiera. Era hermosa la obra, pero le dije que no sin leerla, porque no tenía energía en ese momento. Y le conté mi estado anímico. El entendió y cuando se estaba yendo le dije, de la nada, que quería actuar en una obra del Periférico. El se dio vuelta, me miró y se fue sin decirme nada. A los quince días me llamó por teléfono y me dijo: “te vas a llamar Tomás y empezamos mañana”. Ensayamos un año en Babilonia, y fui muy feliz, porque era otro el que estaba rompiéndose la cabeza para armar el espectáculo. Fue una gloria. Disfruté mucho el proceso de ensayo, porque ellos, como yo, también se perdían. Tuve mucho miedo hasta el ensayo general, al que vino Alfredo Alcón. Al terminar la pasada lo agarré con toda mi inseguridad y le pregunté

si no era muy bochornoso mi trabajo, y el, que es muy generoso, me contestó: "es tan peligroso mirarte a vos como a los muñecos".

- ¿Cuál era la sensación física en ese lugar tan pequeño y rodeada de muñecos?

- Sentía que estaba con personas, porque en teatro la creencia es fundamental. Yo no veía muñecos. Y era un chico, un varón de 9 años, y lo creía. Y era feliz. La gente me esperaba a la salida para mimarme y yo salía radiante preguntando a dónde íbamos a ir a comer. Yo era feliz. Además siempre he pensado que la vida es peor. No hay nada que se acerque al horror de la vida y del mundo. ¿Qué obra de arte puede asemejarse a Irak? Ninguna. Ni la más grande ni la más genial. Entonces, ¿de qué dolor me hablan cuando me dicen que la obra es dura?

*Material cedido por la Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires.
Centro Cultural Recoleta.*

LOS ACTORES

"Soy de las directoras que va siempre a acompañar a sus actores, pero no retoco nada. Una vez que se estrena es eso lo que hay. Sí me permito, cuando veo que se está degradando, hablar con ellos para llamarles la atención muy respetuosamente porque, en realidad, considero que la obra es de los actores. Son ellos los verdaderos dueños."

Confusión en Palermo

(conversación con *Ricardo Bartís*)



por Ana Durán

Me llamo Ricardo Bartís, soy director de teatro y docente. Tengo 56 años y dos hijos que se llaman Sebastián y Mariana y soy hincha de River.

- ¿Por qué te parece que te convocamos para una entrevista pensada para autores de teatro?

- Siempre está la broma sobre un malentendido. Algo debe estar muy mal en este país para que yo y otra gente figuremos en algún libro o en alguna Audiovideoteca referida a la escritura. Lo que ya fija una posición. Para mí, el mundo de lo culto es el de otras personas, es el mundo de los grandes. Uno puede andar por el costado porque ese mundo tiene secretos y valores que uno no posee. Además, el teatro está colocado en un lugar marginal en relación al resto de las artes. Es una especie de prima del interior mal definida a quien, de vez en cuando, hay que meter en una fiesta familiar. No me parece mal por otro lado porque logra en goce lo que las otras artes consiguen en prestigio cultural. Además, en lo particular, yo escribo en la escena. Desarrollo el ensayo para tener un marco muy claro de movimiento, velocidades, de intensidades sobre un tema, con un tratamiento y una línea conceptual sobre ese tema. Pero a eso se llega como consecuencia de un trabajo escénico, lo que nosotros nombramos como la "masa escénica", que son las combinaciones de los cuerpos en el tiempo y el espacio donde están valorizados los ritmos de actuación, las

simetrías, los rulos de actuación que permiten narrar varias cosas simultáneamente: creando un nivel de realidad, pero al mismo tiempo un artificio. Pero hay una clara conciencia de la preeminencia del contacto con el que mira. Esto no tiene que ver con mirar ni hacer chistes o con la tradición de la “morcilla”. Cosa que de todas maneras es preferible a esa hipotética austeridad de contacto que promueve el teatro serio. El teatro serio propuso durante muchos años el supuesto de la existencia de una cuarta pared que, a la vez, supone anular la fuerza principal que es el espectador, aquel que en realidad motiva el hecho de que un actor esté ahí, en el espacio escénico.

A la escritura se llega después de mucho trabajo sobre estos temas. Además, yo ni siquiera escribo; yo dicto, porque me resulta más práctico moverme porque ya tengo muy desarrollada la escena, porque ya la he trabajado y tengo muy clara la totalidad de los cuerpos enunciando. Por otro lado, yo acepto el relato. No hago teatro abstracto, sino realista, donde las lógicas de encadenamiento son a veces más o menos extrañas pero que son claras en el sentido de que con buena voluntad se entiende que detrás hay un relato. Inclusive en el Don Juan, que fue la obra más abstracta. Pero definitivamente acepto la idea del relato. Si fuera pintor trabajaría sobre lo figurativo, con figuras humanas. Me importa el latido del relato y cómo producir, desde lo teatral, la eliminación marmórea del problema del relato. Porque para mí la abstracción está en la actuación. No en la puesta en escena ni en el tema. Lo que no es ninguna convención es el cuerpo. En él, lo que saltan son los músculos y los hígados y los corazones de los que actúan. Hay un relato concreto, y a la vez, una dilución de las ideas yoicas. Tenemos una especie de invasión de la cultura psicoanalítica que nos bombardea permanentemente con las ideas yoicas y las vinculadas a la identidad y la conducta, casi como si fuera el brazo armado de la política. Vivimos en una cultura atravesada por una demanda de la idea yo

aunque esté fisurado, diluído o arrasado.

Para mí el trabajo está situado en la actuación. No en hacer el personaje sino colocarse en un estado. Un ejemplo es el de Alejandro Urdapilleta con el **Rey Lear**, cuando arrasa las convenciones y se ve su voluntad como actor, su pensamiento acerca de la actuación. Eso aparece en lo que nosotros llamamos su “entre”, que son las distracciones momentáneas, los descuidos, todo aquello que ocurre en ese ahora que es el teatro: voluntad afirmativa, transpiraciones, etc. Eso me resulta interesante y atractivo, cuando no se pretende anular la presencia intensa del actor.

Tengo más interés por un teatro cuyo relato tenga claridad para que lo raro sea cómo los actores van a desarrollar algo de índole abstracta y extraña. Lo complejo es encontrar una energía escénica que produzca una referencia mítica en el espectador. Que pueda aceptar que entiende algo de lo que se le está diciendo, aunque no sea totalmente asible. Que la actuación contenga un mundo que aluda y reconozca algo de allí en él, con características muy vinculadas a esta ciudad y a un núcleo de funcionamiento de lo argentino. Eso lo veo como una obsesión siempre presente en mi trabajo.

También veo modalidades rítmicas: las situaciones de acumulación y estallido, por ejemplo. O trabajar sobre intensidades muy marcadas. El trazo erotizado, la musculatura observada. Como una hipervalorización del punto de vista, de cómo será visto el actor. Pero no como un trabajo pictórico sino para entender qué está en juego cuando estoy actuando. Exasperar la sensibilidad de lo singular de actuar.

- ¿Cuál es, entonces, el punto de partida de tu teatro?

- Por un lado tema de que el teatro es un arte que se arma con el espectador y eso hace que haya distintos tipos de teatro y de espectadores. Hay un teatro que no se interroga

mucho sobre su objetivo y su entrenamiento. El ensayo, que es el lugar donde se gesta la existencia de la materialidad de lo que después va a ser. El teatro comercial tiene muy claro el procedimiento, en dos meses de ensayo. La estructura también define los roles. Fuera de allí los roles no están tan definidos y están más en juego. Dirige quien decide ejercer la dirección, no quien está nominado para hacerlo. Para mí, la escritura no es una situación previa, pero no la niego. Lo que discuto es la creencia de que hay un movimiento original de alguien que se cree autor de algo, porque lo que verdaderamente sucede es que después viene el grupo de trabajo y lo saca de la esfera literaria y lo introduce en la escena que tiene otro ritmo y otras leyes. Entonces la creencia de que alguien tiene que repetir de manera mecánica en la escena, es una cosa tonta. Necesariamente hay que variar porque la escena tiene un ritmo y unas características que tienen que ver con las personas que trabajan, que tienen peculiaridades poéticas cuya potencia no hay que achicar para encuadrar al personaje como características psicológicas. Pero eso es una discusión que está saldada en las artes. Nadie se hace esas preguntas en la pintura, por ejemplo.

Pero lo que está ahí es un concepto ruín, que es la idea de que hay algo previo a la escena, como si la escena no tuviera una autonomía que va a producir un discurso principal. Como si uno pensara que lo principal es Rey Lear y no lo peculiar que va a suceder en la puesta de Lavelli y en sus actores.

- ¿A quiénes considerarás tus maestros?

- Durante mi formación tuve la suerte de leer primero a Meyerhold y entonces a Stanislavsky lo leía muy críticamente. En ese momento me produjo mucho entusiasmo la aparición de algunos de sus ensayos. Y me quedaron grabadas para siempre algunas frases contundentes. Él habla de la vida clandestina de la actuación y de la alte-

ridad temporal. Que un tipo en pleno realismo socialista, reconociéndose marxista militante y además siendo maestro mayor de la revolución socialista más importante de la historia dijera que el tiempo no se encadenaba y después uno entendía por qué lo mataron, fue muy importante. Porque además, en esa época, me estaba formando con líneas que tenían que ver con la sensorialidad y un conductismo de la actuación. Nos entrenábamos más en aprender a sentir que a estar en el escenario. Y por supuesto no se reflexionaba acerca de qué signos afirmaban esa emoción ideológicamente hablando. Un teatro que en lo aparente elige una línea más humana, poética y profunda, pero en sus procedimientos sigue estabilizando y no propone un campo poético revolucionario. Enuncia discursos bondadosos y sus procedimientos escénicos son conservadores.

También me marcaron las primeras charlas con Alberto Ure o con Tato Pavlovsky. Yo no había ido a la universidad y no tenía idea obre temas filosóficos, así que carecía de toda información acerca del pensamiento deleusiano. Pero cuando nos hablaban de "rizoma", nosotros entendíamos que era lo mismo que nosotros llamábamos "derivativo". Cuando en el año 85 empezamos a hablar y Tato me acercó la idea de "territorio" más que de personaje fue muy estimulante porque, aunque no manejaba esas definiciones, venía desde hacía mucho tiempo pensando a la actuación en esos términos. Mi experiencia como actor me decía que no trabajaba un sistema de composición, que tenía que escaparle porque no me resultaba útil. Y que algunos errores de mi trabajo me servían para producir algunos procedimientos que me resultaban más interesantes. Durante muchos años no pude poner en palabras mi trabajo. La palabra personaje o relato no nos expresan, porque las palabras también están capturadas por un sistema. La idea de conflicto o fuerzas en la escena entran en colisión con nuestro trabajo. Cuando apareció la textualidad de Meyerhol me di cuenta que hacía setenta u ochenta años se

habían sentado las bases de algo que iba en otra dirección que “el método”. Nosotros entrenábamos con Tennessee Williams y desconocíamos el sainete o el grotesco, a la vez que despreciábamos las expresiones populares. No lo digo por una cuestión historicista, pero me preguntaba por qué estamos pensando en De Niro o Al Pacino. Yo me siento más cerca del teatro popular que de la vanguardia, por ejemplo. Todo ese teatro me parece abominable.

En ese sentido podría decir que nunca me preocupó la vanguardia, ese mito, esa irrealidad que abarca al país, no se podría sustentarla aquí. Noción heredada de las metrópolis culturales, la idea de vanguardia desplaza, sin reflexión, la realidad en la que creamos. La dirección debe asumir la totalidad de los “relatos” de la escena, lo literario, lo pictórico, lo musical, narrados en el relato fundante del teatro que es la actuación. Máscaras provisionarias, textualidades que podrían ser otras, retorcimiento de esas máscaras para que produzcan otras nuevas: hacerlas hablar entre sí, esas voces, ese griterío. Dirigir es lograr el ritmo, la “forma musical” de esos diálogos. Debe aceptarse como útil lo fragmentario, lo obvio, lo que evade la pesada herencia de la unidad. Para dirigir hay que tener una gran capacidad de combinar. Los cuerpos levemente virados, tomados por una fuerza intensa, contenida, sus estallidos serán variables y no siempre definidos por el sentido. Se debe evitar lo psicológico tomando la conducta de los personajes como núcleos temáticos de lo argentino. Lejos de ser eco, el teatro debe buscar esa fuente, esa vibración original. Dirigir será entonces la búsqueda de esa fuerza misteriosa y poética que la realidad nos birla. La dirección no se estudia, es una relación sensible de los múltiples sentidos de la escena.

- ¿Cómo trabajaste con los textos originales como las novelas de Roberto Arlt, el Don Juan, Hamlet o la obra de Florencio Sánchez?

- Y, lo que queda es amor. No hay forma de relacionarse pasionalmente si no es destruyendo el vínculo con el autor. Si no, la relación es de sometimiento. Uno está caliente con los textos, siente que los autores nos hablan, y en ese diálogo yo resueno. Leer presupone la aparición de otro texto, el propio. Es natural. Y en el texto escénico aparecen pedazos, cosas, naturalezas. En Arlt me interesó el discurso del astrólogo: la caída de Dios, la ausencia de la posibilidad de la revolución social, la caída de los valores burgueses (el matrimonio, el trabajo, el amor) condenan al hombre a un estado de angustia permanente. Hay que aprovechar ese estado de angustia y utilizarlo para tomar el poder: una cadena de prostíbulos nos va a servir para juntar dinero, diseminar un gas que extermine a una gran cantidad de gente, y crear un dios menor que haga milagros menores, que es lo que la gente quiere. Menem es un ejemplo paradigmático del astrólogo. Pero no podíamos hacer las novelas de Arlt en el teatro. El teatro se resiste al traslado mecánico de una novela. Cualquiera hace eso. Cómo no nos van a considerar un arte menor y a maltratar, si durante muchos años el pensamiento y el campo teórico del teatro pasaba por esos estadios de pensar que se puede trasladar algo mecánicamente al teatro sin una reflexión previa.

La relación con los textos es de respeto y de amor, pero para eso hay que atacarlos, si no hay carne, no aparece el cuerpo del amor. Nos queremos tanto que nos aburrimos y ¡para cuándo la carnaza!, digo en broma.

- ¿Cómo fue tu trabajo con Hedda Gabler, de Ibsen?

- Es más bien un ejercicio en el que no tenemos un enamoramiento total sino una relación bastante parcial. No es un texto que nos parezca favorecedor para el desarrollo de nuestro lenguaje. Nos plantea límites extremos y situaciones de mucha dificultad. Es un texto que, según pensamos, tiene desmedida prensa. No terminamos de entender por

qué el personaje femenino tiene tanto peso en la literatura universal. De hecho no vi ninguna puesta hecha acá, sino en Europa, en los Festivales.

- ¿Por qué no se hace mucho acá?

- Porque no pasa mucho, no tiene grandes situaciones. Los personajes dicen largos párrafos para informar y reproducen muchas situaciones de duetos que permiten el avance de la trama, pero no se pueden reforzar las situaciones. Es muy aburrida la obra.

- ¿Y por qué la eligieron?

- Por eso, porque es muy aburrida y entendíamos que hay un teatro muy aburrido en la ciudad y una reconversión del naturalismo, lo que representa un retroceso notable en relación al avance que se había hecho sobre un teatro no representativo que ponía el acento en los lenguajes de actuación o derivados de allí. Esto no quiere decir que no observe con valor a esos lenguajes o que esté mal hecho. Sin embargo, creo que ese teatro, el de Daniel Veronese por ejemplo, ha encontrado una situación singular que le ha permitido alejarse de lo que es más la moda contemporánea de la escena, que es el refrito del teatro alemán de los años 80. Me refiero a ese teatro más biográfico, de la indiferenciación entre la escena y la realidad. Ese invento europeo de la cual Buenos Aires —que es muy adepta a las formas conceptuales— ha transformado en una especie de modelo.

A eso hay que sumarle la existencia en el teatro oficial, desde hace cinco o seis años, de un espacio dedicado a la realización de Biodramas, con la presunción de que el valor del lenguaje está en esa lábil frontera entre lo real y lo teatral. Y las obras con padres o tíos son como hacer un espectáculo con nuestro gato: tiene que hacer algo extraordinario para que uno pague la entrada, porque nuestro gato no es circense. Entonces se discute sobre esas ideas.

Pero el teatro no se hace con ideas, y esto es más viejo que el caracú. Las ideas que no vienen de la escena, más bien producen un teatro aburrido.

Sí creo que hay un revival del naturalismo, y creo que tiene que ver con un contexto histórico. Así como hay una revalorización de los 70 (con documentales en los que Pino Solanas entrevista a Perón), me da la impresión de que agotado cierto intento de desarrollo de un lenguaje autónomo de la escena con respecto al autor que tuvo su auge en los 90, en ese momento se tenía un espíritu muy crítico en relación a lo real: la realidad era un mundo artificial, una estructura creada, y la actuación daba cuenta de eso, de la posibilidad de proponer una alteridad que estaba sustraída en la vida. Eso se fue perdiendo porque se fueron hibridizando los lugares. Ahora no se sabe qué es lo alternativo, tanto como no se sabe quién es el enemigo en este momento. Sin embargo uno siente que hay enemigos porque la pasa mal.

Lo que observo, en definitiva, es que el territorio que la actuación había ganado se diluyó y se perdió. La actuación está ahora totalmente lavada y sin fuerza. Inclusive las expresiones más potentes que venían de ese territorio ahora funcionan en otro espacio y dejan de ser alternativos y peligrosos. No digo que esté ni bien ni mal, pero Urdapilleta es extraordinario y el problema es que está en la maquinaria del San Martín.

- Volviendo a Hedda Gabler...

- Sí, es como un acto de flagelación, de confirmar el límite. Aunque la hiciéramos todo lo mejor que esté a nuestro alcance no va a ser el teatro que nos exprese. Y de hecho, no nos expresa. Es un ejercicio de trabajo demostrar que los clásicos no los hace sólo el San Martín. Eso, en principio. Se pueden hacer con poca plata y con actores que no corresponden al canon.

Lo que sí estamos haciendo que nos expresa es **La pes-**

ca. Por el territorio, por el tipo de búsqueda que plantea y porque además es una trilogía. Es un texto propio que tiene mucha entidad en su protohistoria. Trata de una ex fábrica textil ubicada en Nicasio Oroño y Beláustegui cuyos subsuelos están al costado del entubamiento del Maldonado. Cuando se hace el entubamiento en los años 30, cuya construcción dura 7 años en un proyecto casi faraónico, las filtraciones e inundaciones, hacen que los subsuelos se conviertan en piletones. En los años 60, los chicos del barrio van a jugar a esa fábrica y traen mojarras que pescan en los lagos de Palermo y los plantan en esos piletones. Y ya un poco más grandes, a fines de los años 60 fundan La gesta heroica, un club de pesca bajo techo que se plantea que, por un precio módico, la gente pueda ir a pescar en un clima familiar y tener un pique asegurado. Para eso viajan a Entre Ríos y traen en bolsas negras unas tarariras (un salmón menor de río) que rápidamente se reproducen y en ese momento los miembros del club viven su momento de gloria. Después vino lo que vino y los muchachos empiezan a abandonar La gesta heroica y a fines de los 80 lo abandonan.

-¿Cómo llegaste a esa información?

- Es un invento nuestro. Es lo que llamamos la protohistoria que nosotros deliramos, inventamos y ya lo consideramos como un hecho real. La gesta heroica es una broma para discutir sobre el peronismo, pero también sobre las mujeres, el enganche, la tararira, clavarla, ensartar, la relación entre los hombres, los putos y los machos. Sobre lo que serían algunos núcleos de comportamiento argentino que es nuestra preocupación. Y siempre hablamos de nosotros, de esta clase social. Vamos a hacer un movimiento muy audaz: un pozo profundo, una pared, pero también dinamitar el criterio de las clases.

*Material cedido por la Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires.
Centro Cultural Recoleta.*

CULTURANACION

 Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION

 INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

int
inteatro
EDITORIAL