



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 20 - Instituto Nacional del Teatro - AGOSTO 2010



SOLO EN LA ESCENA

NERINA DIP

p/ 4

Prólogo

Una mirada sobre territorios de la soledad

p/ 6

El unipersonal en la contemporaneidad

Introducción

p/ 11

1. Unipersonal y monólogo

p/ 15

Los unipersonales. Recursos técnicos empleados

p/ 22

2. Unipersonal y sociedad

p/ 41

3. La posmodernidad: contexto y factor de producción de unipersonales

p/ 50

Conclusiones

p/ 53

Referencia Bibliográfica

Cuaderno: Solo en la Escena

Autora: Nerina Dip

ISBN: 978-987-33-0021-9

AUTORIDADES NACIONALES

Presidenta de la Nación

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretario de Cultura

Sr. Jorge Coscia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Raúl Brambilla

Secretaría General: Miguel Palma

Representante de la Secretaría

de Cultura: Claudia Caraccia

Representantes Regionales:

Rodolfo Pacheco (Noroeste), Armando Dieringer (Noroeste), Miguel Palma (Centro-Litoral), Oscar Rekovski (Centro), Ana Lia Martín de Fuenzalida (Nuevo Cuyo),

Maximiliano Altieri (Patagonia)

Representantes de Quehacer Teatral Nacional:

Mónica Leal, Alicia Tealdi,

Marcelo Lacerna, Claudio Pansera

AÑO VI – N° 20 / AGOSTO 2010

CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Edición

Graciela Holfeltz

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes - PIXELIA

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

editorial@inteatro.gov.ar

Impresión

Melenzane S.A. Artes Gráficas

Av. Directorio 5922

(C1440ASY) CABA

Tel. (011) 4862-8386

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.

En los últimos años, la proliferación de espectáculos con un solo intérprete atravesó las más variadas y múltiples expresiones del arte teatral. El drama, la comedia, el clown, el circo, entre otras disciplinas, fueron el soporte esencial de éste singular cruce con la escena. A partir de la vinculación entre la labor del actor y el espacio de la representación, el trabajo que publica en esta ocasión Cuadernos de Picadero intenta una reflexión sobre las prácticas de entrenamiento actoral y se propone dar cuenta del fenómeno unipersonal como vector de una estética impregnada, también, de una política y de una ética.

Una mirada sobre territorios de la soledad

André Carreira *

El trabajo de Nerina Dip sobre el unipersonal aborda un tema poco explorado entre los estudios teatrales. La autora parte de una noción de teatro como escena, como realización de experiencia, como espacio simbólico. Toda la reflexión de este trabajo está relacionada con la idea de experiencia como materia básica de un teatro que acerca radicalmente el arte de la ficción con el arte de la vida.

El texto hace referencia al unipersonal como un trabajo teatral que se hace en soledad. Siguiendo el pensamiento de la autora nos damos cuenta que esta idea de soledad no es más que una imagen inmediata de lo que representa esta escena individual. ¿Cómo podría haber soledad en una escena que, como queda evidenciado a lo largo del estudio, es una forma escénica muy asociada al deseo de un encuentro? El unipersonal busca la realización de experiencias de acercamiento entre el performer y la audiencia de una forma extrema.

Nerina Dip trata los espectáculos unipersonales como una modalidad teatral, y más que eso como un “proyecto” teatral que se inscribe casi como característico de la contemporaneidad. Y eso refuerza la percepción de que ocupar estos sitios de soledad donde ganan formas los unipersonales, explicita una voluntad radical de diálogo. La ruptura con los cánones del drama moderno, con la exacerbación de la exposición en la cual individuo actor/actriz se mezcla con el personaje, evidencia la conformación de un foro que contempla explícitamente la condición de partícipe activo de los espectadores.

La contemporaneidad nos propone una escena cada vez más atravesada por la presencia de un Real, en oposición a la búsqueda del realismo que caracterizó el teatro de principio del Siglo XX, el Siglo de la re-

novación teatral. La crisis de los modelos miméticos sustituidos por formas que evidencian la presencia de la experiencia real que repercute como sensación de realidad para el espectador, estimula la construcción de modos expresivos escénicos que invitan compartir la conciencia de lo real que está manifiesto en la propia performance. Por eso, la dimensión performativa de la escena actual, que caracteriza todo unipersonal, según Nerina Dip, explica en gran medida el potencial sensible de esta forma de espectáculo. Al observar un actor que solitariamente ocupa la escena, manipula los objetos y emite un texto que solamente resuena en la audiencia, el espectador tiene la clara dimensión de la condición performática del actor. Desde este lugar se establecen vínculos que no permiten que la escena se haga completamente ficcional, pues, una y otra vez la condición de persona en acción frente al espectador se hace presente.

Por otro lado, en todo unipersonal resuena la promesa de un material biográfico. Independientemente de si existe una intención autobiográfica, o si el texto trae informaciones personales reales, está puesto en escena el compromiso personal de la presencia. Los personajes y hasta las máscaras que eventualmente el artista del unipersonal pueda llevar a la escena, no pueden esconder el hecho concreto que él está allí clamando por una calidad de recepción que cruce la frontera del simple asistir al divertimento del espectáculo. Lo que se busca siempre es construir un tipo de relación con la audiencia que supone la posibilidad de que los espectadores vean el doble lugar de la ficción y de la fabricación de esta ficción como ejercicio creativo del artista, por lo tanto, real. No hay en el unipersonal, elementos de lenguaje que puedan velar la condición performática que es central,

no solamente en la realización técnica de la escena sino también en la producción de elementos vinculantes con la audiencia como evento cultural y afectivo.

La eventual condición épica de la escena unipersonal reafirma su condición performativa pues remite a la potencial condición del actor como un ciudadano que nos habla. El performer del unipersonal está allí y se ofrece como vector de la experiencia a partir de la presencia de lo ficcional, dejando claro (desde el nombre de la modalidad escénica) que él cruza el desierto de la soledad con el fin de encontrar al otro y de hacer visible su condición de humanidad por medio de la puesta en escena de la ficción y de lo Real. Realizar un unipersonal es imbricar esos dos planes de la experiencia frente a los espectadores.

Como dice la autora, la condición del “neoindividualismo” que caracteriza los tiempos que corren nos obliga a pensar si el unipersonal no sería una herramienta que reforzaría exactamente lo que desagrega los vínculos, es decir, la preponderancia del yo sobre lo colectivo”. Pero, esta cuestión es respondida por Nerina Dip argumentando que los proyectos de los unipersonales no se caracterizan por olvidar las tramas colectivas en las cuales están insertos. La radicalidad de la condición que supone la escena unipersonal, y los circuitos por los cuales estos espectáculos se presentan, son signos de que a pesar de la centralidad en el individuo, éste no busca el aislamiento y la satisfacción personal, sino el diálogo. Consecuentemente, la forma unipersonal podría ser considerada herramienta de discusión de los referentes individualistas de la cultura contemporánea.

Es preciso pensar la abundancia de trabajos sin equipos como un reflejo de las condiciones materiales de producción que imperan en la contemporaneidad.

Las dificultades de orden financiera que las compañías enfrentan cotidianamente, y los permanentes viajes a que se está obligado cuando se hace teatro en los márgenes del sistema del entretenimiento, explican en parte la atracción por módulos productivos compactados. Sin embargo, el perfil de estos espectáculos unipersonales sugiere algo más complejo, como la búsqueda de un territorio desde el cual se puede hablar directamente al otro. La atracción por el fin de las mediaciones debe ser considerada un elemento estimulante para la adopción del modelo solitario. Allí el actor/actriz está, inevitablemente expuesto al extremo, ejerciendo de hecho la experiencia de entrega y riesgo que no permiten excusas. No hay, en estas circunstancias, ningún escudo con el cual protegerse, pues, hasta mismo el personaje se fragiliza ante la potencia del sujeto performer que declara con su presencia, la voluntad de exposición y sacrificio por el acontecimiento espectacular.

A partir de estas constataciones sobre el unipersonal, Nerina Dip reflexiona sobre las prácticas de entrenamiento actoral. Así identifica tensiones creadoras que caracterizan un amplio conjunto de experiencias escénicas de los últimos treinta años. Su observación sobre la predominancia, en este terreno, del concepto de entrenamiento que se consolidó a partir de las prácticas del Tercer Teatro, es decir, del accionar del director Eugenio Barba, ayuda a dimensionar mejor el fenómeno del unipersonal como vector de una estética. Pero eso también indica que esta forma espectacular está impregnada de política y ética. De esta forma el tema parece cerrar un círculo virtuoso que pone en relación las dimensiones del unipersonal como proyecto teatral y que la presente publicación ayuda a comprender, discutir y reivindicar.

* Profesor del Programa de Postgrado de la Universidade do Estado de Santa Catarina, investigador del CNPq, director del Grupo Experiência Subterrânea, autor del libro Teatro Callejero (Ed, Nueva Generación), editor de la Revista Urdimento.

El unipersonal en la contemporaneidad

. INTRODUCCIÓN

Después de cursar la Licenciatura en Teatro, en la Universidad Nacional de Tucumán, ocupé distintos roles dentro del teatro, trabajando como docente, actriz, investigadora y directora. En todo este transcurso siempre me interesó la relación entre la teoría y la práctica, y el análisis del teatro como fenómeno social. Percibí que, en la mayoría de los casos, los profesionales del teatro profundizan la teoría o la práctica, pero que resulta difícil articular ambas, manteniendo entre ellas un diálogo fluido.

Mi intención es tratar de reflexionar sobre algunas acciones del trabajador de teatro contemporáneo, teniendo en cuenta que estas acciones son producidas por un sujeto atravesado por la cultura y la filosofía de su tiempo. Específicamente me impulsa un interés en indagar sobre las diferentes concepciones de sujeto que se encuentran, de manera implícita, en la modalidad escénica conocida como unipersonal.

Esta investigación nació de mi relación con la Red Magdalena,¹ red de mujeres artistas que producen anualmente encuentros entre actrices y directoras de diferentes países, con el objetivo de intercambiar reflexiones acerca del material escénico elaborado e interpretado por las propias participantes. Tuve oportunidad de participar de algunos de estos encuentros y me llamó la atención que casi todos los espectáculos eran interpretados (muchos de ellos también escritos y dirigidos) por las propias mujeres y que, más allá de eso, eran unipersonales. O sea que la misma mujer absorbía prácticamente todos los roles que forman parte de la producción de un espectáculo. Las caracte-

terísticas del unipersonal permitían que este tipo de producción fuese la que mejor se adaptase a esas condiciones de trabajo.

Finalmente mi trabajo en el Jurado Evaluador de proyectos, Región NOA del Instituto Nacional del Teatro me permitió asistir a numerosos espectáculos teatrales en las provincias del Noroeste argentino. Allí pude comprobar que este tipo de espectáculo, producido más frecuentemente desde finales del siglo pasado, también aparece como una expresión artística de nuestro siglo, mostrándonos, simultáneamente, algunas de las características del teatro posmoderno.

Estas observaciones aisladas estimularon en mí la necesidad de reflexionar acerca de los espectáculos de un solo intérprete como una expresión de la contemporaneidad y especialmente sobre ese actor² que decidió estar solo en el escenario; sobre las resoluciones técnicas y estéticas que eso implica y sobre el modo como estas acciones traducen la idea del sujeto posmoderno como respuesta a diferentes fenómenos colectivos.

Es necesario resaltar que la ausencia de estudios sobre este asunto, me dejó todavía más sola en el acto particularmente solitario de la escritura. Esto me imposibilitó establecer un diálogo con referentes teóricos, de tal forma, que creó un margen muy grande para indagar sobre las causas y los efectos desordenados, mezclados y dispersos, relacionados con esta modalidad escénica.

Tanto en la música como en la danza existe una larga tradición de espectáculos de un solo intérprete. Como

ejemplo de esto podrían citarse aquellas composiciones musicales y coreográficas que ofrecen momentos en los cuales un intérprete brilla dentro del conjunto, o hasta aquellas piezas completas para un intérprete solo. Esto, de alguna manera, se asemeja a las obras teatrales y sus monólogos; pero el teatro tiene una tradición de trabajo colectivo más marcada que las otras disciplinas artísticas. De acuerdo con esto, el unipersonal en el teatro –más allá de que las mezclas de lenguajes sea una de las características del arte contemporáneo– nos coloca delante de cuestiones relevantes acerca de los mecanismos de producción que la disciplina teatral adoptó a lo largo de su historia.

Las primeras consideraciones que hice sobre el tema me llevaron inevitablemente a relacionar el espectáculo unipersonal con otros modos de producción y percibir que esta modalidad teatral expone, de forma exacerbada, la condición de soledad del ser humano en la posmodernidad. Al mismo tiempo, este (pre) concepto me hizo sospechar que el espectáculo unipersonal no siempre remite a soledad y a individualismo, sino que también constituye una forma de resistencia a esa condición contemporánea.

El espectáculo unipersonal no es el único que se organiza a partir de un actor que está solo en el escenario, ya que existen otras modalidades que se valen de un solo intérprete, tales como el monólogo, el melólogo y otras formas monologales. Pero mis observaciones se concentran principalmente en el espectáculo unipersonal, ya que este muestra de forma más evidente, las contradicciones del sujeto en la posmodernidad.

En la actualidad, decir unipersonal, es referirse, de forma genérica, a una obra llevada a cabo por un solo actor, aunque esta denominación haga referencia, más precisamente, a aquellos espectáculos en los cuales el actor asume también otros roles, como el de dramaturgo y hasta el de director.

Una de las características de las artes escénicas es el hecho de que se organizan en torno a una actividad grupal. Es grupal tanto en su producción como en su representación. Sin considerar la propuesta

grotowskiana que se denominó *parateatro* o *teatro como vehículo*, los espectáculos son siempre elaborados para ser compartidos con los espectadores. La representación de un espectáculo compromete el trabajo de diferentes personas. Esto en relación a los aspectos formales de la realización, pero al mismo tiempo, tanto el acontecimiento teatral como otras expresiones culturales, son manifestaciones estéticas que evidencian creencias, valores y técnicas de un conjunto social más complejo y amplio que el de los propios realizadores del espectáculo. O sea, que tanto la representación como la realización de un espectáculo son acciones colectivas y siempre comprometen a más de un individuo.

Más allá de cualquier intención, fracasada de antemano, de pretender mostrar a nuestra cultura como una unidad, como una totalidad, esta siempre ofrece manifestaciones que expresan, con mayor o menor claridad, sus propias contradicciones. Pero esto no es sólo una característica de la posmodernidad, sino más bien un modo de expresión de las culturas occidentales. Paul Zumthor reflexiona acerca de esa homogeneidad, en relación a la Edad Media, y expresa que: *Nenhuma cultura se dá em bloco. Toda cultura comporta uma heterogeneidade originária. Esse caráter não impede (embora a freie) uma tendência ao fechamento, ao dobrar-se sobre si, à redundância; pelo menos, jamais essa cultura será verdadeiramente fechada* (2001, p.117). Esta tendencia a cerrarse es inevitable, desde el momento en que los estudios necesitan concluir y tomar cuerpo; lo que acaba creando una complejidad discursiva en la cultura. Pero esta misma hace, de esa propensión un momento más de su dinámica. Por otro lado, la tensión entre heterogeneidad y homogeneidad, es un problema que preocupa particularmente a los estudiosos de la posmodernidad, ya que la penetración de los medios de comunicación tornó más complejas las ya cuestionadas concepciones que asimilan la cultura a una etnia, una nación o una raza.

Y entonces, ¿cuál sería la contribución del teatro a ese campo de interlocución que es nuestra cultura

- 1 *The Magdalena, an international grapevine for women in contemporary theatre* es una red de intercambio artístico y cultural que está compuesta por mujeres de diversos países y que tiene como objetivo fomentar la creación de espacios de producción, investigación y difusión del trabajo teatral realizado por las mismas mujeres. Reuniones, charlas, cursos y festivales son las modalidades de encuentro más empleadas por la Red. Fue fundada en 1986 y está conectada con más de 50 países. Su fundadora Jill Greenhalgh sostiene que estas estrategias "...protagonizan el papel principal en el desarrollo de esas redes y de un movimiento que intenta manifestar que la expresión de las artistas femeninas reviste la misma importancia que la masculina si una sociedad ha de tener una identidad cultural verdadera y equilibrada". (Greenhalgh, 1996,1).
- 2 Empleo este término genérico para designar tanto actor como actriz. Mantengo esta posición con otros términos como director y directora y dramaturgo y dramaturga.

contemporánea? Cómo es que las manifestaciones teatrales interfieren, participan y construyen esa cultura en la cual se manifiesta una lucha por los sentidos comunes que posteriormente cumplen un papel clave en la estructura de poder. Los espectáculos, entendidos como parlamento político, actúan en este territorio, reflexionando, construyendo o cuestionando ese sentido considerado “común”. Los unipersonales no quedan fuera de estas observaciones, ya que más allá de su sello artístico, se trata de una herramienta de comunicación sin mediación, de contenido antropológico y de refuerzo del vínculo entre seres humanos.

Esto ofrece argumento para defender la idea de que el teatro posee una dimensión política, ya que en ese diálogo, en esa disputa por el poder, este procura un espacio de reconocimiento y de interlocución. Patrice Pavis (2003, p. 393) acertadamente propone que: *Tomando-se política no sentido etimológico do termo, concorda-se que todo teatro é necessariamente político, visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo*. Obviamente no se trata de pensar limitadamente en aquellas propuestas cuyo contenido sea contestatario, político o panfletario, sino en el hecho de que el teatro es un acto de comunicación que sostiene un grupo determinado de personas.

Considero apropiado pensar el hecho teatral no solo como arte, sino también como comunicación. El abordaje propuesto por Pavis señala un camino teórico más apropiado para el estudio del unipersonal en el contexto cultural posmoderno. Pero aún manteniendo este argumento, no es posible dejar de lado el abordaje de Fredric Jameson, quien argumenta que la posmodernidad: “está marcada por una indiferenciación de campos: de manera tal que la economía llegó a superponerse con la cultura: que todo, incluida la producción de mercancías y las altas finanzas especulativas, se han vuelto cultural; y la cultura también pasó a ser profundamente económica u orientada hacia las mercancías” (1999, p. 105).

Esa indiferenciación de campos anula la posibilidad de analizar nuestra cultura buscando respuestas a sus acciones fuera de ese espacio, que Jameson reconoce como abarcador e impregnador de todas las acciones

de los sujetos. Los unipersonales no son simplemente una respuesta a problemas de supervivencia de los actores. Su desarrollo como forma teatral no se sostiene solo en cuestiones económicas, ya que la lógica de esas manifestaciones expresa también la condición de soledad del sujeto contemporáneo y al mismo tiempo crea un espacio para ser crítico con eso.

Dentro de ese contexto, que no es homogéneo como Jameson nos lleva a creer, las manifestaciones teatrales adquirieron formas variadas. Teatro en edificios llamados teatros. Teatro de calle. Teatro en espacios que no fueron pensados originalmente para la actividad teatral. Tragédia y comedia. Performance. Teatro de dramaturgos y de creación colectiva. Teatro erudito, popular, burgués. Teatro para adultos, teatro para niños, teatro para todo tipo de público. Teatro leído, teatro semimontado. Teatro danza. Teatro de formas animadas. Teatro tecnológico. De repertorio. De grupo. Comercial. Laboratorio. Teatro sagrado. Teatro profano. Teatro ritual. Parateatro. Oriental y occidental. Y las denominaciones no acaban, porque se trata de un fenómeno complejo, rico y en constante transformación. Y es en este paisaje donde observamos que en algunas ocasiones la expresión estética y formal ofrece sobre el escenario a un solo individuo. No se trata de una contradicción con la característica de hacer colectivo propio del teatro. Pero considero muy curiosa esta opción que muestra a un solo actor a lo largo de todo el espectáculo.

Tampoco se trata de un acontecimiento exclusivo de estos tiempos, ya que la figura del intérprete en soledad nació con los orígenes del teatro. Una mirada histórica panorámica del teatro europeo occidental, nos permite observar algunos períodos en los cuales figuras aisladas dejaron su impronta. Téspis y su determinante participación en el surgimiento y desarrollo de la tragedia griega; los cantores satíricos romanos, los nobles *scops*, bufones, trovadores y trovadoras, goliardos, cantores de baladas, magos, titiriteros, narradores y mimos son solamente algunas formas como fueron denominados esos actores solitarios, tomando en cuenta las particularidades de su arte y su técnica.

Según Graciela Gómez Comini la condición de producir teatro en soledad no es exclusiva de nuestra contemporaneidad: "...mientras "arreglárselas solo" parece estar hoy de moda, la historia nos recuerda centenares de artistas que parieron sus obras en ese estado paradójico que alimenta y consume. La soledad obliga a la introspección, es amiga del silencio y de la locura. Mis orígenes en la danza me remiten a la infinita soledad de Nijinski..." (2004, p. 20). Pero aún reconociendo una larga tradición en este tipo de espectáculos, en la actualidad se observa una recurrencia de manifestaciones espectaculares llevadas a cabo por un solo intérprete. Recitales, *café-concert* y unipersonales, son algunos de ellos. En varios países encuentro artistas que eligieron esta modalidad de trabajo, tales como Luisa Calcumil del sur de Argentina, Spalding Grey y Karen Finley de Estados Unidos, Robert Lepage de Canadá, María Helena Ansaldi y Denise Stoklos de Brasil, entre muchos otros. Estos artistas no solo hicieron uso de esta modalidad a lo largo de sus carreras, sino que además contribuyeron fuertemente con el desarrollo del formato, tanto desde el escenario como con la divulgación de su trabajo. Los unipersonales **Es bueno mirarse en su propia sombra** de Calcumil, **Swimming to Cambodia** y **Monster in a Box** de Grey, **The American Chestnut** de Finley, **Elsinore de Lepage**, **Isso ou Aquilo** y **Hamletmachine** de Ansaldi y el **Manifiesto do Teatro Essencial** y todas las producciones de Denise Stoklos son algunas de las expresiones que contribuyeron para el desarrollo del unipersonal. El panorama citado no abarca la totalidad de artistas, pero ofrece algunas obras que fueron significativas dentro del panorama teatral contemporáneo.

La producción escénica del siglo pasado se caracterizó, fundamentalmente, por contar con muchos sujetos para su realización. Hasta los años sesenta es posible observar una gran producción de trabajos colectivos. Eso trajo como consecuencia el desarrollo del "teatro de grupo", que se transformó en una organización de trabajo muy empleada, en una escuela del oficio, en una forma de inserción social y en una fuente de investigación de los recursos técnicos y



• Luisa Calcumil en "Es bueno mirarse en su propia sombra"

estéticos. Según Carreira y de Olivera: ... *esta forma de organização que se oferece quase como uma 'escola teatral', supõe em uma poética específica ou em uma gama de poéticas definidas* (2003, p. 96). El teatro de grupo instituyó una metodología de escritura de textos dramáticos conocida como creación colectiva, siendo este uno de sus logros más reconocidos. Aún más, el teatro de grupo fue, en algunas ocasiones, una forma genuina de resistencia a las leyes de mercado que son impuestas no solo por el teatro comercial, sino también por la televisión.

Este modelo de trabajo parece haber alcanzado su punto más alto de desarrollo en los años setenta y, desde entonces se observa su estancamiento y fragilización, hecho que trajo aparejado el vaciamiento de la intención política que lo caracterizó. En este contexto aparecen con mayor intensidad los espectáculos unipersonales. Silvana García parece reforzar la idea de que, después del "buen" teatro producido en los años 60 y 70, ... *o teatro de grupo sofreu uma retração na década seguinte...* (2003, p. 37). Para la

autora, los años ochenta significaron un resurgimiento de la figura del director, proceso que fue simultáneo a la renovación del lenguaje teatral.

Diferentes teóricos coinciden con que el movimiento de teatro de grupo tuvo su momento más pleno en los años 70 y que, en las décadas siguientes, se observaron modificaciones en la producción teatral. Estas realizaciones fluctuaron entre las obras que colocan al director como centro y aquellas que colocan al actor como figura imprescindible del acontecimiento teatral. Aunque dentro de los grupos es clave la producción de unipersonales, esta situación resulta curiosa, pues la resultante estética no parece tener correlato con las formas de trabajo que los grupos explicitan como la ideal.

Este trabajo pretende producir una confrontación entre las concepciones filosóficas vigentes y la producción escénica. Los conceptos en los que afirmo mi pensamiento son el neoindividualismo y los trazos autobiográficos, como una guía para reflexionar sobre el unipersonal. Estos fueron desarrollados por autores contemporáneos y me permiten distinguir en los unipersonales una potencialidad para expresar,

manifestar y ser crítico con el sujeto posmoderno y su producción cultural. Finalmente, analizo la práctica del entrenamiento actoral, ya que considero que sus modificaciones influenciaron directamente la producción de los unipersonales.

Si, como sostiene Lipovetsky a lo largo de su teoría, el ser humano en las democracias occidentales solo acepta los mandatos del ego, si se consagra principalmente a la relación con las cosas y no destina tiempo a la relación con otros seres humanos, entonces el unipersonal sería solo otra expresión destinada a la satisfacción individual.

Si, por el contrario, este tipo de espectáculos posee la capacidad de establecer una relación con el espectador despojada de artificios y de estimular un encuentro de naturaleza diferente a la mayoría de los medios de comunicación, entonces este formato escénico no sería una expresión del neoindividualismo, sino que se resistiría a él.

Mi análisis no intenta examinar este fenómeno desde una perspectiva causa-efecto, pero sí estudiar el modo como estas relaciones estimulan el desarrollo de esta modalidad espectacular en la contemporaneidad.

1.

Unipersonal y monólogo

El unipersonal es una forma escénica representada por un único actor sobre el escenario, y en el que a veces este asume también el papel de dramaturgo y director. El discurso escénico muchas veces toma la forma de una dramaturgia híbrida, o sea de un *collage* de personajes y situaciones marcadamente épicas. Este tipo de espectáculos es representado habitualmente en espacios pequeños.

El hecho de ser representado por un único actor no significa que se trate de un monólogo. El término “monólogo” fue usado muchas veces para designar de manera genérica, cualquier espectáculo que sea interpretado por una sola persona, pero unipersonal y monólogo no son sinónimos; son dos formatos espectaculares diferentes.

Estas dos modalidades comparten el hecho de ser interpretadas por un solo actor. A pesar de que en ciertas ocasiones los términos son usados indistintamente en la contemporaneidad, las características que adquirió el unipersonal lo fueron diferenciando del monólogo, de manera tal que este tipo de espectáculos alcanzó una definición propia. Utilizo la comparación entre ambas formas monologales para poder definir los espectáculos de un solo actor en la actualidad. Una mirada atenta sobre las diferencias permitirá definir con mayor precisión al unipersonal. Al mismo tiempo es apropiado pensar que las clasificaciones resultan insuficientes para definir fenómenos dinámicos, y eso se agrava ya que en el caso que nos ocupa se observa una tendencia del teatro contemporáneo a cuestionar los límites de los lenguajes. Por lo tanto la delimitación que propongo tiene en cuenta esa situación de hibridez propia de las manifestaciones espectaculares, pero simultáneamente intenta distinguir sus particularidades con la idea de

poder comprender y esclarecer la configuración del formato estudiado.

El monólogo es una estructura lingüística compleja que se caracteriza por que su realización es llevada a cabo por una sola voz, que es la voz de un personaje que no está en compañía de nadie y elabora un discurso para sí mismo, discurso este que no está dirigido a un interlocutor específico. Por el hecho de no existir intercambio verbal, el discurso monológico funciona como un único marco de referencia. Según Pavis: *O monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma. O contexto permanece o mesmo do princípio ao fim, e as mudanças de direção semântica (próprias do diálogo) são limitadas a um mínimo, de maneira a garantir a unidade do assunto da enunciação* (2003, p. 247).

Pero esta definición no logra abarcar a la totalidad del significado del monólogo, ya que se trata de un objeto muy complejo. Algunos autores cuestionan la existencia del monólogo como un discurso “sin interlocutor” argumentando que, aunque el personaje no dirige sus palabras a otro personaje, ese discurso solo gana su sentido en la medida en que se dirige a un interlocutor que puede o no estar presente físicamente en la escena. O sea que, de hecho este es monológico solo superficialmente. El interlocutor puede ser virtual o real, pero su función es estructurante dentro de la forma monologal. De manera tal que podemos decir que el monólogo, y especialmente el monólogo teatral es una forma potencial de diálogo entre un personaje y su interlocutor, aunque entre ellos no exista un intercambio convencional de parlamentos. Ese interlocutor es, en el caso del monólogo teatral, el público. Alejandro Finzi, director argentino, concentró su definición en lo que él considera la actitud monologal de algunos personajes de la literatura clásica, y

resume su postura argumentando que: “El monólogo como categoría específicamente textual, por ejemplo, hay que buscarlo más bien, y haciendo alusión otra vez a la historia, en la escritura de cada uno de los personajes que Büchner convoca en su drama, para hacer de Franz Woyzeck el gran solitario que es”. (2004 p. 11). Con lo que se percibe que su argumentación recupera la cercanía entre el monólogo y el lenguaje interior, entendiendo que el sujeto que monologa, no espera respuesta de nadie.

Este abordaje también fue sugerido por Anne Ubersfeld, quien afirma que: “O bien el monólogo se dirige a un alocutario imaginario, a sí mismo promovido a la dignidad de interlocutor imaginario: el ser amado fantásticamente hecho presente, una justicia soñada o Dios (plegaria). Por lo tanto, es importante distinguir las voces internas antagónicas o los destinatarios del monólogo” (2002, p. 75).

A veces el monólogo teatral se presenta como un texto unitario y otras como una estrategia discursiva de los personajes. En este último caso un personaje se aísla de los otros y expresa sus sentimientos en voz alta. Entonces el monólogo es usado como un recurso eficaz del dramaturgo, que facilita al público el conocimiento del mundo interno de los personajes, sus pensamientos o intenciones, o es una forma de anunciar algunos acontecimientos que, por convención, no serán mostrados en el decorrer de las escenas.

Existen dos variantes que son consideradas, según Pavis, tipos de monólogos acordes con su forma literaria; en cada uno de ellos se reconoce una intención y una duración particular: me refiero al soliloquio y al aparte. En el primero el personaje actúa como si estuviese solo en la escena y no pretende afectar a ningún otro personaje con su discurso. Pavis (2003) sostiene que: *O solilóquio, ainda mais que o monólogo, refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior. A técnica do solilóquio revela ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem* (p. 367). O sea, el soliloquio expone el mundo interior de un personaje,

sus pensamientos y sentimientos, o el impacto de alguna situación relevante; el actor se desplaza como si estuviese solo en tal situación. Ubersfeld menciona esta cuestión prestando especial atención al estado del protagonista del soliloquio: “Se habla de soliloquio cuando el discurso solitario parece ser la expansión pura del yo en estado de no posesión o de débil posesión de sí mismo (angustia, esperanza, sueño, ebriedad, locura), sin destinatario, ni siquiera imaginado. Soliloquio es, por lo tanto, lo que G. Genette denomina ‘el monólogo moderno [que] encierra al personaje en la subjetividad de una vivencia sin trascendencia ni comunicación’ (2002, p. 75).

El aparte nos permite conocer la verdadera intención del personaje, desvenda sus misterios frente al público. Esta estrategia es más breve y posee un menor nivel de organización que el soliloquio. Para Pavis es diferente del monólogo ya que el aparte constituye un discurso apartado momentáneamente del diálogo: *O aparte parece escapar à personagem e ser ouvido “por acaso” pelo público, enquanto o monólogo é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica. Não se deve confundir a frase dirigida pela personagem como a si mesma e a frase dita intencionalmente ao público* (Pavis, 2003, p.21). Es por esto más breve y, cuando se dirige directamente al público, lo hace procurando su complicidad; posee, como el monólogo, una capacidad autorreflexiva. Nos permite conocer la verdadera intención del personaje, pues, según la convención teatral, nadie se engaña a sí mismo. Pavis hace referencia a su duración expresando que: *Algumas palavras bastam para indicar o estado de espírito da personagem* (2003, p. 248), y por eso mismo es que consigue, aunque diferenciándose, integrarse al resto del diálogo.

Hasta aquí fue tratada la forma monologal mientras forma parte de un discurso mayor. Pero existen varias formas monologales que constituyen un espectáculo completo, a las que Pavis denomina “pieza como monólogo” (p. 248). Ya Finzi llama nuestra atención sobre la manera como se produce un monólogo, pues observa que: “En el estricto espacio de la teatralidad, aquello que configura el monólogo no se define por la inscrip-

ción escénica de un único actor, sino específicamente por las condiciones de producción del espectáculo". (2004, p.11). Desde esa perspectiva, tal espectáculo puede adquirir diferentes modalidades escénicas. Para conocer en detalle algunas de ellas empleo la clasificación elaborada por Beatriz Trastoy (2002, p. 59).

La autora propone las siguientes formas escénicas monologales: el recital, el monodrama, el melólogo, el *one-man/woman-show*, y el unipersonal.³ El recital consiste en la presentación de un músico o bailarín que interpreta monólogos o poemas. El monodrama es una obra estructurada bajo la forma de un monólogo, en la que los personajes y las situaciones que lo constituyen son presentados desde el punto de vista de un solo personaje, que es el que aparece en la escena. El melólogo es un género que mezcla música y monólogo, y que apareció, por primera vez en América Latina, en el Río de la Plata en el siglo XVIII. El *one-man/woman-show* es una forma espectacular que se originó en el *music-hall* donde un personaje monologa y presenta *sketchs*, canciones, danzas e imitaciones, o sea que se trata de un formato espectacular que permite una comparsa de apoyo. Finalmente, el unipersonal, que para mi estudio merece un análisis más minucioso.

Para Trastoy el unipersonal es un formato espectacular en el cual, frecuentemente el actor asume las funciones de dramaturgo y director. A veces adquiere la forma de un *collage* y se lleva a cabo en espacios pequeños. La mencionada autora argumenta que: "Su principal antecedente en el teatro occidental es el bululú, actor trashumante –heredero, a su vez, de los juglares medievales– que interpretaba (no narraba) todos los personajes de una obra previamente escrita, por lo general, loas o entremeses y cuya transformación física (vestuario, maquillaje, accesorios escénicos) operaba frente al público". (Trastoy, 2002, p. 60).

El unipersonal es una modalidad monologal, pero al mismo tiempo presenta el intercambio dialógico propio de los espectáculos con varios actores. Esto sucede por el hecho de que no solo los personajes dialogan entre sí sino que se agrega el parlamento emitido desde el mismo autor. Por esto el unipersonal

no es simplemente una forma monologal, ya que su tratamiento técnico es diferente; elementos tales como la noción de personaje o de contexto adquieren en este formato características distintivas que me permiten sustentar que el unipersonal es una modalidad escénica que solo comparte, con las otras formas monologales, el hecho de ser interpretada por un solo actor.

Sin establecer una jerarquía, en la que un formato contenga al otro, considero que el unipersonal es una forma escénica que, a veces, emplea al discurso monologal como una estrategia de los personajes que existen dentro de él, y otras veces emplea al diálogo de la misma manera como este se presenta en los textos llevados a la escena por varios actores.

Es necesario definir aún más al discurso monológico, ya que en su propia caracterización encontramos, por oposición, aspectos característicos de los unipersonales. Como sostiene Sergio Oses, editor argentino responsable de la revista **El Apuntador**, y organizador del concurso dramático "Solos & solas": "Si el teatro unipersonal nos enfrenta a una teatralidad donde la artificialidad adquiere su máxima expresividad, pues se supone que un hombre solo no habla en voz alta, a excepción que su estado psíquico sea alterado por el sueño, la embriaguez, o algún otro alucinógeno, entonces, que sucede cuando un actor solo irrumpe al escenario y comienza su ritual? Observamos que el diálogo queda suspendido, no percibimos su interlocutor, y a su vez comenzamos a sentir que formamos parte del ritual, que pronto nos convertiremos en cómplices o voyeurs" (2004, p. 3).

Dentro de un texto de estructura discursiva dialógica, los destinatarios de cada parlamento de los personajes, son, al menos, dos; esto es por que los personajes, además de dirigirse unos a otros, lo hacen, indirectamente, al público. El autor de un texto dialógico crea parlamentos que pueden ser diferentes y opuestos entre sí. Ya en un texto monológico los parlamentos sólo tienen un interlocutor, el público, y por lo tanto se expresan como una sola voz, que es la que enuncia el personaje. Ubersfeld lo sintetiza así: "No debe olvidarse que, por la doble enunciación, el

3 Con el propósito de definir las características de los espectáculos de un solo intérprete, en Buenos Aires, Trastoy realiza un minucioso relevamiento de todos los espectáculos que fueron estrenados en esa ciudad desde 1960 hasta 1999. Fueron estrenados 221 espectáculos, 60 de los cuales eran monodramas y sus autores eran dramaturgos reconocidos. Estas primeras obras tenían una estructura convencional. A partir de la presencia del Instituto Di Tella las denominaciones y los procedimientos ya no son los mismos y los actores aparecen como los autores de los textos. Los espectáculos son denominados *one man/woman show* y presentan una mezcla de *sketchs* y monólogos con importante presencia musical. Por esta época aparecen también los espectáculos denominados unipersonales que se caracterizan por ser un "collage de textos, géneros y estilos de actuación a cargo de un único intérprete, por lo general guionista y director del espectáculo." (Trastoy, 2002, p. 107). Ya en los '80 los espectáculos no se encajan en un único formato, aunque todavía aparecen algunos que conservan las características que eran frecuentes en los '70. Aparecen recitales de poesía clásica, espectáculos fruto de una mezcla de varios autores, espectáculos musicales y obras de dramaturgos, escritas especialmente para un solo actor. La autora observa también, desde 1984, la presencia de espectáculos originados en diferentes formas de relato de vida, lo que ella denomina teatro autobiográfico. En esta década los espectáculos de narración oral también se manifiestan con más fuerza que en otras décadas.

espectador es evidentemente destinatario segundo de todo enunciado sobre el escenario; por lo tanto de todo monólogo" (2002, p. 75).

Pero se presentan una serie de cuestiones relacionadas con la verosimilitud de la voz monologal. Y esto apareció más nítidamente en los movimientos naturalista y realista. Antes de eso, los dramaturgos, que no se preocupaban con la cuestión de la verdad mimética, hicieron uso de la posibilidad que el monólogo ofrece al personaje, de develar sus cuestiones íntimas, sus temores, su mundo interior. "Ese rasgo o carácter estático, que fractura la idea de progresión temporal, lo convierte quizás en el recurso más artificial del discurso teatral; resulta inverosímil ver un personaje hablando solo, confiando sus sentimientos a un interlocutor del que casi no espera ninguna respuesta" (Sierra, 2004, p. 18). Más allá de esto, el monólogo fue concebido como un puente entre el escenario y el espectador. Esto acontece por que, a veces, el caudal informativo que el monólogo posee solo puede ser ofrecido al espectador.

En los movimientos realistas, el monólogo fue considerado inverosímil, estático, tedioso y anti-dramático. Era solo empleado bajo ciertos estados que justificarían lo ilógico e irracional que puede parecer el personaje que habla solo; o sea estados de embriaguez, locura y sueño. Fuera de estos estados, el monólogo era considerado un defecto de la obra.

Teniendo en cuenta las consideraciones precedentes, es posible afirmar que el monólogo, como recurso, le permite a un personaje y a la obra en la cual está inserto una relación con la lírica y la épica. En el primer caso porque lo que se ofrece es el mundo interior, y por que: *A lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo.* (Rosenfeld, 2002, p. 22), y en relación a la épica porque el autor se expresa a través de un personaje, y por que: *... O narrador, distanciado do mundo narrado, não finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos. Geralmente finge apenas que presenciou os acontecimentos ou que, de qualquer modo, está perfeitamente a par deles* (Rosenfeld, 2002, p. 23).

A partir de esos rasgos específicos, delimité, por oposición, la definición de unipersonal que utilizaré en este texto: el unipersonal es una forma escénica llevada a cabo por un solo actor. Emplea el monólogo como una de sus estrategias discursivas, pero el diálogo no está excluido. Este formato se afianza hacia finales de los años setenta del siglo pasado. A pesar de estar interpretado por un solo actor, en él aparecen varios personajes que por momentos monologan, pero que también dialogan entre ellos, o se dirigen directamente al espectador. Por lo tanto concentra, a través de los personajes presentados, no solamente los intercambios dialógicos, tan estimados por el teatro realista, sino también trazos monológicos.

La dramaturgia universal ofrece textos en los que intervienen varios personajes, pero que en su interior poseen largos y célebres monólogos. En menor medida podemos encontrar obras que son monólogos completos, pero es muy difícil encontrar textos escénicos que tengan la forma de unipersonales. Esto sucede porque este tipo de obra es el resultado de un proceso de escritura diferente al convencional. Los unipersonales son escritos, la mayoría de las veces, por el propio actor que también asume el papel del director. Esto expresa, de alguna manera, un proceso de autoabsorción de las funciones, por parte del mismo actor, lo que definitivamente nos lleva a pensar en un nuevo sujeto trabajador, que aspira a prescindir de los otros para ejecutar sus obras, y al fin, tal vez sus deseos.

Sabemos que en un texto teatral escrito de manera convencional, o sea en aquel escrito en escritorio, lejos del escenario, las didascalias son como una grieta por donde el autor (que no es el actor), expone sus indicaciones interpretativas, mientras que en el unipersonal, estas indicaciones provienen del mismo actor. De esa manera el actor deja de ser un intermediario de la voluntad de otro que se encuentra ausente durante el acto de la representación; el actor no materializa la voluntad de otro y se permite ser la expresión de su propia voluntad en la materialización de la puesta en escena.

Las didascalias son el fruto de la interioridad del autor, y al mismo tiempo son un texto épico insertado

dentro del texto dramático. En el unipersonal esa dimensión épica es asumida por el propio actor que, a veces, se las confiesa al espectador, transformando el texto de la didascalia en un discurso expuesto en la escena. La distancia autor-espectador se acorta y el autor no juega su papel ya que es el intérprete el que asume esa responsabilidad. Las didascalias pueden ser consideradas como un texto que se hospeda en el interior de otro texto, un relato que no llega a ser expuesto directamente en la escena, pero sobre el cual cada actor y/o director crea y materializa la escena para el espectador. Las didascalias resultan útiles en el momento de reflexionar acerca del unipersonal, ya que a través de ellas el actor asume algunas de las funciones del dramaturgo. En ese caso la puesta en escena no es un relato "reinterpretado", materializado o descartado ya que el actor materializa lo que él mismo define como relevante para el relato escénico.

Es posible pensar que en el momento en que el actor ocupa el lugar del dramaturgo y absorbe sus funciones, se puede perder el carácter colectivo del discurso escénico y es probable que esto fragilice la dimensión política del espectáculo. Este es uno de los mayores riesgos de la autoabsorción, pero al mismo tiempo, la distancia entre quien crea un texto

y quien lo emite disminuye, y eso podría reforzar la relación actor/espectador. La mediación se debilita, juntamente con la representación.

La pérdida de credibilidad en las metanarrativas contribuyó con la aparición y el desarrollo de este formato escénico. Sabemos que los grandes relatos buscan las grandes figuras arquetípicas, mientras que el unipersonal se centra en una figura más humana. Puede observarse eso en la actitud que algunos dramaturgos asumen frente a este fenómeno, y en las palabras del dramaturgo argentino Roberto *Tito* Cossa la confrontación monólogo y unipersonal queda clara: "Los actores, que nunca se dan por vencidos, inventaron los unipersonales, deformación caprichosa del monólogo, pastiche de cuanto cosa puede decirse (o cantarse) arriba de un escenario. El monólogo, hijo del rigor que impone el teatro, huyó avergonzado ante tanta vanidad" (apud Trastoy, 2002, p. 29). En el momento en que Cossa emplea el término "pastiche" deja entrever los diferentes contextos, los personajes y las técnicas que suponen los unipersonales. Esa es la razón por la cual el monólogo *huye*, ya que él se caracteriza por la unidad de relato y la unidad de acción a lo largo de toda la obra, y el unipersonal hace danzar la percepción del espectador.

LOS UNIPERSONALES. RECURSOS TÉCNICOS EMPLEADOS

EL CONCEPTO DE PERSONAJE

El sujeto, en la modernidad era reconocido como alguien que poseía algunas capacidades humanas fijas, con una concepción de su identidad más o menos estable y centrado en sus discursos, en sus prácticas. Pero las concepciones fueron cambiando y en la posmodernidad este sujeto comenzó a descentrarse y a vivir su individualidad de manera diferente. En la posmodernidad el sujeto es abierto, contradictorio, inacabado, fragmentado y descentrado. Esta caracte-

rización se contrapone al concepto de personaje, pues este es una estructura más o menos estable y que aparece como el elemento estructural que organiza las etapas del relato.

Ubersfeld define al personaje como una "noción textual", en la medida en que cumple una función en la estructura narrativa, o que se transforma, por eso en un actante. Pero por otro lado es un "soporte", un cuerpo de un ser humano que se constituye en signo/s

de un discurso espectacular. O sea, el personaje posee una doble naturaleza, un cuerpo y una función narrativa, de carne o de papel. La autora, más allá de eso, asegura que: "El personaje es un individuo con rasgos distintivos de edad, de complexión física, de familia, de historia personal, que, según las formas del teatro, pueden ser esquemáticos o, al contrario, muy complejos; por último tiene, en general, lo que incluye al individuo dentro de la especie humana, un nombre. [...] El personaje (salvo la excepción del unipersonal) no está solo, forma parte de una configuración de personajes con los cuales tiene rasgos comunes y rasgos individualizantes". (Ubersfeld, 2002, p. 90). Esta definición ofrece elementos que son llamativos para el tema examinado. Ejemplo de esto son los rasgos distintivos, que aquí se refieren al personaje de la narrativa, pero que en el caso del unipersonal aparecen fuertemente mezclados con los del propio actor.⁴ La otra cuestión se refiere al hecho de que el personaje, en el unipersonal, no formaría parte de una configuración mayor que incluye otros personajes.

Pero el personaje sería parte de un discurso espectacular, aunque en él participen uno o varios actores. Denise Stoklos no concordaría con esto, si observamos su propuesta de "teatro esencial", ya que ahí sostiene que: *No teatro essencial não há personagem. Há "persona", há "in-corporamento" das opções do próprio performer, à vista do público, na atualidade de sua performance* (Stoklos, 1993, p. 18). Para esta artista, el cuerpo del actor no es colocado al servicio del personaje, ese "in-corporamento" al que ella se refiere supone una construcción hecha a partir de ese cuerpo.

Para Pavis el personaje es un elemento organizador de las etapas del relato, que va *guiando o material narrativo em torno de um esquema dinâmico que concentra em si um feixe de signos em oposição a duas das outras personagens* (Pavis, 2003, p. 287). Existe ahí una coincidencia con la definición de Ubersfeld, ya que más adelante el autor continúa: *Não há que temer quanto à personagem de teatro que ela se 'esgarce' numa infinidade de signos contrastantes, uma vez que, via de regra, é sempre encarnada pelo mesmo ator.* (p. 287).

En el unipersonal se produce una desintegración, no como Pavis teme, pero se produce un proceso de autoabsorción, en el cual todos los personajes se manifiestan en un mismo cuerpo. El autor estima que, si observáramos la historia de esta noción dramática notaríamos que el personaje está fuertemente articulado con la sociedad en la cual él se originó, y esto sucede porque "se define miméticamente como un efecto de persona: solo se comprende si lo comparamos con personas y con un estatuto social más o menos individualizado, historicizado, particular de un grupo, un tipo o una condición (Pavis, 1983, p. 360).

Si trasladamos este razonamiento para el unipersonal podríamos comprender la idea de sujeto en la posmodernidad. En el unipersonal se produce una superposición de dos aspectos muy importantes y que podrían parecer contradictorios. Es interpretado por solo un actor, pero muchas veces aparecen varios personajes, situación en la que el concepto mismo de personaje es colocado en jaque. En un relato escénico es posible apreciar al mismo cuerpo de un actor transformarse en varios personajes. Esto parece ser un aspecto característico, pero no se presenta como un elogio a la esquizofrenia, pues uno de los personajes puede asumir el papel de narrador, o sea el de aquel que crea una trama unificadora y produce la cohesión de los fragmentos. Finzi discute acerca de los múltiples personajes por los cuales atraviesa un actor en el unipersonal, desde una doble dirección: "El actor es atravesado por un sinnúmero de voces y de personajes. Tanto él es atravesado como atraviesa esas voces y esos personajes. En esta dirección, el actor en el monólogo⁵ se asocia al coro que asume una constelación de personajes interrogando y comentando una fábula mientras deambula perseguido y condenado por una matriz rítmica ejecutada entre el intérprete y su interlocutor de privilegio, omnipresente: el espectador (2004, p. 11).

Desde el momento mismo en que un actor cambia de personajes frente al espectador, se observa un mismo cuerpo y diferentes personajes, y por lo tanto ya no se tratará de la estructura estable del personaje de la modernidad, sino de una nueva concepción de

4 Esta idea es desarrollada minuciosamente más adelante, al referirme a los trazos autobiográficos de los unipersonales.

5 Finzi emplea el término "monólogo" de una manera más abarcadora, en el que incluye todas las manifestaciones teatrales de un solo intérprete.

personaje, más próxima a un sujeto posmoderno que también dejó atrás de sí la unidad y las estructuras más o menos fijas.

El unipersonal no solo muestra un nuevo sujeto y un nuevo personaje, sino que al mismo tiempo logra unir esos fragmentos y consigue un relato escénico cohesionado, lo que de alguna manera ofrece una propuesta superadora de la fragmentación. Todo esto inserto en una sociedad que estimula la fragmentación del sujeto, y una producción cultural que trasciende eso. La modalidad escénica, desde el momento en que impulsa el contacto con el espectador, propone la coexistencia de dos lógicas: la de la fragmentación y la de la cohesión.

EL DESPOJO CARACTERÍSTICO DE LAS ESCENOGRAFÍAS

Los objetos aparecen nuevamente en el escenario, después de que ocuparan un lugar accesorio dentro de las grandes escenografías. El pasaje del viejo concepto hacia uno nuevo, donde los objetos fueran tratados signicamente, fue lento, pero tuvo más virulencia en el siglo XX. Se abandonó la idea del espacio como decoración y se lo comenzó a concebir como forma, en la que los objetos ocupan un lugar muy importante.

De la misma manera que el unipersonal implica un despojo de actores, esto se observa también en la escenografía. Observo un cambio de escala, en la que tanto el elenco como la escenografía parecen reducirse a una mínima expresión. Entonces el objeto es empleado y manipulado, redefiniendo nuevos contextos escénicos y ocupando el lugar que antes ocupaba la escenografía.

El unipersonal es también conocido, en Argentina, como "teatro de valija", por el hecho de emplear, usualmente, solo una valija para el transporte de la escenografía. La denominación sugeriría la idea de un actor solitario, de una escenografía fácilmente transportable y de un espectáculo que puede llevarse a cabo en diferentes espacios escénicos. Los procedimientos que emplea son similares a los empleados en el teatro de cámara.⁶ Esta denominación fue empleada particularmente por los organizadores de festivales,

dejando claro que no se incluía, en el presupuesto, apoyo económico para el traslado de grandes escenografías. Pero, más allá de eso, deja entrever una característica que el formato desarrolló amparado en las ventajas económicas que ofrece.

LA FUNCIÓN DE LOS OBJETOS

En este momento intento reflexionar acerca de la relación que se establece entre el sujeto y los objetos, en la contemporaneidad, teniendo en cuenta que estos últimos se manifiestan como un nuevo imperio en el paisaje contemporáneo. Vivimos rodeados de objetos todo el tiempo. Baudrillard (1989, p. 11) caracteriza nuestro hábitat como "inmensa vegetación de objetos" y cree que es imposible clasificarlos debido a su exuberancia y a que se trata de un universo en constante y rápida transformación. Esa abundancia nos remite a un imperio dentro del cual el hombre aparece dislocado. Pero la relación entre sujeto y objeto no se muestra conflictiva. Nuestra cultura aceptó la presencia del imperio de los objetos y el hombre sabe que morirá y que los objetos que lo rodean seguirán ocupando espacio. La hegemonía del objeto es tal que la ciencia considera más veraz la información de un objeto, a aquella que ofrece otro hombre (o sea, alguien de la misma especie del científico). Solo para ofrecer un ejemplo, observo que ante un caso policial es más apreciada la información que proviene de un arma, que aquella que pueden ofrecer cientos de testigos oculares. Esta situación parece apoyar el hecho de que los objetos son portadores de verdad, y que los sujetos pueden o no ser portadores de verdad. La versión del objeto es contundente y confiable.

Por otro lado, las personas mueren y los objetos quedan. Evocamos a nuestros muertos frente a los objetos que les pertenecieran y entonces el objeto se coloca nuevamente en el lugar del sujeto ausente. Es particularmente importante la manera cómo la historia y la arqueología se valen de los objetos que los hombres del pasado dejaron para, a partir de ellos recrear la vida y la cultura de los pueblos. Una piedra, un camino, una vasija, cuentan la vida de los pueblos después de centenas de años. Los hombres que

⁶ Pavis define esta modalidad de la siguiente manera: *O teatro de câmara, como a música de câmara (expressão na qual o termo é calcado), é uma forma de representação e de dramaturgia que limita os meios de expressão cênica, o número de actores e de espectadores, a amplitude dos temas abordados* (2003, p. 381).

utilizaron tal objeto ya murieron, pero la vasija está ahí, ella es testimonio de lo que aquellos hombres, voluntaria o involuntariamente, callan. “Nos hemos hecho una idea de quienes fueron nuestros ancestros por los objetos que dejaron tras de sí. Y así será para los arqueólogos del futuro. Por nuestros objetos nos conocerán” (Gabriel, 2000, p. 7). El silencio de los humanos, la elocuencia de los objetos. Los dioses domésticos son inmortales. .

La relación que los sujetos establecen con los objetos no está solamente relacionada con su primera función, o sea aquella para la cual se fue diseñado. En una primera fase de la historia de la construcción de los objetos, su función fue determinante; actualmente los objetos no son construidos teniendo en cuenta solamente su primera función. Todos los objetos son construidos por los hombres, o sea, que aunque no sean una copia de ellos en el sentido formal, fueron construidos para su servicio. Para Baudrillard, dentro de la epopeya del objeto técnico, los cambios estructurales de los objetos están impregnados de las estructuras sociales vinculadas a esa evolución estructural objetiva, siendo en la primera donde mejor se visualizan esos cambios.

Por otro lado, el teatro de objetos resurgió en la contemporaneidad, como expresa Amaral (2000, p.121), quien defiende la idea de que este tipo de teatro se caracteriza por tener como protagonistas objetos inanimados, y que sería irrelevante el hecho de que esos objetos sean —o no— antropomórficos. Lo que verdaderamente define el espectáculo es la relación entre los objetos y el actor. Variadas son las causas que pueden explicar ese resurgir, pero en este estudio, me parece relevante el hecho de ser un expresión escénica que coloca en cuestión la fragilidad de la que fue víctima la palabra desde los finales del siglo XIX, y la relación entre los sujetos y los objetos.

El teatro posmoderno se caracteriza por el uso de los objetos escénicos, teniendo en cuenta su potencial simbólico y metafórico. El objeto es impregnado de múltiples formas dentro de las manifestaciones teatrales contemporáneas; podemos verlo como un simple objeto, como otro personaje para ser manipulado o como interlocutor.

En el unipersonal se emplean muchos objetos y esta es una manera de suplir la ausencia del otro en el escenario. Los objetos son manipulados y transformados en sujetos virtuales. Al no encontrar ningún interlocutor, el actor del unipersonal dirige las acciones al espacio, al espectador y a los objetos. El objeto no es tratado de modo convencional, no es tratado como lo que es, ni como decoración escénica, sino como sujeto. Una crítica en este sentido es hecha por los anticapitalistas,⁷ pero en la contemporaneidad es más valorada la relación hombre-cosa, que hombre-hombre. “El reino del consumo y de la publicidad señalan el sentido pleno de la cultura posmoralista: en adelante las relaciones entre los hombres están menos sistemáticamente representadas que las relaciones de los hombres con las cosas. La primacía de la relación hombre/cosa sobre la relación hombre/hombre característica de la ideología económica moderna se ha adueñado de los signos de la vida cotidiana” (Lipovetsky, 1994, p.52).⁸

Así es como los postulados filosóficos encuentran sus manifestaciones estéticas, aunque lo que muestra esto es una óptica de la relación hombre-objeto. En el plano estético se observa la supremacía de los objetos. Si la relación hombre-hombre estaba en crisis, el teatro no ofrecía una propuesta crítica. Por el contrario crearía un formato escénico donde se exagera el protagonismo del objeto.

Las propuestas de Pavis referidas al monólogo acentúan la idea de que en ese formato escénico el contexto de la acción permanece inmutable desde el principio al fin. Aunque ese contexto en el unipersonal sea modificado a través de las acciones, de los parlamentos del actor y del modo como él interactúa con los objetos; estos, por el uso que el actor hace, se modifican y generan nuevos contextos. El objeto cumple la función de auxiliar del actor, de socorrerlo en su soledad.

En su vida cotidiana el ser humano está cercado de objetos de cualquier tipo y con diversas funciones. Sin la intención de ser animista en el tratamiento del mundo objetual, considero como Baudrillard que los

7 Bajo esta denominación, Lipovetsky agrupa a Freud, Nietzsche, Marx y a los estructuralistas. El autor argumenta que, irónicamente, fue ese el grupo de pensadores que favoreció y contribuyó al fortalecimiento del neocapitalismo.

8 En este contexto se explica la creciente fuerza del teatro de objetos.

objetos transforman siempre alguna cosa (no solo el grano de café en café molido, sino el sujeto antes y después de mirarse en el espejo).

En el momento en que el actor está preparando la dramaturgia de su unipersonal, varias veces emplea los objetos presentes en la escena y a partir de ellos crea las acciones y la dramaturgia espectacular. Los objetos se convierten en interlocutores de la misma manera que en la vida cotidiana se encuentran objetos que son los interlocutores típicos del hombre solo.⁹ Resulta curioso cómo, en el marco del Proyecto Solos del Brasil, coordinado por Denise Stoklos, esta reflexión es empleada también como argumento del "Moro solo" de Roberto Sellos de Salvador, Bahía. En el programa de mano él expresa la elección argumental de la siguiente manera: *Um solitário vive em conexão com um mundo através de aparelhos (telefone, fax, televisão, computador, rádio, celular, etc.) que "substituem" o contato pessoal apesar de se destinarem a reduzir as distâncias e aproximar as pessoas. É mostrada uma contradição que revela os efeitos colaterais da vida moderna. Em meio a tantos meios e e-mails, a observação do isolamento voluntário ao qual a humanidade começa a se submeter, impedindo a manifestação coletiva e provocando a omissão diante de fatos que atingem a todos e a "ninguém" em particular* (2003, p.11).

Es apropiado reflexionar sobre la construcción de una relación donde una de las partes es inerte. Los objetos escénicos son siempre fragmentos del mundo cotidiano que son llevados a la escena para potenciar su valor simbólico, más allá de su conocido valor de uso cotidiano. En el ámbito de lo cotidiano los hombres accionan orientados por el derecho a la libre obtención de sus placeres, lo que muchas veces significa una búsqueda permanente de adquisición de objetos nuevos.

EL NARRADOR

Antes expresé que en el unipersonal los trazos épicos pueden formar parte del proceso dramático; eso sucede no solo por el hecho de que el actor sume, a veces, la función de dramaturgo, sino también

porque la forma de *collage* que el espectáculo puede tener, necesita un personaje que una los fragmentos y los coloque al frente del espectador. Esa función es asumida, en los espectáculos que optan por ese recurso, por un narrador, en consonancia con los procedimientos narrativos y épicos del teatro contemporáneo. Trastoy afirma que "la práctica artística parece haber superado definitivamente la preocupación por la delimitación entre teatro y narración al flexibilizar los límites genéricos y sus marcas caracterizadoras" (2002, p. 27) y esto sucede también en el unipersonal; el trazo épico, consustanciado en la figura del narrador y el trazo lírico, presente en la forma autobiográfica, son dos modos característicos de muchos unipersonales que superan el límite entre narración y teatro.

Al mismo tiempo que en el actor se unifican la función narrativa y la representativa, el uso de ese procedimiento dilata la dimensión política. Esto opera desde que en el unipersonal se presentan varios personajes y solo un actor; entonces el carácter fragmentario de la obra se ve superado por la figura del narrador que derriba la cuarta pared y guía al espectador en el recorrido escénico. Se crea en ese momento una distancia entre el actor y sus personajes, tal como es entendido por Rosensfeld: *É, sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens, pois toda a estória já decorreu e tem por isso um horizonte mais vasto que estes* (2002, p. 25).

La figura del narrador es representada por un mismo actor, de tal forma que los otros personajes solicitan del espectador un trabajo más exigente en el juego de la convención. Él observa un mismo cuerpo, pero son enunciados varios personajes, entonces él se transforma en cómplice de ese juego de convención. La función de narrar implica una ruptura de las unidades de tiempo, espacio y acción y el narrador manipula la localización temporal y espacial de la historia. Él dirige la economía y la cohesión de la historia. "Al crear una distancia máxima en la conciencia ficcional de la recepción a través del empleo del actor/narrador,

⁹ En el ámbito cotidiano ese espacio es ocupado por objetos que, contradictoriamente suponen la posibilidad de la comunicación, tales como la televisión, la computadora, el teléfono, el celular.

se incita al espectador a que reconsidere su posición respecto de un universo social cuyos valores son tan inestables como relativos” (Trastoy, 2002, p. 28). La función del narrador pone movimiento mecanismos auto reflexivos que cuestionan la cuarta pared y la ilusión dramática.

LA DRAMATURGIA

Al referirme a los modos de construcción de los unipersonales, llamé la atención sobre las dificultades de encontrar textos escritos para ser representados por un actor solo; la mayoría de ellos son monólogos y no unipersonales. Por esto, muchas veces estos espectáculos son el resultado de una dramaturgia actoral. En una entrevista realizada por Ana Wolf a la actriz Luisa Calcumil sobre la razón por la que ella opta por crear su propia dramaturgia, ella responde: “Me decidí a escribir por que a pesar de que yo quería decir cosas no encontraba en las obras de teatro conocidas, o que me llegaban, lo que creía que había que decir y el modo en que había que decirlo. [...] Me interesa que los guiones que pueda crear tengan su consistencia, tengan su contenido, su mensaje y su resonancia en el espectador. Abordo de alguna manera un teatro que yo no sé si tendrá tanta calidad o no, pero es teatro popular, con ritmos, con tiempos, con imágenes con gestos que están en mi imaginario porque los he mamado desde niña” (1998, p.4). Queda explicitada una voluntad del actor de dar respuesta a la necesidad de realizar el mismo recorrido del dramaturgo. Se observa un proceso de absorción de la función de la escritura, en contraposición a la práctica vigente hasta entonces.

Esta absorción nos permite observar que la distancia entre el que escribe y el que ejecuta se acorta hasta el punto de desaparecer. Quien está frente al espectador no asume los parlamentos escritos por otra persona, sino que emite los propios. Se debilita la función de la representación y se fortalece la de la presentación. El actor del unipersonal no presta su cuerpo para que sea transformado en el instrumento de verdad de otro artista (verdad que él podría o no hacer suya), sino que crearía y representaría su propia verdad.

Algunos intérpretes apelan al uso de diversos materiales en el momento de escribir sus textos. Muchos de ellos encuentran, en sus propias anécdotas de vida, temas suficientes. Para unos, el empleo de material autobiográfico se relaciona a una búsqueda autorreferencial característica del teatro contemporáneo, y para otros no existe una valoración especial en el origen de los asuntos a relatar. Pero esa elección, consciente o no, ya supondría una actitud política de parte de ese intérprete. *In recent years, I have written a series of solo plays which were based on autobiographical material. I have refuse to see any difference in value between this material and any other. All of my plays were great successes. One journalist said ‘How can she manage to speak of such unfashionable subjects as feminism and spirituality and totally fascinate us?’ They are my references. I am a woman. Another journalist said: ‘It doesn’t matter what her subject matter is. It’s what she does with it. She is an artist* (Pelletier, 1998, p. 74).

Cuando el actor es responsable por la dramaturgia emplea, muchas veces, la propia vida como material y su persona como personaje. Solo a manera de ejemplo podemos ver, en el caso del unipersonal Judith de la actriz Roberta Carrieri, del Odin Teatret, que ella... “creó la mayor parte del material para Judith sobre sí misma, sin ningún personaje concreto en mente” (Risum, 1994/5, p.53). También llama la atención, en el programa de presentación del proyecto “Solos do Brasil” coordinado por Denise Stoklos,¹⁰ las palabras de Miguel Rocha, actor participante del proyecto, oriundo de São Paulo: *Chegou a hora em que eu dei minha cara a bater para colocar-me. Foi aí que nasceram as dificuldades, por que não usamos de personagens para representar. Ocupei meu espaço, me fiz presente!!* (p. 23).

El hecho de no contar con una dramaturgia que sea destinada a ser interpretada por un solo actor trae no solo un dato acerca del origen de los textos y de la dificultad de hallar opciones. Al contrario, la forma en que el actor se compromete en la creación y responde a esta dificultad traduce su necesidad de relacionarse directamente con el espectador.

10 En su manifiesto sobre el teatro esencial de Denise Stoklos, escrito en 1987, ella expresa: *Quero trocar a fantasia da composição teatral-pela presença viva do ator [...] engajado na história com suas idiosincrasias, sem recursos do fabricado, limpiamente como água na fonte* (www.denisestoklos.com.br).

Para resaltar aún más ese aspecto relacionado con la dramaturgia, es necesario observar, comparativamente, algunas características de aquellos textos escritos para ser interpretados por varios actores. Aquí es clave observar la función de las didascalias, ya que a través de ellas la voz del dramaturgo se hace presente. La voz del otro, la voz de dios, que sin conocer las características de los actores que representarán su texto, sugiere indicaciones generales absolutamente apartadas de un conocimiento acabado del material humano que montará el texto. Esta forma de escritura está muy vinculada a los ideales del Iluminismo de la modernidad, donde los proyectos totalizadores estaban amparados por la eficacia de la razón única. O sea, un único modelo, más allá de las diferencias, de las particularidades de cada grupo de creadores, sometido a la acción homogeneizante de un dios, que sin estar presente impone los parámetros que quiere hacer funcional en la obra.

En la posmodernidad, después de haberse comprobado todas las violencias que pueden ser hechas en nombre de la razón, el actor del unipersonal asume la tarea de escribir sus textos, se vuelve para sí mismo y rechaza la palabra del otro, esa intromisión en la concepción del espectáculo que lo expondrá todo el tiempo frente a los espectadores. La didascalia desaparece frente a un actor que crea su propia dramaturgia a través de las diferentes relaciones que establece con los elementos de la escena, y se constituye, de forma contundente, en un representante de sí mismo, en un defensor de su propia palabra.

Podrá decirse, más precisamente, que lo que desa-

parece es la idea de texto escrito, lo que nos remite a una negativa ante alguna pretensión de posteridad. Lo que parece desaparecer es el texto dando lugar a un guión, o sea, a un texto materializado a partir de improvisaciones y subordinado a las leyes de la puesta en escena. Por detrás de la simple acción de la auto absorción, se crea una manera de escribir mucho más cercana a la escenificación. Esto lo conecta con la voluntad efímera de la contemporaneidad, que estima más la puesta en escena que la escritura o publicación de un texto. Los textos realizados de esta manera muchas veces llegan al papel por voluntad del historiador o del investigador y no por voluntad del artista que escribió en la escena.

Ante esto observo que el unipersonal es un formato escénico que, tras la apariencia de un actor solitario, propone una reflexión sobre la cuestión de la soledad. Adquiere una imagen formal que articula y cuestiona la autoescritura, la relación hombre-hombre, la relación del hombre con las cosas y la autoabsorción de las funciones dramáticas y del director. Es preciso destacar que la diferencia, propuesta inicialmente, entre monólogo y unipersonal permitió analizar detalladamente las manifestaciones espectaculares de un solo intérprete, en medio de las transformaciones sociales contemporáneas, y al mismo tiempo observar en ellas la soledad como una impronta que aparece caracterizando la casi totalidad de nuestras expresiones culturales. Aunque el hecho teatral, por la inevitable necesidad de representación frente a los otros, consiga cuestionar esa soledad que es el resultado de la apariencia formal de la escena.

2.

Unipersonal y sociedad

EL ENTRENAMIENTO ACTORAL: DE LA PRÁCTICA COLECTIVA A LA PRÁCTICA INDIVIDUAL

La noción de entrenamiento actoral comenzó a hacerse presente a inicios del siglo XX, y su evolución como práctica estuvo ligada a la importancia creciente que tuvo la figura del actor. El entrenamiento es concebido como una práctica diferenciada de aquella que se ofrece en las escuelas de teatro, y en un principio solo acontecía en el interior de un grupo de actores. Por el hecho de llevarse a cabo fuera del ámbito de la educación teatral formal, esta práctica estaba íntimamente ligada a la práctica escénica y a la construcción espectacular.

Sin embargo durante los años ochenta, tuvo lugar un cambio en la manera de entender esta práctica que, como Josette Féral¹¹ afirma: “abarca todas las formas de ejercicios, técnicas, métodos utilizados por el actor que se esfuerza por adquirir las bases profesionales de su oficio” (2004, 50). Féral percibe además que, en el interior de diferentes textos se establecen los fundamentos de un buen entrenamiento, y ellos son: la idea de que la formación debe pasar por un maestro, el reconocimiento de que la técnica no es todo, el hecho de que el entrenamiento se mantiene en la duración, la práctica de los ejercicios como un medio de superación de las resistencias actorales y la individualización de la práctica. Es en este último punto donde se articula la relación entre entrenamiento y unipersonal.

Para este análisis empleo, particularmente, la práctica de entrenamiento propuesta por el “tercer teatro”, debido a la gran influencia que esa práctica tuvo en América Latina. Esta aclaración se hace necesaria porque, como acertadamente observa Féral, es

la práctica más abarcadora. El entrenamiento tiene, entre sus varios objetivos, el del reconocimiento, por parte del actor, de las resistencias personales, y la selección de ejercicios cómo una manera de vencerlos. Jerzy Grotowski presenta varias reflexiones sobre como el entrenamiento fue transformándose de una práctica positiva a una práctica de vía negativa, siendo él uno de los defensores de esta última: “Y así: no estoy de acuerdo con esos géneros de entrenamiento en donde se cree que diversas disciplinas aplicadas al actor, pueden desarrollar su integridad. [...] Pienso que en todos los géneros de ejercicios, el mal deriva de esta opinión errada, en la cual parece posible desarrollar diversos sectores del cuerpo y a través de esto liberar el actor, su expresión. No hay que entrenar. La palabra misma entrenamiento no es exacta. (Grotowski, 1993, p. 33).

La práctica se fue transformando, de manera que los ejercicios ya no eran seleccionados o ejecutados con el propósito de que el actor incorpore una nueva habilidad, una destreza más, sino con el objetivo de superación de los bloqueos y de los automatismos personales. “Todos los ejercicios mantenidos por nosotros eran dirigidos, sin excepción, al aniquilamiento de las resistencias, de los bloqueos, de los estereotipos individuales y profesionales. Se trataba de ejercicios-obstáculos. Para superar los ejercicios, que son como una trampa, es necesario descubrir el propio bloqueo” *O treinamento personalizado deverá servir para o autor se autodefinir, para controlar as suas energias, para ultrapassar as suas resistências e o seu medo, e para empurrar para mais longe os limites de si mesmo.* La tendencia de la práctica fue, a lo largo de su evolución, asentándose en esa idea, y por esto mismo el entrenamiento fue haciéndose cada

¹¹ En este artículo la autora observa que los términos *training* y “entrenamiento” fueron usados indistintamente para hacer referencia a una misma práctica, sin embargo el origen de ambos términos aporta una diferencia conceptual importante. Sostiene que: *Trata-se simplesmente de um deslizamento léxico em benefício de uma palavra cuja consonância inglesa veicula junto com ela uma imagem mais viva e mais dinâmica do trabalho do ator? Trata-se mais de uma mudança ideológica que revela uma nova concepção do que deve ser o treinamento?* (2004, p. 50). La modificación en las palabras significó también un cambio en las prácticas a las que se refieren.

vez más individual. Esto sucedió porque la práctica era concebida de acuerdo a las necesidades personales de cada actor y no de un grupo.¹² Este modelo de entrenamiento, aunque no sea el único pues existen grupos que ni siquiera lo practican, fue ampliamente desarrollado en los años ochenta. De esta manera, las observaciones que coloco me remiten a la práctica de entrenamiento aconsejada por los teóricos del tercer teatro.

Observo una contradicción en esa idea de entrenamiento, pues las necesidades individuales no contemplan a nadie más que al propio actor. Y, si en la escena se necesita reaccionar, responder, pedir, auxiliar, o de alguna manera relacionarse con alguien, esto no es contemplado en la práctica del entrenamiento. No es posible pensar que el entrenamiento prepara al actor para cualquier escena, sino para aquellas en las que el actor no mira, no toca, ni habla con nadie.

“La cuarta función del *training* es ayudar a los performers a alcanzar la expresión personal. Esta es una consecuencia del individualismo” (Schechner, 1998, p. 221). Pero esa expresión personal a la cual se refiere el autor es limitada, pues no incluye la posibilidad de que ese actor incorpore, como recursos expresivos, las reacciones provocadas por el contacto con el otro. El entrenamiento es llevado a cabo como dentro de un tubo de ensayo, lejos de las confrontaciones reales de la práctica escénica.

Aún así existen grupos que hicieron del entrenamiento una práctica de trabajo colectivo, ya que, en un contexto macro, creían fundamentalmente en las prácticas colectivas.¹³ Ejemplo de eso son los grupos de América Latina que actuaron en la década del sesenta, tales como el Teatro Experimental de Cali¹⁴ (TEC) y el Grupo de Teatro Escambray, que, de acuerdo a las circunstancias políticas en las que actuaban, entendían que la manera de resistir a las fuerzas hegemónicas era proponer y desarrollar un teatro de matriz colectiva. Los resultados de esas prácticas se evidencian en la práctica dramática conocida como “creación colectiva”.

La individualización del entrenamiento coloca al cuerpo del actor en varias situaciones vinculadas es-

trechamente con lo que sucede cuando el actor está solo en la escena. La ausencia del otro, dentro del escenario, es fundamental. Según apunta Gustavo Geirola el enfrentamiento entre el propio cuerpo y el ajeno nos permite pensar en: “una formulación que hace más sutil la famosa dialéctica hegeliana entre las figuras del Amo y del Esclavo” (2000, p. 103), formulación que es aparentemente negada cuando el cuerpo solitario es el eje del entrenamiento. Los riesgos dependerían del lugar en que el cuerpo se hospede, ya sea en la figura del amo, que en este caso es absoluto, o ya sea en la figura de un esclavo sin ningún amo.

Se podría cuestionar la ausencia del cuerpo del otro, argumentando que eso no significaría necesariamente ausencia del otro, pero sí significa la negación de un espacio físico de trabajo para él. La expulsión del otro del espacio del entrenamiento tuvo lugar veladamente tras la celebración de la autonomía. Se observa una cultura que, después de la caída del Muro del Berlín, encuentra graves dificultades para visualizar al otro. Olvida que: “los ‘otros’, nuestros semejantes, son tan imprescindibles para la construcción del yo o del nosotros, a partir de las identificaciones y la satisfacción mutua de demandas, como lo son, los ‘otros’, distintos, necesarios para la identificación, donde el costado agresivo de la pulsión, lleva a separar, a apartar a los otros, a veces con tolerancia, y, otras veces con violencia” (Llapur, 1998, p. 47).

La construcción de un otro se da, también, en la presencia o en la potencia de su mirada. La conciencia de eso es lo que permite el desarrollo de la teatralidad: la posibilidad de ser mirado.¹⁵ Pero el entrenamiento, como fue desarrollado, festeja hasta la ausencia del director.

¿Para qué sirve y cómo se construye un entrenamiento solitario? Las funciones expresadas por Grotowski, en relación a los aspectos a ser superados por medio del entrenamiento de vía negativa, no solo son materializables dentro de un entrenamiento solitario. O sea, no es necesario que el actor se concentre de tal manera en sí mismo,

12 “En el primer período de nuestra existencia, todos los actores hacíamos juntos los mismos ejercicios en un ritmo colectivo. Luego nos fuimos dando cuenta de que el ritmo es distinto para cada individuo. Algunos poseen un ritmo vital más rápido, otros más lento. Empezamos a hablar de ritmo orgánico en el sentido de variación, pulsación, como el de nuestro corazón, como muestra nuestro cardiograma. Esta variación, continua aunque microscópica, revelaba la existencia de una onda de reacciones orgánicas que implicaban a todo nuestro cuerpo. El entrenamiento solo podía ser individual” (Barba, 1988, p. 217).

13 No debemos confundir este análisis con una idea de práctica ejemplar de los años sesenta. La producción cultural de esa década dio lugar a la controversia *good sixties-bad sixties*. Al mencionar la visión colectiva presente en la producción teatral de esta época pretendo enfatizar que esa práctica se diferencia de la propuesta por los teóricos del tercer teatro de la década siguiente, pero esto no significa que los sesenta fuesen fundamentalmente caracterizados por una propuesta cultural colectiva. Analizando esta década, Geirola observa que “Con los procedimientos del realismo o del absurdo, el teatro de estos primeros momentos de los sesenta: esboza una otredad que se impone y que clausura todo futuro y, por ende, toda salida colectiva y revolucionaria, en la medida en que la corrosión individual apenas abre una perspectiva que, por su inconsistencia metafísica, se vuelve sobre sí misma autodestructivamente” (2000, p. 14).

14 Su fundador, Enrique Buenaventura (1925-) es considerado uno de los referentes más destacados del movimiento teatral latinoamericano y su contribución más destacada fue el desarrollo de la creación colectiva. Buenos Aires fue el escenario donde él comenzó su actividad, simultáneamente con el inicio del teatro independiente argentino. “Cuando trabajé en

que olvide la dimensión colectiva en virtud de la tan preciada autonomía.

Eugenio Barba (1992, p.171) reconoce, en el entrenamiento, dos momentos claros: un primero en el que el actor se “introduce en el ambiente teatral”, y un segundo momento al que se puede acceder en la medida en que el primero es atravesado con éxito. En esta etapa la función del *training* se invierte y “... con el tiempo el *training* lo transporta hacia la independencia individual”. Esta etapa es celebrada porque... “ahora [el entrenamiento] sirve para salvaguardar su independencia del mismo medio, del director, del público”.

Observo un tercer momento que no siempre sucede, pero que es posible percibir como potencia. Es el momento en que el entrenamiento se hace espectáculo. Aunque aparentemente son pocas las experiencias que Barba reconoce como espectáculos que se originan desde el entrenamiento, considero cierta la existencia de una relación entre esa práctica y el modo como se construyen esos espectáculos. En el momento en que Barba realiza estas observaciones, no lo hace refiriéndose a su producción, sino a los espectáculos de mediados de siglo, en los Estados Unidos. Sería muy ingenuo pensar que un actor aprende, por medio de un entrenamiento autónomo y solitario simplemente las herramientas técnicas y éticas del oficio; también existe un lado performático que se articula entre un entrenamiento solitario y una actuación en soledad. “El *training* puede asumir un sentido autónomo para el actor que lo práctica y puede convertirse en **su** escena, en un teatro todo para él, donde puede desarrollar los valores de su profesión todavía sin componer nada para los ojos y la mente del espectador. (Barba, 1992, p. 172, la negrita es mía).

Al observar la relación entre el entrenamiento actoral y los unipersonales, intento establecer las conexiones, casi inevitables, que se expresan entre ambas prácticas. El entrenamiento intenta preparar al actor, lo más eficazmente posible para que él pueda trabajar técnicamente en una escena teatral. El entrenamiento es un espacio y un tiempo que el actor destina no solo para reconocer sus bloqueos

e intentar vencerlos, sino también como forma de ejecutar y probar las herramientas propias del oficio. Pero la misma práctica se fue individualizando cada vez más, hasta convertirse en un acto solitario. De esa manera, tal espacio no contempla la presencia de otro actor; no permite ensayar, en el sentido de probar las acciones y reacciones que ese actor experimenta, en función de otro actor. Como máximo ese espacio se convierte en el momento en que él desarrolla experimentos con su propio cuerpo, con su voz, con el espacio y con los objetos.

Esa práctica, aún hoy absolutamente vigente y patrocinada por muchos teóricos, entre los cuales se encuentran algunos de los mencionados, posibilitan el desarrollo del teatro de objetos (ya que son estos los compañeros del actor que entrena en soledad), la tendencia al virtuosismo físico propio de algunas formas teatrales contemporáneas, y el despuntar de los unipersonales. Se realizó el camino contrario al esperado. El actor no entrena para vencer los bloqueos, pero transforma algunos de esos bloqueos (en este caso la inexistencia de trabajo con otro actor) en materiales escénicos. Contribuye, esa incapacidad, para el desarrollo de un formato espectacular determinado. Una propuesta creativa partiendo de las dificultades no superadas por el entrenamiento.

UNIPERSONAL Y TEATRO DE GRUPO

Hasta aquí reflexioné sobre la idea de unipersonal, pero la noción de teatro de grupo también presenta complejidades del mismo tenor que el otro término. El movimiento de teatro de grupo se originó en los inicios del siglo pasado, con la aparición de las vanguardias históricas y con su compromiso político y social. Cabe destacar especialmente la utilización del modelo Agit-Prop como herramienta de un discurso político grupal de aplicación inmediata. Esta forma nueva de organizar el trabajo teatral se vinculó a una aspiración colectiva de inserción política y social que se valió del teatro como herramienta de transformación; y al mismo tiempo expresó el deseo de ruptura con la figura del productor gerente de la realización escénica. En América Latina ese proceso, que tuvo sus particula-

Buenos Aires en el teatro independiente, me encontré con una tradición sólida en la cual se habían formado grupos, la mayor parte a la manera de cooperativas, es decir que no dependían de una empresa...” (Buenaventura apud Ritz, 1991, p. 22). Al referirse a la manera como un grupo abordaba el trabajo teatral y al rol del director expresa: “[Dentro del grupo] no hay jerarquías ni propiedad privada de los conocimientos y en el aspecto artístico no hay autoridad” (Buenaventura apud Ritz, 1991, p. 103).

15 Este concepto pertenece también a las reflexiones de Gustavo Geirola.

ridades y su impacto, aún hoy se expresa en algunos aspectos de la producción teatral contemporánea y en la forma de organización del trabajo teatral.

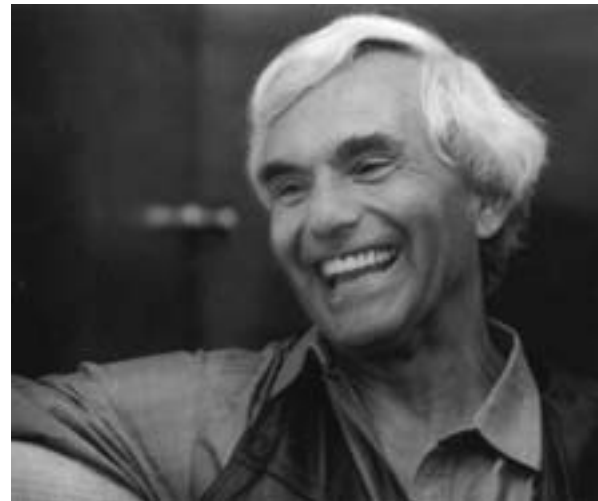
Según Carreira y de Olivera, hoy el teatro de grupo es reconocido como aquellas prácticas caracterizadas “por el uso del entrenamiento del actor, por la búsqueda de la estabilidad del elenco, por un proyecto a largo plazo y por la organización de prácticas pedagógicas” (2004, p. 95). En esta definición hay algunas palabras relevantes para el tema propuesto. La articulación entre la práctica del entrenamiento y un proyecto a largo plazo, podría ser considerada contradictoria si ellos no pueden situarse frente a los cambios que el entrenamiento experimentó. Para eso es necesario que “la organización de las prácticas pedagógicas”, a las cuales los autores hacen referencia, se pueda adaptar a las contingencias sociales de ese grupo y a su cultura. Merece un estudio aparte el concepto de “un proyecto a largo plazo”, en el contexto de la posmodernidad, y sobre esto me detengo en el capítulo 3, al estudiar sobre las condiciones laborales contemporáneas y los modos de producir los unipersonales.

Aun así considero que la práctica del teatro de grupo, en América Latina, es heterogénea, y no está siempre conectada al entrenamiento propuesto por el tercer teatro de Barba, ni a la individualización propuesta por Grotowski ya mencionada antes. Pero, esos factores contribuyeron para la fragilización de la práctica de los grupos, que tuvieron una adhesión acrítica al modelo propuesto desde el Viejo Continente.

Considero que un grupo de teatro no es asimilable a la suma de las individualidades. Y en este sentido, la tradición en América Latina es mucho más fuerte que en Europa. De hecho, la práctica colectiva de hacer teatral de los años sesenta, tuvo, en América Latina, importantes conquistas ya mencionadas. Osvaldo Llapur se refiere al modo como los grupos se conforman, y para ello cita las palabras de Freud: “Sospechamos ya que el enlace recíproco de los individuos de una masa es de la naturaleza de tal identificación, basada en una amplia comunidad afectiva, y podemos suponer que esta modalidad reposa en la modalidad del enlace con el caudillo. O sea que debe darse la sustitución

del ideal del yo de cada uno, por un objeto común a todos, pero idealizado (el líder)” (1998, p. 46). En esta afirmación circulan dos conceptos clave: por un lado la figura de enlace con el caudillo, que hasta hoy estructura la historia y las políticas en América Latina. Y por otro, el líder, que en el caso que nos ocupa podría coincidir con la figura del director del grupo. Al referirse a la sustitución del yo, otorga a la figura del líder un papel nucleador de las expectativas de los integrantes de ese grupo.

Esta cuestión fue considerada por Richard Schechner, en términos de un análisis intercultural, en un abordaje que lo lleva a cuestionar la utilidad del *training*, y así consigue reconocer en él cinco funciones, entre las cuales, la quinta función importa especialmente para este trabajo. El autor asevera que esa función consiste en la formación de grupos y argumenta que “En una cultura individualista como la euro-americana, el *training* es necesario para vencer el individualismo. Justamente el trabajar juntos como grupo requiere un *training* considerable. [...] Interculturalmente hay dos tipos de *training* de grupo. En las culturas individualistas los grupos se constituyen contra la corriente más importante. En la cultura con tradición de espectáculos colectivos, el grupo es la corriente principal. El grupo es biológico o sociológico. Sus vínculos son muy fuertes. Su líder es un ‘padre’ o una ‘madre’ que enseña a los ‘pequeños’. Los grupos se basan en una fuerte fidelidad (obediencia) a la cultura que pueden ofrecer. Por eso los grupos euro-americanos a veces parecen familias, religiones o células políticas” (Schechner, 1988, p. 221). Se observa entonces en el *training* la posibilidad de contribuir a la formación del grupo, función no contemplada en la progresiva individualización que la práctica, de hecho, sufrió en la posmodernidad y que comenté antes. Aún así, en estas palabras considero que la idea de los vínculos es fundamental para la constitución de un grupo, y que en el caso del grupo de teatro, ese vínculo se construye a partir de algún aspecto político, estético



• Eugenio Barba

16 Una revisión minuciosa de las declaraciones de Barba ofrece mucho material acerca del tema en cuestión, y siempre se trata de citas muy sustanciosas. Por eso la selección de las declaraciones se hace muy difícil, y deja fuera de este trabajo a varios escritos en los que él, desde diferentes perspectivas justifica la idea de grupo mencionada. Sin embargo no me gustaría dejar fuera estos consejos suyos a los actores: "No tienes que pensar en los otros. Tú tienes que hacer lo que sientes necesario. Si lo haces esto influye en los demás, la gente a tu alrededor te siente no solo como una fuerza física, sino como fuerza de presencia total, mental, psíquica, espiritual, y todos ellos se sienten estimulados. Es esta una dialéctica donde **el máximo de individualismo**, el máximo de desarrollo de la persona encuentra a los otros, al grupo, a lo social, y de esta dialéctica se crea algo que se puede llamar una cultura de grupo" (Barba, 1995, p. 15 las negritas son mías).

17 Otros factores son la no profesionalización de la actividad teatral en ciudades y pueblos latinoamericanos y la ausencia de políticas gubernamentales para el arte en general.

18 *Esse teatro que se propõe a ser de grupo, pode entender sua natureza como subversiva a partir de sua posição política frente às regras de mercado* (Carreira, de Olivera, 2004, p. 97).

19 Aunque solo se trate de números, es útil observar que: desde 1976 el Odin Teatret permaneció 726 días de gira visitando los países latinoamericanos, 47 veces. O sea, que de 18 años ellos estuvieron casi 2 años y tres meses visitando, ofreciendo espectáculos, presentando libros, realizando trueques, ofreciendo

o ideológico. Es por esto que observo coincidencias entre los pensamientos de los autores ya citados: Llapur, Carreira, de Olivera y Schechner, pues todos ellos reconocen la presencia de algún aspecto aglutinador que permite la existencia del grupo, y también aseguran que ese aspecto no es material sino relacional.

Ese pensamiento se confronta al de Barba, quien, en ocasión del aniversario número treinta del grupo, pretende explicar la dinámica de funcionamiento del Odin Teatret: "Cada uno de nosotros tiene ideas totalmente diferentes sobre la política, la religión, la vida sexual. Si comenzamos a discutir sobre esto descubrimos inmediatamente que podemos estar muy lejos el uno del otro.[...] Para nosotros el punto en común es el hecho de estar presentes en una determinada situación de trabajo que para los observadores externos es teatral y que incluso nosotros, a un determinado nivel, consideramos como tal. Es el modo de enfocar, de vivir esta situación de trabajo que destila las relaciones, la norma, la ética que lentamente comienza a condicionar, ya sea los resultados, la "técnica", en una palabra la cultura del grupo". (Barba apud Masgrau, 1994/5, p. 13). Aquí Barba no considera que el factor aglutinante de un grupo esté en la relación que los individuos mantienen. Posición radicalmente opuesta a la de Calduch, Risso, Nemeth, que en el momento de explicar la formación del inconsciente en un grupo (cualquiera que sea su naturaleza), expresan: "Estas formaciones no son atributo de un sujeto con otro sujeto, son producto del grupo, que es el que crea las condiciones para el cambio. Dichas condiciones están dadas por las ligazones afectivas, la comunicación y la narrativa" (Calduch, Risso, Nemeth, 2004, p. 30). El grupo, para Barba, es mostrado como una realidad que va más allá de los intereses individuales,¹⁶ en la que no intervienen lazos personales ni afectivos. Esta forma de pensamiento se asocia directamente a la volatilidad de las iniciativas colectivas en la posmodernidad. Lo más llamativo, en relación a esto, es que: *A expressão teatro de grupo é atualmente um qualificativo que tem a qualidade de oferecer, ao olhar dos teatristas, um*

produto que parece se revestir de elementos quase míticos, referenciados principalmente na cultura do treinamento difundida pela Antropologia teatral. (Carreira, de Olivera, 2004, p. 96).

O sea, que los modos como se conforman y sostienen los grupos, parecerían haber sufrido el impacto de la "cultura del entrenamiento" individualizado, que es aquella que propone Barba. No es una cuestión menor, si tomamos en cuenta la gran influencia que la antropología teatral tuvo en el teatro de América Latina. Esto fue contribuyendo a la fragilización del modelo de trabajo grupal, fragilización que se apoya en un contexto global, donde el grupo no es pensado como una asociación a largo plazo, pues casi todas las producciones culturales son efímeras. El pensamiento de Barba no es un hecho aislado. Y ese fue un factor más¹⁷ dentro de los que contribuyeron con la crisis de la práctica colectiva de trabajo teatral. Aún así, "si el ego-ismo se sitúa en las antípodas del social-ismo, esta agonía primitiva -estructurante del sujeto— convierte esa antípoda en un puente de unión. Podemos pensar este puente como un espacio en el que se produce el deslizamiento entre la subjetividad individual y la intersubjetividad grupal, sin que haya una precedencia cronológica entre una u otra. Es más bien una tópica dinámica" (Calduch, Risso, Nemeth, 2004, p. 29).

El teatro de grupo, caracterizado según la propuesta de Carreira y de Olivera como "subversivo",¹⁸ es un lugar donde esos puentes, citados antes, se construyen legítimamente. Por eso vemos que, en el momento en que el modelo de funcionamiento grupal se fragiliza, por entre las fisuras de esa estructura aparecen, en algunas ocasiones, los unipersonales. O sea, para que se originen, coexisten dos condiciones, a saber, la individualización del entrenamiento y la fragilización del modelo de trabajo colectivo. Aunque no se trate de factores determinantes, ni excluyentes, constituyen una especie de tierra fértil para el florecimiento de este formato espectacular.

Conforme argumenta Gómez Comini, podríamos creer que no existe otra alternativa más allá del trabajo solitario, ya que lo colectivo implica un ejercicio que

la sociedad no estimula. Ella, aunque críticamente, establece una relación entre el unipersonal y las condiciones de trabajo en grupo, ya que sostiene que: "Es evidente que, en la era de la industria comunicacional, precisamente la 'comunicación' verdadera, profunda, entre seres humanos se hace cada vez más difícil. ¿Terminaremos por derribar los últimos bastiones del grupo porque 'conmigo me entiendo mejor'? Una vez que estalla la complejidad de relaciones establecidas dentro de un grupo de trabajo, se arriba a la conclusión de que, para hacer teatro (danza, etc.) 'mejor solo que mal acompañado'" (Gómez Comini, 2004, p. 18).

EL UNIPERSONAL EN EL CONTEXTO DEL ODIN TEATRET

Muchas veces la producción teatral significó un trabajo simultáneo de muchas personas, lo que no siempre caracteriza a un grupo de trabajo. Esa organización de trabajo se presenta como una alternativa de autogestión, pero por el hecho de ser la confluencia de varias voluntades, debemos reconocer que esas voluntades se expresan y generan tensiones dentro del grupo. Pero, ¿para qué le sirve un grupo a un individuo? ¿Cuáles son las cosas que se facilitan en el trabajo individual, y qué cosas constituyen obstáculos? Podríamos pensar que trabajar en grupo lleva al individuo a una discusión y a una crítica permanente hacia las elecciones de ese conjunto de personas. Decisiones que impregnan varias instancias de las acciones del grupo, y que van desde las estéticas hasta las resoluciones mínimas en el camino que cada trabajo escénico recorre. O sea, el trabajo en grupo propone una confrontación permanente con el otro y los otros. A veces, el negar ese espacio de confrontación fuera de la escena, supone su negación también en el escenario. El dramaturgo Enzo Corman afirma que: "El actor que está solo en la escena no corre los riesgos de confrontarse con el ritmo del otro, con su modo peculiar de moverse en el espacio escénico, sino que, por el contrario, puede poner en marcha sus propios mecanismos narcisistas en un lugar y en un tiempo en los que todo le obedece, donde todo se pliega a los caprichos de su voluntad" (Corman ápu

Trastoy, 2002, p. 56). Partiendo de esta perspectiva es posible analizar experiencias concretas, en las que puedo observar como las tensiones entre la voluntad individual y la colectiva se presentan.

Más allá de reconocer que no todos los grupos de América Latina sufrieron la influencia de la antropología teatral, la presencia del pensamiento, la estética y la técnica del trabajo en este contexto es considerable.¹⁹ Por eso es importante reflexionar sobre el espacio que los unipersonales ocupan dentro del trabajo del Odin Teatret. Para la aparición de este tipo de espectáculos dentro del Odin, convergen dos situaciones importantes: por un lado la necesidad, ya expresada por Barba, de dar una contención a las necesidades individuales, y por el otro el hecho de encontrar material escenificable en el entrenamiento de cada actor.²⁰ Estas dos situaciones contribuyeron, en diferentes momentos de la historia de este grupo para la aparición de este tipo de espectáculos.

A lo largo de los cuarenta años de funcionamiento del grupo, pasaron por él muchos actores. Todos los integrantes del grupo legendario²¹ tienen, en su currículum, por lo menos un unipersonal. Esto se debe a varios factores, entre los cuales puedo resaltar el hecho de que este formato dio continuidad al trabajo de los actores que no podían viajar con el grupo, ofreció una solución para aquellas inquietudes personales que no eran compartidas y al mismo tiempo permitió ampliar las posibilidades de que el Odin se presentase, simultáneamente en varios lugares.

El director, al ser consultado sobre cuáles son las condiciones que él espera de un actor, al invitarlos a formar parte del grupo, afirma que necesita de personas capaces "de soportar un período muy largo de aislamiento" (Barba, 1994/5, p.15). Esto tal vez se explica por el largo exilio que el grupo atravesó en el momento de radicarse en un país donde no se habla la lengua materna de sus integrantes.²² Barba lo explica así: "A causa de los primeros años de nuestro grupo, existe en nosotros el sentido de la soledad, como existe el sentido de la muerte" (Barba ápu Masgrau, 1994/5, p. 29). Observo en esas palabras que esas situaciones de aislamiento y exilio, están muy

conferencias, realizando demostraciones de trabajo, manteniendo encuentros con actores locales, ofreciendo seminarios grupales e individuales, etcétera. en América del Sur. En este período visitamos Argentina en 1985/86/87 y 1993 y Brasil en 1987, 1991 (en tres oportunidades diferentes), 1992/ 93 y 94. Son datos esclarecedores para pensar la influencia del grupo, de su filosofía y de sus producciones. (Los datos fueron extraídos de un relevamiento realizado por Lluís Masgrau, con colaboración de Barba, sus actores y el equipo administrativo del Odin Teatret. Revista *Máscara*, año 4, n° 19-2, México, octubre 1994/5).

20 Barba sostiene que muchas veces se construyeron espectáculos partiendo de los ejercicios de los actores. Como ejemplo menciona al Living Theatre, Open Theatre e o Odin Teatret. "En estas ocasiones -que no se convirtieron nunca en regla- se restituía la autonomía del trabajo del actor sobre el nivel pre-expresivo transformándolo en un espectáculo en busca de género: ni teatro en sentido normal, ni danza, ni mimo". (Barba, 1992, p. 117).

21 Al referirme al grupo legendario, considero a los actores: Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carrieri y Julia Varley, tomando la composición reconocida por Risum. (1994/5, p. 43).

22 "Cuando veo a personas que miran con envidia a los actores del Odin y quisieran tener la fuerza y la sabiduría de Else Marie, Iben, Torgeir, me pregunto si estarían dispuestos a pagar el precio: treinta años de vida nómada, emigrados del país donde se habla la propia lengua, donde viven los amigos y la familia, sacrificando tu nueva vida a horas y horas de trabajo" (Barba, 1994/5, p. 29).



• Escena de "Itsi Bitsi"

emparentadas filosóficamente con la producción de unipersonales.

Al explicar el concepto de entrenamiento actoral, fue demostrado cómo la práctica se tornó independiente entre los actores, hasta de la misma mirada del director. Barba argumenta que esa autonomía fue tan alimentada, que el material alcanzado, muchas veces fue transformado en espectáculos teatrales. El director visualiza, en su práctica, que el límite entre entrenamiento y espectáculo es muy frágil. De cualquier manera el unipersonal se transformó, más allá de una manera de aprovechar los elementos del entrenamiento, en una respuesta para satisfacer las necesidades personales de sus actores y actrices. El ejemplo de Roberta Carrieri es el más claro: su espectáculo **Judith** nació porque la actriz no podía

trabajar en giras debido a que su hija tenía que ingresar a la escuela.²³

En su intento por describir la dinámica de funcionamiento de su grupo, Barba afirma que existen dos tipos de necesidades entre los miembros de un grupo: por un lado un trabajo colectivo en el que hay una necesidad de adaptarse al trabajo de los otros, y por otro lado, están las necesidades personales que también necesitan ser atendidas. El autor citado observa que: "el equilibrio entre estos dos polos debe mantenerse, sino se convierte en una forma de colectividad donde los individuos que se sienten frustrados, fragmentados, viven bajo un mismo techo sin tener nada en común. Es importante satisfacer las necesidades artísticas de los individuos que muy a menudo pueden alejarse de las del grupo" (Barba ápod Masgrau, 1994/5, p. 15).

La producción del grupo tiene, por esto, espectáculos grupales y unipersonales. Los dos formatos nacen de las diferentes contingencias que los integrantes del grupo atraviesan. La actriz Julia Varley expresa, refiriéndose al momento en que ensayaban **Talabot**, un espectáculo grupal: "Al mismo período pertenecen cuatro espectáculos 'de cámara' (**Judith, Memoria, El castillo de Holstebro e Itsi-Bitsi**), tres de los cuales fueron creados en un solo año. Roberta, ocupada con el espectáculo personal **Judith**, había permanecido separada del grupo desde 1987. Para ella era importante empezar un nuevo proceso creativo y había pensado en otro 'solo'. Pero era necesario crear un espectáculo almirante, un espectáculo colectivo del Odín. El director tenía que recoger fuerzas para trabajar con todo el grupo e impedir que las fuerzas centrífugas tomaran la delantera" (Varley, 1997, p. 14). La tensión existente entre lo grupal y lo individual es explicitada en el momento en que ella reconoce que lo que está por detrás de los unipersonales es una fuerza centrífuga, o sea, siguiendo el significado preciso del término, se trata de aquello que se separa, o pretende desviarse del centro. En las palabras de la actriz constato que el unipersonal, muchas veces se origina en las grietas de la estructura grupal. Por un lado ofrece respuestas a las necesidades individuales,

²³ Esto es relatado como parte de la demostración del trabajo **Huellas en la nieve**. La autoalimentación es permanente.

y al mismo tiempo puede constituir un riesgo para la cohesión del grupo.

En el caso del Odin, la estrategia escénica del unipersonal, les ofrece también respuestas para conectar las necesidades personales de los actores con la elaboración de otro producto más destinado a su principal consumidor: las personas vinculadas profesionalmente al teatro. Los unipersonales producidos por el grupo tienen, debido a esto, dos perfiles diferentes: unos son destinados al público en general y otros que son ofrecidos a escuelas, universidades y profesionales del teatro en general. Los primeros son aquellos que fueron elaborados a partir de una dramaturgia que incluye personajes y contextos variados, y los segundos se construyeron a partir de un personaje que es “el actor del Odin” y la dramaturgia incluye el espacio grupal y la figura omnisciente del director del grupo. Estos últimos unipersonales fueron denominados “demostraciones de trabajo”. Pero en ambas ocasiones, los materiales de trabajo son extraídos de ese entrenamiento autónomo practicado por los miembros del grupo. De cualquier manera, los límites no son rígidos, ya que existen casos como los de **Itsi-Bitsi**,²⁴ el unipersonal de Iben Nagel Rasmussen, que, sin ser considerado una demostración de trabajo, presenta el Odin como el espacio que consigue rescatar a la actriz de la muerte.

Otro dato significativo es que el modelo de trabajo no queda solo demarcado por los límites del grupo. Sus actores, especialmente Julia Varley e Iben Nagel Rasmussen lo emplean como una estrategia de trabajo en las giras que realizan por varios países. La primera dirigió a Ana Woolf, actriz argentina, con quien estrenó el espectáculo unipersonal **Semillas de memoria**, que desde hace años que viaja por el mundo. Iben Nagel Rasmussen dirigió al actor argentino Guillermo Angelelli en **Asterion**, espectáculo que fue representado desde 1986. A su vez Angelelli dirigió a algunos actores de Argentina en unipersonales y demostraciones de trabajo de características muy similares a las ya comentadas.²⁵

Dentro de la diferenciación presentada es posible incluir en el primer grupo a: **Judith** de Roberta Carreri,

estrenado en 1987 y **El castillo de Holstebro** de Julia Varley, estrenado en 1990 e **Itsi-Bitsi** de Iben Nagel Rasmussen, estrenado en 1991. Dentro del grupo de las denominadas demostraciones de trabajo considero: **Los senderos del pensamiento** que Torgeir Wethal, estrena en 1993 y cuya dramaturgia se centra en la experimentación actoral dentro de las cualidades de las acciones físicas y un enfoque sobre los “porqués”; **Huellas en la nieve** de Roberta Carreri estrenado en 1989, lleva a la escena el empleo de la técnica en la construcción del personaje; **El hermano muerto**, estrenado en 1990 acerca de la relación entre la poesía, las imágenes y la acción física y **El eco del silencio** de 1991 acerca del trabajo vocal, ambos espectáculos interpretados por Julia Varley.

En todos estos casos se trata de un reciclaje de materiales escénicos ya trabajados y presentados como parte de otros espectáculos. Esa manera de hacer *collage* se evidencia, por ejemplo, en **Itsi-Bitsi**, donde la actriz hace un relato de su autobiografía artística y aprovecha las “partituras físicas” de personajes ya trabajados en otros espectáculos, tales como Trickster, el chamán y Katrim.²⁶ También se observa una situación similar en **El castillo de Holstebro**, de Julia Varley, estrenado en 1990: “El espectáculo individual de Julia, El castillo de Holstebro (1990) es un encuentro ambiguo entre ella misma y su personaje Mr. Penaut. [...] El espectáculo consiste en fragmentos de viejas partituras, mutaciones de partituras y excéntricos saltos de pensamiento” (Risum, 1994/5, p. 56).

EL DIÁLOGO, LA NARRACIÓN Y LA FUNCIÓN ÉPICA

Analizar cómo se produce la relación entre los espectadores y el actor en el unipersonal implica observar cuáles son las herramientas que se emplean para comunicarse con los otros. Por el hecho de estar solo en la escena, se presentan algunas particularidades que nos ayudan a entender la dinámica actor-espectador en el contexto de una ceremonia teatral escenificada por un solo intérprete.

Dentro de la práctica teatral contemporánea vemos, como expresa Trastoy (2002), converger prácticas

24 “En **Itsi-Bitsi** se utilizan algunos fragmentos de espectáculos precedentes de la actriz, no como cita, sino como metáforas reveladoras: Katrim, la muda de **Cenizas** de Bretch, el chamán vagabundo de **Come! And the Day will be Ours**, el Trickster de **Talabot**” (Taviani, 1994/5, p. 92).

25 El recorrido de esas ‘reproducciones’ es significativo. Diseñar un mapa con estos caminos realizados por los modelos, más allá de los actores y del nombre del espectáculo ofrece un material valioso para pensar la relación centro-periferia.

26 “De esta manera **Itsi-Bitsi** encuentra sus encarnaciones escénicas. Es una actriz al encuentro de sus personajes, sus sombras y sus autoprotectoras las autorreveladoras máscaras, condensándolas en un montaje posiblemente catártico” (Risum, 1994/5, p. 48).

narrativas y prácticas teatrales en el cuerpo del actor. Ese cuerpo es considerado, desde principios del siglo pasado, el eje del acontecimiento teatral. En el unipersonal muchas veces también se produce la convergencia mencionada. En este caso, los dos vectores se sitúan dentro de un mismo cuerpo a lo largo de todo el relato escénico. Esa es la característica dominante, aunque en algunos unipersonales el vector de la narrativa esté puesto en algún aparato tecnológico.²⁷

A su vez, la narración oral tiene una larga historia que nació en un simple acto, en las ruedas de las “abuelas”, que relataban mitos a los niños y jóvenes de la comunidad. La narradora sugería los personajes, relataba las imágenes y trataba al oyente como un verdadero interlocutor. El relato podía cambiar de acuerdo con las actitudes del interlocutor. Gastón Céspedes (Trastoy, 2002, p. 197) afirma que las características citadas, propias de la narración, le permiten establecer una diferencia entre este lenguaje y el teatro: en este último el actor asume los personajes, las imágenes son escenificadas y el público es espectador y no interlocutor. Esas diferencias apuntadas por el autor, son frágiles, pues la tendencia del teatro contemporáneo es justamente la incorporación de esas tácticas en la puesta en escena.

Esas tensiones entre las funciones narrativas e interpretativas aparecen nítidamente en muchos unipersonales. Se percibe en ellos una clara herencia de la narración oral, como las técnicas y procedimientos: los desplazamientos de los actores son mínimos y los procedimientos escénicos simples. Para Trastoy es posible pensar que la intención del unipersonal es la recuperación de ese rito común a todas las culturas primitivas que es la narración oral.

Por otro lado, la narración fue empleada en el teatro como una manera de dar a conocer aquellas acciones que, por el pudor o por el tabú no pueden mostrarse en el escenario, como también cuando las limitaciones materiales no permiten mostrar algunos hechos en la escena.

En el contexto social macro, la cultura contemporánea fue perdiendo la práctica dialógica, y reforzando

27 El texto teatral **La extravagancia** de Rafael Spregelburd coloca a la misma actriz que hace el personaje de tres hermanas gemelas y resuelve el diálogo entre ellas a través del teléfono o con la presencia permanente de una de ellas en la televisión. Durante el primer Encuentro Nacional de Monólogos realizado en La Tigra, Chaco, Argentina, desde el 21 al 25 de julio de 2004, asistí a una versión escénica realizada por el grupo La sardinería del Norte de Salta, Argentina. La actriz Cecilia Sutti, durante el foro crítico del encuentro reflexionó acerca de la presencia de trillizas en unipersonal: “Las tres juntas es imposible [...] Es muy difícil relacionarse con el otro que no está. [...] Por eso el televisor es el único momento en que por lo menos hay dos en escena”.

28 Los medios televisivos colocaron en la pantalla un debate y un “diálogo” permanente acerca de los temas más variados. “La sociedad de opinión tiende a poner todo en el mismo plano, en una suerte de bazar indiferenciado en el que cada cosa y su contrario resultan ser simples *optional* bajo la consignas de un hablemos universal (...) Esta *libido loquendi*, esta manía del ‘hablemos’ tiene un furor y una indecencia dostoiévskiana y nos hace acordar al mundo del ‘todo está permitido’ vaticinado por el escritor ruso. Naturalmente, es un deber hablar de todo y escuchar a todos, como hace Dostoiévski con Raskólnikov, que mata a dos ancianas y de quien él hace entender, con una



• Escena de “Judith”

la monológica. W. Barnett Pearce (ápuđ Trastoy, 2002, p. 50) definió como “gan monólogo” la manera como los medios elaboran y transmiten la información, no dejando ninguna posibilidad de respuesta al consumidor. “La diferencia entre un ciudadano y un consumidor es la diferencia entre el diálogo y el monólogo” (Igleka ápuđ Trastoy, 2002, p.50). Un ejemplo de esto es la televisión que crea permanentemente mecanismos monológicos que simulan interlocución, pero el diálogo no se produce, pues la participación es montada solamente cuando no interfiere en el discurso ya preparado.²⁸ O sea, el monólogo es una forma de comunicación que impregna, más allá del teatro, otras manifestaciones culturales y sociales.

Fuera del campo estético podemos observar, siguiendo el pensamiento de Trastoy, un lenguaje monológico en diversos niveles de comunicación, como por ejemplo: la manera impersonal como son redactadas las instrucciones de las máquinas a los usuarios y como las empresas se dirigen a los individuos. Todos esos modos monologales son caracterizados por un marca-

do autoritarismo, pues, en el fondo, no dejan espacio para la duda, la pregunta o el diálogo. Pero, aunque fuera del campo estético, es posible encontrar otras formas monologales de carácter positivo.

El diálogo no se presenta, en el unipersonal, de la misma manera que en las otras modalidades escénicas, debido al hecho de que en el unipersonal solo hay un actor. Pero, aún así el actor, según el tipo de unipersonal, intenta establecer un diálogo: "Hablar, inclusive a uno mismo, supone siempre compartir una compleja red de convenciones, creencias y tradiciones, es imposible, entonces, pensar el monólogo en términos literalmente unívocos" (Trastoy, 2002, p. 51). Por eso, en algunos unipersonales, se articula una actitud crítica frente al gran monólogo ya citado. El diálogo se da entre la platea y la escena, porque el actor decide comunicar. Él prepara el material escénico para ser ofrecido a los otros; o sea, el diálogo no remite, limitadamente, al intercambio conversacional. Según Trastoy en la escena se presenta un "diálogo travestido entre el escenario y la platea" (2002, p. 80). Y ese es un punto clave para entender las ventajas que el unipersonal ofrece para no ser confundido simplemente con una expresión narcisista del actor.

La presencia (dada por la interferencia de los géneros) de un narrador dentro del teatro es una situación que posibilita una cierta reflexión acerca del lenguaje. La figura del narrador parece ser robada de la tradición de la novela. En el caso del cine sabemos que la cámara narra; en el teatro contemporáneo el director asume esa función. En el caso de los unipersonales de los años 70, y, en general en aquellos en los que el actor absorbe la función del director, el actor no solo corporiza la narración sino que también la genera. La narración es un proceso articulado con el espectador, a partir de los diferentes datos que ofrece el espectáculo en su conjunto, pero también expresa la voluntad de los responsables del espectáculo de comunicarse con otros.

Cuando el unipersonal presenta un relato en el que intervienen varios personajes, ellos son mostrados uno tras otro, pero es preciso que alguien una esos retazos, y la figura del narrador es la que mejor se

adecua a esto (aunque parezca una ilusión ya que se trata de un personaje más que se suma a los otros). Pero la figura del narrador, sea desde el actor o tras el velo de algún personaje, es un puente que va desde el escenario hasta el espectador. La dimensión épica, más allá de la didáctica, es también política, o al menos ofrece esa posibilidad.

Rosenfeld (2002), al referirse a los rasgos épicos, describe la función del narrador. Expresa que se trata de alguien que procura contar una historia ya ocurrida a otras personas, pudiendo, por tanto relatar con cierta serenidad objetiva, lo que aconteció en el pasado. Con esto sustenta la existencia de una distancia entre el narrador y el mundo narrado. Aunque el relato sea realizado en primera persona, el narrador conoce el fin de la historia, lo que le proporciona distancia y objetividad. *É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado)* (p. 25). Rosenfeld reconoce que la pureza genérica no existe y que lo que observamos es una preponderancia estilística, y por eso su definición de épica es cerrada, con la finalidad de confrontarse con la lírica y la dramática, y así poder comprenderla. Dentro de los trazos épicos, el autor agrega que el narrador posee un horizonte más amplio de la concepción de la historia. Él posee una mirada de los personajes, y agrego que eso se encuadra dentro de la mirada panorámica del actor y del director, que incluyen a ambos: personajes y narrador, y los superan. El narrador *parece conhecer até o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente. Mas não finge estar identificado ou fundido com eles [...] conserva certa distância face a eles* (Rosenfeld, 2002, p. 25).

En relación a la práctica teatral contemporánea, las observaciones de Rosensfeld son valiosas, pero también son limitadas si intentamos emplearlas para analizar el unipersonal. Él entiende que el narrador solo ilustra la manera como los personajes se comportan. Y eso según lo que se dijo, puede suceder de otra manera en el unipersonal, ya que en él el actor hace gala de su capacidad actoral, en la medida en que muestra varios y diferentes personajes. Su plasticidad



• Guillermo Angelelli en "Asterión"

affligida piedad y respeto, las razones que lo condujeron a este terrible acto. Pero una cosa es comprender y amar a Raskolnikov a pesar de su delito, y otra cosa es discutir sobre el delito, de manera que termina por debilitarse su pena y casi por preguntarse si es lícito o no. [...] Es doloroso dar por terminado el diálogo, porque en diálogo se da el encuentro entre los hombres y madura su humanidad, pero a veces es dolorosamente necesario quitar la palabra, o por lo menos, no responder" (Magris ápod Bettetini y Fumagalli, 2003, p. 67).

está ligada al modo como él consigue ofrecernos esos personajes. Pero para Rosenfeld *isso, aliás, seria difícil, pois não poderia transformar-se sucessivamente em todos eles e ao mesmo tempo manter a atitude distanciada do narrador* (2002, p. 26).

La relación entre actor/personaje/narrador, atraviesa diferentes modalidades. Puede suceder que el personaje se transforme en narrador, o un actor narrador que presenta varios personajes, los que narran y los que se interpretan a sí mismos. "Por otra parte, este actor/personaje/narrador puede ser **testigo** de la historia que representa y/o narra, autor de sus propios textos o bien intérprete de la visión de otro autor o director" (Trastoy, 2002, p. 28 las negritas son mías). Testigo, y por eso cómplice de lo que sucede en la escena, muestra, refiere, interpreta y asume los hechos. Al funcionar el mecanismo épico, el espectador no es tratado como un ausente, él es mirado e invitado a la ceremonia. Así los espectadores asisten a la confesión, y son colocados también en la posición de testigos y cómplices.

TRAZOS AUTOBIOGRÁFICOS EN LOS UNIPERSONALES

Al mismo tiempo que pueden aparecer los trazos épicos, también pueden aparecer los trazos autobiográficos en los unipersonales. Esos trazos dan al artista el lugar de implicado y testigo y son empleados para alcanzar al espectador.

El teatro testimonial tiene, en América Latina, una larga historia, que se inició en los 60. Entonces no se trataba de un relato de vida, pero abordaba temas sociales, ya que esa problemática absorbía la dimensión individual. Ya en los años 80 y 90 aparecen algunos espectáculos que expresan la voluntad de reivindicar la dimensión individual. Unos de los factores que colaboraron en este recorrido realizado fue la crisis de las metanarrativas *as 'metanarrativas' ou 'narrativas empolgantes' de que fala Lyotard são os grandes esquemas histórico-filosóficos de progresso e perfectibilidade criados pela era moderna* (Kurman, 1997, p. 143). Dentro de este panorama, la historia individual posee más valor que el que tenía en el pasado, donde

lo colectivo la absorbía. Ese descrédito de las grandes narrativas se manifiesta, por eso, en la búsqueda de las historias pequeñas, expuestas en un formato que también es pequeño. Ya no se buscan grandes epopeyas, sino las historias cotidianas, la marca personal, y todo ello contribuye a una multiplicación de los sistemas de valores, ya que estos también se individualizan. Todo esto sucede, simultáneamente con la pérdida de fe en la racionalidad totalizadora. Ahora *...é necessário voltar-se para a proliferação disseminada de criações anônimas e perecíveis que irrompem com vivacidade e não se capitalizam* (Giard, 1999, p. 13).

Trastoy, al analizar los unipersonales de las décadas del 80 y 90 en Argentina, los define como teatro autobiográfico, argumentando que las nuevas concepciones dramáticas crearon formas mezcladas con elementos de ensayo, poemas escenificados y conferencia; o sea, formas en las cuales casi no aparece intercambio conversacional y donde la autobiografía ocupó un espacio relevante. Para entender la propuesta de Trastoy, es necesario detenernos en su definición de autobiografía. Según los autores a los que ella apela, la autobiografía,²⁹ como género y como objeto de reflexión, tuvo su origen en la segunda mitad del siglo XX. Nació, para Lejeune, como "la expresión burguesa de la vida personal entendida como propiedad privada, capaz de adquirir valor de intercambio" (ápid Trastoy, 2002, p. 111). El positivismo cuestionó sus componentes nostálgicos y melancólicos, el marxismo ortodoxo la consideró individualista, retrospectiva y antirrevolucionaria, Freud no confió en la escritura del yo consciente y la academia la rechazó por considerarla una escritura ingenua y poco científica. Como género, la autobiografía fue atacada por diversos autores (siempre tomando como base el texto de la autora ya mencionada) que la consideraron tediosa, poco elaborada, poco política debido a su explicitación del juego, muy banal y poco educada porque coloca el "yo" en el primer plano. Pero Caballé, en 1987, expone que los datos que la autobiografía presenta, superaron el paso del tiempo y el olvido, y que solo por eso ya son importantes. Como observo, la autobiografía tiene adeptos y detractores; pero no existen géneros buenos

²⁹ La definición empleada en su texto sostiene que la autobiografía es un "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y en particular en la historia de su personalidad (Lejeune apud Trastoy, 2002, p. 122).

y malos, todo varía de acuerdo al texto y al empleo que se haga de él. Este relato, al ser escenificado, presenta otras particularidades, pues, para eso debe adaptarse al lenguaje escénico. O sea, existe una selección del material y una adaptación a la repetición propia de la representación teatral, y esto obliga a la superación del simple recuerdo personal.

En las últimas décadas del siglo pasado, se fue dejando de lado la posición que mostraba a la relación individuo/sociedad como una relación de oposición, donde los intereses individuales eran entendidos como opuestos a los sociales. Durante los años 80 y 90 surge la necesidad de imprimir trazos personales al acto de la creación. En la medida en que ese sello individual desaparece de la mayoría de las manifestaciones culturales, el unipersonal aparece como una expresión colmada de signos de rescate de elementos personales. No se trata de llevar a la escena la vida privada, ni de espectacularizar lo íntimo, sino de revelar la dimensión humana con sus fortalezas y debilidades.

En el hecho de exhibir lo individual existe el riesgo de colocar aquello que es personal al servicio del espectáculo; o sea, tratar lo que nos pertenece como material a ser llevado a la escena y comercializado. Como si todo pudiese ser reciclable, hasta nuestra vida íntima. Esta situación es constatada en la nueva tendencia de los medios de comunicación de emplear la intimidad como argumento, aunque lo que se expone no es una verdadera intimidad, sino una espectacularización de esta. De esa manera se promueven historias que dilatan el concepto de moral en uso, y la idea de normalidad vigente. Lo que los medios muestran es ese sujeto común, aparentemente, pero lo que se explota, es un aspecto oculto miserable, porque lo común solo es comercializable si posee un margen de anormalidad. Los *reality-shows* y los *talk-shows* muestran un sujeto sometido a situaciones límites, con la intención de que ellos muestren su manera de reaccionar ante esas situaciones límite. Y esto contribuye para la distensión de aquello que consideramos cotidiano.

En el teatro, y particularmente en el unipersonal, la

autobiografía, o sea la mirada íntima, es empleada como una manera de exponer el cuerpo, como materialización de la realidad vivida. Podemos encontrar asuntos autobiográficos en la dramaturgia, en el texto y hasta en el tratamiento del espectador. Pero existe otro modo de considerar los trazos autobiográficos, más allá del tema tratado escénicamente. Al hacer referencia al trazo autobiográfico, hago una diferenciación entre características y contenido. O sea, entiendo que en el unipersonal, la dimensión individual, el factor humano, está colocado en primer plano, más allá de la temática y de las técnicas empleadas. *Assim, o ator em cena é, por natureza, autobiográfico, visto que ele 'se dá em espetáculo', que fala no presente e que vive diante de nós. Está sempre se expondo a um risco, visto que escreve, no sentido estrito, com seu corpo sobre si mesmo.[...]* Assim —é aí reside o paradoxo do comediante— a partir do momento em que parece estar ali, presente e real, assume também um papel de personagem, o que, ao mesmo tempo, o impede de dar um testemunho autobiográfico (Pavis, 2003, 375).

La capacidad de interpretar a varios personajes con destreza es un punto de apreciación a la hora de evaluar un unipersonal. Pero eso no interfiere en la percepción de los rasgos autobiográficos que el unipersonal siempre trae consigo. Aquí lo que se expone es el cuerpo con las marcas de su condición humana y del contexto al cual este pertenece, más allá de las máscaras que asuma. Esto no solo sucede en los espectáculos unipersonales, ya que en espectáculos de elenco numeroso también percibimos esos aspectos antropológicos. De alguna manera, todo teatro posee esos trazos autobiográficos. Pero en el unipersonal, la materialidad de ese cuerpo, el color de esa piel, la forma de caminar, las arrugas, la lengua en la cual se expresa el actor, son datos permanentes que se manifiestan como un panel de fondo que los artificios teatrales no consiguen borrar. Según sostiene Paul Zumptor (1993), el cuerpo en la percepción del acto poético, cumple varios papeles: este contiene el sentido de la experiencia, es la materialización de la realidad vivida, determina nuestra relación



• Escena de “El castillo de Holstebro”

con el mundo y es el soporte de la vida psíquica que sufre las presiones sociales. Esas características son reconocidas en la percepción sensible de todo acto poético performántico, y por lo tanto es extensivo a los unipersonales.

El sello subjetivo y personal que yace en todo relato autobiográfico, podría, potencialmente, permitir la resistencia a la lógica del sujeto anónimo de la sociedad posmoderna. El unipersonal, en estas condiciones, puede expresar el ego, pero también expresa subjetividad que le permite a sus hacedores, resistir al anonimato y contribuir para el afianzamiento de la memoria social. Si considero que el unipersonal posee, potencialmente, atributos similares a los de la narración oral, podríamos considerar que este posee una poética discursiva de identidad y resistencia. Para Trastoy el unipersonal puede ser considerado como una "alternativa tercermundista" (2002, p.135) que articula lo individual y lo colectivo, lo público y lo privado, el protagonismo y el anonimato, la memoria y el olvido.

Pero no debemos olvidar que los medios también se apoderaron de los relatos de vida y se asentaron en que estos poseen también la posibilidad de ser comercializados a gran escala. Son comercializables tanto la vida privada de las celebridades, como la del hombre común. Los medios presentan un sujeto anónimo en la pantalla, hacen *show* de la flaqueza y la debilidad y crean un espectáculo de lo particular. Aún así considero vital reconocer que el trazo autobiográfico, asociado al relato de vida, permite romper el silencio ante la historia hegemónica, permite recuperar nuestro pasado, para comprometerlo en la búsqueda de nuestra identidad. Pues, como sostiene Abastado: "No hay identidad personal sin la conciencia de pertenecer a una colectividad: existir socialmente es adherir a una ideología, conformarse a conductas de grupo" (ápu^d Trastoy, 2002, p.140).

Continuando con aquellas marcas biológicas que son expuestas en el unipersonal, la experiencia del cuerpo del intérprete es una marca expuesta, más allá de los artificios teatrales y de los recursos técnicos que el espectáculo emplee. Fernando Berreta, actor de **Por**

la vía rápida, espectáculo unipersonal ganador del certamen "Solos & solas", quien ya poseía experiencia como actor en otros cinco unipersonales, relata: "Puedo decir que (el unipersonal) es el más exigente de los trabajos del actor. El intérprete debe acumular en su interior la energía suficiente para expresarse con un texto de considerable extensión, dominar todas las regalías inherentes al escenario, y seducir, interesar, o conmover al público. [] Es fácil entonces comprender que esta modalidad teatral sea de suma exigencia para el actor. Lo lleva directamente hasta sus límites interpretativos, y le pide que los trascienda" (ápu^d Osés, 2004: 28). Vemos aquí la afirmación de que los unipersonales suponen una gran plasticidad actoral. Eso plantea una relación con dos aspectos muy importantes: el proceso histórico de la afirmación de esa modalidad espectacular y la necesidad que tiene ese actor de estar todo (o casi todo) el tiempo en escena. "A la hora de preguntarnos qué es el monólogo para el actor, caemos en la cuenta que la historia del teatro lo convirtió en el lugar monumental del virtuosismo actoral, el lugar donde él demuestra sus saberes" (Sierra, 2004, p. 18).

Existe una generación de actores que entiende el unipersonal como el corolario que les permite ofrecer toda su experiencia en el escenario. La dimensión temporal, el camino recorrido, la experiencia de vida, son colocados al servicio del formato espectacular. El dato biológico en el unipersonal, se ofrece contundente. Aunque el viejo actor interprete a un niño, lo que percibimos es la experiencia vital al servicio de la interpretación de ese niño.

El unipersonal contribuye con una mirada diferente de lo que nuestra cultura posmoderna considera acerca de la edad biológica. La lógica imperante propone al individuo conservar la silueta, combatir las arrugas, alimentarse saludablemente y mantener una lucha en busca de la eterna juventud. Solo esa juventud, natural o de quirófano, tiene valor para la sociedad posmoderna. Esos valores son reconocidos por Lipovetsky, quien cree que nuestra sociedad es individualista, narcisista y centrada en el éxtasis del cuerpo (1994, p. 112). Pero se observa, en las comunidades arcaicas,

una toma de posición que coloca a la vejez en un lugar de sabiduría y eso es recuperado en el unipersonal. Dentro de la producción teatral contemporánea, ciertas generaciones de actores podrían agruparse por el deseo de producir un espectáculo unipersonal. Se trata de actores que poseen una historia de vida semejante, atraviesan por acontecimientos parecidos en el camino profesional, y eso les impulsa un deseo de estar solos en el escenario. Las generaciones dan muestra de cómo distintos sujetos, en apariencia aislados, absorben las convicciones de su tiempo y las confrontan con el mundo vigente. En el uso de la modalidad escénica de un solo intérprete, entra en juego no solo la realidad vivida, sino también una propuesta alternativa de mundo simbólico.

EL UNIPERSONAL Y LA CUESTIÓN DEL GÉNERO

De la misma manera en que fue trabajado el trazo biológico referido a la edad del cuerpo en la escena, también se percibe en el unipersonal, un potencial discurso sobre el género. Evidentemente las diferencias entre los géneros femenino y masculino son datos explícitos para el espectador, más allá de los personajes que ese actor interprete. Toda esta problemática es fruto de un análisis muy rico dentro de los estudios sociológicos en la contemporaneidad. El trazo biológico no es asimilable al género, pues este "designa lo clasificado ('hombre' o 'mujer'), pero apela también, y sobre todo, al sistema general de identidad sexual que organiza tal clasificación con sus funciones normativas y prescriptivas" (Richard, 1995, 95). O sea, el género no es solamente una categoría, sino también un carácter relacional de las identidades. Se trata, por lo tanto, de un concepto que articula naturaleza y cultura.

Los unipersonales fueron, a lo largo de la historia, empleados por ciertos sectores marginales como una herramienta de trabajo. Los travestis, las feministas y los anarquistas son algunos de los grupos que lo emplearon.

Una de las ventajas del unipersonal es que podemos considerarlo como una opción económica de producir

un espectáculo, lo que implica procedimientos que comprometerían más al actor por la cercanía física con el espectador que generalmente el formato propone, lo que acaba determinando rasgos políticos específicos, considerados evidentes y efectivos. Estas ventajas fueron aprovechadas por los grupos sociales periféricos. Considero útil observar con especial atención el uso que las mujeres hicieron de esta modalidad espectacular. Muchas de ellas fueron mencionadas a lo largo de este trabajo y podría agregar algunos nombres a la lista: Karen Finley, Laurie Anderson, Verónica Perrota, Ana María Bovo, Gueddy Aniksdal, entre otras. También puede incluirse aquí la tarea realizada por la Red Magdalena, que ya fue citada en la introducción, a través de sus producciones y sus artículos.

Leah Thorn, *performer poet* inglesa, reconoce que el unipersonal le ofrece un espacio mayor de exposición de su condición marginal (mujer y judía), y eso es así porque *when you write and perform your own words, there is no place to hide*³⁰ (Thorn, 1998, p. 49), pero simultáneamente admite que ese mismo formato puede servirle para protegerse y posicionarse políticamente. *I write for performance rather than for the page because I consider my physical presence an integral part of my work. My being, my tone of voice, my facial expression, my reaching for the audience are all contradictions to the potential bleakness of the words and the images. Rather than claiming a "victim" identity, I hope my work is an affirmation of survival and a standing and a talking of my space as a woman and as a jew* (1998, p. 51).

La existencia de un teatro femenino es cuestionada por los límites difusos de la cuestión misma del género. Pavis realiza una crítica en este sentido, cuando se refiere al "teatro de las mujeres" (2003, p.377). Él opta por esa denominación por que la considera más abarcadora que "teatro de mujeres", que sería aquel escenificado por y para mujeres, y que "teatro femenino sería aquel que sostiene una posición militante con el género". Por esto considera que el término "teatro de las mujeres" es superior de los otros dos términos, desde el momento en que propone ir más

³⁰ Pero al mismo tiempo ella se pregunta: *How can I sure than I am not using the act of writing and performing solely as a means for personal therapy?* (1998, p. 51).

allá de los momentos históricos del feminismo activo al feminismo difuso. Señala, además, la existencia probable de una escritura y una puesta en escena femenina, aunque sus reflexiones son redactadas en tiempo verbal condicional, con lo que el autor no afirma la existencia, ni de esa escritura, ni de esa puesta en escena. El mismo especifica que sus hipótesis son frágiles, pero considera que *a temática do teatro das mulheres seria muito mais concreta, local, particular* y que *a escritura dramática estaria mais próxima do anedótico, do fragmentário, do vivenciado, da sensação*. Al referirse a la puesta en escena, el autor francés expresa que, tal vez, *no trabalho concreto de preparação do espetáculo, de direção de ator e de encenação é que se observa mais facilmente a maneira feminina de fazer teatro. A relação com a autoridade, com a lei e com noções metafísicas como o gênio ou a inspiração difere bastante claramente entre os sexos, por causa dos hábitos seculares da divisão das tarefas* (Pavis, 2003, p. 378).

Aunque las diferencias no son muy evidentes, estas existen y son abordadas por otros autores. Pavis establece una diferencia entre la dramaturgia y la puesta en escena, pero en el unipersonal, como ya fue especificado, hay absorción de esas funciones, lo que coloca al fenómeno estudiado desde otra perspectiva, pues, aunque frágilmente, las características del sello personal en la puesta en escena, son reconocidas.

En oposición al pensamiento de Pavis, otros autores sostienen, de manera contundente, la existencia de una dramaturgia femenina. De acuerdo con Laura Mariani: *Text in theatre is stage writing, and in the autobiographical threads come together stored in the body and memory, and shaped by the actress* (Mariani, 1997, p. 32). Por otro lado, la dramaturgia del unipersonal, es dramaturgia escénica, y por eso la impronta del cuerpo es estructurante. Jung-Soon Shim³¹ lo constata al analizar la obra **Coming and Going at Sundown**³²: *All these images of sexual violence suggest that women's body often constitute the space on which larger battles for hegemony between race, sex and cultural ideology are fought symbolically* (Shim, 1998, p. 88). Sin la necesidad de mostrar ejemplos en

los cuales la marca del cuerpo sea tan asociada a la violencia, observo que la escritura de las mujeres, en el unipersonal, podría estar asociada a lo vivenciado desde el momento en que se contemple el carácter distintivo autobiográfico y la escritura escénica que interviene en este proceso.

Jill Greenhalgh,³³ fundadora de la Red Magdalena, en un boletín publicado por la misma agrupación, afirma en su nota editorial: "En los últimos doce años he visto muchos espectáculos unipersonales de mujeres (solos). Espectáculos hechos desafiando la soledad de no tener una voz dentro de sus grupos o comunidades. Espectáculos hechos con presupuestos muy limitados. Mujeres que se han desafiado a sí mismas a trabajar, aún solas, para compensar el desequilibrio. Amo este trabajo. He escuchado muchas veces decir: 'el aislamiento de trabajar a solas puede ser paralizante'. Es difícil de lograr" (Greenhalgh, 1998, p. 1).

La decisión de las mujeres de la Red de emplear la modalidad de un solo intérprete es, por lo menos, curiosa, si tomamos en cuenta que la mujer está asociada a lo colectivo. Desde el punto de vista biológico, la especie humana se caracteriza por la dependencia de los hijos pequeños, de la madre, hasta el momento en que pueden estos conseguir alimentos por sí mismos, lo que acontece bastante tarde con relación a las otras especies animales. Esto supone algunas diferencias entre los géneros, que finalmente no son solo biológicas, pues en la historia de las culturas se fueron construyendo otras diferencias todavía más profundas. *So the rigid, ontological contraposition between male and female is put into question, as suggested by Rosella Prezzo when she writes that the two sexes "almost resemble" each other and that the difference revolves around the almost* (Mariani, 1994, p. 34). Ese "casi" crea un espacio donde se localizan las particularidades de las mujeres asumen que la escritura y la puesta en escena, empleando el unipersonal como una herramienta muy valorada. Ese mismo "casi" permite el imaginario y hasta los prejuicios acerca de ese abordaje. Julia Varley se refiere a esto, partiendo de su experiencia y relata que: "Debido a la inocencia o

31 Ella es crítica teatral y fue directora del Women's Studies Research Centre e Dean of Women Student at Soongsil University.

32 El texto pertenece a Gil-Cha Hur, está basado en testimonios y en historias orales de mujeres y al mismo tiempo tiene carácter autobiográfico. La obra muestra la violencia y el estupro del que fue víctima la dramaturga durante la invasión japonesa en la década del 40. Fue representada en la 4th International Women Playwrights Conference, en Irlanda en el inicio de los años noventa y fue ovacionada por el público y la crítica.

33 En el momento en el que ella funda la red, lo hace partiendo de la observación de una necesidad que ella reafirma: "Observé que la mayoría de los grupos del llamado tercer teatro, con los que nosotros nos reuníamos, estaban dirigidos por hombres, pero que en casi todos había una actriz muy buena, con mucha fuerza. Pensaba que lo bueno podía estar en manos de las mujeres. Paralelo a esto tenía una necesidad cada vez más grande de buscar mi propio idioma" (Greenhalgh ápuđ Chaher, 1995, p.32)

al contrario, algunos esperan que la actriz moderna base sus espectáculos individuales en su persona privada y sus asuntos personales. Simplemente son ingenuos” (ápod Risum, 1994/5, p. 56). Esto, sin embargo, no se observa en los espectáculos de las mujeres de la Red, ni en sus reflexiones; por el contrario, los temas tratados en sus sucesivos encuentros de reflexión fueron la articulación entre los rasgos femeninos y lo autobiográfico, el papel político de las mujeres en el teatro, las marcas propias de una escritura femenina, y otros temas de ese tenor. Esto desacredita la idea de asociar un teatro realizado por mujeres a un teatro doméstico³⁴ o de temática exclusivamente autobiográfica.

Un párrafo aparte merece, la manera como, en la Red, se consideró el tema de la soledad. Este fue el asunto que se analizó en el encuentro de las mujeres en Mar del Plata, Argentina, en 1998. En esa ocasión, Varley envió una carta a las participantes, la que, después, fue divulgada en el boletín editado por la Red. Ella sostiene, en ese documento, que:

“Mujer, teatro y soledad podrían ser tres términos diferentes para decir la misma cosa: ir contra la corriente, ser rebeldes, no aceptar las reglas establecidas, optar por las relaciones humanas en lugar de las mecánicas, por la intimidad en lugar de los grupos grandes donde las personas no tienen una cara, por la memoria y la resistencia en lugar del éxito y la negligencia. [...] La gran fuerza (de las mujeres) vino de saber que no estaban solas. No cambió la soledad, pero saber que existían soledades parecidas en los rincones mas lejanos del mundo, dio fuerza” (Varley, 1998, p. 2).

El unipersonal es un formato espectacular aprovechado por las minorías y eso se percibe, no solo en los espectáculos realizados por las mujeres de la Red, sino también en las feministas en general. Aunque este estudio se limite a las manifestaciones espectaculares, Anna Bernstein reconoce que en la performance, entre cuyos exponentes la autora incluye a la ya mencionada Karen Finley, se observa *uma função crítica na criação de um espaço discursivo para as minorias que não se enquadram na normatividade do discurso ideológico dominante* (Bernstein, 2001, p.

98). Esas apreciaciones fortalecen mi estudio desde el momento en que reconocen al unipersonal, la potencia de ser un formato que posibilita la crítica a los discursos dominantes. La manera como las mujeres se apoderan y emplean ese formato espectacular, se asienta en la idea de que el rasgo personal e íntimo, es político. Aunque el trabajo sobre nuestra intimidad posea riesgos, lo que se resalta es que los espacios público y privado no están tan apartados, que sus límites son difusos y que se trata de esferas que se superponen una sobre la otra.

EL UNIPERSONAL Y LA CONCIENCIA MÍTICA

En el unipersonal observo la presencia de un cuerpo, que en este caso sería el del actor, que se aparta y solicita la mirada y la atención de los otros, o sea, de los espectadores. Esa separación no es solo física, sino también simbólica. El individuo que se aparta posee algunos rasgos compartidos y otros que lo diferencian del resto de los individuos. Los comunes son, fundamentalmente, el cuerpo y el lenguaje, los que le posibilitan el acto de la comunicación. Los que lo diferencian son la postura, muchas veces crítica, que ese individuo mantiene con su cuerpo social, al cual él, aunque sea frágilmente, pertenece. En esta delicada relación del hombre con el mundo, se articula un vínculo que se caracteriza por su elasticidad. O sea, el sujeto sabe y reconoce que él pertenece al mundo, pero también sabe que él no es igual a los otros sujetos. La distancia que se percibe en ese juego hombre/mundo, y en este caso hombre/sociedad, estructura pensamiento y acción de ese hombre y de ese cuerpo social.

George Gudsorf reconoce dos maneras de estructurar el pensamiento en la relación del hombre con el mundo: la conciencia mítica y la razón analítica. La conciencia mítica estructura la distancia adquirida en ese juego entre el hombre y el mundo. En ella se hospeda el sentido y la necesidad de apuntar a la integridad de las dos esferas: la del individuo y la del mundo. Allí se instala el mito³⁵ que conservará siempre la voluntad de restituir la completud perdida, de mantener una conducta de retorno al orden

34 Dentro de la Red existe una explícita voluntad de diferenciarse de la manera que, según ellas, los hombres producen teatro. Rabab Ghazoul, directora y actriz iraquí que reside en Inglaterra se refiere a este tema: *Because as female theatre company we should be trying to provide radical alternatives to hierarchical working structures, to unnecessary demarcations of roles and responsibilities. We will share everything. And it will be fair. And it will be equal. And this will be a model for living* (1998, p. 13).

35 Después del aporte de autores tales como Van Del Leeuw, Rudolph Otto e Mircea Eliade, la posición ante el mito sería la de entenderlo como un elemento estructural y estructurante del pensamiento humano. Gudsorf afirma que: “El progreso ha consistido en pasar de la concepción del mito como narración, al mito como forma, como estructura de existencia” (1960, p.19).

ontológico. Gudsdorf sostiene que: “La conciencia mítica permite constituir una envoltura protectora, en cuyo interior el hombre encuentra su lugar en el universo” (1960, p. 15). Por eso el mito no es teoría y sí un comportamiento, una manera de inserción del hombre dentro de la realidad. Este se desarrolla a través de representaciones, por las cuales se percibe la intención del ser humano de conjurar la angustia y la muerte. Está cargado de nostalgia, pues expresa su voluntad de pertenecer al universo. Evidentemente desde esta perspectiva el mito puede ser considerado político, pues articula la integración hombre/hombre.

Pero la estructura de la conciencia sufrió una modificación, lo que posibilitó el advenimiento de la razón, y por lo tanto de la historia.³⁶ Se trata de un momento más en el desarrollo del pensamiento, y no de un dato cronológico, dentro del cual la razón intenta asumir el papel estabilizador que antes estaba en las manos del mito. Continuando con el pensamiento de Gudsdorf, el filósofo propone que: “La estructura ontológica de la conciencia mítica tiene por función mantener, gracias al juego de la repetición, el status quo. El advenimiento de la razón quebrará ese contrato colectivo, que imponía a cada individuo como un contrato de adhesión. Una inteligencia relativista y pragmática, capaz de flexibilidad y acomodación, va a sustituir la rigidez absoluta del sistema mítico” (1960, p. 99).

El pensamiento de Gudsdorf permite observar que toda manifestación teatral se constituiría como un fenómeno de construcción de la razón analítica. O sea, los artistas se apartan del contrato colectivo y contribuyen con la escritura del contrato social. Si observamos el unipersonal, vemos que ahí parece exacerbarse la separación de lo colectivo. En este caso las observaciones cobrarían más fuerza, pues la manifestación formal expone a un individuo solo, apartado de lo colectivo. Ahí vemos cómo el actor medita acerca de su pertenencia a la sociedad, y de esta manera ese sujeto también construye la historia. El simple hecho de distanciarse del grupo en el cual acciona, y presentar su versión de ese mundo, ya articula una postura política que va más allá de los aspectos temáticos trabajados. La historia social

solamente puede ser construida si la estructura del pensamiento superó la conciencia mítica y la razón analítica. El actor necesita tomarse esa distancia del grupo, y ofrecer su mirada sobre el grupo, para que este consiga construir su historia. No se escapa de mi observación la coyuntura de la historia ligada a la razón, solo que, ante la crisis de las metanarrativas el individuo intenta otras formas alternativas de escritura de la historia occidental, fechada y objetiva. El artista tal vez sabe que “si los hombres prehistóricos no nos han dejado anales y crónicas de su vida, no es solo porque no supieran escribir. Incluso podría sostenerse que no sabían escribir precisamente porque no sentían la necesidad de fijar testimonio de su época” (1960, p.103). El actor, al distanciarse de lo colectivo, se ancla en histórico y se relaciona con el sujeto precategórico—fundado en la conciencia mítica—pues su trabajo trae aparejado separación, reflexión y comunicación. O sea, voluntad de ser mirado, de ser oído y de pertenecer.

El unipersonal, entre otras producciones teatrales colectivas, realizaría un movimiento pendular que expresaría apego y desapego en un mismo acto. Se trata, por lo tanto, de un apartarse necesario para el grupo social, pues permite la construcción crítica de la historia. De esta manera el actor, de forma genérica, expresa la imagen del hombre mítico y del personaje histórico.³⁷

En la producción de un unipersonal, se observa una voluntad de trascendencia que nace de la necesidad de perder el anonimato y de pertenecer a un grupo.³⁸ De esta manera, la existencia misma del unipersonal como expresión de un ser humano que se coloca al frente de los otros, supone una distancia reflexiva de un individuo con relación a su entorno. Distancia fundamental para la construcción de la historia y de la cultura. El simple hecho de asumir un unipersonal no presupone un intento de desintegración, sino una voluntad de separarse, transitoriamente, con la finalidad de comunicar, de comprometerse socialmente desde ese acto solitario. El pensamiento de Gudsdorf, aunque esté hospedado en la metafísica, contribuye para la reflexión acerca de la decisión del actor de

36 Historia no como una visión retrospectiva de los hechos, sino como propone Gudsdorf: “Por el contrario, la historia, como dimensión antropológica, corresponde a una nueva toma de conciencia de la experiencia, de la cual la escritura o la cronología no son siempre signo suficientes” (1960, p. 100).

37 Gudsdorf argumenta que: “La edad prehistórica, con su indivisión, no nos permite percibir más que grupos humanos, en los cuales no hay miembros que tengan nombre propio. Cuando nosotros alcanzamos, en el pasado, a recoger nombres individualizados, es que ha comenzado la historia. Por lo tanto la entrada en la historia estaría ligada al advenimiento de la conciencia de sí” (1960, p.125).

38 La historiografía teatral del siglo pasado reconoce más el nombre de los directores que el de los actores.

asumir un unipersonal como formato que carga, simbólicamente, desintegración e integración, separación y oposición simultáneamente.

Esa emergencia del yo se produce en el contexto de una comunidad. Al apartarse, el actor se convierte en “extranjero”, o sea, un individuo que abandona, aunque transitoriamente, la tierra en la que él estaba instalado antes. Esta situación carga, desde una mirada simbólica, datos interesantes para la reflexión del unipersonal y del fenómeno teatral en general. “El extranjero, en toda sociedad, es aquel cuyo amor está en otra parte. No tiene los mismos centros de interés que los demás, incluso aunque no los defina con precisión” (Chevallier, Gheerbrant, 1995, p. 492). Las culturas, aunque no lo reconozcan conscientemente, perciben al extranjero como alguien diferente y, dependiendo de la comunidad, él es considerado “como un rival en potencia y, por más que se beneficie de las leyes de la hospitalidad, puede ser tanto un mensajero de Dios como una peligrosa encarnación diabólica.” Pero también constituye “la parte de sí mismo, aún errática y no asimilada, en la vía de la identificación personal” (Chevallier, Gheerbrant, 1995, p. 492). Esto se reconoce en el momento en que el actor se aísla de lo social, porque entonces se distancia y obtiene una perspectiva que solamente adviene cuando se es extranjero. Pero para una cultura, no existe nada más extranjero que alguien que está en las entrañas mismas de la comunidad,³⁹ y allí se instala la eficacia de las manifestaciones teatrales.

Sin embargo esta separación de lo social no es una característica exclusiva de los unipersonales, sino de todo grupo de teatro. Aún así, el unipersonal y la condición de soledad se conectan y eso es afirmado por varios artistas y teóricos de teatro. Para Finzi, el actor en latinoamérica elige la soledad en el trabajo como una manera de contraponerse a las condiciones desfavorables de la producción teatral desde el punto de vista económico: “Insistimos en definir el monólogo como esa especie escénica establecida desde las condiciones particulares de la producción: el teatro, nuestro mejor teatro tal vez, ya que la historia de la escena latinoamericana ha sabido hacer de los bolsi-

llos flacos sabiduría y virtud, hace que el actor llene su morral de sueños y distancias, materias necesarias para calzar buenas sandalias trashumantes, bien apreciadas por el *jongleur* o el bululú” (Finzi, 2004, p. 11).

Si consideramos, como propone Finzi, a esos artistas como antecesores de los actores que ponen en escena unipersonales, observo que esa actitud de autoexilio aún hoy se mantiene. Es posible establecer una relación entre esa actitud y la del héroe, ya que esta se aloja en un momento de separación, un aislamiento al cual él es invitado como un momento más de su periplo. Joseph Campbell describe el recorrido mitológico del héroe,⁴⁰ que atraviesa momentos de separación, iniciación y retorno. Ese camino recibe el nombre de unidad nuclear, de monomito. La narrativa puede ofrecer formas variadas, pero todas estas siguen siempre ese modelo, o sea, “una separación del mundo, la penetración a alguna forma de poder, y un regreso a la vida, para vivirla con más sentido” (Campbell, 2004, p. 40). El autor bautiza a ese primer instante de separación, el “llamado a la aventura”.

El llamado a la aventura, en el periplo del héroe, puede tener lugar en momentos de crisis; o sea, para separarse del grupo al cual él pertenece, el héroe entiende que ese espacio ya no tiene, para él, el mismo sentido que antes. Vislumbro una posible conexión con la manera con que la modalidad espectacular unipersonal, resurgió después del apogeo del teatro de grupo.

REFLEXIONES ACERCA DE ASPECTOS QUE EXPRESAN EL SENTIDO DE ALTERIDAD EN LOS UNIPERSONALES

El unipersonal posee elementos que permiten observar un formato escénico vinculado a los tiempos individualistas de la posmodernidad. Pero al mismo tiempo encuentro en él algunos aspectos que expresan el sentido de la alteridad. Los trazos épicos y autobiográficos constituyen una fisura en los discursos hegemónicos compactos. Grietas por las cuales puede observarse la persona, el sujeto de la comunicación. El juego de presentación y representación se articula y admite, por un lado que el unipersonal sea una modalidad de la posmodernidad, pero, a través del narrador,

³⁹ “Lo extraño, lo extranjero, lo da alguien que señala la no pertenencia al conjunto, lo no familiar. Hay que destacar, lo extranjero puede tratarse de diversos modos: un modo es el exotismo, o sea la fascinación por el gusto y las particularidades de culturas lejanas; otro modo, la xenofobia. Exeno es lo extraño, el huésped en la propia casa, el que puede alterar el orden de lo conocido.[...] Pero no hay nada más profundamente extranjero que nuestra interioridad. Según cómo actuamos con nuestra interioridad es la manera como miramos al extranjero” (Nieto de Najles, 1998, p. 51).

⁴⁰ Campbell, al analizar al héroe se refiere también al “hombre o mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales” (2004, p. 24).

se observan acciones de resistencia a esa condición.

La escritura y la escenificación del “yo” traen aparejados conceptos tales como sujeto, temporalidad, memoria, realidad y ficción. Nuestra cultura propone un uso permanente de la memoria, en particular de la memoria operacional inmediata y especialmente numérica. No sucede lo mismo con la memoria familiar, grupal, social y cultural. El unipersonal con trazos autobiográficos permite recuperar la memoria de los seres humanos y, aunque trabajando sobre aspectos individuales, intenta reestablecer lazos sociales. Permitir que nuestra vida privada sea aprovechada como material escénico, podría ser una manera de contribuir con las leyes de mercado, en esferas absolutamente ajenas a este. O de otra manera contribuir para la expansión indiscriminada de la economía, que incluye al arte. Pero por otro lado afirma la existencia del individuo, desde el momento en que él crea un discurso de interlocución en el campo de la cultura. El aspecto personal toma forma en una especie de reserva antropológica de la dimensión humana, donde la vida personal es relatada y ofrecida.

Recuperar, reestablecer los lazos interpersonales, es solamente posible en la medida en que los sujetos se encuentren y convivan en un espacio y en un tiempo. En el unipersonal ese encuentro se fortalece porque el actor coloca en primer plano su dimensión personal en desmedro de la dimensión ficcional. Desde esta óptica se supera el tratamiento de la vida privada como valor de intercambio. En la sociedad posmoderna se estimula una memoria efímera, la que se relaciona con la velocidad de los medios en el tratamiento de los acontecimientos. El unipersonal exige del espectador una actitud casi no practicada en la contemporaneidad, y que es la de detenerse a escuchar y mirar al otro. El tiempo que lleva esa acción es un tiempo dilatado, y, por lo tanto, estimula una memoria más social que operacional.

Otro rasgo que expresaría la alteridad en el unipersonal es el hecho de que ese formato exige del espectador una aguda capacidad de disociación entre realidad y representación.⁴¹ En la primera se observa el trazo autobiográfico, y en la segunda se encuentra

el juego de la convención. Ese juego es compartido por casi todas las expresiones teatrales, pero en el unipersonal el espectador es más exigido por la permanente exposición del mismo cuerpo.

Dentro del contexto de una sociedad que exalta la vigencia del paradigma individualista, el actor del unipersonal aprovecha las ventajas ya mencionadas del formato para emplearlas como una forma de resistencia. Podría decirse que los unipersonales y sus trazos autobiográficos no constituyen por sí mismos ni manifestación ni resistencia a los valores de la sociedad posmoderna, pero esos rasgos son capaces de exponer la edad, el género, el idioma, la marca antropológica, ya que el cuerpo en el acto de la representación, además del soporte de la vida psíquica, que sufre las presiones sociales, es también el lugar donde se profiere lo poético. Por lo tanto historia, cuerpo y memoria, más allá del argumento expuesto en el espectáculo, se presentan alternativamente en un espacio opuesto al del sujeto de los medios. Ese cuerpo historizado es un telón de fondo sobre el cual aparecen los artificios y la representación. Aunque sean varios los personajes que tomen la delantera, esos personajes se hospedan siempre en el mismo cuerpo historizado.

En ese juego de alternancia de la percepción del espectador, que ve al personaje y al actor, este último parecería ser el que más nítidamente se percibe, pues es el que permanece. Los personajes, por su condición ficcional son efímeros.

El unipersonal puede aparecer como un depósito dinámico donde la dimensión individual y única se ofrece como una manera de resistir a los discursos de los medios masivos. El riesgo de juzgar al formato como expresión de la lógica neoindividualista, está en considerar todo como potencialmente eficaz para ser llevado a la escena, desde los procedimientos del lenguaje teatral hasta la vida personal. Pero la autobiografía, y especialmente los trazos autobiográficos presentes en los unipersonales, permiten constatar vestigios personales e individuales en una sociedad que les otorga un lugar secundario.

⁴¹ Aunque no se trate de una característica exclusiva de los unipersonales, en este formato se exigiría una mayor renovación permanente del pacto con el espectador, desde que en varios unipersonales aparecen diferentes personajes.

3.

La posmodernidad: contexto y factor de producción de unipersonales

ALGUNOS RASGOS DE LA RELACIÓN ENTRE SOCIEDAD Y PRODUCCIÓN DE LOS UNIPERSONALES

La sociedad contemporánea creó una amplia gama de servicios que estimulan la idea de soledad. El discurso de la comodidad redujo drásticamente los espacios de encuentro colectivo, y este no es un fenómeno propio de las grandes ciudades. Los tentáculos del "capitalismo tardío" desconocen fronteras y lenguas. Nuestra cultura fomentó la creación de aparatos y sistemas de información destinados a construir un hogar confortable. *Mas o lar como lugar é diferente de lar como família ou como centro de atividades comuns. A verdadeira tendência da sociedade da informação é liberar e fortalecer o indivíduo, não a família* (Kumar, 1997, p. 167). La computadora es el último tramo de una amplia maquinaria donde el sujeto puede realizar operaciones financieras, comprar libros, regalos, encontrarse con amigos, y una serie infinita de acciones virtuales. Como argumenta Kumar, *a promessa final do computador, ligado às redes globais de comunicação, é colocar todo o mundo do conhecimento e da informação nas mãos do indivíduo isolado* (1997, p. 168). Ya casi no necesitamos salir de nuestra casa para hacer las cosas más básicas. Simultáneamente, el servicio "puerta a puerta" o *delivery* contribuyó para que los individuos circulen lo menos posible. De esta

forma, las posibilidades de encuentros y confrontaciones disminuyeron considerablemente, y no existe ni necesidad ni posibilidad de actividades grupales o colectivas. *Escondido na privacidade de seu quarto, sentado em frente a um terminal de computador, o indivíduo se diverte, educa-se, comunica-se com outras pessoas nas estradas da informação e providencia seu sustento prestando o necessário trabalho na economia da informação.* (Kumar, 1997, p. 168).

Los espacios colectivos casi⁴² desaparecieron. Nuestro cuerpo retrocede ante el avance de la comunicación virtual de una manera similar a lo que ocurrió con el cuerpo en la Edad Media ante el avance de la escritura. Durante la modernidad, la familia fue acusada de ser una estructura que reproducía las relaciones de propiedad y dominación represiva, y hoy parece que la situación se ha modificado. Los jóvenes, o los eternos adolescentes, ya no se desesperan por abandonar el hogar. La nueva estructura familiar precisa adaptarse a la sociedad de los bancos de esperma,⁴³ de la sexualidad ya no ligada a la procreación, y al Síndrome de Peter Pan.⁴⁴ En la modernidad se priorizaban los derechos de la familia, por sobre los derechos de los individuos, y en la posmodernidad los derechos y deseos de los individuos son más importantes que las obligaciones familiares. Esta *família a la carta*⁴⁵ comparte un hogar que se estructura teniendo en

42 Al menos aquellos espacios donde los hombres puedan dialogar y encontrarse. Sí se conservan grandes eventos deportivos o *mega-shows*, pero ahí el encuentro solo sucede anónima y físicamente.

43 Lipovetsky lo resume así: "La procreación artificial hace estallar las normas estables del orden familiarista, precipita el reinado individualista del niño y de la familia autoservicio". (1994, p. 159).

44 Síndrome del eterno adolescente que no imagina la idea de dejar el hogar de los padres y su confort.

45 Lipovetsky denomina de este modo a esa nueva "familia que se construye y reconstruye libremente, durante el tiempo que se quiera y como se quiera. Ya no se respeta la familia en sí, sino como instrumento de realización de las personas; la institución 'obligatoria' se ha metamorfoseado en institución emocional y flexible. (1994, p. 162)

cuenta el nuevo orden de las relaciones. Hogar y familia son repensados en la sociedad posmoderna. *Se, como argumentou Philippe Aries, o individualismo da sociedade ocidental foi refreado pela moderna familiar nuclear, as atitudes e artefatos da sociedade de informação ameaçam esse controle. A informática pretende liberar o indivíduo não só dos grilhões do trabalho em grupo e das instituições culturais de massa, como também da família. O lar torna-se o local preferido de atividades individuais, mas não gera finalidade coletiva nem senso de valores familiares compartilhados. O indivíduo pode na verdade resolver viver de forma independente e isolado dos demais.* (Kumar, 1997, p. 168).

Como no podía ser de otra manera, al mismo tiempo que se desarrolla ese nuevo sujeto, se crea una industria para él. O sea, se producen cambios en las relaciones y en los espacios, la lógica de mercado crea un *merchandising* con el propósito de no dejar a ningún cliente en potencia, fuera. "La condición de 'solos' ha generado una suerte de 'industria': hay bares para solos y solas, se alquilan piezas o departamentos para 'Señor solo' o 'Sra. /Srta. sola', se puede estar en pareja pero vivir solo; se organizan vacaciones y actividades de esparcimiento para personas solas, en determinados ambientes o a cierta edad se ostenta la propia condición de 'single' como prueba superadora de la necesidad de apego o afición sentimental" (Gómez Comini, 2004, p. 20).

Es en ese panorama cultural que se desarrollan los unipersonales. Las manifestaciones teatrales contemporáneas son el resultado de una cultura que se muestra, aparentemente, como heterogénea. Es como si esa condición de soledad abarcara todo y dejara su marca en todas las manifestaciones de esa cultura. "Lo cierto es que la sociedad contemporánea parece haber institucionalizado el estado de 'soledad', al punto que somos una multitud de solos y solas: cada uno en su casillero debe lograr ser autosuficiente económica, psíquica y afectivamente para poder después relacionarse con otros autosuficientes" (Gómez Comini, 2004, p. 20).

En algunas ocasiones los teatristas reconocen esa



• Denise Stoklos

situación y la transforman en argumento de diferentes espectáculos, sean estos unipersonales o no. En la presentación del proyecto *Solos do Brasil* coordinado por Denise Stoklos se pueden leer las palabras de Tiche Vianna, actriz de Campinas, San Pablo, Brasil, participante del proyecto: *Solos do Brasil é exatamente o nosso retrato brasileiro. O que é o Brasil, senão uma reunião de solos? Quantos solos existem na Praça da Sé, Viaduto do Chá, Museu do Ipiranga, Avenida paulista, Freguesia de Ó...? Quantos solos existem no Pará, Ceará, Bahia, Piauí, Santa Catarina, interior de São Paulo, Rio de Janeiro? Pessoas daqui, pessoas daí, de acolá, se agrupam como átomos, cada qual com suas características, DNAs, origens, histórias e formam o que chamamos de país!* (2004).

Si tenemos en cuenta la irrupción de la industria "de los solos", es llamativo el hecho de que el teatro también ofrece una propuesta para esa industria a la que hago referencia. Al mismo tiempo, como ya fue debatido, el teatro tiene una larga tradición en ser considerado como un refugio del hombre solitario. [El teatro], *primarily, is a place of exile* (Schino apud Mariani, 1997, p. 32), es un concepto que la autora coloca, en alusión a una guarida para la mujer en el siglo XX, pero ese concepto es extensivo a todas las personas, independientemente de su condición biológica.

Frente a un discurso escénico, la relación entre

argumento y forma es muy reveladora. El tema de la soledad puede ser empleado como argumento en espectáculos con muchos actores, y también en espectáculos de un intérprete. Pero en el unipersonal, más allá del tema, se observa a un actor solo. La soledad es forma y signo, más allá de los contenidos argumentales del espectáculo.

Retomando el concepto de "industria de los solos", observo que el formato espectacular ofrece otras posibilidades de análisis. Una lógica abarcadora nos conduce a creer que, de la misma manera que existen bares, hoteles, programas de vacaciones, departamentos y una larga serie de servicios para solos, también existe un teatro para ser realizado por quien está solo. Y esto no es una interpretación banal. De hecho, muchos actores reconocen emplear ese formato, por no tener ni tiempo ni espacio para el trabajo grupal. La actriz Luisa Calcumil expresa: "Para mí la mayor felicidad es trabajar en grupo, y lo hago cada vez que puedo, aunque sea participando como invitada" (diario *La Gaceta Tucumán*, 5ª Sección Espectáculos, p. 2, 12 noviembre 2000), pero me llama la atención que su unipersonal **Es bueno mirarse en su propia sombra** sea un espectáculo que lleva 18 años representándose y con él la actriz viajó por diferentes países. Aunque merece un estudio más profundo, pues el hecho de que ella sea mapuche, que implica pertenecer a una comunidad donde lo colectivo impregna las actividades cotidianas, su elección de trabajo es fundamentalmente solitaria. Aún así, en sus expresiones hace una defensa del trabajo colectivo: "Rechazo hablar de soledad porque no me siento sola. [El teatro] no sé si puede ser soledad, por que el teatro es comunicación. [...] Yo creo que el teatro no puede escapar a una realidad social donde todo lo grupal ha sido totalmente diezmado. La solidaridad, la confianza, el ánimo, especialmente en las grandes ciudades donde la pelea por sobrevivir es tremenda. Creo que eso tiene que ver fundamentalmente con que haya una gran cantidad de producciones unipersonales. La diferencia que hago es cuando esos unipersonales hablan de lo individual o son una síntesis de lo colectivo. En Argentina hay mucha producción unipersonal y creo

que es maravillosa. Este ha sido un modo de cargar con el teatro en estos tiempos" (ápod Woolf, 1998, p. 3)

Rachel Rosenthal, actriz norteamericana que trabaja en el teatro defendiendo los derechos de los animales, expresa: *I have been performing as a solo performance for twenty years. In that time, my work has seen many changes, mainly in the area of content. From purely personal, I switched to a global content of mainly ecological focus* (1998, p. 81).

Florencia Cópola, actriz y directora argentina y miembro fundadora de la Red Magdalena 2ª Generación afirma no comprender el teatro fuera de la idea de grupo. Ella argumenta que: "Diría que no existe la palabra teatro sin grupo. Que incoherencia entonces plantear grupo y soledad. Sin embargo esta incoherencia es solo aparente, porque hablar de soledad es decir escuchar la conciencia mas honda, escuchar las voces más profundas" (Coppola, 1998, p. 2).

Debido a las más diversas razones, los actores toman la decisión de trabajar solos, en unipersonales. Estas van desde la mencionada crisis grupal hasta razones de orden económica. Geddy Aniksdal, actriz y directora del grupo Grenland Friteater de Noruega, ofrece evidencia de esto en sus palabras: *I live and work with Grenland Friteater, we are based in a small industrial town in southern Norway. Together we have eight children and more to come, and over the years it has become more difficult to achieve the "everybodytogetherforaverylongtime" tour. In this field our ensemble work tends to be the loser. This results in each and everyone building work and networking on her/his own. This has-also-made me present fragments, études and also performances based on material from ensemble work* (Aniksdal, 1997, p. 25). Mediante esas palabras observo que existe reconocimiento, por parte de los actores, de la dificultad que significa trabajar con otros. La sociedad ofrece, desde varias perspectivas, la idea de la soledad como un estado confortable. Si continuásemos esa idea, desde una lógica bipolar, podríamos suponer que lo opuesto, o sea lo colectivo, sería inconfortable. Este razonamiento podría ser considerado primitivo, y de cierta manera lo es. Pero expresa las contradicciones



• Soledad Gonzalez

que orientan muchas acciones cotidianas.

El certamen “Solos & solas”, organizado por la Coordinadora Teatral de Córdoba, Argentina, es un concurso de dramaturgia y los textos premiados fueron producidos por actores y directores cordobeses. Podría suponerse que la cuestión de la soledad es característica de las grandes metrópolis, pero la invasión de los medios de comunicación no considera límites geográficos. De hecho, Gómez Comini nos llama la atención sobre las condiciones de trabajo en esa ciudad y sobre cómo el “individualismo artístico” interfiere en la producción escénica cordobesa. Ella observa que: “Cuesta mantener una comunión de ideas y de objetivos, cuesta cumplir con el pacto común, entonces cabe preguntarse si el exaltado individualismo artístico que nos hace tomar distancia de los demás es capaz de sostenernos, a cada uno por separado y en el transcurso del tiempo, en el esfuerzo de la disciplina, en las dificultades de la producción, en los embates de las propias dudas artísticas y finalmente en el desafío y la exposición descarnada en la escena” (2004, p. 20). La asociación organizadora del certamen publicó los textos ganadores y dedicó el N° 11 de la revista *El apuntador* al tratamiento del

concurso y de los unipersonales en general. Aunque las producciones fueron absolutamente contextualizadas, y aunque las condiciones de preparación de los espectáculos no fue autogestiva, se observa en la palabra de los actores, una referencia permanente a la soledad en la escena. Sergio Oses, en el papel de entrevistador, indagó a los actores acerca de qué significaba para ellos estar solos en el escenario. Adrián Azaceta, actor de **Efecto Axe o hasta las muelas de Juicio**, reconoce el desafío implícito en el unipersonal, y afirma que esa modalidad necesita de más concentración y esfuerzo que el necesario en una obra con varios actores: “Sos el único responsable de llevar adelante el espectáculo, el instrumento que tiene que entretener y emocionar al espectador. Sos el único plato de esta cena y tenés que lograr que todos, al menos, prueben un poco. Pero a la vez sos el que tiene el poder, el que propone el juego y si lográs que alguno se enganche, el placer es inmenso” (2004, 30).

Por otro lado, Soledad González, actriz de **Ana María, estuve pensando a pesar mío**, afirma que en el unipersonal existe mayor exposición y por lo tanto más riesgo para el actor, pero más allá de eso relata: “Algunas personas dicen que los actores, los directores, los artistas se exponen, se muestran para que los quieran. Uno ofrece algo y pone el cuerpo, es una corriente eléctrica extraña porque sí hay narcisismo pero también hay generosidad y la corriente sentimental y afectiva está ahí” (30).

Aun así es útil la diferencia que Lipovetsky hace sobre la condición del ego en la posmodernidad. Según él el sujeto contemporáneo es egocéntrico, pero no egoísta. O sea, él no se molesta si alguien necesita ayuda, pero para él es inadmisibles vivir por el otro. “Sí a la generosidad pero a condición de que sea fácil y distante, que no esté acompañada de una renuncia mayor” (1994, p. 133). Se desarrolla, por lo tanto, una ética de tercer tipo, ligera, puntual, temporal e indolora. Generosidad circunstancial. Pero Calcumil rechaza con vehemencia la idea de asociar el unipersonal al egocentrismo. Ella argumenta que: “Me parece interesante aclarar bien los tantos, porque

sino parecería que los que hacemos unipersonales somos individualistas. Se nos encasilla en ese rotulo, entonces se descalifica nuestra producción y gracias a estas producciones se ha podido mantener encendido el fogón teatral” (ápod Woolf, 1998, p. 4). Se percibe, en sus palabras, el argumento de que con el unipersonal se intentaría recuperar los lazos de sociabilidad y crear nuevas formas de pertenencia social. Aquí, nuevamente existen algunos factores que expresan, simultáneamente la tensión entre el aislamiento y el deseo de formar parte de la estructura social.

NEOINDIVIDUALISMO, MANIFESTACIONES CULTURALES INDIVIDUALES Y UNIPERSONALES

La sociedad contemporánea sustenta y alimenta dos discursos que son, aparentemente, contradictorios. Por un lado parece existir una revitalización de la moral (que se manifiesta en la búsqueda de una vida saludable), y por otro, una decadencia de la moral, donde los valores orientados para el individualismo son los más importantes. Esa coexistencia es evidente, ya que asistimos a una cultura, como la denomina Lipovetsky, del *self-interest* (1994), y al mismo tiempo acompañamos una caridad global que convoca al mundo a luchar contra la caza de las ballenas, a defender al planeta, a luchar contra el tabaco y otras cosas de este tipo. Para comprender mejor el fenómeno, podríamos observar la manera como los valores fueron cambiando a lo largo de la historia, y para eso el razonamiento de Lipovetsky (1994) es de gran utilidad. Desde la ilustración la moral se fue desvinculando de la religión: al mismo tiempo que se afianzaba el humanismo, se producía una cruzada antirreligiosa. Lipovetsky propone clasificar la historia de la moral en tres períodos, en los cuales se observa cómo la conducta del sujeto se orientó primeramente en torno a dios, después a los hombres y finalmente de sí mismo. Nuestra moral, según él, se localiza en el tercer estadio, aunque todavía se observe la coexistencia de las otras morales.

Como mi abordaje relaciona el unipersonal con la cuestión de la moral que orienta las conductas en

la contemporaneidad, considero apropiado observar el camino de los valores que señala Lipovetsky. La primera edad de la moral revela un miedo y una idea de deber absoluto que impregna las expresiones culturales. Orden moral de origen teleológico en que las obligaciones son dirigidas a dios, en la creencia de la naturaleza vengadora de ese dios que frenaba a los hombres para que estos no cometiesen crímenes. Este período alcanza su punto más alto en el siglo XVII y desde entonces comienza a manifestarse el segundo estadio de la moral. En este el hombre es colocado en el centro del esquema de los valores, aunque la familia, por ejemplo, pareciera haber quedado relegada al período anterior. Poco a poco se observa un proceso de secularización de los valores. O sea, las obligaciones que durante el primer estadio eran orientadas a dios fueron transferidas para la esfera humana y profana. Los deberes se dirigen, en esa edad, a los otros, y por ende, a la colectividad. En esa edad se originan las democracias occidentales que terminaron afirmando, todavía más, algunos valores tales como la pasión por el deber, la técnica, la razón el espíritu de la disciplina, el dominio personal, el culto de las virtudes laicas y la obligación del individuo, de sacrificarse por la familia, por la patria y por la historia. En el tercer momento se produce una afirmación de esa moral laica, pero que consigue desligar a los individuos del deber de unos con los otros. Esta edad es la del neocapitalismo, y en ella “hemos dejado de reconocer la obligación de unirnos a algo que no seamos nosotros mismos” (Lipovetsky, 1994, p.12).

La cultura democrática occidental trajo como resultado una civilización individualista y una nueva regulación de los valores morales. Una de las características más importantes hacia finales del siglo XIX e inicios del XX fue el culto al deber social. Pero desde la mitad del siglo XX hasta hoy, somos protagonistas de un nuevo estadio de la cultura, en el que el bienestar individual dislocó la idea de bien común, de bien social. El neocapitalismo legitima cualquier prescripción que implique algún sacrificio y en su lugar festeja la exaltación del ego, del placer inmediato, y de la gestión racional del tiempo y del cuerpo. Se trata

de una sociedad libre de dioses y que admira la autonomía de los individuos. Esa lógica cultural impregna las prácticas culturales, especialmente el deporte, el trabajo, el cuerpo, la alimentación y el teatro. Ese es un terreno fértil para el nacimiento de los unipersonales, ya que estos también son una expresión de autoabsorción individualista. El unipersonal se asocia a esos conceptos porque en esa modalidad el actor encuentra espacio para consagrarse consigo mismo, para ser jefe y señor de su tiempo y de su cuerpo, para ser actor, director y técnico. La autoabsorción implica que el actor sepa administrar su tiempo, su cuerpo y su espacio. Esos atributos que ofrece el unipersonal en la contemporaneidad, me llevan a entender que se trata de una modalidad muy afín al sujeto posmoderno.

Observo que el grupo de teatro es una estructura de trabajo perfectamente anclada en la segunda edad de la moral, ya que esa dinámica de producir espectáculos es preponderante en el contexto de las democracias bajo el mandato de “usted debe”. Su moral, aunque independiente de dios, era dependiente de la colectividad. Aunque anónimamente, el sujeto se consagra al ideal, lo que se percibe en la estructura teatral. Los nombres de los directores, y hasta el de los grupos fueron reconocidos como el eje, pero los actores que integraban esos grupos, no tuvieron un gran protagonismo. La lectura occidental del Teatro de Arte de Moscú ofrece pocos nombres de referencia: Stanislavski, Meyerhold, Nemirovich-Dantchenko, Vajtangog, Chéjov, son algunos de ellos; pero la mayoría de los actores permaneció en el anonimato, cobijados bajo los ideales técnicos, éticos y estéticos de la propuesta del grupo. Esos actores, siguiendo la lógica de la segunda edad de la moral, se entregaron “*en cuerpo y alma a la grandeza de la historia*” (Lipovetsky, 1994, p. 34). El TAM es solo un ejemplo, pues lo mismo sucedió con la mayoría de los grupos emblemáticos. El Living Theatre, el TEC,⁴⁶ entre otros, son solo ejemplos en los que la actitud de los actores parecería ser la de “total abnegación, el sacrificio integral, la obediencia incondicional y desinteresada al imperativo del bien” (Lipovetsky, 1994, p. 34). En la moral del deber laico orientado

hacia la colectividad, el grupo fue una organización de trabajo que atendió a los intereses colectivos, y también desarrolló un fuerte compromiso político con la sociedad en la que se desarrolló. Podríamos suponer que son muchas las causas por las que el modelo grupal entró en crisis, pero la mayoría de ellas no está vinculada al teatro específicamente, sino a esa mudanza de los valores morales, que impregnaron todas las manifestaciones culturales. La actividad teatral,⁴⁷ según mi entendimiento, fue particularmente sensible a esta mudanza. Ya en la tercera edad de la moral, el grupo, como estructura, se fragilizó, y este no es un hecho asociado simplemente al quehacer teatral, sino más bien una resultante de la lógica moral imperante. Ahora pueden reconocerse, según lo constata Lipovetsky, un “individualismo posesivo que consagra la preponderancia de la relación con las cosas, sobre la relación con los hombres”⁴⁸ (Lipovetsky, 1994, p. 25). En la posmodernidad, la era regida por los derechos subjetivos, la idea de sacrificio se ha debilitado. La sociedad posmoralista repudia la idea del deber austero y exalta los derechos individualistas, la autonomía, “el deseo y la felicidad” (Lipovetsky, 1994, p. 14), o sea, lo que el autor denomina las normas “indoloras” de la vida ética.

Esta “edad” —según la denominación del autor empleado— se caracteriza por ofrecer una nueva perspectiva de los derechos humanos: se trata ahora de los derechos a los placeres, a la libre consecución de los intereses privados, en fin, a los derechos del individualismo sin regla. Las normas indoloras de la vida ética se caracterizan por repudiar el deber austero y premiar los derechos a la autonomía, al deseo y a la felicidad. En esta edad el unipersonal se afirma casi como una metáfora del período. Haciendo un paralelo con la propuesta de Lipovetsky sobre sus ideas de la moral, se podrían aventurar algunas causas:

-En la ética posmoralista se busca la satisfacción inmediata del ego. El sujeto ahora no necesita confrontar su aspiración con la de nadie. Por lo tanto el unipersonal puede ser una modalidad en la que él no discuta ni se confronte con sus compañeros, sus decisiones estéticas o resoluciones técnicas. Aunque

46 Teatro Experimental de Cali.

47 El modelo de teatro de grupo se desarrolló en esferas diferentes al teatro comercial, pero los cambios afectaron a todo el movimiento teatral, aunque con desigual intensidad..

48 He aquí una lógica que nos permitiría pensar el resurgimiento del teatro de objetos en la contemporaneidad.

no siempre el actor del unipersonal se autodirija, se observa una tendencia marcada a reducir el campo de discusión, con el fin de garantizar la supremacía del ego. De esta manera, ante la realización de una gira, él solo precisa atender a su agenda.

-“En el momento en que se afirmó el principio individualista de posesión de sí mismo” (Lipovetsky, 1994, p. 25) la relación con los otros (sean estos sus compañeros de trabajo en la producción o en la escena) tal vez se fue debilitando de tal manera, al punto de expresar esto en una modalidad espectacular.

-Hasta el capitalismo tardío no se reconocía otra moral que no fuese “el deber de vivir para otro” (Lipovetsky, 1994, p. 26), pero, en el nuevo orden social lo colectivo perdió poder dentro de esa jerarquía, lo que explicaría, de alguna manera, la decisión de trabajar solos.

La nueva moral parece hospedar una contradicción, pues esta es individualista y narcisista y también elabora discursos mediáticos mesiánicos, tales como “salvemos o planeta” o “luchemos contra el sida”. Esa contradicción, en el caso del teatro, se expresa en el énfasis y la energía con que algunos artistas defienden la idea del trabajo en grupo, y simultáneamente muestran su imposibilidad de ser parte de una organización de estas características. Lo más llamativo es que la expresión “grupo de teatro” continúa siendo empleada hasta por organizaciones absolutamente perecederas, que casi nada conservan del modelo original. Lo que hoy se denomina grupo de teatro es considerablemente menos estable, y los individuos que a este pertenecen no son los sujetos comprometidos políticamente de los años 60 y 70.

Este cuadro de situación no significa ampliación ilimitada de los derechos individualistas, ya que observo una reacción hasta urticante en reconocer la agonía del modelo de trabajo grupal. Refiriéndose a las búsquedas de Meyerhold a Grotowski, y revalorizando el hecho de que estas tengan lugar en el seno de lo colectivo, Silvana García expresa: *Assim, é no amparo do coletivo, norteado por um projeto artístico, que as buscas e definições encontram, a meu ver, melhor destino e sentido. Toda via que tenha origem o se*

produza na mão contrária corre o risco de perder-se no egoísmo infértil. E na falácia de se supor que o desentranhar de uma subjetividade tem em si mesmo valor artístico. É preciso saber que isso não basta (García, 2003, p. 37 las negritas son mías). Son varios los artistas de teatro que tienen esa postura, y esta podría ser entendida como movimientos agónicos de una modernidad que todavía procura su espacio, y que se filtra en los discursos de los sujetos. *Criar espaços de resistência, mesmo tão insignificantes e moleculares como pequenos grupos de teatro, suas pesquisas e seus espetáculos, significa buscar uma postura positiva de vida, um dizer ‘sim’ ao mundo* (ferracini, 2003, p. 11 las negritas son mías) En estas declaraciones subrayo esas palabras que expresan claramente el modo como las iniciativas colectivas eran comprendidas en la modernidad. Son muchos los artistas que, aún hoy, sostienen esa idea.

Dentro de la moral del posdeber se desarrolló un concepto que Lipovetsky denomina el neoindividualismo y es este un concepto clave para entender nuestra cultura y la manera como esta idea impregna las manifestaciones teatrales. El neoindividualismo es una fuerza que rige los comportamientos de los sujetos en la contemporaneidad. Hace referencia a la omnipresencia del sujeto en la sociedad, el que consigue autodirigirse y autoconstruir, pero al mismo tiempo rechaza cualquier norma que intente controlar o regular su comportamiento. El actor encuentra, en el unipersonal, una estrategia ideal para regular y optimizar sus fuerzas y sus energías, y no necesita negociar con nadie ni su tiempo ni su trabajo. El neoindividualista legitimó, y por ende retiró toda culpa, al derecho subjetivo de trabajar fuera de los grupos teatrales, más allá de que esta haya sido la práctica laboral por excelencia dentro de esta profesión.

CONDICIONES LABORALES CONTEMPORÁNEAS Y LOS MODOS DE PRODUCIR UNIPERSONALES

Uno de los deberes sociales más apreciados a lo largo del siglo XX fue el trabajo, que también fue formulado como una autoexigencia del individuo. La

exigencia de productividad aumentó y contradictoriamente hoy se vislumbra un discurso que impulsa la sobrevaloración de los recursos humanos. Frente a los desafíos de la flexibilidad laboral y de la competencia, se desarrollan acciones que cambian la imagen del viejo trabajador. Ahora se estimula la pasión por los cambios, el gusto por las iniciativas, el riesgo y las experimentaciones ultrarrápidas. En los años 60 y 70, a las personas que hacían teatro les gustaba autodenominarse actores operarios. Actualmente las condiciones laborales estimulan un trabajador autónomo más relacionado con esta era hipercompetitiva y hedonista; de esta forma el unipersonal aparece como una modalidad escénica que se adapta perfectamente a las nuevas condiciones laborales, desde el momento en que supone nuevos mecanismos de autocontrol e incrementa el dominio de sí mismo.

Dentro de este modelo de trabajo se observa una "autoorganización de los equipos" (Lipovetsky, 1994, p. 122), y una nueva organización de las conductas de trabajo, lo que se vincula estrechamente con los cambios producidos dentro de la práctica del entrenamiento actoral ya analizada. La misma palabra entrenamiento merecería una reflexión, pues ella remite a técnica y repetición, valores más vinculados a la segunda edad de la moral. Ahora la propuesta es el riesgo y las experimentaciones ultrarrápidas, lo que es demostrado por Lipovetsky cuando revela que "la obligación moral de perfeccionarse ha sido sustituida por la obligación empresarial de ser innovador y flexible, el discurso del deber hacia sí mismo ha sido reemplazado por la pasión hiperrealista de ganar y la religión de la calidad total." (1994, p. 122). En ese contexto, educar la voluntad, como una manera de combatir la pereza es propio de la segunda edad de la moral. Ya en el posdeber, "*el objetivo esencial ha llegado a ser la producción de un individuo útil al mundo, maximizador de sus potencialidades, adaptado a la conquista racional del porvenir*". (Lipovetsky, 1994, p. 125) De esta forma son incentivados a la constancia de la voluntad, al autocontrol y a una programación racional y detallada de los cuerpos. Todos estos conceptos que definen al trabajador de la posmodernidad,

obviamente también alcanzan al actor. El actor que entrena, dentro de la perspectiva del entrenamiento del tercer teatro particularmente, termina siendo un "individuo regular y disciplinado" (Lipovetsky, 1994, p. 126). En ese esquema se estimula un sujeto que sea capaz de autodirigirse y autoconstruir, lo que remite, inmediatamente a muchos actores de unipersonales. Luego de tres años de trabajo, la segunda miembro fundadora de Teatro Viento Oscuro, abandona el grupo, seguramente por que este ya no alimentaba sus necesidades. En ese momento 'el grupo', que parecía no serlo, intentó redefinir su identidad con la única integrante que quedaba: yo" (Coppola, 1998, p. 2).

También aparece una reorganización de los equipos de trabajo. En la segunda edad de la moral, la figura del director nucleaba y establecía las pautas de funcionamiento del grupo. Y este era el espacio de formación del actor, donde él experimentaba y adquiría los procedimientos técnicos de la profesión. De esta manera puedo aventurarme a decir que los grupos son los antecedentes de las escuelas, y que al final, las escuelas contribuyeron en la fragilización del modelo grupal. Actualmente serían pocos los grupos que conseguirían proponer una alternativa, por lo menos técnica, diferente de la propuesta empleada en las escuelas de teatro. Esto abriría un posible campo para nuevas investigaciones, aunque estas no estén ligadas, directamente, al espectáculo unipersonal.

Frente a los cambios en el modelo de trabajo, la empresa también necesita actualizarse. Ésta se reestructura y se reorganiza, mostrando una gestión participativa que esconde una manipulación del potencial trabajador. ¿Podría el grupo de teatro ser asimilado a la empresa? Si esto fuera posible, los miembros del grupo, los trabajadores, encontrarían en el unipersonal, una manera de adaptarse a los desafíos de la flexibilidad, pues en este formato espectacular, muchas veces los directores encontraron un refuerzo a la autonomía y a la autodirección.

Es notorio que esta tensión entre lo grupal y lo individual tiene lugar en diversas geografías, lo que se verifica en la provincia de Córdoba, Argentina, en su ciudad capital, que posee un intenso movimiento

cultural. La dramaturga Gómez Comini afirma que: "No escapa a la observación de los artistas de la escena local que los grupos independientes de teatro y de danza se disgregan hoy en día, con la misma rapidez con que se conforman. Cuesta apostar a un trabajo a largo plazo" (2004, p. 20).

Pero la empresa, aunque tenga pasión por los cambios y gusto por las iniciativas, al final contribuye para el desarrollo de una ética hedonista e hipercompetitiva. Es por eso que a los grupos de teatro les parece, a veces, difícil adaptarse a los cambios y ajustarse, como lo hace la empresa. Algunos lo logran y conservan las normas de funcionamiento de otros tiempos. La denominación "grupo" se vació de su sentido original y solo quedó la idea de un agrupamiento humano transitorio con fines orientados solo a la producción teatral. Sucede que para el grupo de teatro fue particularmente difícil soportar esos intensos cambios sociales.

¿Como es la relación entre individuos en este nuevo panorama? Los deberes individuales se fueron borrando y, por lo tanto sucedió lo mismo con aquellos asociados a la moral entre los individuos. Los valores de la moral interindividual, como "hacer el bien" fueron reemplazados por las normas del amor a sí mismo. *"El deber hiperbólico ha dejado de tener resonancia colectiva"* (Lipovetsky, 1994, p. 126). Para el hombre

de teatro, podría asociarse, en primera instancia con el partener, con su compañero de trabajo, no solo en la escena, sino en el hecho de producir teatro. Pero en la macroestructura social aparecen cambios en el tratamiento del prójimo. Ya no existe idea de obligación ni entrega al otro, y eso se demuestra en la manera como los grupos son cada vez más reducidos hasta la mínima expresión posible.

El unipersonal, como formato, permite la individualización, y por lo tanto una mayor rentabilidad del tiempo de trabajo, pues dispensa los acuerdos que el grupo impone. De esta manera, elegir una forma de trabajo que garantice la máxima productividad, permite una eficaz valorización de los "recursos humanos". El avance del sentido individualista del trabajo disolvió la necesidad de pertenencia a un grupo de teatro, y por ello los actores optaron por estructuras más flexibles, o por trabajar solitariamente.

Es necesario saber que egoísmo y egocentrismo son dos términos con connotaciones diferentes, para poder comprender cómo el sujeto, en la posmodernidad, actúa siguiendo libremente los impulsos de sus deseos, y por eso el grupo teatral no es una forma de trabajo que contemple sus inquietudes. Este sujeto se preocupa, especialmente, en satisfacer sus necesidades inmediatas, y por eso cualquier proyecto a largo plazo no satisface su pretensión profesional.

.CONCLUSIONES

Es importante afirmar que el unipersonal es un formato escénico empleado desde los orígenes de la historia y hasta en períodos anteriores a esta, y que se trata de un acto expresivo individual que nace de la separación de lo colectivo. Más allá de eso, esta modalidad, empleada tanto como manifestación artística, como acto de comunicación, logra ser expresión de las formas de producción del sujeto posmoderno.

Este podría definirse como una obra escenificada y producida por un solo actor, aunque en algunas ocasiones aparezca la figura del director y la del dramaturgo. Esos roles son asumidos por el propio actor, quien condensa todas estas funciones. Aunque en los casos de absorción plena, o sea, cuando el intérprete es actor, dramaturgo y director, se observa en este el cuerpo social como lenguaje simbólico que lo atraviesa e influye su modo de producir. Los autores citados observan que la elección del trabajo solitario a veces es realizada como una alternativa para obtener más ganancias, y en consecuencia, resolver problemas de supervivencia, y otras veces es realizada como una manera de continuar produciendo y creando aun cuando el continente genuino del trabajo teatral, el grupo, vea amenazada su existencia.

Entre sus antecedentes dramáticos se encuentran el monólogo, el soliloquio y el aparte. El unipersonal logra recuperar algunos rasgos de estos, pero al mismo tiempo toma otro rumbo formal desde el momento en que cuestiona la noción de diálogo y el lugar del "otro". En las primeras formas monológicas antes mencionadas, se observa que el actor y su personaje simulan que nadie los mira ni los percibe. Ya en el aparte, él se dirige al otro (en este caso al espectador cómplice de su verdadera intención), pero es solamente una secuencia temporal muy corta. Sin embargo, en el unipersonal la relación con el o los otros es tratada bajo una perspectiva diferente. El intercambio dialógico, ausente en las otras formas monológicas parece explotar y ahora el actor se permite dialogar con sus personajes (que en este

caso pueden ser varios), estos dialogan entre sí, y tanto los personajes como el actor se permiten hablar con el espectador. Aunque estas acciones no estén presentes en todos los unipersonales, la convención que resguardaba las antiguas formas monológicas se quebró.

Por eso el unipersonal también nos remite a los procedimientos metateatrales que caracterizan al teatro contemporáneo, otorgando especial atención al cuestionamiento de la noción de "cuarta pared". Derribar ese antiguo pacto es una de las principales metas a ser alcanzadas por muchos de los artistas que emplean el unipersonal.

Este formato escénico también pone en jaque la noción moderna de personaje. Desde su origen, este concepto revela su relación con el autor y con el actor, y era justamente el actor quien ofrecía su consistencia material a la idea de la obra. Pero en el unipersonal, ante la absorción de los roles y el cuestionamiento de los procedimientos dramáticos del teatro moderno, el artista acrecienta otros matices a sus personajes. El desarrollo de esta modalidad permite el empleo de varios personajes, y esto constituye un signo de destreza actoral. Pero también remite a la fragmentación del sujeto en la posmodernidad. Fragmentación visible, porque varios personajes atraviesan el mismo cuerpo, que ya no es solamente soporte de signos estables, sino también materia de acumulación simultánea de contradicciones. Como construcción discursiva, el unipersonal concretiza una forma de diálogo de dimensión crítica con las formas de comunicarse en la posmodernidad. En la esfera social, la penetración de los medios consiguió disminuir drásticamente los espacios de encuentro, de confrontación y de diálogo. Desde una mirada lógica especular podría esperarse que los sujetos monologuen, pero, al contrario, lo que descubrimos es un diálogo que explota y se multiplica, invitando al espectador a un acto de interlocución simbólica. El unipersonal muchas veces no "refleja" el gran

monólogo de la sociedad contemporánea, sino que se posiciona críticamente frente a él.

El avance de los medios también hizo retroceder al cuerpo del sujeto, y lo aisló en una silla, al frente de su computadora que le ofrece muchos servicios que logran evitarle la incomodidad de salir de su casa. De esa manera los individuos van olvidando lo que significa el espacio social, y la práctica de intercambio físico que esto supone. El unipersonal, como construcción ideológica -y esta es una característica que comparte con todas las manifestaciones teatrales- finalmente se lleva a cabo bajo la forma de una ceremonia, lo que se concretiza, necesariamente, en un tiempo y espacio colectivos.

Hasta aquí fueron expuestas, sucintamente, las características del unipersonal, y la manera como podemos visualizar en ellas la articulación y la crítica a los valores de la posmodernidad. Por eso esos valores también son verificados en su modo de producción. Como construcción simbólica social, el unipersonal es el resultado de una forma de trabajo propia de la posmodernidad, lo que significa la ejecución de una práctica atravesada por el neoindividualismo y la autoabsorción. Esos dos conceptos interfieren y determinan directamente la tarea de construir los discursos sociales, y por lo tanto influyen el modo de preparar un unipersonal.

El neoindividualismo es una fuerza que define las maneras de reaccionar de los sujetos en la posmodernidad. En la historia de los valores occidentales, los sujetos actuaban, en un primer estadio, vinculados estrechamente a la religión. Ya en la ilustración esa sensación de deuda infinita con dios fue sustituida por la idea de deber absoluto con el hombre; y en la posmodernidad esos deberes comenzaron a disolverse y se desarrolló una ética que expresa: pasión egocéntrica, disolución de la esfera social y estimulación sistemática de los deseos inmediatos. En estas condiciones adquieren forma los unipersonales.

Hasta la aparición de esta nueva ética, los actores tenían fuertemente asimilada la producción en contextos grupales. El siglo XX se caracterizó por propiciar esta modalidad de trabajo. Pero, al ser dilatado el

concepto de colectividad, el sujeto adapta su manera de producir a las normas de la nueva vida ética. Una de las prácticas que mejor expresa los embates de la ética del posdeber es el entrenamiento actoral.

Grotowsky fue uno de los precursores de un teatro realizado con economía de recursos y organizado en torno a la figura del actor, proponiendo una formación en la que el autoconocimiento y la lucha por vencer los automatismos personales fuese el centro de sus preocupaciones. Por otra parte en América Latina, se observa una influencia muy marcada del tercer teatro y de la antropología teatral. Esta situación contribuyó para que el entrenamiento, entendido como una manera de conocer y aprender el lenguaje de la profesión, cambiase, dejando de ser una práctica para la adquisición de habilidades y destrezas, para transformarse en ejercicios individuales que tiene el propósito de hacer vencer las resistencias personales y permitir la autodefinición del actor. Estas son algunas de las razones del surgimiento de un entrenamiento marcadamente individual. Considero que esa transformación contribuyó intensamente para el desarrollo del unipersonal.

Esto, sumado a la fragilización de los emprendimientos colectivos, contribuyó todavía más con el afianzamiento del unipersonal. En esta edad de la moral, los valores asociados al bien común fueron reemplazados por los aliados al bienestar individual. El individuo solamente siente devoción por sí mismo, y por lo tanto se debilitan aquellas iniciativas que no satisfacen la autonomía individualista. De esta manera, ya no existe una moral de lo interindividual, y la obligación de consagrar la vida al próximo ya no tiene vigencia. El unipersonal es un formato que puede materializarse en la voluntad de un solo individuo y que logra prescindir del otro, no solo en la escena.

Existen algunas características desarrolladas por el formato que expresan más evidentemente su potencial alteridad. Estas son: la manera como los rasgos autobiográficos se presentan en él, su relación con los grupos periféricos y su ventaja económica de producción. Todo teatro es autobiográfico, pues la presencia física simultánea y sin mediación de los cuerpos, deja

evidente la dimensión biológica e histórica del actor, indicios que parecen amplificar y dilatarse en esta modalidad espectacular. Dentro del juego realidad/ficción el sello del cuerpo historizado es colocado en un plano más visible, porque el actor permanece casi todo el tiempo en escena. En la articulación del yo auténtico y del yo de la ficción dentro del unipersonal, las categorías de lo autobiográfico y de lo narrativo imaginario, conviven armónicamente y ninguno opaca al otro. Posiblemente este sea el motivo por el cual este formato fue muchas veces empleado por grupos sociales periféricos.

La alta exposición del cuerpo, sumada a las ventajas económicas de trabajar solo o en grupos reducidos, permitió el desarrollo de un trabajo simple y más fácil de transportar. Estas ventajas económicas también fueron aprovechadas por mercaderes y productores de espectáculos comerciales, que lucran con la exposición de naturaleza autobiográfica y producen espectáculos simplistas con figuras de la TV y del teatro comercial, sobre la modalidad de unipersonal.

El unipersonal, discurso artístico e ideológico, es fundamentalmente un acto de comunicación de la posmodernidad. Por tanto su forma de producción y su concepto de sujeto están impregnados de la filosofía contemporánea. Pero, de la mano de otras manifestaciones teatrales, el unipersonal ofrece la dimensión del cuerpo, expone al individuo y afirma una voluntad de vinculación con lo colectivo. Contribuye también con un movimiento que intenta valorar el contacto simultáneo de los cuerpos.

Aunque las iniciativas colectivas están en crisis en la posmodernidad, el unipersonal es una expresión que no se contrapone al movimiento social. Hasta en sociedades de fuerte iniciativa colectiva, como podemos imaginar que fueron algunas sociedades primitivas, es necesario que por lo menos un sujeto se aparte del grupo, lo observe críticamente y ofrezca a ese grupo su mirada. Ese es un movimiento fundamental en la dinámica colectiva que contribuye con el cuestionamiento de la homogeneidad social.

.REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Abichared, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, ADE, España, 1998.

Altamirano, Carlos, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2002.

Amaral, Ana Maria, *Teatro de formas animadas*, Edusp, São Paulo, Brasil, 1996.

_____ *O ator e seus duplos, Máscaras, bonecos, objetos*, Edusp, São Paulo, Brasil, 2001.

Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, España, 1994.

Barba, Eugenio, *Alem das ilhas flutuantes*, Hucitec Unicamp, São Paulo, Brasil, 1991.

_____ *La canoa de papel. Tratamiento de antropología teatral*, Escenología, México, 1992.

_____ Training: de "aprender" a "aprender a aprender" en *Anatomía del actor*, Barba e Savarisse compiladores, p. 217 a 219, México, 1988.

Baudrillard, Jean, *O sistema dos objetos*, Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1989.

Bettetini, G. y A. Fumagalli, *Lo que queda de los medios*, La Crujía, Buenos Aires, 2003.

Bonfitto, Matteo, *O ator compositor. As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. Perspectiva, São Paulo, Brasil, 2003.

Calduch, Rubén, Amália Riso, Oscar Nemeth, *Orfeia. Voz, cultura y grupalidad*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina, 2004.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

Carlson, Marvin, *Teorías do teatro*, Unesp, São Paulo, Brasil, 1995.

Carreira, André, *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del '80*, Nueva Generación, Buenos Aires, Argentina, 2003.

Carreira, André; Valeria, De Olivera, "Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas", en revista *O teatro transcende*, año 12, Nº 11, p. 95 a 98, FURB, Blumenau, Brasil, 2004.

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant., *Diccionario de los*

símbolos, Herder, Barcelona, España, 1995.

Coopola, Florencia, "De pie sobre mi sombra", en *Magdalena 2ª Generación*, Nº 0, Buenos Aires, Argentina, 1998, p. 2.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, La Marca, Buenos Aires, Argentina, 1995.

Dieterich, Genoveva, *Diccionario del teatro*, Alianza Editorial, Madrid, España, 995.

Dip, Nerina, "El unipersonal en los tiempos del reinado del ego", en revista *El apuntador* año 4, nº 11, Córdoba, Argentina, 2004, pp.15/7.

_____ "Cuando el actor está solo en la escena", en revista *El apuntador* año 4, nº 10. Córdoba, Argentina, 2004, pp.8 a 10.

Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre sombras colectivas*, Fondo de Cultura económica, México, 1966.

_____ *Espectáculo y sociedad*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1970.

Dzhivelégov e Boiadzhiev, *Historia del teatro europeo desde sus orígenes hasta 1789*, Futuro, Buenos Aires, Argentina, 1974.

Féral, Josette, "Voçe disse 'training'?" en revista *O teatro transcende*, año 12, nº 11, pp.49 a 58, FURB, Blumenau, Brasil, 2004.

Ferracini, Renato, "Confissões de um ator em grupo em processo de formação", en revista *O teatro transcende*, FURB, año 12, nº 11, pp.6 a 12, Blumenau, Brasil, 2004.

Ferrari, Graciela, "De ninguna manera solos", en revista *El apuntador*, año 4, nº 11, Córdoba, Argentina, 2004, pp.12/13.

Finzi, Alejandro, "Entre Woyzeck y Ema Bovary", en revista *El apuntador*, año 4, nº 11, Córdoba, Argentina, 2004 pp.11.

Gabriel, Meter, *1000 extraordinary objects*, Taschen, Milán, Italia, 2000.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, Paidós, México, 1990.

García, Silvana, *Teatro da militância*, Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1990.

_____ "O ator e o coletivo", en revista *O teatro transcende*, año 12, nº 11, pp.37/8, FURB, Blumenau, Brasil, 2004.

Geirola, Gustavo, *Teatralidad y experiencia política en*

- América Latina, Gestos, Estados Unidos, 2000.
- _____. *Arte y oficio del director en América Latina. México y Perú*, Atuel, Buenos Aires, Argentina, 2004.
- Ghazoul, Rabab, "Journeys Around a Word", en *The Open Page: Theatre, Women, Politics*, nº 3, p. 13 a 17, Odin Teatret Forlag, Holstebro, Dinamarca, 1998.
- Giard, Luce, *Historia de uma pesquisa*. Introdução de *A arte de fazer invenção do cotidiano*, Michel De Certeau, pp. 9 a 32, Vozes, Petrópolis, Brasil, 1999.
- Glusberg, Jorge, *Moderno post moderno*, Emecé, Buenos Aires, Argentina, 1993.
- Greenhalgh, Jill, *Desafío*, en Magdalena 2ª Generación, nº 0, Buenos Aires, Argentina, p.1, 1998.
- _____. "La mujer busca su lenguaje en el teatro", entrevista de Sandra Chaheer, en diario *La Maga*, p.32, Buenos Aires, Argentina, 29 noviembre 1995.
- Gómez, Máximo, "O espaço cênico na pós-modernidade", dissertação de mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Teatro, 2004.
- Gómez Comini, Cristina, "Uno versus uno", en revista *El apuntador* año 4, nº 11, Córdoba, Argentina, pp.20/1, 2004.
- Grotowski, Jerzy, "El montaje en el trabajo del director", en *Máscara*, año 3, nº 11/2 pp. 56 a 60, México, 1992/3.
- _____. "De la compañía teatral a El arte como vehículo", en *Máscara*, año 3, nº 11/2 pp. 4 a 17, México, 1992/3.
- _____. "Respuesta a Stanislavsk", en *Máscara*, año 3, nº 11/2, pp. 18 a 26, México, 1992/3.
- _____. "Los ejercicios", en *Máscara*, año 3 nº 11/2 pp. 27 a 38, México, 1992/3.
- _____. "Lo que fue", en *Máscara*, año 3, nº 11/2 pp. 39 a 46, México, 1992/3.
- _____. "El director como profesión" en *Máscara* Año 3 Nº 11/2 p. 47 a 56. Mexico: 1992/3.
- _____. "Oriente /Occidente", en *Máscara*, año 3, nº 11/2 pp. 62 a 68, México, 1992/3.
- _____. "Tú eres el hijo de alguien", en *Máscara*, año 3, nº 11/2 pp. 69 a 75, México, 1992/3.
- Gusdorf, Georges, *Mito y metafísica*, López, Buenos Aires, Argentina, 1960.
- Hall Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, DP e A, Rio de Janeiro, 2003.
- Jameson, Fredric, *O marxismo tardio, Adorno ou a persistência da dialética*, Unesp, São Paulo, Brasil, 1997.
- _____. *As sementes do tempo*, Unesp, Atica, São Paulo, Brasil, 1997.
- _____. *O método Brecht*, Vozes, Rio de Janeiro, Brasil, 1999.
- _____. *El giro cultural*, Manantial, Buenos Aires, Argentina, 1999.
- _____. *Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardio*, Atica, São Paulo, Brasil, 1984.
- Kumar, Krishan, *Da sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna*, Rio de Janeiro, Brasil, Jorge Zahar, 1997.
- Lipovetsky, Gilles, *El crepúsculo del deber. La ética indolosa de los nuevos tiempos democráticos*, Anagrama, Barcelona, España, 1994.
- Llapur, Osvaldo, "Nosotros, el psicoanálisis... ¿Y los otros?", en *Los otros y nosotros (La inexorable otredad del yo)*, pp. 37 a 48, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina, 1998.
- Lyotard, Jean François, *O pós-moderno*, José Olympio, Rio de Janeiro, Brasil, 1986.
- Mariani, Laura, "Actresses between theatre and writing", en *The Open Page: Theatre, Women, Lives* nº 2, pp. 32/37, Odin Teatret Forlag, Holstebro, Dinamarca, 1997.
- Masgrau, Lluís, "El otro Ulises en busca de la otra Itaca", en *Máscara*, año 4, nº 19/20, pp. 10-30, octubre 1994/5.
- Meiches, Mauro, Silvia Fernández, *Sobre o trabalho do ator*, Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1999.
- Nader, Raúl, *¿Que es el cuerpo? (reflexiones antropológicas)*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina: 1995.
- Nieto de Najles, Graciela, "En el malestar, nosotros y los otros", en *Los otros y nosotros (La inexorable otredad del yo)*, pp. 49 a 57, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina, 1998.
- Oses, Sergio, entrevistas a Soledad González, Adrián Azaceta, Mariana Bonadero, Virginia Cardoso y Fernando Berreta, actores intérpretes de *Solos y solas*, en revista *El apuntador* año 4, nº 11, Córdoba, Argentina, pp.28 a 34, 2004.
- _____. "Teatro y unipersonal" en revista *El apuntador*, año 4, nº 11, Córdoba, Argentina, p.3, 2004.
- Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro*, Perspectiva, São Paulo, Brasil, 2001.
- _____. *Diccionario de teatro*, Paidós comunicación, Buenos Aires, Argentina, 1983.

- Pianca, Marina, *Testimonios de teatro latinoamericano*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, Argentina, 1991.
- Quine, Willard, *Relatividad ontológica*, Tecnos, Barcelona, España, 1974.
- Richard, Nelly, "Género" en *Términos críticos de sociología de la cultura*, compilador Carlos Altamirano, Paidós, Buenos Aires, Argentina, pp. 95 a 101, 2002.
- Risum, Janne. "Los actores del Odin", en *Máscara*, año 4, n. 19/20, pp. 31-59, octubre 1994/5.
- Ritz, Beatriz, *La dramaturgia de la creación colectiva*, Escenología, México, 1991.
- Rosenfeld, Anatol, *O teatro épico*, Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1985.
- Rosenthal, Rachel, "Earth first", en *The Open Page: Theatre, Women, Politics*, n° 3, pp. 81/3. Odin Teatret Forlag, Holstebro, Dinamarca, 1998.
- Roubine, Jean-Jacques, *Introdução às grandes teorias do teatro*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, Brasil, 2003.
- Roubine, Jean Jaques, *A linguagem da encenação teatral*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, Brasil, 1980.
- Schechner, Richard, *El teatro ambientalista*, Árbol, México, 1988.
- _____, "El training en una perspectiva intercultural", en *Anatomía del actor*, Barba e Savaresse compiladores, pp. 220/1, México, 1988.
- Shin, Jung-Soon, "Coming and Going at Sundown. A Korean comfort women play", en *The Open Page: Theatre, Women, Politics*, n° 3, pp 84 a 88, Odin Teatret Forlag, Holstebro, Dinamarca, 1998.
- Serra, Mariela, "El monólogo o un discurso que quiebra el tiempo", en revista *El apuntador*, año 4, n° 11, Córdoba, Argentina, pp.18/9, 2004.
- Stoklos, Denise, *Teatro esencial*, edición de la autora, Brasil, 1993.
- _____, Programa de mano de "Solos de Brasil", São Paulo, 2003.
- Taviani, Ferdinando, "La oscuridad del camino", en *Máscara*, año 4, n° 19/20, pp. 61 a 103, octubre 1994/5.
- Thorn, Leah, "I Place My Stones", en *The Open Page: Theatre, Women, Politics*, n° 3, pp 81/3, Odin Teatret Forlag, Holstebro, Dinamarca, 1998.
- Trastoy, Beatriz, *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Nueva Generación, Buenos Aires, Argentina, 2002.
- Ubersfeld, Anne, *La escuela del espectador*, Asociación de directores de escena de España, Madrid, España, 1997.
- _____, *Diccionario de términos clave del análisis teatral*, Galerna, Buenos Aires, Argentina, 2002.
- _____, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Urresty, Marcelo, "Generaciones", en *Términos críticos de sociología de la cultura*, compilador Carlos Altamirano, Paidós, Buenos Aires, Argentina, pp. 93 a 95, 2002.
- Van Tieghem, Philippe, *Los grandes comediantes (1400-1900)*, Eudeba, Buenos Aires, Argentina, 1968.
- Varley, Julia, *Viento al oeste, Novela de un personaje*, Odin Teatrets Forlag., Holstebro, Dinamarca, 1997.
- _____, "Carta de Hölstebro", en *Magdalena 2ª Generación*, n° 0, Buenos Aires, Argentina, p.2, 1998.
- Vernant, Jean-Pierre, *As origens do pensamento grego*, Diefel, Rio de Janeiro, Brasil, 2002.
- Virilio, Paul, *O espaço crítico*, ed. 34, Rio de Janeiro, Brasil, 1993.
- Woolf, Ana, "Un quiebre a la soledad. Entrevista a Luisa Calcumil", en *Magdalena 2ª Generación*, n° 0, Buenos Aires, Argentina, p.4, 1998.
- Zumthor, Paul, *A letra e a voz*, Companhia Das Letras, São Paulo, 1993.
- _____, *A performance e a voz*, São Paulo, Brasil, sin año de edición.



Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL